



Università "Ss. Cirillo e Metodio" di Skopje
Facoltà di Filologia "Blaže Koneski"



ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

**L'ITALIANISTICA NEL TERZO MILLENNIO:
LE NUOVE SFIDE NELLE RICERCHE LINGUISTICHE,
LETTERARIE E CULTURALI**

**- 60 ANNI DI STUDI ITALIANI ALL'UNIVERSITÀ
"SS. CIRILLO E METODIO" DI SKOPJE**

A cura di Aleksandra Saržoska

Skopje, 2021



Università “Ss. Cirillo e Metodio” di Skopje
Facoltà di Filologia “Blaže Koneski”

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје





Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје



ЗБОРНИК НА ТРУДОВИ ОД МЕЃУНАРОДНИОТ НАУЧЕН СОБИР

**ИТАЛИЈАНИСТИКАТА ВО ТРЕТИОТ МИЛЕНИУМ:
НОВИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ ВО ЈАЗИЧНИТЕ, КНИЖЕВНИТЕ И
КУЛТУРНИТЕ ИСТРАЖУВАЊА**

**- 60 ГОДИНИ ИЗУЧУВАЊЕ ИТАЛИЈАНСКИ ЈАЗИК НА
УНИВЕРЗИТЕТОТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ**

Александра Саржоска, уредник

Скопје, 2021

Издавач:

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“

За издавачот:

проф. д-р Анета Дучевска, декан на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“

Одговорен уредник:

проф. д-р Александра Саржоска

Меѓународен редакциски одбор:

Александра Саржоска, Скопје
(претседател)
Пјер Марко Бертинето, Пиза
Изабела Кјари, Рим
Силвија Контарини, Париз
Пјеранцела Диадори, Сиена
Патриција Фаринели, Љубљана
Анастасија Ѓурчинова, Скопје
Лучана Гвидо Шрепмф, Скопје
Руска Ивановска - Наскова, Скопје
Сабине Костнерс, Рим
Паола Леоне, Лече
Маслина Љубичиќ, Загреб

Џорџа Милиони, Атина
Радица Никодиновска, Скопје
Бруно Озимо, Милано
Невин Озкан, Анкара
Татјана Перушко, Загреб
Елена Пирву, Краков
Мила Самарциќ, Белград
Моника Кристина Сторини, Рим
Артур Сула, Тирана
Анарита Тарона, Бари
Јулијана Вучо, Белград
Барбара Данунцио, Рим
Лучила Пицоли, Рим

Бранка Гривчевска, Скопје (секретар на изданието)

Лектура на текстовите на италијански јазик: Марко Пешетели

Лектура на текстовите на македонски јазик: Адријана Павлова

Компјутерска обработка и печат: MAP-CAЖ

Тираж: 100 примерока



Università "Ss. Cirillo e Metodio" di Skopje
Facoltà di Filologia "Blaže Koneski"



ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

**L'ITALIANISTICA NEL TERZO MILLENNIO:
LE NUOVE SFIDE NELLE RICERCHE LINGUISTICHE,
LETTERARIE E CULTURALI**

**- 60 ANNI DI STUDI ITALIANI ALL'UNIVERSITÀ
"SS. CIRILLO E METODIO" DI SKOPJE**

A cura di Aleksandra Saržoska

Skopje, 2021

Edizione dell'Università "Ss. Cirillo e Metodio" di Skopje
Facoltà di Filologia "Blaže Koneski "

Per l'editore: prof. d-r Aneta Dučevska, Preside della Facoltà

A cura di: prof. d-r Aleksandra Saržoska

Comitato di redazione internazionale:

Aleksandra Saržoska, Università "Ss. Cirillo e Metodio", Skopje (presidente)
Pier Marco Bertinetto, Scuola Normale Superiore di Pisa
Isabella Chiari, La Sapienza Università di Roma
Silvia Contarini, Università di Parigi Nanterre
Pierangela Diadori, Università per Stranieri di Siena
Patrizia Farinelli, Università di Lubiana
Anastasija Gjuričnova, Università "Ss. Cirillo e Metodio", Skopje
Luciana Guido Shrempf, Università "Ss. Cirillo e Metodio", Skopje
Ruska Ivanovska-Naskova, Università "Ss. Cirillo e Metodio", Skopje
Sabine Koesters, La Sapienza Università di Roma
Paola Leone, Università del Salento
Maslina Ljubičić, Università di Zagabria

Giorgia Milioni, Università Nazionale Capodistriaca di Atene
Radica Nikodinovska, Università "Ss. Cirillo e Metodio", Skopje
Bruno Osimo, Civica Scuola Interpreti e Traduttori "Altiero Spinelli", Milano
Nevin Özkan, Università di Ankara
Tatjana Peruško, Università di Zagabria
Elena Pirvu, Università di Craiova
Mila Samardžić, Università di Belgrado
Monica Cristina Storini, La Sapienza Università di Roma
Artur Sula, Università di Tirana
Annarita Taronna, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
Julijana Vučo, Università di Belgrado
Barbara D'Annunzio, PLIDA, Società Dante Alighieri
Lucilla Pizzoli, L'Università degli Studi Internazionali di Roma - UNINT

Branka Grivčevska, segretaria dell'Edizione

Revisione linguistica dei testi in italiano: Marco Pescetelli

Revisione linguistica dei testi in macedone: Andrijana Pavlova

Tipografia: MAR-SAZH

Tiratura: 100 copie

СОДРЖИНА

ПРЕДГОВОР	13
-----------------	----

Aleksandra Saržoska

L'ITALIANISTICA NEL TERZO MILLENNIO: LE NUOVE SFIDE NELLE RICERCHE LINGUISTICHE, LETTERARIE E CULTURALI- 60 ANNI DI STUDI ITALIANI ALL'UNIVERSITÀ "Ss. SANTI CIRILLO E METODIO" DI SKOPJE	15
---	----

SEDUTA PLENARIA

Pier Marco Bertinetto

LA COMMUTAZIONE ASPETTUALE STRETTA NELLA LETTERATURA ITALIANA MODERNA.....	25
--	----

Silvia Contarini

LETTERATURA E GLOBALIZZAZIONE NELL'ITALIA DEGLI ANNI 2000.....	45
--	----

I. LINGUISTICA E TRADUZIONE

Maurizio Barbi, Saša Moderc

LA «CONCORRENZA DARWINIANA»: UN CONFRONTO TRA ALCUNI RECENTI PRESTITI REGISTRATI NEL VOCABOLARIO ZINGARELLI E I LORO EQUIVALENTI ITALIANI IN DISUSO	69
---	----

Radmila Lazarević

NEOLOGISMI DEONOMASTICI NELLA LINGUA ITALIANA.....	95
--	----

Maslina Ljubičić, Damir Mišetić

STRUTTURA DEI BINOMI LESSICALI IN ITALIANO E IN CROATO	105
--	-----

Sandra Milanko

NÉ LA PRIMA TRADUZIONE NÉ LA RITRADUZIONE. IL CASO IBRIDO DELLE TRADUZIONI CROATE DI <i>SUO MARITO</i> DI LUIGI PIRANDELLO	119
--	-----

Radica Nikodinovska

ANALISI CONTRASTIVA DELLE UNITÀ FRASEOLOGICHE ITALIANE E MACEDONI CONTENENTI IL LESSEMA "ALBERO" E I SUOI MERONIMI	129
---	-----

Ivica Peša Matracki

SIGNIFICATI METAFORICI DEI COMPOSTI VERBONOMINALI IN ITALIANO..... 155

Katja Radoš-Perković

L'ADATTAMENTO COME STRATEGIA TRADUTTIVA PREFERENZIALE PER GLI ALLESTIMENTI CROATI DI GOLDONI 181

Oana Sălișteanu

IDENTICI, SIMILI O INEQUIPARABILI? APPUNTI SUI FRASEOLOGISMI DELL'AREA ITALIANA, RUMENA E ROMANZA..... 201

Aleksandra Saržoska, Ruska Ivanovska-Naskova

I NEOITALIANISMI IN MACEDONE TRA DIZIONARI E TESTI 209

II. LETTERATURA

Maја Boјaциeвcka, Cлaвицa Cpбинoвcka

ЗА „РЕЛИГИЈАТА“ ВО КОНТЕКСТ НА СОВРЕМЕНАТА КУЛТУРА: ЦАНИ ВАТИМО И ЖАК ДЕРИДА 223

Ada Boubara

AUTOBIOGRAFIA E POESIA: DIALOGANDO CON PATRIZIA STEFANELLI . 239

Corrado Claverini

“ALTERMODERNITÀ” E ATTUALITÀ DELLA FILOSOFIA ITALIANA..... 259

Francesco Cornacchia

ORALITÀ E RIVOLUZIONE IN VOGLIAMO TUTTO DI BALESTRINI 269

Sandra Dugo

L'UOMO PIRANDELLIANO NELLA SOCIETÀ MODERNA
SECONDO L'ORIENTAMENTO ANTROPOLOGICO E SOCIOLOGICO
CONTEMPORANEO 275

Constantina Evanghelou

ORNELA VORPSI, *JE FAIS AVEC*: QUANDO L'IDENTITÀ INCIAMPA
NELLE DURE PIETRE DELLA STORIA..... 287

María Reyes Ferrer

DI MAMMA CE N'È UNA SOLA. NUOVE PROSPETTIVE SULLA
MATERNITÀ NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA..... 297

Anastasija Gjurić

ETICA, ESTETICA E PO-ETICA: LE BIOGRAFIE FINZIONALI E LA
PROSA DOCUMENTARISTICA NELLE OPERE DI CLAUDIO MAGRIS E
DAŠA DRNDIĆ 311

Dragana Kazandjiovska

“VERSO QUALE FUTURO CI SPINGONO I VENTI PROPIZI?”
L’ESATTEZZA IN ITALO CALVINO E LA SFIDA LETTERARIA TRA LA
SPAZIALITÀ GEOMETRICA E LA PERCEZIONE GEOCRITICA..... 329

Лидија Капушевска-Дракулевска

ITALIJA – KНИЖЕВНА КОНВЕНЦИЈА ИЛИ БИОГРАФИЈА?..... 343

Jovana Karanikikj Josimovska

LA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA COME STRUMENTO DI
AUTOCOSTRUZIONE: IL CASO DEGLI SCRITTORI MIGRANTI IN ITALIA... 361

Boško Knežić, Elena Kiprovska Knežić

ZARA – TRA REALTÀ E MEMORIA NE *LA ZARATINA* DI SILVIO TESTA..... 377

Tatjana Peruško

DI CHI È LA STORIA? IL MECCANISMO DI RECIPROCIÀ E LE
TECNICHE NARRATIVE IN *IO SONO CON TE. STORIA DI BRIGITTE* DI
MELANIA MAZZUCCO..... 393

Antonio Saccone

TRACCE DELLA MODERNITÀ FUTURISTA NELL’IMMAGINARIO DEL
TERZO MILLENNIO 419

Cecilia Spaziani

DISTOPIE SALGARIANE..... 429

Елизабета Шелева

АРМАНДО ЊИШИ И МАКЕДОНСКАТА КОМПАРАТИСТИКА 441

Irina Talevska

LE NUOVE PROSPETTIVE DELLA LETTERATURA ITALIANA DELLA
SHOAH: LA ‘POSTMEMORIA’ DI HELENA JANECZEK..... 451

Ljiljana Uzunović

I BARBARI DEL TERZO MILLENNIO 459

Zhang Yuan

IL “FENOMENO ECO” IN CINA: UNA DOPPIA SFIDA 483

III. CULTURA

Irena Avirović Bundalevska

STORIA DELLA FAMIGLIA ITALIANA: LA SUA TRASFORMAZIONE E
INFLUENZA IN EUROPA 495

Giuseppe Barbaro

SUL TEATRO DELLE MARIONETTE: UNA SFIDA PER UNA DIDATTICA
DELLA LINGUA E DELLA CULTURA ITALIANE 515

Живко Грозданоски

ФАБРИЦИО ДЕ АНДРЕ И ПЕШНАТА НА ИТАЛИЈАНСКИТЕ
КАНТАВТОРИ ВО ИЗУЧУВАЊЕТО НА ИТАЛИЈАНСКИОТ КАКО
СТРАНСКИ ЈАЗИК – ЕДНА ПЕРСПЕКТИВА 537

Luciana Guido Shrempf

BENVENUTI AL SUD: IL MEZZOGIORNO RACCONTATO NEI FILM
ITALIANI CONTEMPORANEI DELL'ULTIMO DECENNIO 559

Eliana Moscarda Mirković

UT PICTURA POESIS: SCONFINAMENTI DI VIAGGIO TRA ARTI VISIVE
E SCRITTURA NELLE OPERE DI SIMONE MOCENNI 575

Daniele Onori

“ON THE SHORES OF SUNNY ITALY”: I RIFERIMENTI ALL'ITALIA
NELLE CANZONI DI BOB DYLAN 595

Marco Pescetelli

GABRIELE D'ANNUNZIO SCENEGGIATORE DI *CABIRIA*: UN CASO
APERTO? 613

Maurizio Rebaudengo

“FODERARE DI FELTRO IL [...] MARTELLO”: *SENSO* DI LUCHINO
VISCONTI COME CROCEVIA DIDATTICO DEL NOVECENTO ITALIANO 625

Tamara Török

IL TEATRO ITALIANO DEI GIORNI NOSTRI: INTERSEZIONI E
DIVERGENZE FRA LA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA E IL
TEATRO DI REGIA 649

IV. GLOTTODIDATTICA

Lorena Baldi

LA TESTUALITÀ DI *PONTI DI PAROLE* NEI CORSI DI
ALFABETIZZAZIONE PER MIGRANTI..... 661

Branka Grivčevska

ASPETTI METALINGUISTICI NEL MANUALE DI LINGUA “SPAZIO
ITALIA 3”, LIVELLO B1 671

Giorgia Milioni, Athanasia Drakouli

L'IMPORTANZA DELLA PROGETTAZIONE DEI PROGRAMMI
DELL'INSEGNAMENTO-APPRENDIMENTO DI UNA LINGUA
STRANIERA (PIANIFICAZIONE A LUNGO TERMINE) NEL PROCESSO
EDUCATIVO: IL CASO DELL'ITALIANO COME LS IN GRECIA 693

Radica Nikodinovska, Valentina Milošević – Simonovska

ANALISI DEI CONTENUTI (INTER)CULTURALI NEL MANUALE DI
LINGUA ITALIANA “RAGAZZI IN RETE A1”..... 707

Carmela Panarello

IL RACCONTO DEL DECAMERON SUGLI SCAMBI CULTURALI NEL
MEDITERRANEO: UNA PROPOSTA DIDATTICA..... 721

Dagmar Reichardt

PARAMETRI TRANSCULTURALI PER LA DIDATTICA DELL'ITALIANO
LS/L2 741

Alessandra Maria Saitta

ITALIANO COME LINGUA DELLA COMUNICAZIONE E LINGUA PER
LO STUDIO: UN'ESPERIENZA A PALERMO 769

Gerasimos Zoras, Irene Koutroubi

GLI STUDI DI ITALIANISTICA ALL'UNIVERSITÀ DI ATENE 785

ПРЕДГОВОР

Зборникот насловен *Италијанистиката во претходниот милениум: новиите предизвици во јазичниот, книжевниот и културниот истражувања - 60 години изучување италијански јазик на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје* е зборник на трудови од истоимениот Меѓународен научен собир, одржан на 27. и 28 септември 2019 година во Скопје. Повеќе од осумдесет домашни и меѓународни истражувачи од: Италија, Бразил, Франција, Латвија, Црна Гора, Шпанија, Полска, Србија, Унгарија, Босна и Херцеговина, Хрватска, Бугарија, Словенија, Романија, Грција, Албанија и Р.С. Македонија, ги презентираа своите научни размислувања од полето на италијанската лингвистика, литература и култура и на најдобар начин го оправдаа изборот на темата на Меѓународниот научен собир. Во Зборникот се вткаени многу средби, драги лица и пред сè многу искуства и знаења созреани во академската средина низ годините. Во склад со редакциските норми, во Зборникот се поместени 48 авторски труда (на македонски и на италијански јазик), распределени во следните тематски целини: пленарни излагања, лингвистика и преведување, литература, култура и глотодидактика.

Во блокот посветен на пленарните излагања имаме чест да ги објавиме двете пленарни предавања на проф. Пјер Марко Бертинето и на проф. Силвија Контарини. Во трудот насловен *La commutazione aspettuale stretta nella letteratura italiana moderna* Бертинето се занимава со аспектуалната комутација во модерната италијанска литература, која авторот претпочита да ја нарекува „тесна“. Корпусот на неговото истражување се заснова на 55 романи од италијански автори, напишани во периодот од 1777 г. до 1986 година. Големiot број на примери се, како што вели и самиот автор, само мал прозорец кон ширум отвореното поле на тесната алтернација на двете минати времиња во италијанскиот јазик: *passato semplice* и *imperfetto*.

Letteratura e globalizzazione nell'Italia degli anni 2000 е наслов на второто пленарно предавање на проф. Контарини. Таа гледа на глобализацијата како на дислокација на границите, намалување на оддалеченостите, откорнување на корените на човековите активности, множење и зголемување на движења од секаков вид (стоки, идеи, пари, информации, комуникации и пред сè луѓе. Авторката ни предочува како глобализацијата влијае на литературата, доколку се менува како се менува,

хиперсовремената литература, во случајов италијанската, под влијание на постоечките промени.

Блокот посветен на *лингвистиката и преведувањето* содржи девет труда на италијански јазик кои се осврнуваат на разни проблеми поврзани со јазичните и со преведувачките истражувања (од заемките и нивната застапеност во италијанските речници, неоиталијанизмите, преку контрастивната анализа на фразеолошките единици во македонскиот и во италијанскиот јазик, адаптацијата како преводна стратегија, хрватските преводи на делата на Пирандело).

Во блокот *Литература*, кој се покажа како најбогат со трудови, поместени се 19 труда (од кои три труда се на македонски јазик), кои засегаат одделни прашања поврзани со: религијата и современата култура, автобиографијата и поезијата, алтермодернизмот, етиката, естетиката и поетиката, книжевната конвенција или биографијата, наративните техники, македонската компаративистика, новите перспективи на италијанската литература за холокаустот, феноменот Еко па сè до варварите во третиот милениум.

Во блокот *Култура* поместени се девет труда кои се занимаваат со најразлични тематика од областа на културата и општеството: театарот, италијанското семејство, италијанската музика, италијанскиот филм, режија и аудиовизуелни уметности.

Во последниот блок посветен на *лингводидактиката* поместени се осум труда, кои се осврнуваат на тематиките поврзани со наставата на италијански јазик како странски, и тоа: алфabetизацијата на мигрантите, метајазичните аспекти во одредени прирачници, важноста на подготовката на програмите за изучување на странските јазици, трансккултурни параметри во наставата на италијанскиот јазик како странски итн.

Во оваа пригода би сакале да им се благодариме на сите автори за нивните прилози кои претставуваат своевиден придонес во областа на италијанистиката, потоа на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ за финансиската поддршка, на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ и на членовите на Редакцискиот одбор за несебичното залагање во подготовката и издавањето на овој меѓународен зборник на трудови.

Претседател на Редакцискиот одбор,
проф. д-р Александра Саржоска

Aleksandra Saržoska

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

L’italianistica nel terzo millennio: le nuove sfide nelle ricerche linguistiche, letterarie e culturali- 60 anni di studi italiani all’Università “Ss. Santi Cirillo e Metodio” di Skopje

Egregio Ambasciatore d’Italia, S.E. Carlo Romeo,

Egregio Ministro della pubblica istruzione, Arber Ademi

Egregio Rettore dell’Università Ss. Cirillo e Metodio, prof. Nikola Jankulovski

Egregie vicepresidi

Stimati colleghi italianisti,

Cari studenti,

Signore e signori,

È un grande onore e privilegio potermi rivolgere a voi, cari ospiti, in questa occasione solenne, un anniversario così importate, i sessanta anni di insegnamento della lingua italiana all’Università Santi Cirillo e Metodio (UKIM). Sessant’anni potrebbero non sembrare poi così tanti, ma per l’italianistica all’UKIM si tratta di un traguardo molto importante. E mi sento particolarmente orgogliosa, anche per il fatto di aver vissuto in prima persona più della metà di questo lungo e impegnativo percorso che ci ha portati oggi qui a celebrare i nostri primi 60 anni.

Tutto ebbe inizio nel lontano 1959: la lingua italiana fu introdotta come un corso biennale, scelto per lo più dagli studenti del Dipartimento di Filologia romanza. La prima lettrice fu Katia Mladineo dell’Università di Zagabria, in seguito fu il lettore Naum Kitanovski a tenere le ore di lingua italiana, fino alla sua partenza per Napoli, dove poi ha gestito le lezioni di lingua macedone all’Istituto Orientale. Dopo la partenza di Kitanovski i corsi furono affidati al lettore Vincenzo Mancuso il quale fu il primo lettore arrivato grazie ad uno scambio culturale. Questi fu sostituito dal lettore Augusto Fonseca, che lasciò un’impronta particolare sul lettorato e a cui, per il ruolo importante che ebbe nello sviluppo dell’italianistica all’UKIM, fu conferito il titolo Doctor Honoris Causa (anno 2009)

Negli anni successivi siamo stati testimoni di un interesse sempre più crescente per lo studio della lingua italiana presso la nostra Facoltà. Pertanto, nell’anno accademico 1977-78 si è deciso di passare dagli studi biennali a

quelli triennali, il che prevedeva l'introduzione di nuove materie nel programma didattico, quali grammatica e letteratura italiana. Le lezioni si svolgevano con l'aiuto dei docenti del Dipartimento di lingue e letterature romanze, ma anche con la partecipazione di eminenti 'visiting professors' dell'Università di Belgrado come: Stipcević, Turconi e Stević. A tal proposito colgo l'occasione per esprimere loro la nostra più profonda gratitudine.

Nel frattempo si stava progressivamente formando anche il corpo docente locale. Oltre alla qui presente che ha l'onore di parlare oggi davanti a voi, sono stati assunti alcuni colleghi giovani: la lettrice Luciana Guido Schrempf, la docente Radica Nikodinovska e la lettrice Ljiljana Uzunović, le quali coprivano la maggior parte delle materie insegnate, oltre ad insegnare l'italiano anche in altre facoltà: alla facoltà di filosofia, all'accademia delle belle arti e all'accademia di arte drammatica.

Il numero di studenti interessati cresceva di anno in anno, arrivando a raggiungere, in alcuni anni, anche 600 studenti in tutti i gruppi.

Come si poteva prevedere, con passo lento ma deciso, cominciava a prendere forma la struttura del Corso di Laurea in lingua e letteratura italiana. Ci siamo dedicati alla stesura dei piani e dei programmi didattici, un lavoro che ha richiesto un enorme sforzo e tanta energia. In questa occasione è stato prezioso il notevole supporto del primo Ambasciatore d'Italia a Skopje, S.E. Faustino Troni. Lui, così come tutti i suoi successori, ci offrì sostegno morale, ma soprattutto organizzativo, invitando il compianto prof. Bertoni, dall'Università di Genova a tenere le lezioni di letteratura italiana, contribuendo in quel modo all'impegno di garantire la continuità dell'insegnamento della letteratura italiana. Tornando a quei tempi, non posso non menzionare il grande contributo della nostra lettrice Mariella Mazza, che si è prodigata con dedizione e passione affinché questo progetto potesse avere successo. Io la ringrazio con tutto il cuore di questo suo impegno, che rappresenta ancora oggi un esempio unico e impareggiabile. Un ringraziamento speciale va inoltre alla professoressa Neli Radanova, dell'Università di Sofia, che teneva le lezioni di grammatica italiana e al professor Riccardo Campa, dell'Università di Siena, per i corsi di civiltà italiana.

Per me, tutto questo, nel corso degli anni, ha rappresentato un sogno che tutti noi volevamo vedere realizzato. E ci siamo riusciti.

Nel settembre 1997 abbiamo immatricolato i primi studenti al Corso di Laurea in lingua e letteratura italiana, con programmi didattici nuovi e moderni, secondo gli standard europei, che permettevano agli studenti laureati di proseguire gli studi in Italia e in Europa, attivando due indirizzi di

studio: traduzione e interpretariato e didattica, entrambi ricchi di materie specifiche, necessarie per la formazione professionale scelta.

Così è partito il treno e la locomotiva è diventata sempre più potente, da tutti i punti di vista. L'interesse degli studenti per la lingua e la letteratura italiana era enorme, con picchi che raggiungevano, in alcuni anni, ben 150 iscritti. Noi crescevamo e l'italianistica insieme a noi.

Nel 2002 il Dipartimento si è arricchito di un altro docente, la prof.ssa Anastasija Gjurčinova, che copre l'insegnamento della letteratura italiana. Tra le colleghe vanno annoverate la giovane assistente Ruska Ivanovska Naskova e la lettrice Valentina Milošević-Simonoska.

Devo precisare che il corpo docente non cresceva in proporzione con l'aumento dell'interesse per lo studio della lingua italiana e abbiamo riscontrato non poche difficoltà nei nostri sforzi di soddisfare le esigenze del programma didattico. Un doveroso riconoscimento va all'Ambasciata d'Italia, per il sostegno e la solidarietà che ha sempre dimostrato e che in quel periodo ci è venuta incontro inviando due lettori.

Dobbiamo indubbiamente ringraziare anche tutti i lettori MAECI che hanno prestato un eccezionale servizio presso il nostro Dipartimento e ciascuno di loro, nessuno escluso, ha lasciato un'impronta personale sull'insegnamento dell'italiano in questa Facoltà. Luisa Federici, Ivano Chignola, Maria Tuliso, Mauro Scardacchi, Angela Hallerbach, Isabella Nena, Ksenija Jelen, Carmelita d'Alessio e il qui presente Marco Pescetelli.

La nostra gratitudine si estende anche al Dipartimento di lingue e letterature romanze, di cui il gruppo di lingua e letteratura italiana fece parte fino al 2010. Una menzione speciale va al prof. Aleksa Popovski, al prof. Petar Atanasov, al prof. Zvonko Nikodinovski e all'accademico Luan Starova, che inizialmente si fecero carico di insegnare le materie teoriche del gruppo.

Infine, l'anno scorso nel 2018, è entrata a far parte della nostra squadra anche la docente Irina Taleska, e il ringraziamento va anche a tutti i collaboratori che hanno lavorato con passione durante tutti questi anni presso il nostro Dipartimento, tra cui Elena Filipovska, Branka Nikolovska, Branka Grivcevska, Vladimir Andonovski, Dragana Kazandzieva ed altri.

Ed è così che, nel 2010, la nostra facoltà si arricchisce di un nuovo dipartimento – Il dipartimento di lingua e letteratura italiana – il più recente dipartimento indipendente della facoltà. Ormai da alcuni anni il nostro dipartimento è considerato uno dei migliori, e io aggiungo – più che giustamente. Forse per il fatto che la locomotiva, che ora è a capo di un moderno treno ad alta

velocità, si è adeguata rapidamente alle esigenze accademiche moderne per poter andare al passo con gli altri dipartimenti nella regione.

A oggi il corpo docente di italianistica ha subito una notevole evoluzione professionale annoverando 3 professori ordinari, 2 professori associati, 2 professori assistenti (docenti), una lettrice locale e un lettore MAECI. Tutti, hanno avuto un ruolo importante nell'attivazione del corso di Laurea in Lingua e letteratura italiana.

So che i numeri, seppur precisi e documentati, non sempre rispecchiano i risultati finali professionali e scientifici, eppure illustrerò alcuni indicatori utili per avere un quadro dei fatti principali:

- 700 studenti hanno conseguito la Laurea quadriennale presso il Dipartimento
- 27 studenti hanno conseguito gli studi magistrali (post-laurea), raggiungendo il titolo accademico di Master in Romanistica – lingua italiana o letteratura italiana
- 9 ricercatori hanno conseguito il Dottorato in scienze filologiche, nell'ambito dell'italianistica
- I professori presso il Dipartimento sono relatori accreditati agli studi di secondo e terzo livello di studio presso l'Università UKIM.

È impossibile presentare qui oggi la molteplicità di indirizzi professionali e scientifici in cui si sono avventurati i docenti e i collaboratori presso il nostro Dipartimento, bisognerebbe elencare uno ad uno tutti i titoli dei libri, i progetti internazionali, le raccolte, le traduzioni, le partecipazioni a workshop e seminari; stiamo parlando di un patrimonio enorme di temi e contenuti, risultato dell'esperienza scientifica pluriennale dei membri del Dipartimento. Elencherò solo alcuni dati:

1. Un numero considerevole di progetti assegnati, tra cui progetti internazionali (Tempus, Seepals), progetti bilaterali con le Università di Bari, Catania, Palermo, Perugia, Venezia ed altre, progetti scientifici nonché progetti nazionali sostenuti dal Ministero dell'istruzione e delle Scienze;
2. Numerose partecipazioni dei docenti, con propri interventi, ad oltre 150 convegni internazionali;
3. Sei convegni internazionali organizzati presso il nostro Dipartimento, cui hanno preso parte numerosi ricercatori nazionali ed esteri;

4. Pubblicazioni delle raccolte dei convegni organizzati con la collaborazione di un comitato editoriale internazionale;
5. Oltre 10 workshop internazionali con eminenti docenti italiani, destinati ai membri del Dipartimento e agli insegnanti di lingua italiana nel Paese;
6. Libri di testo destinati agli studenti del nostro Dipartimento;
7. Numerose borse di studio assegnate ai nostri docenti e un numero ancora più elevato di borse di studio assegnate ai nostri studenti;
8. Scambi internazionali di studenti, e posso dire con orgoglio, non più unilaterali, perché seppur ancora pochi, cominciamo ad accogliere anche noi studenti provenienti dai dipartimenti di italianistica nella regione;
9. I nostri docenti sono soci attivi di AIBA, SILFI, CSIS, AIPI, APPELLA e sono membri di numerose altre associazioni e relatori presso altre università;
10. Il dipartimento è sede di esame per i certificati CILS e DITALS;
11. La biblioteca dispone di oltre 3.600 titoli;
12. La Facoltà di Filologia è sede dell'Istituto Dante Alighieri di Skopje e dell'Associazione dei professori di lingua italiana in Macedonia del Nord.

Come è stato più volte sottolineato, giustamente e con orgoglio, il Dipartimento ha una fitta rete di collaborazioni con dipartimenti omologhi e affini delle Università estere e spesso ricopre un ruolo importante nei collegamenti internazionali tra le Facoltà omologhe. Vantiamo un grande numero di accordi Erasmus e accordi bilaterali di collaborazione con università italiane: l'Università di Palermo, Tor Vergata di Roma, Milano, Siena, Perugia, Catania, Bari, oltre che con le università della regione: Belgrado, Lubiana, Sofia ed altre.

In questa occasione vorrei sottolineare anche le numerose partecipazioni di eminenti professori dall'Italia e dall'estero di cui menzionerò solo alcuni (con le dovute scuse perché il tempo oggi non mi permette di elencarli tutti, la lista è veramente lunga): Nullo Minissi, Zhurawska, Pasquale Guaragnella, Paolo Balboni, Alessandro Masi, Claudio Magris, Michele Sarfatti, Pier Marco Bertinetto, Franco Cassano, Onofrio Romano, Faccini-Pireno, Rino Caputo, Alfonso Amendola, Julijana Vučo, Bruno Mautone, Fabio Mattioli, Francesco Altimari, Giovanna Scianatico, I. Garzia, Francesco Botta, L.

Monzali, Stević, Paola De Vecchi, Elisabetta Chiachiella, Marcello Pezzetti, Lucilla Pizzoli, Franco Ungaro e molti altri.

I moderni sistemi di comunicazione ci hanno permesso di organizzare video conferenze di noti italianisti, tra cui Sergio Olivotti, Giovanna Zaccaro, Annarita Taroni, Rossella Abbaticchio, Mirella Connena, Antony Mollica ed altri.

I membri del nostro dipartimento nutrono un particolare interesse e passione verso l'attività di traduzione, seguendo le orme di Prlićev, il primo traduttore dell' *Orlando Furioso* di Ariosto nel 1885-1855 e di Vlado Malevski, il traduttore di *Uomini e No* di Elio Vittorini, e lavorano attivamente su traduzioni di opere letterarie dall'italiano al macedone e viceversa.

Nel periodo 1945-1955 sono state tradotte dall'italiano al macedone 50 opere, mentre negli ultimi 10 anni, sono state realizzate ben 150 traduzioni: questo è un fatto che conferma il crescente interesse per gli autori italiani da una parte, e dall'altra la presenza di eccellenti traduttori.

Meritano una speciale menzione le traduzioni eseguite dagli studenti, sotto la supervisione dei docenti: Grazie a questi laboratori, ad oggi sono stati pubblicati cinque libri tradotti in macedone.

I successi raggiunti ci danno tanta gioia e soddisfazione, ma non mancano certo anche i riconoscimenti ufficiali, di cui vorrei citarne alcuni:

Tre nostri docenti sono stati premiati con importanti riconoscimenti per l'attività di traduzione, sia nazionali che internazionali (il premio Božidar Nastev, il premio Zlatno Pero - Penna d'Oro e il Premio Nazionale Speciale per la traduzione del Ministero della Cultura in Italia).

Non posso non aggiungere che questo Dipartimento è forse, tra i dipartimenti dell'UKIM, quello con il maggior numero di onorificenze e riconoscimenti istituzionali: ben sei delle nostre professoresse sono state insignite della più alta onorificenza da parte del Presidente della Repubblica italiana per le loro attività relative alla diffusione della lingua e cultura italiana, il *Cavaliere dell'Ordine della Stella della solidarietà italiana*.

I nostri studenti da anni occupano i posti più alti nelle classifiche per i risultati raggiunti durante gli studi: due nostri studenti hanno vinto il premio Franz Manning, mentre tre nostri studenti hanno avuto il titolo di miglior studente dell'Università UKIM.

In questi anni, tre professoresse del nostro Dipartimento hanno ricoperto incarichi dirigenziali della Facoltà di Filologia, nella Direzione Rapporti internazionali e nella Direzione gestione finanziaria, come Vice Presidi.

Il Dipartimento continua a dare un supporto agli studenti anche dopo il conseguimento della laurea, aiutandoli ad orientarsi sul mercato del lavoro.

Grazie all'impegno dell'Ambasciata d'Italia, con il supporto dell'Associazione macedone di insegnanti d'italiano e dell'Istituto Dante Alighieri di Skopje, dall'anno scorso la lingua italiana è entrata ufficialmente a far parte del sistema scolastico macedone: gli studenti delle scuole elementari e superiori, da quest'anno hanno la possibilità di studiare l'italiano come seconda lingua straniera, a partire dalla sesta classe delle elementari (equivalente alla prima media italiana).

Attività extra didattiche del Dipartimento:

Durante gli anni il Dipartimento ha sviluppato una ricca attività extra didattica, svolta per lo più attraverso laboratori per la traduzione di libri e film, rappresentazioni teatrali studentesche, partecipazione attiva nell'organizzazione degli eventi nell'ambito della Settimana della lingua italiana nel Mondo, della Settimana del cinema italiano, della Settimana della cucina italiana, nell'ambito del Giffoni Macedonia, (sezione del Giffoni Film Festival), della Fiera del libro, della presentazione di nuove traduzioni di opere letterarie dal e verso l'italiano, di traduzioni simultanee, e un gran numero di varie attività culturali finalizzate alla promozione e alla diffusione della cultura italiana nel Paese.

Ho il piacere di ribadire gli ottimi rapporti con l'Ambasciata d'Italia a Skopje, che ha sempre saputo riconoscere e venire incontro alle esigenze del Dipartimento. Mi sento in dovere, inoltre, di sottolineare la generosa donazione del Governo italiano, grazie alla quale è stato costruito il nostro centro multimediale, dove si svolgono la maggior parte delle attività del Dipartimento.

Infine, vorrei ringraziare tutti gli Ambasciatori d'Italia che hanno finora svolto servizio a Skopje, e in particolare l'Ambasciatore Carlo Romeo, per l'impegno profuso con costanza per la crescita e lo sviluppo del Dipartimento e del suo personale, attraverso varie forme di sostegno, finanziario, ma anche morale, che hanno consentito uno sviluppo continuo e proficuo dei rapporti tra le istituzioni accademiche. Non posso non menzionare i suoi straordinari sforzi compiuti per l'intensificazione e il rafforzamento della collaborazione in campo culturale, educativo e scientifico.

Considerando tutto ciò, spettano a noi, attuali, e ai futuri docenti del Dipartimento di italianistica, l'obbligo e la responsabilità di continuare a lavorare sullo sviluppo dell'italianistica nel nostro Paese, sulla promozione

della lingua, della cultura e della letteratura italiana, come anche, nel campo glottodidattico, di seguire le nuove tendenze nell'insegnamento per creare condizioni ancora più favorevoli allo studio, di continuare ad elevare sia la qualità del processo didattico-scientifico, che i valori accademici.

Solo così il nostro Dipartimento, oggi - a 60 anni dei primi insegnamenti in lingua italiana - potrebbe continuare a divulgare la lingua, la letteratura e la cultura italiana, in questo mondo abitato da tantissime lingue straniere, dove ci dovrebbe essere e occorrerebbe sempre far posto ad un'altra lingua e cultura straniera.

“ Le parole che dicono la verità hanno una
vibrazione diversa da tutte le altre “

Andrea Camilleri

Io ho cercato di trasmettervi la verità sull'italianistica, adesso mi auguro che ne possiamo condividere le vibrazioni.

Grazie dell'attenzione.

SEDUTA PLENARIA

Pier Marco Bertinetto

Scuola Normale Superiore di Pisa

La commutazione aspettuale stretta nella letteratura italiana moderna

Se equivocó la paloma, se equivocaba
Rafael Alberti (da *Entre el clavel y la espada*, 1941)

Introduzione e corpus di riferimento

Il verso di Rafael Alberti posto qui in esergo, che apre ed intitola una sua poesia, può ben rappresentare il tema che intendo svolgere nelle pagine seguenti. Lasciando per il momento da parte l'esatta interpretazione del valore aspettuale di questo Imperfetto (*se equivocaba*), mi preme sottolineare il meccanismo della brusca commutazione aspettuale, che chiamerò commutazione 'stretta', di cui mi appresto a portare vari esempi tratti dalla letteratura italiana degli ultimi due secoli. Mi asterrò dall'indagare l'origine di questo stilema, che è certamente antica, poiché se ne trovano esempi in testi classici. Né mi preoccupero di verificarne la diversa frequenza nei testi, che è tutt'altra cosa: uno stilema può infatti essere comparso sporadicamente in una certa fase, ma essere divenuto moneta corrente solo molto tempo dopo. Il mio scopo è di delineare una sorta di tipologia, mostrando come il brusco slittamento da passato perfettivo a imperfettivo (e, più raramente, viceversa) sia stato usato per ottenere peculiari effetti stilistici. Mi propongo, in particolare, di tracciare una curva transizionale, che, partendo da certi usi dell'Imperfetto che potremmo giustificatamente definire canonici, ne spinge poi all'estremo le capacità espressive, senza peraltro mai valicare la linea rossa che separa tale tempo verbale dall'aspetto perfettivo, tipicamente veicolato, nei testi narrativi, dal Passato Semplice.

Il corpus da cui attingo è costituito da 55 romanzi (o, in qualche caso, raccolte di racconti) di autori italiani, compresi tra la fine del 18° secolo e il tardo Novecento (da Antonio Piazza 1777, *L'attrice*, a Marta Morazzoni 1986, *La ragazza col turbante*). Si tratta dello stesso corpus utilizzato per una mia precedente pubblicazione del 2003, dedicata ad alcuni rilevanti procedimenti stilistici che caratterizzano l'uso dei tempi verbali nella narrativa

italiana moderna.¹ L'elenco dei testi è riportato nell'appendice. Di ciascuno sono state analizzate 120 pagine; un limite che trova giustificazione nel fatto che i più brevi, tra questi scritti, presentano appunto tale estensione. Il criterio adottato è tutt'altro che rigoroso, perché, ovviamente, il numero di caratteri per pagina varia da un testo all'altro. Ma questo problema avrebbe potuto risolversi soltanto attingendo a versioni elettroniche, cosa possibile solo per testi liberamente accessibili, ossia quelli i cui diritti d'autore siano scaduti. Ciononostante, pur con questa congenita imperfezione, il corpus permette di abbracciare una porzione non irrilevante della produzione letteraria italiana dell'Otto/Novecento.

Occorre aggiungere che il criterio di scelta dei testi è stato relativamente casuale, ossia non guidato da personali preferenze, per evitare che da esse potesse discendere un inconsapevole condizionamento per quanto riguarda la *facies* stilistica dei testi. Anche nella circostanza presente, come già nel lavoro del 2003, la mia attenzione è stata dunque unicamente rivolta alla 'stilistica della lingua' (per usare l'espressione coniata da Charles Bailly²), piuttosto che alla stilistica degli autori. Lo scopo dell'indagine verte sulla capacità dell'italiano di sfruttare le possibilità insite nel proprio sistema aspettuale; ossia, in ultima analisi, sulla sensibilità degli scriventi, in quanto parlanti nativi, rispetto a tali restrizioni.

Rispetto al tema qui affrontato, si potrebbero ipotizzare due diversi scenari. Nel caso estremo, si potrebbe giungere ad una situazione di sostanziale vaghezza, nella quale diventerebbe impossibile definire, in base a precise ragioni semantiche, il criterio di scelta fra Passato perfettivo e Imperfetto. La commutazione fra questi due tempi si ridurrebbe, in tal caso, ad una mera questione di *variatio*. Come mi propongo di mostrare, tuttavia, tale commutazione, per quanto brusca, si mantiene sempre entro il margine della legittimità grammaticale. Il fatto di poter spingere l'Imperfetto fin quasi al punto di rottura, senza tuttavia sconfinare sul terreno della perfettività, può quindi essere interpretato come inconfutabile dimostrazione della saldezza dell'impianto

¹ Bertinetto Pier Marco, 2003. *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso. I quattro capitoli che compongono tale libro affrontano i seguenti temi: le diverse sperimentazioni (particolarmente evidenti in certi autori della seconda metà del '900) relative alla scelta del tempo 'propulsivo'; l'uso del Presente 'storico'; la lenta, ma costante, espansione delle perifrasi progressiva e continua; la dinamica testuale dei 'deittici temporali riorientati', e le possibili restrizioni sui tempi verbali che essi inducono.

² Bailly Charles, 1950 *Linguistique générale et linguistique française*, Berne Francke (trad. it. *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore).

tempo-aspettuale dell'italiano. Questo non è certo un fatto scontato, se si pensa ai tanti mutamenti cui le lingue vanno incontro nel corso del tempo. L'ambito tempo-aspettuale offre, a tal riguardo, un ampio, e talvolta spettacolare, campionario di trasformazioni. Basti pensare al collasso subito dal sistema verbale delle lingue slave settentrionali, in confronto soprattutto con macedone e bulgaro, che hanno mantenuto, e per certi aspetti perfino ampliato (si pensi alla categoria dell'evidenzialità) l'impianto ereditato dallo slavo ecclesiastico.³

L'imperfetto romanzo: tre usi canonici e un uso marcato

La divisione di lavoro fra Passati perfettivi (Passato Semplice e Composto) e Imperfetto dà frequentemente vita, nelle lingue romanze (e in tutte le lingue che possono esprimere l'opposizione fra passato perfettivo ed imperfettivo), al contrasto fra primo e secondo piano (o sfondo); ossia, per dirla con terminologia inglese molto diffusa, *foreground vs background*. Gli eventi che si collocano in primo piano costituiscono la trama narrativa, o sviluppo diegetico, ossia ciò che si può chiamare 'linea propulsiva', in quanto alimenta il procedere dinamico degli eventi. Rispetto ad essa, le informazioni di sfondo forniscono informazioni aggiuntive, spesso inerenti la descrizione ambientale o la caratterizzazione dei personaggi. Sul contrasto fra primo piano e sfondo ha, per esempio, insistito Harald Weinrich nel suo noto lavoro del 1964.⁴ La funzione propulsiva è tradizionalmente espressa, in italiano, dal Passato Semplice (o Passato Remoto), e continua ad esserlo a dispetto di certe più o meno ardite sperimentazioni condotte da autori del Novecento (si veda nuovamente la nota 1).

Gli usi dell'Imperfetto come tempo narrativo di sfondo possono dunque essere considerati a giusto titolo canonici, in quanto legittimati dalla consueta architettura aspettuale. Trattandosi di cose ben note, mi limiterò qui a richiamarle brevemente, con l'unico scopo di fissare un necessario punto di riferimento.

In primo luogo, abbiamo l'alternanza fra passato perfettivo (= **PP**) e Imperfetto 'progressivo' (= **P**),⁵ di cui danno testimonianza i seguenti esempi.

³ Cf. Bertinetto Pier Marco & Lentovkaya Anna, 2010, in *A diachronic view of the actional/aspectual properties of Russian verbs*, «Russian Linguistics», 36, pp. 1-19.

⁴ Weinrich Harald, 1964. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer.

⁵ In questo lavoro farò uso delle seguenti abbreviazioni: **A** = abituale; **C** = continuo; **N** = narrativo; **P** = progressivo; **PP** = Passato perfettivo; **S** = stativo.

(1) a. Carlo Emilio Gadda, 1970 (1963). *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi (p.80) [...] *capì* (PP) tuttavia che un qualcosa di orrido *stava ribollendo* (P) in quell'anima.

b. Cesare Pavese, 1973 (1950). *La luna e i falò*, Torino, Einaudi (p. 79) La gente *cominciava* (P) a ripassare sulla strada, da dietro la griglia *chiesi* (PP) che cosa c'era attaccato sul palo della cuccagna, se la corsa era stata proprio nei sacchi, chi aveva vinto.

Altrettanto canonico è l'impiego dell'aspetto 'abituale' (= A), che descrive, se non propriamente una situazione di sfondo, quanto meno una serie di eventi concomitanti rispetto alla linea narrativa di primo piano, tali da connotare, entro un quadro temporale di riferimento, determinati referenti o determinate situazioni ambientali. Un recente lavoro ha caratterizzato la precipua valenza semantica di questa visione aspettuale in termini di imperfettività 'gnomica'.⁶

(2) Elio Vittorini, 1976 (1948). *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori (p.47)

[il personaggio che dice "io" sta scrivendo un diario]

Ad ogni modo, eccomi qui, col mio diario. Dico: col mio vecchio *Diario d'uno Stratega*; che tanti anni fa ho cominciato quando ero bambino in quella campagna di cotone, e *si andava* (A) all'assalto dei fertilizzanti di fieno al di là delle siepi dei fichidindia.

Benché l'Imperfetto progressivo e quello abituale siano stati ampiamente descritti nei testi scientifici di riferimento, la loro frequenza d'uso è nettamente inferiore rispetto a quella del così detto Imperfetto 'continuo' (= C); descritto per la prima volta in un mio lavoro del 1986, ma tuttora insufficientemente tenuto presente nelle sistemazioni teoriche e nelle analisi testuali.⁷ L'Imperfetto continuo condivide col progressivo la natura semelfattiva, ossia il fatto di riferirsi ad un singolo contesto situazionale; ma, a differenza del progressivo, non isola un singolo istante, in cui l'evento viene colto nel suo svolgimento (qualunque ne sia il successivo sviluppo), bensì individua un

⁶ Bertinetto Pier Marco & Lenci Alessandro, 2012. *Verbal pluractionality and gnomic imperfectivity*, in Binnick Robert (a cura di), *The Oxford handbook of Tense and Aspect*. Oxford University Press, New York, pp. 852-880 (edizione riveduta: 2015).

⁷ Bertinetto Pier Marco, 1986. *Tempo, Aspetto e Azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Accademia della Crusca, Firenze.

intervallo temporale di riferimento, lungo il quale un certo evento viene, per così dire, osservato nel suo svolgersi. Poiché nel seguito di questo lavoro ne verranno esibiti svariati esempi, non occorre darne immediata illustrazione. Mi limiterò ad osservare che, per le sue precipue caratteristiche, l'Imperfetto continuo sfrutta non di rado, per fini descrittivi, la capacità dei verbi stativi (= S) di designare una condizione durativa.

- (3) Germano Lombardi 1963, *Barcelona*, Milano, Feltrinelli (pp. 64-5)
C'era (C=S) una grande piazza nella luce del giorno e lui l'attraversava (P).
Vide (PP) un tendone che sbatteva nell'aria, poi *si vide* (PP) in una sala:
c'erano (C=S) molti tavoli e intorno a uno, in fondo, un gruppo di uomini seduti. L'angolo *era* (C=S) in penombra [...].

Se tali sono gli usi canonici dell'Imperfetto, nella sua tipica funzione di tempo narrativo di sfondo, è utile fissare, per contrasto, il limite opposto, rappresentato dal così detto Imperfetto 'narrativo' (= N), in cui questo tempo verbale viene impiegato in un contesto radicalmente controdeteminante, ossia di tenore perfettivo. Anche in questo caso, si tratta di un procedimento testuale ampiamente descritto nei suoi connotati teorici.⁸ Ma è importante qui osservare che, pur trattandosi di una vistosa infrazione circa la sua natura autenticamente imperfettiva, l'Imperfetto riesce ad esprimere le precipue valenze di senso che il parlante nativo sa ricavare da siffatti contesti, proprio in ragione del fatto che la sua fondamentale vocazione imperfettiva non viene revocata in dubbio. Il parlante sa decrittare tali valenze poiché percepisce, in filigrana, il consueto valore imperfettivo, in maniera analoga a quanto avviene nella fruizione di una metafora, in cui il significato usuale di una parola viene fatto reagire con un contesto controdeteminante. Non a caso, si è parlato, a tal riguardo, di 'metafora aspettuale'.⁹

⁸ Se ne veda, per esempio, la trattazione nel lavoro indicato nella nota 7. Si veda anche Bertinetto Pier Marco, 1987. *Structure and origin of the narrative imperfect*, in Giacalone Ramat Anna, Carruba Onofrio e Bernini Giuliano (a cura di), *Papers from the 7th International Conference on Historical Linguistics*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 71-85, nonché il capitolo 6, *Metafore tempo-aspettuali*, di Bertinetto Pier Marco, 1997. *Il dominio tempo-aspettuale. Demarcazioni, intersezioni, contrasti*, Rosenberg & Sellier, Torino.

⁹ Berrettoni Pierangiolo, 1972. *La metafora aspettuale*, in «Studi e Saggi Linguistici» 12., pp. 250-259.

- (4) Emilio Praga, 1963 (1887). *Memorie del presbiterio*, Milano, Rizzoli (p. 230)

«Andiamo, andiamo,» *sclamò* (PP) seccato il brigadiere e *si moveva* (N).

Poteva nascere disgrazia.

Mi lanciai e lo trattenni.

I tre usi canonici dell'Imperfetto sopra citati (progressivo, abituale, continuo), assieme al suo uso marcato (narrativo), consentono di definire i margini del territorio entro cui si collocheranno le sperimentazioni contenute nelle citazioni che seguiranno. Come anticipato, in questo scritto mi soffermerò su contesti in cui il Passato Semplice e l'Imperfetto, specificamente inteso nella sua valenza 'continua', compaiono a breve distanza l'uno dall'altro. Mi propongo di mostrare come vari scrittori degli ultimi due secoli abbiano saputo sfruttare tale prossimità, per conseguire peculiari esiti stilistici. La mia analisi procederà da casi agevolmente riconducibili al tipo canonico dell'Imperfetto continuo, ad altri che, pur mantenendosi fedeli a tale valenza aspettuale, la spingono ad esiti decisamente marcati.

Dinamizzazione testuale

Il primo tipo di effetti si colloca nell'ambito di ciò che potremmo denominare 'dinamizzazione della trama narrativa'. Essa può manifestarsi nelle due direzioni contrapposte dell'accelerazione o del rallentamento, a seconda dell'ordine rispettivo dei due tempi verbali impiegati.

Il primo risultato è ottenuto da un Passato Semplice che, comparando dopo un Imperfetto, riesce a vivacizzare una situazione relativamente statica, introducendo un brusco cambio di prospettiva da cui si genera un subitaneo effetto di focalizzazione. Questo tipo di chiusura dinamica risulta particolarmente evidente quando il verbo impiegato coincide con quello appena usato all'Imperfetto, o comunque ne costituisce uno stretto sinonimo.

- (5) a. Germano Lombardi 1963. *Barcelona*, Milano, Feltrinelli (p. 12)

Vedeva (C=S) la balaustra di ferro con il corrimano in legno nero, e le pareti grigie. *Vide* (PP) oscuri corridoi e stanze semibuie, le forme dei corpi sotto le coperte, sui letti bassi, contro le pareti, e finestre con i vetri e le persiane [...]

b. Cesare Pavese, 1973 (1950). *La luna e i falò*, Torino, Einaudi (p. 45)
Andavo in giro (C/P) in camioncino sulle strade statali, *arrivai* (PP) fino al deserto, fino a Yuma, fino ai boschi di piante grasse.

Rovesciando le componenti, si ottiene invece l'effetto opposto, ossia una sorta di rallentamento. Se nel brano seguente comparisse il Passato Semplice *si vide* (in luogo dell'Imperfetto *si vedeva*), verrebbe suggerita una percezione subitanea, che chiaramente non è intenzione dell'autore trasmettere.

- (6) Germano Lombardi 1963, *Barcelona*, Milano, Feltrinelli (p. 5)

Il battente *si aprì* (PP) sul marciapiede di asfalto. *Si vedeva* (C) una casa grigia alta cinque piani, c'era (C) una finestra aperta e nel vano c'era (C) una donna. *Si vedeva* (C) il suo busto, la testa, una mano stretta allo stipite, i capelli crespi e gli occhi, le pupille nere e fisse, la pelle pallida del viso.

È opportuno segnalare che i casi appena riportati si collocano appieno nell'alveo della canonicità, con la consueta divisione di lavoro tra Imperfetto e Passato Semplice in rapporto al contrasto fra primo piano e sfondo. L'unica ragione per citarli, risiede nella relativa vicinanza dei due tempi verbali; ma, di per sé, ciò non comporta alcuna deviazione dal canone.

Diverso è il caso delle alternanze che si possono talvolta osservare nelle componenti testuali che costituiscono la cornice di uno scambio dialogico. In tali circostanze, ci si aspetterebbe di trovare sistematicamente usato il Passato Semplice, dato che ciascuno di questi momenti rappresenta un successivo stadio di avanzamento della trama. Mentre le battute si susseguono, lo scrittore le accompagna con brevi frasi imperniate su un *verbum dicendi*, a sottolineare il dipanarsi del dialogo. Non è inconsueto, tuttavia, trovare in questi contesti un'alternanza fra Passato Semplice e Imperfetto, con quest'ultimo chiaramente connotato in senso continuo. Poiché non si può presumere che si tratti di un'alternanza fra primo piano narrativo e sfondo, appare evidente che l'Imperfetto evoca qui una sottolineatura di insistenza, quasi si volesse alludere ad un gesto reiterato, una specie di insistenza nel dire. In tal modo, l'autore riesce a vivacizzare una sequenza potenzialmente ripetitiva.

- (7) Tommaso Grossi 1952 (1834). *Marco Visconti*, Vicenza, Edizioni Paoline (pp. 88-9)

«Ah! adesso capisco» *diceva* (C) il Conte, e [...] gli *domandava* «che cos'è che m'avete scritto [...]».

«E' fuor de' gangheri affatto» *diceva* (C) Ottorino

[... mezza p. di battute di dialogo, senza *verba dicendi*]

Ma Ottorino, senza dargli ascolto, *disse* (PP) al suo scudiere [...]

«No, no » *replicava* (C) il conte [...].

«Egli è mio scudiere » *rispose* (PP) Ottorino [...]
«Pensate una cosa» *tornava a dire* (C) il Conte [...]
«Ad ogni modo è meglio assicurare il partito» *replicava* (C) il giovane cavaliere.
«Così al buio, quel povero Lupo! fra quei precipizi!...» *insisteva* (C) pure il Conte.
«Di questo non vi pigliate pensiero», *entrò a dire* (PP) il figlio del falconiere [...]

In simili contesti, si deve riconoscere che tanto il Passato Semplice, quanto l'Imperfetto, si collocano sulla linea propulsiva del discorso. Peraltro, trattandosi di un ambito lessicale molto specifico (*verba dicendi*), è lecito ipotizzare che lo scrittore voglia utilizzare le potenzialità semantiche dell'aspetto continuo in senso meramente allusivo. Mentre la pragmatica suggerisce che, in uno scambio serrato, ogni battuta debba seguire la precedente secondo un andamento incalzante, il lettore ricava, nei punti marcati imperfettivamente, l'impressione di una sorta di dilatazione temporale. Si ottiene in tal modo una specie di ritmo sincopato, o di *stop and go*, che in ultima analisi si giustifica con l'intento meramente stilistico di variare una sequenza potenzialmente tediosa.

Dalla stretta adiacenza alla torsione stilistica

Uno stilema relativamente frequente, nella letteratura italiana moderna, è l'esibita vicinanza testuale di Passato Semplice e Imperfetto, in quanto collegati da una congiunzione. Ciò ottiene l'effetto di ridurre la distanza fra le funzioni propulsiva e descrittiva. Si vedano i seguenti esempi.

(8) a. Elio Vittorini, 1976 (1948). *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori (p.48)

«Siete tutti così» *dissi* (PP) *e digrignavo* (C) i denti [...]

b. Cesare Pavese, 1973 (1950). *La luna e i falò*, Torino, Einaudi (p. 56)
Nuto non *disse* (PP) nulla *e strappava* (C) ciuffi d'erba secca.

c. Mario Rigoni Stern, 1965 (1952). *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi (p. 32)

Rimasi (PP) solo *e guardavo* (C) i reticolati a metà sepolti nella neve [...]

- d. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1963 (1958). *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli (p. 67)
Maria-Stella dapprima non *disse* (PP) parola *ma si faceva* (C) una caterva di segni di croce;

Un effetto analogo può anche essere ottenuto per giustapposizione asindetica, come nei seguenti brani, nei quali si aggiunge forse, talvolta, l'idea di una sorta di sospensione. Si tratta, a ben vedere, del medesimo stilema usato da Rafael Alberti nel verso citato in esergo al presente lavoro.

- (9) a. Carlo Emilio Gadda, 1970 (1963). *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi (p. 80)
[...] *parve* (PP) ridestarsi da un'allucinazione: lo *guardò* (PP): lo *fissava* (C) come gli domandasse, a lui, «che cosa ho detto?».

- b. Cesare Pavese, 1973 (1950). *La luna e i falò*, Torino, Einaudi (p. 64)
L'Irene *disse* (PP) qualcosa, *ridevano* (C).

- c. Emilio Praga, 1963 (1887). *Memorie del presbiterio*, Milano, Rizzoli (p. 126)
[...] *si buttò* (PP) a terra, *si contorceva* (C), *si mordeva* (C) i pugni [...]

Il brano seguente combina, in un certo senso, i due stilemi (interpunzione e coordinazione), ad indicare uno stacco fra due eventi pur fattualmente legati.

- (10) Niccolò Tommaseo, 1963 (1840). *Fede e bellezza*, Milano, Rizzoli (p.40)
Abbassò (PP) la voce; *e voleva* (P) calmarmi.

Nonostante l'adiacenza fra contrastanti prospettive aspettuali, gli esempi precedenti restano ligi alle convenzioni grammaticali, con precisa divisione di compiti fra funzione propulsiva e sfondo descrittivo. Gli imperfetti continui vi svolgono un ruolo, per così dire, di accompagnamento: essi arricchiscono la scena di ulteriori dettagli, e in qualche modo ne precisano i contorni scenici, quasi fornendo una sorta di commento che ne espande e potenzia l'effetto. Lo si potrebbe paragonare, per metafora, al ruolo svolto dalle armoniche, rispetto alla frequenza fondamentale di un suono periodico. E tutto ciò si regge sulla solidità della basilare opposizione aspettuale perfettivo vs

imperfettivo, saldamente rappresentata in italiano dal contrasto fra i Passati perfettivi e l'Imperfetto. Una commutazione può funzionare, in effetti, solo nel presupposto che gli ancoraggi grammaticali restino assolutamente saldi. Se così non fosse, anziché parlare di commutazione, parleremmo di vaghezza espressiva, che potrebbe magari venir percepita come mera e ridondante *variatio* stilistica. Un traguardo, a quanto si è visto in (7), rasentato da un certo uso dei *verba dicendi*, anche se il confinamento entro un preciso ambito lessicale riesce a contenerne la potenziale carica eversiva.

Talvolta, tuttavia, l'Imperfetto può essere percepito come appartenente alla linea propulsiva del racconto. Ciò introduce un elemento di torsione stilistica. Si noti, nel brano seguente, il contrasto fra *aveva* (puramente descrittivo) e *si colorivano* (con valore appunto dinamico). Ma si noti anche come il persistente valore imperfettivo dell'Imperfetto alimenti una sorta di indeterminatezza temporale. Non siamo tenuti ad interpretare *si colorivano* come strettamente sequenziale rispetto all'evento precedente (*gridò*), anche se la pragmatica ci indurrebbe a pensarli in relazione causale (l'eccitazione del gridare ha creato il rossore del volto). Il grado di sovrapposizione fra questi due eventi, temporalmente adiacenti, resta indefinito proprio a causa della giustapposizione di valenze aspettuative contrastanti. Ciò è dovuto all'aspetto continuo, che proietta un velo di incertezza sui reali contorni temporali dell'evento designato. Questo è un punto saliente, su cui tornerò.

- (11) Alessandro Manzoni 1966 (1840). *I promessi sposi*, Milano, Mondadori (p. 496)

«Sciagurato!» *gridò* (PP) il padre Cristoforo, con una voce che aveva ripresa tutta l'antica pienezza e sonorità: «sciagurato!» e la sua testa cadente sul petto s'era sollevata; le gote *si colorivano* (C) dell'antica vita; e il fuoco degli occhi *aveva* (C) un non so che di terribile.

L'esempio precedente può dunque essere visto come preludio a quanto verrà descritto nel prossimo paragrafo, in cui verranno affrontati i casi, non rari nella letteratura italiana moderna, di Imperfetti con funzione propulsiva.

Imperfetto propulsivo

In certi brani narrativi, la vicinanza testuale fra l'Imperfetto e un Passato perfettivo (coincidente, con rarissime eccezioni, col Passato Semplice) non può essere canonicamente riportata alla consueta falsariga del contrasto fra primo piano e sfondo. In tali circostanze, il lettore deve riconoscere, per

ragioni di palese cogenza pragmatica, che entrambi questi tempi verbali, a dispetto della commutazione aspettuale, si collocano sulla linea propulsiva del racconto.

Nei seguenti esempi di struttura coordinativa, apparentemente simili a quelli visti in precedenza, l'Imperfetto non esprime infatti l'atteso valore descrittivo, bensì concorre all'avanzamento della trama diegetica. In (12a), per esempio, l'andare verso il mare deve necessariamente seguire l'avver cominciato a correre, ed anzi ne costituisce la naturale prosecuzione. Analogamente, in (12b), il punzecchiamento ed il gesto di issare su uno sterpo non possono essere visti come eventi collaterali alla linea propulsiva, bensì come azioni che ad essa pienamente appartengono, in quanto successive alla cattura ed allo stordimento dell'insetto. A riprova, si noti come, in entrambi i casi, e con marcata differenza rispetto ai casi precedenti (tranne, per le ragioni già accennate, l'esempio in (11), l'Imperfetto possa essere sostituito da un Passato Semplice. Su questo punto (ossia, la possibile sostituzione mediante il Passato Semplice) tornerò con ulteriori puntualizzazioni; lo si consideri, per ora, come una prima approssimazione.

- (12) a. Italo Calvino, 1980 (1957). *Il barone rampante*, in *I nostri antenati*, Torino, Einaudi (p. 260)
 Quand'ecco la mongolfiera *fu presa* (PP) da una girata di libeccio; *cominciò* (PP) a correre nel vento vorticando come una trottola, *e andava* (C) verso il mare.

b. Gesualdo Bufalino, 1981. *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio (pp.108-9)
 «Dresda o Nagasaki, voilà» mi disse, volgendosi frattanto a un lombrico scuro che *catturò* (PP) e *stordì* (PP) sotto un'unghia, *e gli punzecchiava* (C) l'addome, lo *issava* (C) sulla vetta di uno sterpo per farlo poi indi piombare di botto.

L'effetto di naturale concatenazione fra eventi, a dispetto della palese commutazione aspettuale, è particolarmente evidente nel contesto seguente:

- (13) Gesualdo Bufalino, 1986. *L'uomo invasore*, Milano, Bompiani (p. 134)
 Infine sua madre *venne* (PP) e lo *chiamava* (C) dietro la porta.

ma è in realtà individuabile in tutti i casi illustrati in questa sezione. Se ne vedano ulteriori esempi:

- (14) a. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1963 (1958). *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli (p.81)

Voltatosi, *si alzò* (PP) sulla punta dei piedi *e* con l'indice *mostrava* (C) un lontano gruppetto di case che *sembravano* (C) scivolare giù dal dirupo di un colle [...]

- b. Emilio Praga, 1963 (1887). *Memorie del presbiterio*, Milano, Rizzoli (p. 221)

La simpatia, ispiratami da questa somiglianza di gusti, mi *vinse e indugiavo* (C) guardando il curioso lavoro di quello sconosciuto [...].

- c. Alessandro Manzoni 1966 (1840). *I promessi sposi*, Milano, Mondadori (p. 484)

Nello stesso tempo, *s'aprì* (PP) di nuovo la finestra, e quella medesima sgarbata di prima ci *s'affacciò* (PP) questa volta, *e gridava* (C) anche lei: «pigliatelo, pigliatelo [...]».

Talvolta, la diretta concatenazione fra gli eventi può apparire attenuata dall'intromissione di altro materiale linguistico, ma è pur sempre percepibile come necessitata dal contesto.

- (15) a. Italo Calvino, 1980 (1957). *Il barone rampante*, in *I nostri antenati*, Torino, Einaudi (p. 164)

- Ah, sì! - *esclamò* (PP) Enea Silvio Carrega battendosi una mano sulla fronte. - Bacini! Dighe! Bisogna fare dei progetti! - *e scoppiava* (C) in piccoli gridi e saltelli d'entusiasmo mentre una miriade d'idee gli s'affollava alla mente.

- b. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1963 (1958). *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli (p. 54)

Angelica, la bella Angelica, *dimenticò* (PP) i migliaccini toscani e parte delle proprie buone maniere *e divorava* (C) con l'appetito dei suoi diciassette anni e col vigore che la forchetta tenuta a metà dell'impugnatura le conferiva.

c.Elio Vittorini, 1976 (1948). *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori (p.40)

Intanto il suo sguardo *venne* (PP) a posarsi su di me come un moscone che era ronzante, ronzante, *e me lo trovavo* (C) addosso d'improvviso.

d.Tommaso Grossi 1952 (1834). *Marco Visconti*, Vicenza, Edizioni Paoline (p.50)

Il curato *levò* (PP) le mani a benedire il tempo, *diede* (PP) a tutti l'assoluzione in articulo mortis, poscia *si gettò* (PP) ginocchioni in un canto col capo nascosto fra le mani *e si raccomandava* (C) l'anima mentre il conte cogli occhi spalancati, colla bocca aperta, guardando la figlia che gli si era stretta al petto, *badava* (C) pure a dire «Signore, aiutatemi!».

e.Italo Svevo, 1985. *I racconti*, Milano, Garzanti (p. 154)

Mamma Berta *infuriò* (PP) contro il piccolo sfacciato concorrente di sua figlia *e con la sua lingua viperina confermava* (C) le teorie dei Menina.

Lo stesso effetto può anche essere ottenuto con l'uso di un'interpunzione 'leggera'.

- (16) a.Cesare Pavese, 1973 (1950). *La luna e i falò*, Torino, Einaudi (p.27)
Lui *cianciava* (C), *si dava importanza* (C=S), mi *disse* (PP) che la madama della Villa era venuta solo ieri a raccogliere i pomodori.

b.Mario Rigoni Stern, 1965 (1952). *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi (p. 27)

Mi *chiese* (PP) della ragazza, *si parlava* (C) di cose belle e gentili, e poi *chiamò* (PP) l'attendente a fare il caffè.

c.Niccolò Tommaseo, 1963 (1840). *Fede e bellezza*, Milano, Rizzoli (p.79)

Fece (PP) a Giovanni sul primo accoglienza fredda: saputo letterato, *si buttava via* (C).

Sommando quindi i due moduli (coordinazione e giustapposizione asindetica), si evince che, dal punto di vista dell'orchestrazione sintattica, non è possibile tracciare una linea di demarcazione fra i casi descritti in questa

sezione e quelli analizzati nella sezione precedente, anch'essi caratterizzati da adiacenza testuale fra Passato perfettivo e Imperfetto. La differenza va colta nel singolo contesto ed esclusivamente in base a ragioni di natura pragmatica, data la mimetica capacità dell'Imperfetto di comportarsi ora come canonico elemento descrittivo di sfondo, ora come elemento che partecipa a pieno titolo allo svolgimento diegetico.

Del resto, i due suddetti usi dell'Imperfetto – canonico e propulsivo – possono liberamente coesistere in un medesimo contesto, affidandosi a identici moduli sintattici, a riprova del fatto che la distinzione poggia unicamente sulla competenza pragmatica del lettore. Nell'esempio seguente (caratterizzato da due successive coordinazioni strette fra valenze aspetuali contrastanti), la nostra conoscenza enciclopedica circa le cose del mondo ci avverte che le due situazioni richiedono una diversa interpretazione. Sappiamo infatti che non si può voltare fogli e discutere, senza essere in precedenza entrati in una stanza (posto, ovviamente, che fogli e interlocutori stiano in quest'ultima); per converso, sappiamo che nulla ci impedisce di restare in un luogo mentre, contemporaneamente, volgiamo intorno lo sguardo.

- (17) Cesare Pavese, 1973 (1950). *La luna e i falò*, Torino, Einaudi (p. 83)
Poi Nuto *entrò* (PP) nella stanza, e le *voltava* (C) i fogli e *discutevano* (C) e Irene *suonò* (PP) ancora. Io *restai* (PP) sul terrazzo e *guardavo* (C) sempre il Nido, e Canelli.

La riprova è data dalla sostituzione mediante il Gerundio: possibile nel secondo caso (*guardavo*), ma impossibile nel primo (*voltava*, *discutevano*), se non al prezzo di una vistosa modificazione del senso. Se infatti trasformassimo l'attacco del testo precedente in: "Poi Nuto *entrò* (PP) nella stanza, *voltandole* i fogli e *discutendo*...", dovremmo forzatamente ammettere che le ultime due azioni sono cominciate prima dell'ingresso nella stanza, in palese contrasto con la scena immaginata da Pavese.

Si è accennato, in apertura di questa sezione, alla possibilità di sostituire l'Imperfetto con un Passato perfettivo. Assumendo, provvisoriamente, che tale sostituzione possa essere compiuta senza produrre conseguenze semantiche, se ne può verificare l'esito in due esempi, rispettivamente tratti da questa sezione e dalla sezione precedente. Si considerino i brani (8a) e (12a), qui sotto riproposti in due versioni: quella originale e quella modificata, con un Passato Semplice (evidenziato in grassetto) in luogo dell'Imperfetto:

(18) a.[= 8a] «Siete tutti così» *dissi* (PP) e *digrignavo* (C) i denti

b.«Siete tutti così» *dissi* (PP) e *digrignai* (C) i denti

c.[= 12a] Quand'ecco la mongolfiera *fu presa* (PP) da una girata di libeccio; *cominciò* (PP) a correre nel vento vorticando come una trottola, e *andava* (C) verso il mare.

d.Quand'ecco la mongolfiera *fu presa* (PP) da una girata di libeccio; *cominciò* (PP) a correre nel vento vorticando come una trottola, e *andò* (C) verso il mare.

Entrambi i brani sono perfettamente accettabili. La questione non si gioca, dunque, sul piano della legittimità grammaticale. In entrambi i casi, il Passato Semplice 'intrusivo' sottolinea la concatenazione temporale fra l'evento da esso indicato e quello immediatamente precedente. La differenza rispetto al testo originale è, peraltro, assai marcata in (18b), visto che in (18a) l'Imperfetto segnala invece la contemporaneità fra le due azioni (il dire e il digrignare i denti). Nulla muta invece, sul piano della concatenazione fra gli eventi, in (18c) rispetto a (18d). Ciò conferma quanto sopra asserito in merito al valore propulsivo degli Imperfetti descritti nella presente sezione.

Ma dobbiamo forse da ciò dedurre che, in tali esempi, l'Imperfetto può ridursi a mera variante stilistica di un Passato perfettivo? Se così fosse, dovremmo concludere che l'Imperfetto italiano, oltre a mantenere le proprie valenze imperfettive, ha anche acquisito valenze prettamente perfettive, divenendo di fatto un tempo verbale aspettuualmente ambivalente. Che questo non sia un fatto privo di precedenti, è ampiamente dimostrabile. I Passati (Semplice e Composto) di una lingua come il tedesco, per esempio, sono appunto caratterizzati nel senso dell'ambivalenza aspettuale. E si può anche invocare, a conferma, la vicenda diacronica del Passato Composto italiano (e di molte altre varietà romanze); che pur mantenendo, nei contesti opportuni, la propria originaria valenza di compiutezza (in inglese: 'perfect'), ha anche acquisito la capacità di esprimere la valenza 'aoristica', soprattutto nel parlato. Del resto, se il così detto Imperfetto 'propulsivo' si collocasse risolutamente sul versante della perfettività, esso verrebbe a coincidere coll'Imperfetto narrativo, col quale invece non va confuso. Mentre infatti l'Imperfetto narrativo è usato in un contesto genuinamente controdeterminante, l'Imperfetto 'propulsivo' si mantiene entro i margini dell'imperfettività.

Riprendendo dunque la domanda precedentemente esposta (l'Imperfetto può ridursi a mera variante stilistica di un Passato perfettivo?), la risposta dovrà essere negativa. Per affrontare il problema, si può iniziare dalla seguente considerazione: in una successione di Passati Semplici, quale per esempio troviamo nella prima parte del brano in (15d), qui sotto riprodotta, abbiamo la nitida percezione di una sequenza di eventi, ciascuno dei quali nettamente separato temporalmente dal precedente.

- (19) Il curato *levò* (PP) le mani a benedire il tempo, *diede* (PP) a tutti l'assoluzione in articulo mortis, poscia *si gettò* (PP) ginocchioni in un canto col capo nascosto fra le mani [...]

Non abbiamo bisogno che ci venga esplicitato (come accade con l'avverbio *poscia*) che l'evento precedente deve essersi concluso prima che il successivo inizi, poiché ciò è implicito nella visione aspettuale. Si tratta infatti di perfettività 'aoristica', esplicitamente segnalata dal Passato Semplice, un tempo verbale dal valore semantico assolutamente univoco: 'passato'/'aoristico'/'fattuale' in rapporto ai piani, rispettivamente, temporale/aspettuale/modale. Se tuttavia completiamo il contesto precedente, possiamo constatare come i due Imperfetti (*raccomandava*, *badava*), pur collocandosi a pieno titolo sulla linea propulsiva, evocano un alone di indeterminatezza per quanto riguarda la delimitazione temporale dell'evento.

- (20) Il curato *levò* (PP) le mani a benedire il tempo, *diede* (PP) a tutti l'assoluzione in articulo mortis, poscia *si gettò* (PP) ginocchioni in un canto col capo nascosto fra le mani e *si raccomandava* (C) l'anima mentre il conte cogli occhi spalancati, colla bocca aperta, guardando la figlia che gli si era stretta al petto, *badava* (C) pure a dire «Signore, aiutatemi!».

Tale è, a ben vedere, la cifra distintiva dell'aspetto continuo, sempre riscontrabile negli usi canonici di questa valenza aspettuale, e particolarmente evidente quando essa venga affidata all'imperfetto, che esprime riferimento temporale passato. In effetti, è proprio in virtù di questa sua natura di passato imperfettivo che l'Imperfetto può esplicare la propria vocazione di tempo di sfondo; e ciò non soltanto in contesti che presuppongono la fissazione di un singolo istante di focalizzazione (come avviene nell'aspetto progressivo), ma anche quando venga presupposto un intervallo di riferimento. In entrambi i

casi, i contorni temporali dell'evento restano sfumati. L'Imperfetto continuo evoca dunque un intervallo di durata non definibile, lungo il quale si esplica o il divenire di un evento (eventualmente costituito dalla reiterazione di sottoeventi tendenzialmente non-durativi), o il permanere di una situazione statica (quando il predicato sia stativo).

Da ciò possiamo trarre un'importante conseguenza, cui si lega l'interpretazione degli esempi descritti in questa sezione: i così detti Imperfetti 'propulsivi' altro non sono, a ben vedere, che usi stilisticamente marcati di Imperfetti continui. La forza evocativa di questo particolare stilema risiede nel fatto che l'evento così designato, pur collocandosi sulla linea dello svolgimento diegetico, conserva la prerogativa, tipica della visione aspettuale continua, di alludere ad un'incerta delimitazione temporale. Se poi l'evento designato è tendenzialmente non-durativo, esso alluderà ad una possibile espansione temporale, in cui l'evento stesso viene percepito come reiterato, magari solo in potenza laddove il contesto pragmatico neghi plausibilità ad una siffatta lettura.

Si rileggano, a tal proposito, gli Imperfetti dei *verba dicendi* del testo in (7): *diceva, replicava, tornava a dire, insisteva*. Essendo incastonati in una sequenza di battute, non è plausibile che ciascuno di essi possa concretamente riferirsi ad un gesto ripetuto, e pertanto disteso su un intervallo di durata indeterminata. Certo, si può supporre che qualcuno di essi si espanda effettivamente, reiterandosi, su una porzione di tempo, ma una simile lettura non può essere estesa a tutte queste ricorrenze di Imperfetto, perché ciò contrasterebbe col carattere incalzante del dialogo. Si deve pertanto concludere che questa impressione di dilatazione temporale resta sul piano della mera allusione. Applicando tali considerazioni ai restanti esempi presentati in questa sezione, si può allora desumere il senso autentico dello stilema qui descritto. L'Imperfetto propulsivo esplica la propria forza evocativa non certo violando la legittimità grammaticale di tale tempo verbale, ma al contrario poggiando sulla saldezza dell'impianto aspettuale dell'Italiano, che affida a questo tempo verbale il compito di esprimere saldamente l'aspetto imperfettivo, in tutte le sue valenze: progressiva, abituale e, crucialmente (per la sua particolare duttilità) continua.

Per concludere ...

L'esemplificazione qui prodotta non è altro che una piccola finestra, spalancata sul vasto territorio dell'alternanza stretta di Passato Semplice ed Imperfetto. Né, d'altra parte, era mia ambizione fornirne un'illustrazione esauriente. Gli esempi prodotti mostrano tuttavia che, nella letteratura italiana moderna, le peculiarità aspettuali dell'Imperfetto sono state intenzionalmente sfruttate anche in funzione prettamente propulsiva. Gli scrittori hanno saputo trasferire sulla linea principale della trama diegetica le potenzialità di indeterminatezza temporale tipiche dell'Imperfetto continuo, ottenendo in tal modo una sorta di 'sfumato', che si potrebbe illusionisticamente paragonare alla pennellata ampia di tanti pittori moderni, con la quale si rende meno nitido il contorno, a tutto vantaggio della compenetrazione delle forme fra di loro e con l'ambiente circostante. Ciò che si perde in nitidezza dell'immagine, lo si guadagna in efficacia allusiva. Analogamente, ciò che nella scrittura si perde in termini di netta delimitazione temporale dell'azione, lo si guadagna in quella sorta di sospensione, che deriva dall'incerta definizione temporale di eventi pur logicamente collocati sulla linea propulsiva della narrazione.

Appendice

Si riporta qui l'elenco dei testi spogliati, con l'indicazione dell'edizione consultata. La data fra parentesi si riferisce all'anno di prima pubblicazione, purché esattamente determinabile.

- Aleramo, Sibilla *Una donna* (1906), Milano, Feltrinelli 1950.
 Bufalino, Gesualdo *Diceria dell'untore* (1981), Palermo, Sellerio 1981.
 Bufalino, Gesualdo *L'uomo invaso* (1986), Milano, Bompiani, 1986.
 Busi, Aldo *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (1985), Milano, Mondadori 1991.
 Buzzati, Dino *Il deserto dei tartari* (1940), Milano, Mondadori 1966.
 Calvino, Italo *Il barone rampante* (1957), in *I nostri antenati*, Torino, Einaudi 1980.
 Calvino, Italo *Ti con zero* (1967), Torino, Einaudi 1967.
 Cantù, Cesare *Portafoglio di un operaio* (1871), Milano, Bompiani 1984.
 Capuana, Luigi *Profumo* (1892), Roma, Curcio 1977.
 Cassola, Carlo *La casa di via Valadier* (1956), Milano, Rizzoli 1979.
 D'Annunzio, Gabriele *Trionfo della morte* (1894), Milano, Mondadori 1956.
 D'Arzo, Silvio *Casa d'altri e altri racconti* (1980), Torino, Einaudi 1981.
 D'Azeglio, Massimo *Ettore Fieramosca* (1833), Firenze, Le Monnier 1866.
 De Amicis, Edmondo *Cuore* (1886), Milano, Treves 1910.
 Del Giudice, Daniele *Atlante occidentale* (1985), Torino, Einaudi 1985.
 De Marchi, Emilio *Giacomo l'idealista* (1897), Milano, Mondadori 1962.
 De Roberto, Federico *I viceré* (1894), Milano, Garzanti 1976.
 Eco, Umberto *L'isola del giorno prima* (1994), Milano, Bompiani 1994.
 Fogazzaro, Antonio *Piccolo mondo antico* (1895), Milano, Mondadori 1966.
 Fucini, Renato *All'aria aperta* (1887), Roma, Newton Compton 1978.
 Gadda, Carlo Emilio *La cognizione del dolore* (1963), Torino, Einaudi 1970.
 Gadda, Carlo Emilio *La Madonna dei filosofi* (1955), Torino, Einaudi 1973.
 Grossi, Tommaso *Marco Visconti* (1834), Vicenza, Edizioni Paoline 1952.
 Guerrazzi, Francesco *Il buco nel muro* (1862), Milano, Universale Economica 1949.
 Imbriani, Vittorio *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876), Milano, Rizzoli 1975.
 Levi, Primo *Se non ora, quando?* (1982), Torino, Einaudi 1982.
 Levi, Primo *Se questo è un uomo* (1947), Torino, Einaudi 1976.
 Lombardi, Germano *Barcelona* (1963), Milano, Feltrinelli 1963.
 Manzoni, Alessandro *I promessi sposi* (1840), Milano, Mondadori 1966.
 Maraini, Dacia *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), Milano, Rizzoli 1994.
 Marmorì, Giancarlo *Lo sproloquio* (1963), Milano, Feltrinelli 1963.
 Moravia, Alberto *Gli indifferenti* (1929), Milano, Garzanti 1974.
 Morazzoni, Marta *La ragazza col turbante* (1986), Milano, Longanesi 1986.
 Nievo, Ippolito *Le confessioni di un italiano* (1867), Milano, Garzanti 1973.
 Panzini, Alfredo *Il padrone sono me!* (1922), Santarcangelo di Romagna, FARA 1994.
 Pavese, Cesare *La luna e i falò* (1950), Torino, Einaudi 1973.
 Piazza, Antonio *L'attrice* (1777), Napoli, Guida 1984.

- Pirandello, Luigi *Il fu Mattia Pascal* (1904), Milano, Mondadori 1965.
Praga, Emilio *Memorie del presbiterio* (1887), Milano, Rizzoli 1963.
Rigoni Stern, Mario *Il sergente nella neve* (1952), Torino, Einaudi 1965.
Salgari, Emilio *Avventure di prateria, di giungla e di mare*, Torino, Einaudi 1971.
Sciascia, Leonardo *Il contesto* (1971), Torino, Einaudi 1971.
Sciascia, Leonardo *Il giorno della civetta* (1961), Torino, Einaudi 1989.
Svevo, Italo *La coscienza di Zeno* (1938), Milano, Dall'Oglio 1973.
Svevo, Italo *I racconti*, Milano, Garzanti 1985.
Tabucchi, Antonio *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), Milano, Feltrinelli 1989.
Tarchetti, Iginio Ugo *Fosca* (1869), Torino, Einaudi 1971.
Tomas di Lampedusa, Giuseppe *Il gattopardo* (1958), Milano, Feltrinelli 1963.
Tommaseo, Niccolò *Fede e bellezza* (1840), Milano, Rizzoli 1963.
Verga, Giuseppe *Eva* (1873), Milano, Mondadori 1970.
Viani, Rolando *A Viareggio aspettavamo l'estate* (1956-60), Torino, Einaudi 1975.
Vittorini, Elio *Il garofano rosso* (1948), Milano, Mondadori 1976.

Silvia Contarini

Université Paris Nanterre, CRIX (Centre de Recherches Italiennes)

Letteratura e globalizzazione nell'Italia degli anni 2000

Introduzione

La globalizzazione – intesa come dislocazione delle frontiere, riduzione delle distanze, sradicamento delle attività umane, moltiplicazione e ampliamento dei flussi di ogni genere (merci, idee, denaro, informazione, comunicazione e soprattutto persone) – incide su economia, politica, società, demografia. E sulla letteratura? Come cambia, se cambia, la letteratura ipercontemporanea, nel nostro caso quella italiana, sotto la spinta delle profonde mutazioni in atto?

In questi termini rifletto da diversi anni, esaminando testi narrativi degli anni 2000 che pongono questioni di territorialità, identità, transculturalità, plurilinguismo, circolazione di modelli culturali, e, trasversalmente, questioni di genere¹. Mi soffermerò qui solo su alcuni aspetti e su alcune opere.

Per impostare i termini del problema, vorrei partire da una analisi di Romano Luperini il quale, in un intervento del 2015 al convegno “Letteratura e crisi”, diceva:

La globalizzazione ha conseguenze particolarmente incisive, anche in questo caso, sulla narrativa. E non solo perché si diffonde, in seguito alla immigrazione, il fenomeno di scrittori algerini o egiziani o senegalesi o pakistani o iraniani o albanesi che scrivono anche in italiano, ma anche perché la produzione diretta nella nostra lingua e soprattutto, molto più frequentemente, la traduzione di opere di autori del cosiddetto terzo mondo è sempre più massiccia e invasiva, tanto da cominciare a insidiare lo stesso primato occidentale (la battaglia sul canone nelle università degli Stati Uniti è da tal punto di vista esemplare). Anzi, molto probabilmente l'iniezione di questo sangue nuovo e vitale ha contribuito in modo decisivo a porre in discussione il postmodernismo: una letteratura fondata sulla riscrittura e sulla metaletterarietà è entrata in crisi sotto l'urto delle rinascanti contraddizioni materiali ma anche sotto la pressione di una

¹ Mi permetto di rinviare al mio *Scrivere ai tempi della globalizzazione* (Contarini 2019), di cui i capitoli 1 e 3 del presente articolo riprendono parzialmente alcune analisi.

letteratura che parlava di fame, di viaggi di fortuna, di dittature e di guerre spaventose, di esistenze in esilio. Le nuove forme di realismo nascono anche da questa nuova situazione (Luperini 2015)².

La globalizzazione, secondo Luperini, incide quindi sulla letteratura ad almeno quattro livelli: grazie al fenomeno degli scrittori cosiddetti migranti; grazie a traduzioni di scrittori di paesi e lingue non facenti parte della cultura occidentale dominante (per intenderci, americana ed europea); grazie a nuove tematiche legate a condizioni materiali pressanti, le quali alimentano una nuova esigenza e nuove forme di realismo.

Se l'analisi di Luperini è senz'altro condivisibile, un primo punto che meriterebbe riflessione è la realtà editoriale, accademica e letteraria italiana oggi, per chiedersi se si notino segni evidenti dell'impatto della globalizzazione; per esempio, Alberto Casadei, nel capitolo *Sui rapporti attuali fra letteratura e nazionalità* del suo *Letteratura e controvalori. Critica e scrittura nell'era del web* (2014), considera ancora poco significativo l'impatto della globalizzazione sulla tradizione letteraria italiana.

Con riguardo agli aspetti avanzati da Luperini, potremmo constatare che le traduzioni, poco più del 20% e soprattutto nel settore dei libri per ragazzi, sono per la metà dall'inglese, che resta la lingua – e la cultura – dominante³. Su questo piano, la circolazione globale non sembra produrre dinamiche plurilingue e transculturali, per il momento almeno gli indizi in tal senso non sono probanti.

Con riguardo alle nuove forme di realismo, tendenza letteraria forte di questi ultimi anni su cui la produzione critica e teorica è abbondante, dopo il famoso numero di «Allegoria» dedicato al “ritorno alla realtà”⁴, quel che afferma Luperini è giusto: le contraddizioni materiali hanno contribuito a mettere in crisi poetiche postmoderniste; tuttavia, a ben guardare le opere di cui si parla principalmente nei vari studi sui nuovi realismi, gli autori presi in considerazione sono “italianissimi”⁵; non solo: in forme saggistiche, documentarie, testimoniali, (auto)biografiche, più o meno inquadrabili nell'ampia

² Il testo pubblicato nel blog è una versione ridotta della relazione orale tenuta in occasione del convegno *Letteratura e crisi*, Perugia, 6 e 7 novembre 2015.

³ Seguono a gran distanza il francese, il tedesco e lo spagnolo; le lingue slave rappresentano l'1%. Cfr. le tabelle allegate ai dati Istat «La produzione e la lettura di libri in Italia», aggiornati al 2017: <https://www.istat.it/it/archivio/225610>.

⁴ Oltre a «Allegoria» 57/2008, curato da Donnarumma, Policastro e Taviani, vedi anche Serkowska 2011, Somigli 2013, Donnarumma 2014, Contarini et alii 2016.

⁵ In opposizione alla categoria dei “nuovi italiani”, la definizione viene spesso usata, un po' provocatoriamente, da Amara Lakhous; si vedano, tra le varie

categoria della non fiction, essi affrontano soprattutto il tema del lavoro/precarariato, o la storia e la politica italiana, o inscenano (le loro) vite. Tra i più studiati e apprezzati, menzioniamo Siti, Lagioia, Trevisan, Falco, ma anche Saviano, Wu Ming, Genna, i giallisti, etc. Possiamo allora considerare il ritorno alla realtà come il segno di un impatto forte della globalizzazione?⁶

Più pertinente mi sembra l'accento di Luperini agli scrittori cosiddetti migranti (uso "cosiddetti" perché è ancora in corso il dibattito sulla denominazione e sull'esistenza stessa della categoria, nel cui merito non posso qui entrare)⁷. Ricordo che la nascita della letteratura della migrazione risale agli inizi anni '90, trent'anni fa, e che vi sono stati ascritti, spesso loro malgrado, centinaia di autori (573, secondo la banca basili-LIMM-El Ghibli)⁸. Tuttavia, la critica più accreditata per lo più ha ignorato il fenomeno, anche se si notano alcune emersioni: la recente nomina tra i finalisti dello Strega di Elvis Malaj, scrittore di origine albanese, per la raccolta di racconti *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* su cui torneremo; l'inserimento di Ornella Vorpsi, anche lei di origine albanese, nell'antologia *Narratori degli Anni Zero*, curata da Andrea Cortellessa; il premio Montale assegnato a un altro albanese, il poeta Gezim Hajdari; il premio Sciascia, ottenuto per il romanzo *Scontro per un ascensore in Piazza Vittorio* dell'algerino Amara Lakhous, di recente invitato dalla prestigiosa Columbia University di New York, città in cui ora vive; il premio Mondello vinto dall'italo-somala Igiaba Scego, anche ricercatrice (attualmente in post-doc all'università di Venezia), conferenziera in ambito scolastico e accademico, portavoce dell'antirazzismo e dell'anticolonialismo in Italia e all'estero; possiamo aggiungere la fortuna commerciale di Nicolai Lilin, scrittore di origini russo-moldave, di cui ricordiamo la trilogia siberiana.

interviste, Valentino 2013, nonché la presentazione editoriale del romanzo *La zingarata della verginella di Via Ormea* (<https://www.edizionieo.it/book/9788866325215/la-zingarata-della-verginella-di-via-ormea>).

⁶ In un senso diverso, e direi inverso, Laura Cerutti considera l'impatto della globalizzazione sulla letteratura, o piuttosto sull'editoria, osservando che l'interesse all'estero per la narrativa italiana coeva viene da aspetti topici e tipici, dall'espressione di culture localizzabili, identificabili e identificanti. Il ritorno al reale è inteso come ritorno al territorio e alla storia italiana: "raccontano storie *italianissime* [...] romanzi più aderenti al reale, pervasi da una forte carica etica, che fanno i conti con la *nostra* storia, e esibiscono luoghi riconoscibili" (Cerutti 2010: 135). Corsivo mio.

⁷ Uno studio di riferimento, sulle letterature migranti, è Mengozzi 2013, cui rinvio sia per la questione della denominazione, sia per il solido quadro teorico e metodologico.

⁸ Dati aggiornati all'ultima consultazione del sito, il 28 febbraio 2020 (<http://basili-limm-el-ghibli.it/scrittori>)

Restringendo dunque il campo di indagine alle scritture migranti, ci si può chiedere se sia vero che esse iniettino linfa vitale nella letteratura italiana, e se le loro opere portino tracce del mondo globale, transnazionale, transculturale. Ci si può chiedere anche se questi scrittori propongano narrazioni che mettono in discussione i rapporti di dominazione-minorazione, le dinamiche centro-periferia, l'asimmetrica circolazione mondiale del sapere, proponendo ibridazioni e sguardi, modalità narrative, tematiche diverse, stranianti, destabilizzanti. Insomma, qual è la "sfida lanciata da tale produzione verso i confini della cosiddetta 'letteratura nazionale' o del 'canone' letterario italiano" (Bond-Comberiati 2013: 19)?

Volendo evitare carrellate che nello spazio limitato del presente saggio si ridurrebbero a liste di titoli e nomi, per far emergere qualche elemento di risposta, inevitabilmente parziale, abbiamo privilegiato le opere di quattro scrittori di origine albanese. La ragione della scelta sta, essenzialmente, nella prossimità geografica, culturale, storica tra i due paesi, Albania e Italia, interni allo stesso continente europeo, separati geograficamente da un braccio di mare, cosa che potrebbe lasciar supporre una maggiore permeabilità, e dei processi transculturali dinamici. In un volume interamente dedicato ai rapporti letterari e interculturali tra i due paesi, i curatori Emma Bond e Daniele Comberiati hanno parlato di "confine liquido", in senso proprio, abbozzando la categoria di letteratura adriatica che, sul paradigma della letteratura del Mediterraneo, accomunerebbe diversi paesi dell'est in una identità sovranazionale, e in senso metaforico, sottolineando i contatti e i momenti comuni tra le due realtà, la porosità spaziale e temporale. In altri termini, in assenza di un esotismo forte come quello provocato dall'evocazione di terre lontane, inesplorate, selvagge, possiamo immaginare che l'ibridazione tra le culture risulti più facile, quasi naturale? Di fatto, le zone di contiguità, secolari e contemporanee, sono anche zone di frattura, non solo e non tanto tra l'Italia e l'Albania, ma tra quello che i due paesi hanno rappresentato e rappresentano: il mondo occidentale e capitalistico da un lato, terra promessa, mito e modello, e dall'altro lato, il mondo (post)sovietico, i paesi dell'est, i Balcani rinviati a un barbaro, arretrato, sottosviluppato oriente.

La nostra analisi verterà successivamente sull'opera di tre scrittrici affermate, Anilda Ibrahimi, Elvira Dones, Ornella Vorpsi, per concludersi sul giovane promettente Elvis Malaj. Delle opere di questi scrittori che vivono tra più lingue, più culture, più paesi, ci interessa interrogare la rappresentazione del paese di origine e di quello di accoglienza, la negoziazione tra realtà

diverse, nonché l'immaginario attivato e le eventuali proposte (ribaltamento di prospettive, contronarrazioni, spaesamenti, innesti, ibridismi etc.).

1. Anilda Ibrahimi: in difesa di storia, memoria, tradizione

Nel suo primo romanzo *Rosso come una sposa* (2008), come nei tre successivi, Anilda Ibrahimi racconta storie albanesi, o tutt'al più kosovare. In *Rosso come una sposa* figura del resto una nota iniziale: "I personaggi e le vicende sono inventati, ma a partire dai ricordi e dai racconti della *mia* terra" (Ibrahimi 2009: 2)⁹. La sua terra era e resta quindi l'Albania, paese che ha lasciato nel 1994. Sul suo rapporto con i due paesi, come persona e come scrittrice, Ibrahimi si è espressa varie volte, da ultimo in una interessante intervista del 2018 rilasciata all'Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa (Pedrazzi 2018), in cui precisa di sentirsi albanese, ma non scrittrice albanese, poiché ha sempre scritto in italiano, pertanto preferirebbe per sé la definizione di scrittrice italoфона. Una decina di anni prima, aveva già rifiutato l'etichetta di scrittrice migrante¹⁰, comprensibilmente considerata peggiorativa e ghet-tizzante; tuttavia, sottovalutava forse quanto distingue gli scrittori migranti e li accomuna tra loro, oltre al fatto, non trascurabile, di scrivere spesso in lingua straniera: essi sono nati e cresciuti altrove, o da genitori nati e cresciuti altrove, e raccontano spesso, pur facendo le debite distinzioni tra prime e seconde generazioni, di o da questo altrove. Dalla loro diversa collocazione, rivendicata o meno, assunta o meno, raccontano un'altra storia, danno una rappresentazione diversa della realtà, e anche, direttamente o indirettamente, della realtà italiana. E poiché questo loro altrove è un luogo decentrato, il loro racconto si oppone a narrazioni centralizzanti, affermando l'esistenza di molteplici storie, e quindi di molteplici narrazioni, siano esse parallele o conflittuali.

In questa prospettiva si può leggere la storia dell'Albania raccontata in *Rosso come una sposa*, una Albania montanara e leggendaria. I racconti sono quelli di quattro generazioni, seguendo una genealogia femminile. Le storie di Meliha, di sua figlia Saba, della pronipote Dora si intrecciano a un secolo di storia dell'Albania dal primo Novecento fino al 2003. Nel paesino di Kaltra, arroccato sulle montagne, la vita scorre regolata dall'antica legge orale del

⁹ Corsivo mio. Le citazioni sono tratte dall'edizione Einaudi Super ET, 2009.

¹⁰ In una precedente intervista del 2008, per la stessa rivista, Ibrahimi aveva rifiutato l'etichetta di scrittrice migrante, precisando: "io vivo e scrivo in italiano, non ho nulla in comune con un altro scrittore, ad esempio, che viene dal Camerun o dall'America latina. Io faccio letteratura e basta" (Rukaj 2008).

Kanun, tra matrimoni, nascite e morti, mariti violenti o assenti, tradimenti, vendette, disgrazie; una vita che si ripete, fuori dal tempo e lontana dalla storia, che pure a momenti la sconvolge: la seconda guerra mondiale miete vittime anche tra i giovani resistenti di Kaltra, poi proclamati eroi nazionali. Questa la prima parte, scritta in terza persona, a forte dimensione mitica ed epica, a tratti intinta di verismo per l'attenzione a usi e costumi, e non priva di un certo esotismo: le donne perpetuano leggende, usanze e credenze ancestrali di un popolo che, nel suo sincretismo culturale e religioso, guarda all'Occidente senza invidia, all'Oriente senza timore, adottando modi di vita "alla turca e alla francese": "Nonna – le domandavo – ma noi, siamo turchi o greci? Siamo musulmani o ortodossi?" (Ibrahimi 2009: 148). La nonna non sa rispondere. La seconda parte è raccontata oggi, in prima persona, da Dora, e ambientata in città, a Valona. Comincia negli anni Settanta, "in piena trasformazione dell'uomo nuovo" (Ibrahimi 2009: 123). Dora cresce in un ambiente intellettuale e urbano, ma restando erede delle tradizioni che perpetua nonna Saba. L'Albania, né miserrima né incolta, solo isolata dal mondo, si sta trasformando da società rurale in società moderna (a tratti, sembra di essere nell'Italia del boom economico, con le prime televisioni e le prime macchine). Il comunismo ha abolito le chiese, la proprietà privata e altri usi borghesi, ha permesso ai più poveri di studiare, migliorando le condizioni di vita generali, in particolare quelle delle donne (l'oppressione più violenta, in questo romanzo, non è di classe ma di genere). In famiglie come quella di Dora, di origini umili ma di eroi nazionali perché martiri della resistenza, i giovani hanno potuto studiare, le donne si sono emancipate. Nelle ultime dieci pagine, Dora racconta in modo sbrigativo e neutro la fine del regime, le frontiere che si aprono, l'opportunità di andare a studiare in Svizzera, il trasferimento in Italia. Questo suo viaggio in Occidente conclude l'affresco storico e la saga familiare, senza spostare il centro di gravità del romanzo fuori dall'Albania.

L'Italia, tuttavia, è presente. Lo è in filigrana, nel richiamo ai "peppini", come erano chiamati i soldati italiani presenti negli anni del protettorato, e nel richiamo ai quei pochi Italiani che nel dopoguerra restano intrappolati nel paese; doppio richiamo rapido ma sufficiente a far riemergere le complesse relazioni storiche tra i due paesi, presentate in ottica rovesciata: qui, sono gli italiani a essere stranieri, ad aver bisogno dell'aiuto degli albanesi, a subire leggi discriminatorie. L'Italia è presente soprattutto a un altro livello: il racconto della Ibrahimi modifica l'immagine negativa degli albanesi, e in particolare delle donne. Ci si ricordi che, negli anni di pubblicazione del romanzo,

gli Albanesi in Italia erano considerati e trattati come bestie. *Rosso come una sposa* è insomma un libro di riscatto, che confronta il lettore italiano, suo destinatario implicito, a un'altra visione di un popolo e della sua cultura.

La duplice questione della collocazione e della ricezione è essenziale anche nell'*Amore e gli stracci del tempo*, un romanzo intenso, terribile, che penetra la realtà della guerra del Kosovo e dei Balcani nei suoi risvolti più profondi, umani e politici. La storia riassunta in quarta di copertina sembra banale: due giovani innamorati, lui serbo e lei kosovara, separati dalla guerra, profughi in paesi diversi, si cercano per anni, si ritrovano quando la vita li ha ormai divisi. Non siamo più in un'Albania lontana nel tempo, mitica, isolata dal mondo; siamo nell'Europa dei nostri giorni, in luoghi accessibili, le cui immagini sono già entrate nelle nostre case e sui nostri schermi. Quale rapporto con l'Italia? La presenza del giovane profugo serbo a Roma è pretesto ad accenni alle leggi anti immigrazione o al razzismo ordinario, ma questo aspetto è marginale. L'Italia di oggi è presente nell'obbligo fatto al lettore di guardare diversamente:

Le persone che sono fuggite dai Balcani, e dai bombardamenti ONU (che più volte vengono citati nel corso del romanzo), sono diventate nostri vicini di casa: non dimenticare le ragioni che inducono le persone a emigrare – che siano tragiche come le guerre, o anche economiche, non ha grande importanza – aiuterebbe certamente a modificare l'atteggiamento verso gli immigrati, ad avvicinarsi a quello che hanno lasciato alle spalle, in una reciproca conoscenza e integrazione (Camilotti 2019)¹¹.

Si può andar oltre al fatto, comunque non secondario, che l'Italia abbia accolto o respinto i profughi e all'idea di reciproca conoscenza, ribadendo che per l'Italia i Balcani sono paesi di frontiera, e sottolineando che l'Italia fa parte della NATO che ha bombardato Belgrado a partire da basi situate sul suo territorio. Questo libro ci ricorda che la guerra è tragedia universale che riguarda tutti, ma dice anche che questa guerra, nella sua concretezza di pulizie etniche, eccidi, violenze, è accaduta per davvero, alle nostre porte, davanti ai nostri occhi o a quelli delle telecamere. Ci è vicina nel tempo, nello spazio, nella storia.

Riassumendo, nei due libri di Ibrahimi, l'Italia è presente in quanto destinazione, perché terra di approdo di un'immigrata economica, nel primo romanzo, e di un rifugiato politico nel secondo; in quanto co-protagonista, perché in diversi momenti è intervenuta nella loro storia; ma soprattutto in quanto destinataria, perché la rappresentazione della storia e della gente dei

¹¹ Camilotti parla di bombardamenti ONU, ma furono bombardamenti NATO.

Balcani le è rivolta principalmente, per farle conoscere meglio i nuovi “vicini di casa”. È questo il fondamento anche dell'ultimo romanzo, *Il tuo nome è una promessa* (2017), che racconta di una famiglia ebrea in fuga dalla Germania nazista che l'Albania di re Zog accoglie e protegge. Come osserva Raffaele Taddeo, questo romanzo “tende specialmente a mettere in risalto alcuni aspetti della cultura albanese. Potremmo dire che i valori di un tempo del popolo albanese vengono miticizzati, ci si riporta a loro con una sorta di nostalgia” (Taddeo 2017). È così: da un lato, i romanzi italiani di Ibrahim hanno come oggetto l'Albania e sono tesi alla difesa di tradizioni, dei valori ancestrali di un popolo: il valore sacro della parola data, il valore sacro dell'accoglienza. Dall'altro, i romanzi di Ibrahim (pare non tradotti in albanese), sono con ogni evidenza destinati a un pubblico italiano, a cui intendono dare un'immagine positiva degli Albanesi, valorizzandone e nobilitandone la cultura e la storia.

2. Elvira Dones: l'Occidente è salvezza

Anche il romanzo *Vergine giurata* di Elvira Dones (2007) è ambientato in un'Albania ancestrale e arcaica. La storia si ispira a un'antica (e rara) usanza, disciplinata dal diritto tradizionale del *Kanun*, che in certe circostanze permette alle donne che giurano verginità di proclamarsi uomo: la *Virgjina* prende un nome da uomo e assume un comportamento maschile, per esempio può fumare e bere. Acquisisce i diritti e i doveri riservati agli uomini: vendere, comprare e gestire proprietà, ma anche portare armi, fare la guerra, partecipare alle vendette tra clan. L'interesse già notevole suscitato dal romanzo al momento della pubblicazione, e da un documentario che l'aveva preceduto di poco, realizzato sempre dalla Dones per la radiotelevisione Svizzera¹², è stato rinforzato dal recente film di Laura Bispuri (2015) ad essi liberamente ispirato.

Il percorso biografico e la bibliografia di Dones, che è anche sceneggiatrice e regista, sono singolari: lascia l'Albania prima della caduta del muro, nel 1988, non fa parte quindi della *vague* migratoria dei primi anni '90; si stabilisce nella Svizzera italiana, non in Italia; dopo una decina d'anni trascorsi negli Stati Uniti, rientra a vivere in Svizzera nel 2015. Nel suo sito, si definisce scrittrice bilingue albanese e italiana¹³. In effetti, i primi libri (dal 1997

¹² *Vergini giurate*, 2006, coprodotto da Radiotelevisione svizzera e Dones Media. Vincitore del premio del miglior documentario al Baltimore Women's Film Festival 2007. Un'interessante analisi del documentario, in prospettiva di genere, è proposta da Rossi 2018.

¹³ <https://www.elviradones.com/about/biografia-italiano/>

al 2007) sono scritti in albanese e tradotti in italiano da altri, salvo per *Sole bruciato*, tradotto dall'autrice. I due romanzi pubblicati in seguito, quando Dones viveva negli Stati Uniti, *Vergine giurata* (2007) e *Piccola guerra perfetta* (2011), sono stati scritti in italiano e tradotti in albanese da traduttori.

A differenza di Ibrahim, Dones sembra poco preoccupata di dare un'immagine positiva degli Albanesi o di trasmettere la cultura albanese¹⁴. Le sta invece molto a cuore la condizione della donna: quando ancora viveva in Italia, con l'intento di denunciare lo sfruttamento di ragazzine albanesi da parte di feroci clan, spesso di Albanesi, aveva raccontato storie di violenza dapprima in *Sole bruciato* (2001), romanzo incentrato sulla prostituzione forzata, poi nel documentario *Cercando Brunilda* (2003, per la TV svizzera), in cui si mette sulle tracce di una ragazza albanese, sparita da sette anni: non è morta naufraga, come si pensava, ma costretta a prostituirsi in Italia¹⁵. Pur sempre con riguardo alla condizione femminile, Dones si è interessata all'antico fenomeno delle vergini giurate, ma in una prospettiva diversa, l'esplorazione di un aspetto emblematico della cultura arcaica albanese. Per realizzare il suo documentario del 2006, ha incontrato e intervistato alcune vergini che hanno prestato giuramento e vissuto da uomini; dalle loro testimonianze filmate emerge che non tutte sono pentite della scelta fatta, vissuta come una forma di resistenza e di ribellione al destino di sottomissione imposto alle donne, in particolare al matrimonio forzato; altre però rimpiangono la scelta, soprattutto perché non hanno potuto avere figli.

Se il fenomeno è marginale, Dones lo considera significativo della cultura del suo paese di origine al punto da dedicarvi, dopo il documentario, anche il romanzo *Vergine giurata*, il primo, ricordiamo, da lei scritto in italiano, ma pubblicato quando viveva negli Stati Uniti. Il romanzo comincia con l'arrivo negli Usa, nell'ottobre 2001, di Mark-Hana Doda, vergine giurata da quattordici anni. Viene accolta da alcuni parenti emigrati, ora "orgogliosamente americani", che la guidano nel processo di acculturazione e normalizzazione. Mark-Hana apprende progressivamente a muoversi nella nuova vita americana, in bilico tra l'identità esteriore ancora maschile e il suo sentirsi sempre

¹⁴ Sul rapporto con i tre paesi, Svizzera, USA e Albania, accessoriamente con l'Italia, Dones si è espressa nell'intervista a Campolongo (2010), dove parla anche del suo impegno in difesa delle donne (vedi nota sotto) e della sua visione delle vergini giurate.

¹⁵ Nel febbraio 2010, Dones scrive una lettera aperta all'allora capo del governo Silvio Berlusconi, che aveva promesso l'arresto degli scafisti albanesi, ma facendo eccezione "per chi porta belle ragazze". Nella lettera Dones denuncia le condizioni terribili in cui vengono prostitute e schiavizzate le donne albanesi (https://www.repubblica.it/politica/2010/02/15/news/scrittrice_albanese-2292563/).

più donna, tra un vissuto albanese e un modo di vivere molto diverso. Il problema non è solo cambiare genere, ma è anche e soprattutto passare dalla solitudine della montagna e da usanze costrittive, al ritmo e agli usi di una città occidentale dal capitalismo trionfante (scopre la lavatrice, il balsamo per capelli, la biancheria intima, i “bagel”, etc.). Mark ha deciso di tornare ad essere Hana, ma fa fatica a distaccarsi da quello che è stata; la cugina insiste perché si vesta come una donna moderna e si comporti da “donna normale” (Dones 2007: 45), ossia conforme al modello sociale e culturale di una donna americana oggi; vuole che cerchi un lavoro e si integri socialmente e culturalmente. Il capitolo seguente è ambientato nel 1986: si racconta la storia di Hana ragazza, studentessa a Tirana, il rapporto d'affetto con lo zio che abita sulle montagne; lo zio è malato, la vuole sposare perché non ci sono più uomini in famiglia, lei rifiuta; ma la vita da donna sola non è facile: quando viene aggredita da un camionista che cerca di violentarla, decide di diventare vergine giurata. Nel terzo e quarto capitolo, di nuovo ambientati negli USA agli inizi degli anni 2000, Hana ha trovato un lavoro, si veste da donna, ha smesso di fumare, impara a cucinare. Progredisce nel duplice apprendimento della vita americana e del comportamento femminile (sguardo, pensiero, movimento). Il quinto capitolo è di nuovo ambientato sulle montagne: siamo nel 1996, il regime comunista è crollato, non c'è più obbligo di restare in Albania, la cugina emigrata propone a Mark-Hana di raggiungerla in America, anche un'amica e perfino il meccanico la incoraggiano a partire, o almeno a scendere in città, perché, dicono, sulle montagne sono rimasti sono gli ignoranti. Esita, perché si è abituata alla vita sui monti, solitaria, ma anche indipendente e libera. È la conversazione con l'amica a convincerla, quando parlano di uomini, di amore e di sesso, ossia quello di cui la vergine giurata si è privata. Si preannuncia l'epilogo e la ragione per cui ha deciso di partire: ritrovare un corpo di donna e vivere una sessualità/affettività normale. Gli ultimi due capitoli sono ambientati negli USA, un paio d'anni dopo il suo arrivo. Si sono concretizzate le tappe della riconversione sessuale. Non manca il lieto fine: Hana ha cominciato a frequentare un uomo, cui ha dato un fascicolo dove ha scritto la sua storia. Passano mesi; la scena conclusiva narra il tanto fantastificato e agognato primo rapporto sessuale di penetrazione: anche se Hana non prova piacere, sente il proprio corpo reagire e si sente viva.

Da questa breve sintesi, si evince che la riappropriazione dell'identità sessuale, nel duplice senso di appartenenza rivendicata al genere femminile e di scelta di un orientamento eterosessuale normato, si accompagna all'integrazione sociale e all'adesione culturale alla nuova realtà americana che, contrariamente alla cultura arcaica albanese, permette a una donna di essere

donna, indipendente e sessualmente libera. Sull'aspetto delle categorie sessuali e dell'assegnazione al genere ci sarebbe molto da dire¹⁶, ma è qui su un altro aspetto che ci interessa riflettere: a differenza di Ibrahim, le cui storie si aprono e si chiudono in Albania, nel romanzo di Dones il mondo al di là del confine liquido non è solo accennato, quel mondo esiste, è molto concreto e si configura come un'alternativa possente. Da un lato c'è l'Albania arroccata nelle sue montagne, retrograda, aggrappata a tradizioni oppressive; dall'altro c'è l'Occidente salvifico, pronto a integrare chiunque nelle sue norme. Sono due mondi stagni, senza zone di contatto, che si escludono a vicenda: si può essere uomo (e maschile nei comportamenti) sulle montagne albanesi, o essere donna (e femminile) in una città americana, ma non entrambi. Il mito americano, sublimazione del mito occidentale, è più forte del mito dell'Albania ancestrale.

Osserva Pellegrini “come l'adeguamento a stilemi occidentali porti ad annullare, rimuovendola, la straordinaria forza della tradizione della ‘vergine giurata’” (Pellegrini 2013: 157). Osserva ancora: “La Dones sembra infatti sottintendere l'idea che il nuovo modello sociale renda liberi di per sé, e che il problema identitario si possa risolvere, in via privilegiata, attraverso l'acquisto di abiti, trucchi, biancheria intima femminile” (Pellegrini 2013: 156). Benché una condanna del *Kanun* e della tradizione della vergine giurata non venga espressa nel romanzo, il modello di vita americano è presentato come emblema di libertà, e lo è nelle sue forme più convenzionali, il consumismo occidentale e l'eterosessualità di coppia.

3. Ornela Vorpsi: dall'Est all'Ovest, e ritorno

Ornela Vorpsi non propone nei suoi libri né una visione dell'Albania nostalgica e leggendaria, sebbene appartenga alla medesima generazione di Ibrahim e come lei abbia lasciato l'Albania agli inizi degli anni '90, né una adesione pro-occidentale come Dones, con la quale Vorpsi condivide il percorso atipico: approdata in Italia per studi d'arte, comincia a scrivere in italiano, ma si trasferisce rapidamente in Francia, dove vive da ormai vent'anni con una doppia carriera di scrittrice e artista. Di recente, ha abbandonato la

¹⁶ “La riflessione di Hana sembra poter essere un ottimo viatico per spingere oltre il ragionamento sulle categorie sessuali e sulle conseguenze di ordine morale, religioso, sociale, ma soprattutto mentale che esse comportano se vissute integralmente in ogni paese del mondo. La Dones non spinge mai oltre tale riflessione”, Pellegrini 2013: 153.

lingua italiana per quella francese. Si muove quindi fra tre lingue almeno, tre paesi, e più forme artistiche espressive.

Che la si consideri plurilingue e cosmopolita, o “perfetta straniera” come si definisce un suo personaggio¹⁷, Vorpsi produce un’opera letteraria che sembra descrivere una parabola di avvicinamento / allontanamento / riavvicinamento tra due poli, orientale e occidentale, oltre che tra due paesi, Albania e Italia, con una consapevolezza acuta sia della condizione di straniero e delle conseguenze del distacco dalla cultura di origine e dalla terra natale, sia anche delle potenzialità liberatorie che tale distacco offre.

Il paese dove non si muore mai, libro che l’ha fatta conoscere, racconta la storia dell’Albania, negli anni in cui l’autrice ci ha vissuto. Una storia vista con gli occhi di una bambina, poi adolescente, grazie alla cui ingenuità si esprime una feroce critica: racconta infanzia e adolescenza trascorse nell’Albania di Hoxha, regime totalitario nonché società chiusa e maschilista. Lo sguardo “basso” permette di raccontare con toni ironici e talvolta comici anche fatti drammatici. Il libro si chiude emblematicamente su un capitolo intitolato *Terra promessa*, in cui madre e figlia riescono a partire per l’Italia; la delusione è immediata, tanto l’Italia si rivela terra di solitudine, dove “la spensieratezza lascia il posto all’angoscia”, sicché molti Albanesi “non ne vogliono più sapere delle terre promesse” (Vorpsi 2005: 111).

Nella dedica iniziale del libro, si legge: “Dedico questo libro alla parola *umiltà*, che manca al lessico albanese”. Al lessico letterario di Vorpsi mancano tutte le parole albanesi. La scrittrice si spiega sul punto: ha scelto l’italiano quale lingua di scrittura per una ragione pratica, perché nessun editore albanese l’avrebbe pubblicata, e per una ragione psico-artistica, perché per raccontare il passato del suo paese (ma, mette in guardia, il libro non è autobiografia né testimonianza), aveva bisogno di distacco, di sentirsi lontana, anche linguisticamente. Vorpsi dice di non sentirsi a casa in nessun luogo, di vivere scegliendosi un posto “opportunista”, quello dove può creare e stare in pace. L’Albania è per lei il paese in cui è cresciuta, col quale conserva un legame affettivo e nostalgico, ma che preferisce amare da lontano. Il suo passato, spiega ancora, si trova laggiù, dietro le spalle¹⁸. Distacco, separazione, lontananza, da un paese, da una lingua e da un vissuto, si percepiscono nella scrittura “pulita”, in cui non si notano parole della vita di prima, tracce del

¹⁷ “Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è così *stranieri*, si guarda il *tutto* in modo diverso da uno che fa parte del *dentro*. A volte, essere *condannati* a guardare da di fuori suscita una grande melanconia” (Vorpsi 2007: 19, corsivi nel testo).

¹⁸ Si rinvia all’intervista rilasciata da Vorpsi a Maia Gabilly (2004).

passato con cui il libro sta chiudendo i conti; la storia della partenza è scritta sostituendo alla madre lingua una nuova lingua, l'italiano, lingua di uno dei paesi in cui l'autrice transita, scelta proprio in ragione dell'estraneità al vissuto e all'identità d'origine.

Altrettanto significativo della complessità identitaria messa in gioco dalla scelta migratoria è il romanzo pubblicato appena due anni dopo quello d'esordio, incentrato sull'Albania. *La mano che non mordi* è il libro del viaggio di ritorno, non in Albania, ma nei Balcani. È un volumetto di un'ottantina di pagine, definito in quarta di copertina "romanzo" e "scrittura apolide", definizioni che non rendono del tutto la particolarità di un testo più profondo di quanto non sembri di primo acchito. Si presenta come un diario di viaggio: un'albanese che ormai da anni vive a Parigi racconta un recente soggiorno a Sarajevo. È andata a trovare un amico poeta, Mirsad, che da cinque mesi rifiuta di uscire di casa e non mangia, triste "perché l'Occidente non capisce le verità di noi altri dell'Est, dell'ex Est. – Perché noi abbiamo delle verità ben diverse dalle loro" (Vorpsi 2007: 5). Rimarrà qualche giorno a Sarajevo, incontrerà Albanesi, Kosovari, Serbi e Bosniaci, ritrovandosi immersa nella sua cultura di origine, quella dei Balcani, quella dei paesi cosiddetti dell'Est.

Il viaggio di ritorno, topos della letteratura migrante, è qui un rimpatrio sui generis. Ma il problema affrontato non è il livello di integrazione nel paese di accoglienza, né la preservazione della cultura delle origini, né la discrepanza tra il ricordo e la realtà ritrovata, né lo spaesamento; il problema è fare i conti con la consapevolezza di essere ormai "una perfetta straniera". Il libro si apre con una meditazione sulla speranza per chi viaggia di trovare altrove quello che manca là dove si è:

Spesso ho percepito gli amici che partono come gente che si libera da una prigionia. Perché la libertà sta *sempre* dall'altra parte. Finché l'altra parte non diventa la tua dimora. Allora il viaggio verso l'altrove che non esiste ricomincia (Vorpsi 2007: 8).

La narratrice si dilunga anche sulla sua paura dell'aereo, di morire in aereo, e finisce per chiedersi:

Vale la pena di salire su un aereo per andare a parlare della letteratura dei paesi ricchi e potenti che dettano le loro leggi, la loro cultura? Andare a morire per discutere di come la Serbia, l'Albania o altri paesi in difficoltà non riescono a imporre la loro cultura? (Vorpsi 2007: 6).

Vale la pena di andare a Sarajevo per consolare un amico, "solo perché la letteratura dei paesi sofferenti non riesce a incidere quanto deve?". La risposta: "Sì, è necessario" (Vorpsi 2007: 5). In altri termini, vale la pena di

rischiare finanche la propria vita per difendere culture marginali (nello specifico, quelle dei Balcani). Il viaggio – nell’emblematica Sarajevo – è quindi anche viaggio politico.

La “sindrome dei Balcani” (così la narratrice definisce la mescolanza di marginalità, complesso di superiorità e rifiuto dell’Occidente), la vivono tutti i personaggi. La sua vicenda personale si allarga: il soggetto grammaticale, io, si trasforma in un “noi”, la scrittura di sé traccia un’autobiografia intellettuale e politica collettiva in cui gli individui diventano popoli (“Scordiamo di essere individui, per un attimo ci portiamo i nostri popoli dietro come una scia di fumo nero” Vorpsi 2007: 22). Popoli lacerati composti di individui lacerati. Alcuni sono sempre rimasti, altri sono partiti e tornati, lei si è trasferita definitivamente. Tutti sono presi tra culture non delimitate da frontiere nazionali (Albania, Serbia, Francia, Italia), ma da confini politico-culturali: i Balcani umiliati, l’Occidente arrogante, capitalista e guerrafondaio. C’è solidarietà tra questi giovani dei Balcani, e c’è la comprensione della narratrice: “L’odore dei Balcani risveglia il passato che fa male. Di nostalgia, d’amore, di rancore, di desolazione, d’impotenza, di lontananza, di vicinanza” (Vorpsi 2007: 43). Il passato che fa male è l’amico poeta Mirsad che alla fine misteriosamente sparisce, sono gli altri amici rimasti intrappolati a Sarajevo. Lei si è salvata, vive ormai nel ricco Occidente, benché Mirsad l’abbia messa in guardia contro la vita da sradicati, contro il “verde di migrazione [...] il verde di denutrizione, quello tipico di chi ha le radici in aria” (Vorpsi 2007: 51)¹⁹.

La struttura del libro è circolare, si apre con la partenza e si chiude con il ritorno della protagonista, ma all’interno del cerchio il racconto di viaggio non è lineare: c’è un intrigo (la scomparsa di Mirsad) che fa da trama romanzesca, inframmezzato di ricordi, aneddoti, dialoghi, battute, riflessioni sulla vita e sull’arte, che impongono continui spostamenti in altri momenti e altri luoghi; la narrazione si affranca da regole temporali e spaziali per trasportarci da Sarajevo a Tirana, a Parigi a Milano a Roma, dall’infanzia a storie di famiglia, a incontri fortuiti in treno, per strada, altrove. Sicché, il viaggio Parigi-Sarajevo in sé occupa una minima parte del racconto, svolge la funzione di cornice metaforica di altri viaggi, inquadra e sorregge una meditazione che, alla fin fine, gira sempre attorno ai temi della libertà, della contaminazione, della condizione di straniero. Nel mosaico di passato e di presente, sorgono personaggi commoventi e veri, ci sono storie di donne che subiscono violenze, prostitute e ladre, storie di emigrati slavi a Parigi, di Albanesi che vorrebbero

¹⁹ Si noti che *Vert venin* è titolo dell’edizione francese (Arles, Actes Sud, 2007). Sul “verde” come colore dell’alienazione e della nostalgia in questo libro, cfr. Bond 2010: 411-425.

emigrare, di stravaganti figure che popolano i ricordi di infanzia della narratrice. Appaiono e scompaiono luoghi di memoria e di emozioni, carichi di odori, sapori, bevande e cibi. Il tassello finale è un piatto tipico, il byrek. La protagonista se lo porta in valigia al ritorno, per farlo gustare ai suoi amici:

Li voglio contagiare con questo cibo, è per questo che lo porto, non è un segno d'amore, è puro egoismo. L'uomo ama trasmettere le sue passioni [...] Ho la sensazione di avere con me un alimento biblico. Una volta che i miei amici occidentali mangeranno la pasta dei Balcani saranno trafitti da una spiritualità che non conoscono (Vorpsi 2007: 86).

La contaminazione è rimedio al peso di un passato che non passa, ma anche una strategia di esistenza, esplicitata nel libro "apolide" di Ornela Vorpsi; lo sradicamento che priva di nutrimento si compensa con il contagio, certo, ma anche e soprattutto con la libertà: "sopravvivo solo con e tramite la distanza... oggi, Milica, sai oggi per vivere ho bisogno di distanza" (Vorpsi 2007: 66)²⁰.

Raccontando l'Albania comunista dell'infanzia e il distacco, poi il ritorno impossibile e l'irrimediabile frattura tra Occidente e Balcani, è come se Vorpsi avesse pagato il necessario tributo alle tematiche migratorie per eccellenza (riscrivere la storia del paese di origine, descrivere il doppio viaggio, di arrivo e di ritorno). Può allora affrancarsi dall'essenzialismo che la vorrebbe migrante per definizione e per sempre, e scrivere d'altro, di un altro mondo. O meglio, *Fuorimondo*: è il titolo di un romanzo del 2012, il cui sottotitolo precisa: "Storia di una ragazza di oggi". Una ragazza come tante altre, quindi, che vive smarrimenti amorosi, che desidera e ama alla follia. "Fuori": nel mondo della follia, al femminile, di madri e figlie folli d'amore, che inesorabilmente si innamorano perdutamente, e dunque si perdono, fuori dalla realtà. Anche il successivo romanzo *Viaggio intorno alla madre* (2015) è incentrato su un tema femminile e su una passione amorosa, così travolgente da porre la donna, che è anche madre, di fronte al dilemma: rinunciare a vedere l'amante o prendersi cura del figlio febbricitante. Il conflitto è tutto interno alla donna, tra desiderio sessuale e amore materno, inconciliabilità secolare, universale, nelle società patriarcali, all'est come all'ovest, per le donne di oggi e di ieri.

La parentesi albanese sembrava definitivamente chiusa, il conflitto tra paesi e culture superato, l'oscillazione tra Balcani e Occidente cessata, la tematica dell'estraneità riarticolata in forme di spaesamento e di straniamento esistenziali e metafisiche; solo la tematica femminile, presente fin dal primo romanzo, resta filo rosso dei romanzi.

²⁰ Corsivo nel testo.

Ora, nel 2018, a oltre dieci anni dai primi romanzi “albanese” e “balcanico”, Vorpsi ripubblica in Italia, presso un nuovo editore, *Un paese dove non si muore mai*, e contemporaneamente pubblica in Francia un romanzo scritto in francese e non (ancora?) pubblicato in italiano, *L'été d'Olta*, una storia ambientata nell'Albania comunista degli anni '70, la cui protagonista è di nuovo una ragazzina. Un ritorno sorprendente a temi e ambienti che sembravano accantonati, di cui è difficile valutare nell'immediato se abbia natura strategico-editoriale, o se sia il segno di una ripresa di oscillazione tra due mondi, irconciliabili, ma ancora co-presenti nell'immaginario creativo della scrittrice.

Conclusione: Elvis Malaj, la transculturalità possibile

Anilda Ibrahim, tutta tesa alla valorizzazione della nobile storia del paese delle sue origini e della cultura che resta la sua, esprime una sorta di nostalgia e di fierezza, mantenendo tuttavia una distanza temporale e spaziale. I suoi romanzi, attenti al passato dell'Albania, meno al presente dell'Italia di oggi, sono italiani perché scritti in italiano ma ancora più perché rivolti a un pubblico italiano.

Elvira Dones sembra aver fatto una scelta di campo, o averla fatta fare alla sua eroina, la quale smitizza le tradizioni ancestrali albanesi e volta definitivamente le spalle al paese di origine per aderire a modelli e valori nord-americani. Il romanzo di Dones, benché scritto in italiano, non ha come punto di riferimento l'Italia, ma piuttosto la salvifica cultura occidentale, degnamente rappresentata dagli Stati Uniti.

Anche il libro *La mano che non mordi* di Ornella Vorpsi è incentrato sulla frattura insanabile tra l'occidente e i paesi dei Balcani, ma il posizionamento della protagonista è sostanzialmente diverso nella misura in cui constata con dolore l'indifferenza occidentale nei confronti della sua cultura di origine, ed esprime una forte consapevolezza dei rapporti di potere che impongono su tutte la cultura dei “paesi ricchi”. La scelta di vivere in questi paesi ricchi è sofferta, ma è il prezzo della libertà da ogni appartenenza. Che è anche libertà di parlare con distanza di e da entrambi i mondi, con un punto di vista non aderente né all'uno, né all'altro.

Nessuna delle tre scrittrici, comunque, persegue l'obiettivo di un ibridismo letterario o di un meticcio culturale italo-albanese; i loro testi non ne portano segni evidenti. Forse perché Dones e Vorpsi non vivono in Italia e non hanno come orizzonte di espressione artistica il solo scrivere in italiano

per un pubblico italiano; quanto a Ibrahim, il suo universo letterario è legato intimamente all'Albania di un tempo.

Un interessante esempio in controtendenza è la recente raccolta di racconti di Elvis Malaj, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* (2017), nella quale ritroviamo temi tipici della letteratura della migrazione, razzismo, frattura identitaria, microstorie di migranti veicolanti macrostorie di altri paesi, temi che tuttavia non sono predominanti, come non è predominante la storia e la cultura dell'Albania: in questi racconti si descrive il vissuto quotidiano negli spazi dell'Italia di oggi (bar, strade, case), viene rappresentata una realtà ravvicinata, in cui si stabilisce un confronto fisico serrato tra Italiani di origini diverse e di generazioni diverse. Elvis Malaj è un giovane scrittore, nato in Albania nel 1990 e trasferitosi in Italia nel 2005. Questo suo primo libro riunisce una quindicina di racconti, la maggior parte dei quali hanno per protagonisti giovani di origine albanese che vivono in Italia, hanno amici italiani, hanno una ragazza italiana, e vivono i problemi di tanti ragazzi: l'amore, l'amicizia, il sesso, il conflitto coi genitori, nonché il disagio esistenziale. La narrazione si contraddistingue per il tono ironico²¹, una distanziamento che tende a sdrammatizzare o a ribaltare con l'umorismo pregiudizi, stereotipi, conflitti.

Il primo racconto si intitola *Vorrei essere un albanese* ed è il solo esplicitamente incentrato sul tema del razzismo; il racconto *Scarpe*, uno dei rari ambientato in Albania, è dedicato "Alla mia Albania"; *A pritni miq?* si apre su una poesia di Alda Merini quasi a compensare il titolo in albanese (il cui senso si capirà leggendo il racconto). Sono solo alcuni esempi della porosità profonda dell'universo letterario e linguistico di Malaj, di una commistione inedita di Albania e Italia, di una forma di transculturazione voluta fin dal titolo (ed esplicitata nel paratesto editoriale): fra due case che stanno una di fronte all'altra può esserci una strada, o un mare quando le case sono in Italia e in Albania, ma comunque ci si guarda reciprocamente e si comunica. Quello che è piaciuto, pare sia proprio questo, il duplice sguardo, la prospettiva originale, il filtro della diversità culturale. Così spiega la propria scelta l'editore Luca Formenton, che ha segnalato il libro allo Strega:

Trovo salutare che in un paese in cui la legge sullo *ius soli* è rimasta impantanata nelle secche delle camere, i nuovi scrittori italiani non facciano più di cognome solo Rossi o Bianchi, ma Malaj, Scego, Ibrahim,

²¹ L'importanza dell'ironia è stata notata dai due principali saggi critici sul libro: Fracassa 2019, Molinarolo 2018.

Vorpsi, Lakhous; che a vincere il festival di Sanremo sia Ermal Meta e i ragazzi ascoltino rapper che di nome fanno Ghali²².

Un'ultima osservazione riguarda la scrittura. Il confine liquido fra le due culture, lontane e vicine, che in questo libro si ibridano dinamicamente e interagiscono, si riscontra finanche nella lingua, poiché molte frasi scritte in albanese non vengono tradotte né parafrasate né sono oggetto di note o dizionari²³, il che provoca nel lettore un senso di estraneità, di prossimità quindi con l'autore straniero. È straniero lo scrittore, diventa straniero il lettore. Effetto ricercato, come spiega Malaj nell'intervista a Darova:

Lo scrittore per natura è uno straniero. Straniero nel senso di estraneo, che non dà per scontato il mondo intorno a lui, lo osserva con occhi nuovi, capace di vederne le contraddizioni e raccontarle. Straniero anche nel senso della distanza, che è il miglior approccio per osservare senza essere coinvolti o essere di parte. Adesso non tutti gli stranieri sono scrittori né tutti gli scrittori sono stranieri, ma il fatto di essere emigrato ti pone nella condizione di essere un po' a metà, a metà tra il paese d'origine e quello ospitante, a metà tra due mondi. Non essere del tutto né da una parte né dall'altra, un po' estraneo, quindi a distanza (Darova 2018).

Ricorda le parole di Mia Lecomte, la quale afferma che “si può essere certo migranti senza essere scrittori [...] ma non si può assolutamente essere scrittori senza essere migranti” (Lecomte 2011: 10). E ancora più la famosa affermazione di Proust in *Contre Saint-Beuve* (“Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”), ripresa in questi termini da Gilles Deleuze: “L'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte” (Deleuze 1997: 15).

Chiuderei su queste parole, che ci ricordano due cose: che a differenza della lingua di comunicazione e della lingua orale, la lingua di scrittura è / dovrebbe essere un'invenzione letteraria, e che la letteratura è / dovrebbe essere sempre straniante e destabilizzante. Elvis Malaj, in questa ottica, non è più uno scrittore migrante, è uno scrittore come un altro; forse però più di altri, implicato com'è in dinamiche transculturali, esprime la realtà dell'Italia ai tempi della globalizzazione.

²² Si veda la presentazione sul sito del Premio Strega, edizione 2018: <https://premiostrega.it/PS/elvis-malaj/>. Si osservi anche il refuso (Brahimi): Formenton intende assai probabilmente riferirsi a Anilda Ibrahimi.

²³ Sono alcune delle tecniche usate da scrittori come Scego, Ali Farah, Ghermandi, ma anche da Camilleri, Fois, De Luca e altri per inserire nei loro testi parole e frasi in lingue straniere o in dialetto.

Bibliografia

Opere

- Dones Elvira, 2007. *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli.
 Ibrahimi Anilda, 2009. *Rosso come una sposa* [2008], Torino, Einaudi Super ET.
 Ibrahimi Anilda, 2009. *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi.
 Malaj Elvis, 2017. *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, Roma, Racconti.
 Vorpsi Ornella, 2005. *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi.
 Vorpsi Ornella, 2007. *La mano che non mordi*, Torino, Einaudi.

Studi, recensioni, interviste

- Bond Emma, 2010. "Verde di migrazione". L'estetica perturbante dello straniamento ne *La mano che non mordi* di Ornella Vorpsi, in Lettieri Carmela (a cura di), *Les mouvements migratoires entre réalité et représentation*, «Italies», 14, pp. 411-425.
 Bond Emma, Comberiat Daniele (a cura di), 2013. *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Salento Books.
 Camilotti Silvia, 2009. Recensione a Anilda Ibrahimi, *L'amore e gli stracci del tempo*, in «Il gioco degli specchi», 26 novembre 2009, <http://www.ilgiocodeglispecchi.org/libri/scheda/lamore-e-gli-stracci-del-tempo>.
 Campolongo Sabrina, 2010-2011. *Elvira Dones. Una libertà senza sogni*, in «Paginauno», 20, <http://www.rivistapaginauno.it/Elvira-Dones-intervista.php>
 Casadei Alberto, 2014. *Letteratura e controvalori. Critica e scrittura nell'era del web*, Roma, Donzelli.
 Cerutti Laura, 2010. *Oltre i Confini. L'editoria pensa global, e anche gli autori*. In SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *New italian realism*, «Tirature 2010», Milano, Mondadori.
 Contarini Silvia, 2019. *Scrivere ai tempi della globalizzazione*, Firenze, Cesati.
 Contarini Silvia, De Paulis-Delembert Maria Pia, Tosatti Ada (a cura di), 2016. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa.
 Darova Sabina, 2018. Intervista a Elvis Malaj, autore di "Dal tuo terrazzo si vede casa mia", in «LettERRANZA.org», 14 gennaio 2018,
 Deleuze Gilles, 1997. *Critique et Clinique*, Paris, Minuit.
 Donnarumma Raffaele, Policastro Gilda, Taviani Giovanna (a cura di), 2008. *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», XX, n. 57.
 Donnarumma Raffaele, 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Mulino.
 Fracassa Ugo, 2019. *Stregati dalla migrazione. Intorno all'esordio di Elvis Malaj*, in «Narrativa» 41, pp. 79-90.
 Gabily Maia, 2004. *Entretien avec Ornella Vorpsi*, in «Zone littéraire», 29 febbraio 2004, <http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-ornella-vorpsi.html>
 Lecomte Mia (a cura di), 2011. Prefazione a *Sempre ai confini del verso. Dispatrici poetici in italiano*, Paris, Éditions Chemins de tr@verse.

- Luperini Romano, 2015. *Letteratura e crisi*, in «La letteratura e noi», 16 novembre 2015, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/411-letteratura-e-crisi.html>
- Mengozzi Chiara, 2013. *Narrazioni contese: vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- Molinarolo Giulia, 2018. *Storie di ordinaria ironia*, «L'indice dei libri», gennaio 2018, <https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/elvis-malaj-dal-terrazzo-si-vede-casa-mia/>
- Pedrazzi Nicola, 2018. *Anilda Ibrahimi: il percorso solitario di una scrittrice*, intervista a Ibrahimi, in «OBC Transeuropa», 31 maggio 2018, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Anilda-Ibrahimi-il-percorso-solitario-di-una-scrittrice-188089>
- Pellegrini Franca, 2013. *Traslazioni narrative: strategie di mediazione in Vergine giurata di Elvira Dones e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi*, in Bond Emma, Comberiati Daniele, cit.
- Rossi Mario, 2018. *Documentare identità di genere nelle montagne dell'Albania*, «Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales», 5, pp. 80-109.
- Rukaj Marjola, 2008. *Rosso come una sposa*, intervista a Anilda Ibrahimi, in «OBC Transeuropa», 8 luglio 2008, https://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Rosso-come-una-sposa-42207_
- Serkowska Hanna (a cura di), 2011. *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa.
- Somigli Luca (a cura di), 2013. *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Ariccia, Aracne.
- Taddeo Raffaele, 2017. *Recensione a Anilda Ibrahimi, Il tuo nome è una promessa*, in «El Ghibli» <http://www.el-ghibli.org/il-tuo-nome-e-una-promessa/>
- Valentino Vittorio, 2013. *Entretien avec Amara Lakhous*, realizzato l'8 giugno 2013, rimesso online nella nuova edizione della rivista «Notos», 1, 2020, <http://notos.numerev.com/carnet-1-62/252-entretien-avec-amara-lakhous>.

I. LINGUISTICA **E TRADUZIONE**

Maurizio Barbi, Saša Moderc

Facoltà di Filologia, Università di Belgrado

La «concorrenza darwiniana»: un confronto tra alcuni recenti prestiti registrati nel vocabolario Zingarelli e i loro equivalenti italiani in disuso

Introduzione

Una delle tendenze degli ultimi anni è quella di vedere nei forestierismi, soprattutto in quelli angloamericani (che includiamo in questa sede nei più generici “anglicismi”), un pericolo per la lingua italiana. In questo senso, c’è chi sostiene di assistere ad un vero e proprio “cannibalismo” (Beccaria 2015: 91).

Con il presente lavoro intendiamo distanziarci da approcci esterofili ed esterofobi, per osservare piuttosto la presenza di alcune voci italiane che potremmo considerare in disuso (o perlomeno con una frequenza d’uso ridotta), se confrontate con i forestierismi ad esse corrispondenti. Inoltre, sottolineiamo un altro elemento altrettanto rilevante: le parole da noi considerate in questa sede “in disuso”, non presentano nello Zingarelli 2019 (e nelle ristampe precedenti) alcun limite d’uso che connoti questo uso limitato (come “disusato”, “raro”, “arcaico”), o quasi mai. Di conseguenza, queste voci sono registrate come voci comuni, voci che, secondo noi, rappresentano interessanti esempi di quella che Nencioni ha definito *autodiacronia*¹. Questo concetto è stato ripreso anche da Tesi (2005: 247-250) riguardo alla difficoltà di registrare i cambiamenti della lingua nel breve periodo². E questo «breve periodo» rappresenta un tema molto caro anche a Renzi, il quale, dopo averlo affrontato nel volume “Come cambia la lingua”, lo ha recentemente ripreso nel saggio intitolato “Ancora su come cambia la lingua. Qualche nuova

¹ Per la lettura del testo di Nencioni, si veda il seguente sito Internet: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/articolo/autodiacronia-linguistica-caso-personale> (data di ultimo accesso: 11 settembre 2019).

² Si vedano in questo senso anche i contributi di Devoto e Altieri Biagi (1979: 310, 311), Lazzeroni (1987: 24-32), Aprile (2005: 59), Arcangeli (2005: 83-85), Gualdo e Telve (2011: 48, 49).

indicazione”³ presentato a Berna nel 2018 al convegno della SLI (Società di Linguistica Italiana).

1 I corpora selezionati per la ricerca

L’analisi delle voci italiane e dei rispettivi forestierismi registrati dal vocabolario Zingarelli 2019, che abbiamo selezionato per il presente contributo, è supportata dal riscontro fornito dai *corpora* CoLFIS⁴ (Corpus e Lessico di Frequenza dell’Italiano Scritto) e PAISÀ⁵ (Piattaforma per l’Apprendimento Su corpora Annotati). A questi abbiamo affiancato i risultati quantitativi presentati dal motore di ricerca “Google”⁶, al fine di presentare un quadro macroscopico sulle occorrenze delle voci che abbiamo evidenziato. I diversi confronti fra i forestierismi ed i corrispondenti italiani “in disuso” qui riportati non sono sicuramente esaustivi per descrivere il fenomeno nella sua interezza. Tuttavia reputiamo che gli esempi esposti di seguito siano sufficienti per stimolare l’attenzione dei lessicografi su questo aspetto.

2 Italiano vs inglese: alcuni esempi di voci italiane desuete a confronto con i rispettivi anglicismi

Fra i molti anglicismi registrati dal vocabolario Zingarelli 2019, abbiamo individuato alcuni esempi di voci italiane che, in base ai risultati mostrati dai *corpora* citati sopra, mostrano una frequenza d’uso inferiore rispetto ai forestierismi ad esse corrispondenti. Questo fenomeno si collega alle “suggerimenti neodarwiniane” (Renzi 2012: 14-17), attraverso le quali Renzi ipotizza una lotta per la sopravvivenza fra due prestiti che, presentando lo stesso significato, mirano entrambi a radicarsi all’interno di una lingua. Inoltre, secondo Renzi,

³ Per un approfondimento si veda il seguente sito Internet (pp. 13-34): https://www.societadilinguisticaitaliana.net/wp-content/uploads/2019/08/eBookSLI_vol_2.pdf (data di ultimo accesso: 11 settembre 2019).

⁴ Per l’accesso al corpus CoLFIS si rimanda al seguente sito Internet: <https://www.istc.cnr.it/en/grouppage/colfis> (data di ultimo accesso: 23 gennaio 2020).

⁵ Per l’accesso al corpus PAISÀ, si rimanda al seguente sito Internet: <https://www.corpusitaliano.it/> (data di ultimo accesso: 23 gennaio 2020).

⁶ I dati quantitativi riportati dal motore di ricerca “Google” riguardano solo quelli con contenuti in italiano e si riferiscono al periodo compreso fra il 9 e il 13 settembre 2019. Questi risultati, oltre che nelle tabelle, sono riportati anche fra parentesi e in corsivo, a fianco degli esempi illustrati all’interno del testo.

[...] un nuovo elemento linguistico, da qualsiasi parte provenga, può trovarsi a riempire una casella vuota [...] o trovare comunque un buon posto nel quale inserirsi nella struttura linguistica. Se è così, il nuovo elemento è benvenuto ed è facile che s’installi facilmente nella lingua (Renzi 2012: 17).

A questo proposito, abbiamo individuato alcuni esempi che potrebbero rappresentare validi esempi di “concorrenza darwiniana”. Di seguito, prendiamo in esame la coppia *blush* / *fard*⁷, unitamente ad un possibile equivalente italiano “in disuso”, *belletto*:

blush [vc. ingl., propr. ‘colore roseo’ ☼ 1988] s. m. inv. (pl. ingl. blushes)
● *fard* (673.000)

fard [vc. fr., deriv. di *farder* ‘imbellettare’, di orig. germ. ☼ 1905] s. m. inv. ● cosmetico in polvere pressata o in pasta, in varie tonalità di rosso, usato per rendere più vivo il colorito delle guance o per creare ombreggiature sul viso SIN. *Blush* (356.000)

belletto [prob. da *bello*, per la sua funzione ☼ av. 1455] s. m. 1 crema o cosmetico per il trucco del viso: darsi il belletto (4.900)

La prima considerazione sulla coppia *blush* e *fard* è che, in quanto sinonimi, una voce rimanda all’altra. E, di conseguenza, questo esempio rappresenta una concorrenza darwiniana “sui generis” in quanto entrambi i forestierismi si sono radicati nell’italiano in mancanza di una voce indigena. Questa condizione è spiegata da Renzi attraverso il concetto evolucionistico di “nicchia ecologica” (Renzi 2012: 16, 17), nella quale, analogamente alle specie biologiche, si evitano i conflitti in tutte le situazioni in cui è possibile trovare una convivenza pacifica, come nel caso di questi due forestierismi appartenenti a due diverse lingue. La seconda è che *blush* (attestata al 1988) compare cronologicamente molto più tardi di *fard* (attestata al 1905). Ciò nonostante, sembra che in italiano manchi una parola corrispondente sorta in questo arco di tempo, lasciando così un margine tale da consentire il radicamento di due forestierismi. La terza considerazione riguarda un generico equivalente italiano, *belletto*, il quale, pur non corrispondendo perfettamente ai due prestiti citati, non è connotato da alcun limite d’uso, come ad esempio “disusato”. La voce *belletto* presenta, inoltre, un numero di occorrenze molto inferiore

⁷ L’esempio e le considerazioni inerenti la coppia *blush* / *fard* riprese dalla tesi di dottorato di Barbi (2018: 170-172) e riportata in bibliografia, sono state integrate con i risultati dei corpora citati nel paragrafo n. 1.

rispetto alle altre due, come possiamo osservare dai risultati fra parentesi, ottenuti con la parola chiave “cosmetici”⁸.

Le tre voci appena illustrate sono registrate anche all’interno dei *corpora* citati in precedenza. Per quanto riguarda il *corpus* CoLFIS, sono 7 i riferimenti a *fard*, mentre *blush* non presenta alcun risultato. La voce *belletto*, invece, presenta solo il seguente esempio, riferito ad un uso figurato:

Molti, allora, nei giornali di oggi, hanno parlato di “farsa elettorale”. È il giudizio che normalmente si usa per le dittature quando tentano di procurarsi un belletto democratico, a copertura dei misfatti di regime⁹.

Per quanto riguarda il *corpus* PAISÀ, sono invece 22 i risultati inerenti a *blush* (in funzione di sostantivo), che salgono a 53 nel caso di *fard*. Invece, sono 5 i risultati inerenti a *belletto*¹⁰. Da un punto di vista quantitativo, è evidente la differenza dei due prestiti, se rapportati a *belletto*. Questo esempio mette in evidenza la moda o anche il prestigio del prestito, come affermano Dardano (1993: 352) e Serianni (2002: 592), dove il più recente *blush* coesiste per ora con il più tradizionale *fard*. Questo esempio mostra la possibile competizione tra due voci che non hanno un diretto corrispondente in italiano, se non *belletto*: «crema o cosmetico per il trucco del viso: darsi il belletto», il quale pare decisamente in disuso rispetto ai due forestierismi citati¹¹.

In base ai risultati presentati, per *blush* e *fard* potremmo ipotizzare due possibilità di sviluppo. Nella prima, *fard* si trova ancora in una fase transitoria ed instabile, dove prima o poi cederà il posto a *blush*. La seconda possibilità prevede invece una coesistenza delle due voci, secondo la “nicchia ecologica” di Renzi (2012: 16, 17), dove *blush* vivrebbe nell’uso grazie al prestigio dell’inglese, mentre *fard* continuerebbe a sopravvivere grazie al prestigio del francese in alcuni ambiti di eccellenza, come ad esempio la moda, come sostiene anche Lombardi Vallauri (Lombardi Vallauri 2012: 56).

L’esempio appena illustrato, come anche i seguenti, si riferisce a forestierismi di recente introduzione, dove con “recente introduzione” intendiamo

⁸ Si veda a riguardo la tabella n. 2.

⁹ Esempio tratto dal seguente sito Internet: <http://esploracolfis.sns.it/EsploraCoLFIS/fulltext/gid8606241651343020112.html> (data di ultimo accesso: 23 gennaio 2020).

¹⁰ Si veda a riguardo il seguente sito Internet: https://www.corpusitaliano.it/it/access/simple_interface.php (data di ultimo accesso: 23 gennaio 2020).

¹¹ La ricerca delle entrate *blush*, *fard* e *belletto* condotta attraverso il motore di ricerca Google ha fornito i seguenti risultati, riportati da Barbi (Barbi 2018: 171) e ottenuti attraverso il filtro dei soli risultati in italiano: *blush* 8.880.000 risultati; *fard* 567.000 risultati; *belletto*: 179.000 risultati (ricerca condotta il 25 giugno 2017).

voci registrate principalmente nella Dodicesima edizione¹² del vocabolario Zingarelli (d'ora in avanti, Z.). Nella seguente tabella illustriamo alcune voci appartenenti a diversi ambiti d'uso (che lo Z. definisce «limiti d'uso»). Le voci contenute nella tabella seguente non hanno pretesa di esaustività, anche se riteniamo che possano rappresentare un segnale del rapporto esistente fra alcuni prestiti e i loro corrispondenti italiani che consideriamo in questa sede “in disuso”.

Tabella n. 1: Alcuni esempi di anglicismi tratti dallo Z. 2019 che presentano una frequenza d'uso maggiore della corrispondente voce italiana.

ITALIA- NO	CoLFIS	PAISÀ	R. Q.	INGLE- SE	CoLFIS	PAISÀ	R. Q.	Parole chiave
aderente (a) attillato (b)	14 (a) 2 (b)	974 (a) 31 (b)	9.270.000 (a) 934.000 (b)	skinny	0	19	18.900.000	abbiglia- mento
allibratore	0	24	9.840	bookma- ker	7	49	468.000	scommes- se
bancale	0	32	560.000	pallet	0	74	5.100.000	/
cascatore (a) contro- figura (b)	0 (a) 11 (b)	13 (a) 197(b)	1.960 (a) 66.400 (b)	stuntman	0	193	105.000	film
grassetto (a) neretto (b)	2 (a) 1 (b)	754 (a) 63 (b)	233.000 38.500	bold	0	26	144.000	carattere
lucidalab- bra	1	26	528.000	gloss	0	40	9.790.000	/
mediatore	3	740	155.000	broker	6	173	485.000	finanza
mossiere	0	36	3.100	starter	3	207	96.700	giudice
provino	19	1.342	227.000	trailer (a) promo (b)	0 (a) 4 (b)	2.711 (a) 1.524 (b)	34.300.000 (a) 14.400.000 (b)	teatro, cinema

Nella tabella n. 1, alla destra di ogni colonna riferita alle diverse lingue, presentiamo, nelle colonne “CoLFIS” e “PAISÀ”, i dati quantitativi inerenti le voci della lingua posta alla sinistra di queste colonne. Nelle colonne denominate “R. Q.”, presentiamo invece i risultati quantitativi ottenuti attraverso

¹² La Dodicesima edizione, inaugurata con lo Zingarelli 1994, ha dato l'avvio alla ristampa annualizzata del vocabolario in questione, che comprende anche lo Zingarelli 2019.

Google. Questi risultati sono stati filtrati attraverso l'impostazione "pagine in italiano" e alle parole chiave presenti nell'ultima colonna a destra (ove presenti). Per ragioni di spazio presentiamo di seguito solo alcune delle voci incluse nella tabella n. 1. Se osserviamo la prima di queste, *skinny*, possiamo subito notare che questa è fra le poche a presentare almeno due equivalenti italiani (le altre due sono *stuntman* e *bold*). La voce *skinny* compare come lemma autonomo nello Z. 2019 (o forse negli Z. compresi fra il 2016 e il 2018, non reperiti), ma nello Z. 2014 viene registrata solamente la locuzione *skinny jeans*, senza alcuna descrizione. Questa compare invece solo a partire dallo Z. 2015. Come mostrato dalla tabella n. 1, *skinny* presenta come equivalenti italiani *attillato* e *aderente*. Per quanto riguarda *attillato*, notiamo dai risultati di Google un uso piuttosto limitato, mentre nel caso di *aderente* osserviamo un numero di occorrenze corrispondenti alla metà di quelle individuate per *skinny*, che, ricordiamo, è una voce di recente registrazione. Al contrario, *attillato* non presenta nessuna data di attestazione, poiché l'unico riferimento è al verbo *attillare* (attestato al 1539). Il *corpus* CoLFIS non presenta alcun risultato per *skinny*, mentre *aderente* ne presenta 12. Di questi, solamente i seguenti sono attinenti al significato di nostro interesse:

via le majorettes seminude, a favore di un pantacollant nero aderente e una maglietta semplice e carina [...] ¹³.

Così la bellissima signora, con i suoi abiti lunghi di flanella elasticizzata, aderente sul corpo, e ricamata d'oro, [...] ¹⁴.

Riguardo ad *attillato*, il *corpus* CoLFIS presenta solamente 2 risultati, entrambi attinenti al significato di nostro interesse. Il *corpus* PAISÀ, invece, riguardo a *skinny* presenta 19 risultati, tutti attinenti agli equivalenti italiani, mentre sono 31 quelli inerenti ad *attillato*. Riguardo ad *aderente*, a causa del suo carattere polisemico, abbiamo individuato 974 risultati, dei quali 146 risultano sinonimi di *attillato*, nell'accezione di nostro interesse.

L'esempio appena illustrato evidenzia la principale criticità che accompagna la nostra ricerca. Questa criticità è rappresentata, infatti, dal carattere polisemico insito in diverse voci che abbiamo presentato nelle nostre tabelle. Pertanto, sarebbe errato considerare come attendibili tutti i risultati

¹³ Per visualizzare il testo completo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <http://esploracolfis.sns.it/EsploraCoLFIS/fulltext/gid6838471395269778296.html> (data di ultimo accesso: 24 gennaio 2020).

¹⁴ Per visualizzare il testo completo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <http://esploracolfis.sns.it/EsploraCoLFIS/fulltext/gid2889702231308937358.html> (data di ultimo accesso: 24 gennaio 2020).

quantitativi riportati nelle tabelle esposte in queste pagine. Questi risultati, infatti, ci forniscono un'indicazione che non sempre può considerarsi affidabile. Ad esempio, sono sicuramente attendibili i risultati della coppia *lucidalabbra* / *gloss* esposta più avanti, mentre sia i 19 risultati di *provino* che i 31 risultati di *comunella* (questi ultimi esposti nella tabella n. 3) esulano dal significato di nostro interesse. Tuttavia, questi esempi ci suggeriscono che se nessun risultato tratto dai *corpora* risulta valido, il significato “desueto” delle voci italiane ipotizzato in queste pagine risulta confermato, in quanto di fatto si tratta di un'accezione di queste voci che non presenta più tracce nell'uso.

Un altro esempio tratto dalla tabella n. 1 è rappresentato dalla coppia *bancale* / *pallet*, fra essi sinonimi. In questo caso, però, il forestierismo è registrato già nella Decima edizione del 1970 dello Z., mentre *bancale* viene registrato solo nella Dodicesima del 1994, quasi venticinque anni dopo. Ciò nonostante, *pallet* resta ampiamente più frequente di *bancale*, anche se quest'ultima voce si è comunque radicata come sinonimo di *pallet*. Nel *corpus* CoLFIS, queste due voci non presentano nessun risultato. Nel *corpus* PAISÀ, invece, sono 32 i risultati per *bancale*, dei quali 18 rispondono al significato di nostro interesse. I risultati inerenti a *pallet* sono invece 74. Questo dato conferma la preponderanza di *pallet* su *bancale*, che possiamo osservare anche nei risultati offerti da Google.

Un altro interessante esempio di “concorrenza darwiniana” è rappresentato da *provino* / *trailer* / *promo*:

trailer [vc. ingl., da to trail ‘trascinare’ (di orig. incerta) ☼ 1942] s. m. inv. 2 (cinema, tv) presentazione pubblicitaria di un film o di un programma televisivo di imminente programmazione, di cui vengono mostrate alcune sequenze che, con un apposito montaggio, ne riassumono il contenuto (34.300.000)

promo [1986] • breve filmato, spec. televisivo, a carattere promozionale, contenente in rapida successione le immagini più significative di un film o di un qualunque spettacolo di imminente programmazione | promo-video, video-clip (14.400.000)

provino [1835] s. m. 2 breve prova selettiva cui viene sottoposto un aspirante attore, cantante, modello, ballerino ecc. | (cinema, raro) trailer (227.000)

In questo caso possiamo notare la presenza di due anglicismi che si pongono come alternativa all'equivalente italiano *provino*. Infatti, notiamo subito il bassissimo numero di occorrenze di *provino* in relazione ai due anglicismi. Ma, soprattutto, è interessante notare che i significati di *promo* e di *trailer* di

nostro interesse sono stati entrambi registrati a partire dallo Z. 1994, analogamente a *provino*. Il significato di *provino* è giustamente indicato come “raro”, coerentemente con i pochi risultati ottenuti dalla nostra ricerca, se confrontati con quelli dei due prestiti. Inoltre, questa accezione di *provino* presenta differenze fra la registrazione degli Z. 1994 e 2019 esposte di seguito:

Zingarelli 1994:

provino s. m. Breve prova di recitazione cinematografica cui viene sottoposto un aspirante attore. | Impropiamente, presentazione di un film di prossima programmazione

Zingarelli 2019:

provino [1835] s. m. 2 breve prova selettiva cui viene sottoposto un aspirante attore, cantante, modello, ballerino ecc. | (cinema, raro) trailer

In quest’ultimo caso, nello Z. 1994 abbiamo notato il seguente significato: “Impropiamente, presentazione di un film di prossima presentazione”, mentre nel 2019 *provino* corrisponde a *trailer*. Ciò nonostante, *provino* si è radicato, anche se oggi ha perso la sua connotazione impropria e resta connotato come “raro” e legato al limite d’uso “cinema”. Secondo il *corpus* CoLFIS, *provino* presenta 19 risultati, nessuno dei quali risponde al sinonimo di *trailer*. Questo forestierismo presenta solamente il seguente risultato:

Dalle 16.30 alle 20 caramelle, gadgets, travestimenti e trailers in anteprima per gli under 18 presenti in discoteca [...]¹⁵.

Nel *corpus* PAISÀ, invece, sono 1.342 i risultati inerenti a *provino*, dei quali solamente i seguenti 3 rappresentano un sinonimo per *trailer*:

Nel 1991 il mio primo documentario sull’incendio del Teatro Petruzzelli; nel 2001 il mio primo cortometraggio *È nato Carlo* selezionato da Nanni Moretti per il suo Sacher Festival; nel 2004 Il provino che ha ottenuto una menzione speciale ai nastri d’argento e oltre 30 premi in giro per il mondo e torna in concorso in questi giorni al MilanoFilmFestival (che è visibile e soprattutto votabile online)¹⁶.

Nella conferenza stampa sono stati mostrati 5 concorrenti. È confermata la donna diventata uomo che ha vissuto una vita tormentata, motivo per

¹⁵ Per la visualizzazione del testo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <http://esploracolfis.sns.it/EsporaCoLFIS/fulltext/gid2944560660651943583.html> (data di ultimo accesso: 24 gennaio 2020).

¹⁶ Per la visualizzazione del testo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <https://www.corpusitaliano.it/static/documents/sources/771/7713828> (data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

cui ha deciso di cambiare sesso, ma l'identità la scopriremo solo lunedì. Inoltre è stato trasmesso il provino di Alberto Baiocco, di George Leonard e di Carmen Andolina di Bagheria¹⁷.

Prima della creazione dell'anime venne rilasciato il 16 dicembre 1995 un OAV pilota (ovvero un provino) dalla durata di 30 minuti con il titolo omonimo alla serie, che riprende il primo volume del manga. In questo episodio Sana è bionda e il cast delle voci originali è diverso. Il film è stato rilasciato solo in Giappone¹⁸.

I risultati individuati da questo *corpus* per *trailer* corrispondono invece a 2.711, il che conferma l'assoluta superiorità del forestierismo in termini di occorrenze. Riguardo al confronto con *promo*, il *corpus* CoLFIS presenta solo 2 risultati, mentre il *corpus* PAISÀ ne presenta 1.524. Anche in questo caso, la predominanza dell'anglicismo su *provino* è molto evidente.

Un'altra coppia che mostra una forte sproporzione fra il prestito e il corrispondente italiano è rappresentata da *gloss* / *lucidalabbra*, esposta di seguito:

lucidalabbra [comp. di lucida(re) e il pl. di labbro ☼ 1982] s. m. inv. ● cosmetico che, spalmato sulle labbra, le rende lucide e talvolta tenuemente colorate (528.000)

gloss [vc. ingl., propr. 'lucentezza' ☼ 1989] s. m. inv. ● lucidalabbra (9.790.000)

È interessante notare che la voce *lucidalabbra*, attestata al 1982, è registrata nell'Undicesima edizione 1983 dello Z. Invece, "*gloss*", anche se risulta attestata al 1989, viene registrata solamente a partire dallo Z. 2006 e, pur essendo molto più recente, risulta quantitativamente dominante. Il *corpus* CoLFIS, non presenta alcun risultato per *gloss*, mentre per *lucidalabbra* registra solo il seguente esempio:

[...] un velo di mascara sulle ciglia e un po' di lucidalabbra completano il tutto [...]¹⁹

Il *corpus* PAISÀ, invece, presenta 26 risultati per *lucidalabbra*, che salgono a 40 per *gloss*. Come negli esempi precedenti, possiamo notare una

¹⁷ Per la visualizzazione del testo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <https://www.corpusitaliano.it/static/documents/sources/781/7812340> (data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

¹⁸ Per la visualizzazione del testo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <https://www.corpusitaliano.it/static/documents/sources/011/0114165> (data di ultimo accesso: 28 gennaio 2020).

¹⁹ Per la visualizzazione del testo, si invita alla consultazione del seguente sito Internet: <http://esploracolfis.sns.it/EsploraCoLFIS/fulltext/gid5408652284210241761.html> (data di ultimo accesso: 24 gennaio 2020).

prevalenza significativa del prestito sulla voce italiana, anche se in questo caso la proporzione con i risultati ottenuti da Google è meno evidente.

In queste pagine abbiamo osservato alcuni esempi di anglicismi che presentano una frequenza d'uso molto superiore a quella delle voci italiane equivalenti. Di seguito presentiamo alcuni esempi di “concorrenza darwiniana” ancora più evidenti, in quanto questa concorrenza coinvolge più lingue.

3 Italiano vs inglese e francese: alcuni esempi di voci italiane desuete a confronto con i rispettivi forestierismi

Il fenomeno della “concorrenza darwiniana” osservato finora ha mostrato diversi esempi inerenti ad alcune voci italiane confrontate con i rispettivi anglicismi. Vi sono tuttavia esempi di una concorrenza che, oltre all'inglese, riguarda anche il francese²⁰. E, nel nostro caso, la presenza di entrambe le lingue a fronte di equivalenti italiani considerati qui “in disuso” o con una frequenza d'uso ridotta rispetto ai rispettivi equivalenti italiani, rende questa “concorrenza darwiniana” ancora più evidente, in quanto entrambi i forestierismi presentati di seguito risultano attestati nello Z., come possiamo notare dagli esempi presentati all'interno delle tabelle n. 2 e n. 3:

²⁰ Il radicamento dei francesismi nell'italiano è stato ampiamente documentato da Zolli (Zolli 1976: 8-42).

Tabella n. 2: Alcuni esempi di voci italiane che presentano sia un anglicismo che un francesismo corrispondente al medesimo significato in italiano, ma con un maggiore numero di occorrenze²¹.

ITALIA- NO	R. Q.	INGLE- SE	R. Q.	FRAN- CESE	R. Q.	Parole chiave
belletto	4.900	blush	673.000	fard	356.000	cosme- tici
buongu- staio	1.260.000	foodie	525.000	gourmet (a) gour- mand (b)	31.300.000 (a) 406.000 (b)	/
busta (a) bustina (b)	339.000 (a) 102.000 (b)	clutch	333.000	pochette	929.000	borset- ta
comu- nella	4.690	master key ²²	9.400	pas- se-par- tout (a) pas- separ- tout(b)	27.200 (a) 108.000 (b)	chiave
insuc- cesso (a), fal- limento (b), fiasco (c)	119.000 (a), 1.320.000(b), 70.700 (c)	flop	497.000	debacle	45.600	spetta- colo
lustrino	57.600	sequin ²³	903.000	paillette	490.000	/
marca (a), fir- ma (b)	235.000.0000 (a), 3.220.000 (b)	brand	111.000.000	griffe	473.000	abbi- glia- mento
pan- tacol- lant(a), panta- calza (b)	149.000 (a), 2.500 (b)	leggin- gs	210.000.000	fuseaux	136.000	/
trucco	9.980.000	ma- ke-up	11.400.000	maquil- lage	102.000	cosme- tici

²¹ I risultati qui presentati sono stati reperiti mediante il motore di ricerca Google (11 settembre 2019).

²² Voce non registrata dallo Zingarelli 2019.

²³ Voce non registrata dallo Zingarelli 2019.

Tabella n. 3: Elenco delle voci presentate nella tabella n. 2, unitamente ai dati quantitativi forniti dai corpora CoLFIS e PAISÀ.

ITALIA- NO	CoL- FIS	PAISÀ	INGLE- SE	CoL- FIS	PAI- SÀ	FRANCE- SE	CoL- FIS	PAI- SÀ
belletto	1	5	blush	0	22	fard	1	53
buongustaio	0	25	foodie	0	0	gourmet (a) gourmand (b)	4 (a) 0 (b)	76 (a) 12 (b)
busta (a) bustina (b)	7 (a) 7 (b)	1.140(a) 160 (b)	clutch	0	15	pochette	2	46
comu- nella	1	31	master key	0	5	passe-par- tout (a) passepar- tout(b)	0 (a) 5 (b)	6 (a) 26 (b)
insucces- so (a), fallimen- to (b), fiasco (c)	19 (a) 96 (b) 17 (c)	1.584(a) 7.422(b) 533 (c)	flop	3	2.357	debacle	2	185
lustrino	0	5	sequin	0	0	paillette	0	4
marca (a), firma (b)	36 (a) 112 (b)	2.254(a) 8.172(b)	brand	1	1.364	griffe	22	134
pantacol- lant(a), pantacal- za (b)	2 (a) 0 (b)	4 (a) 0 (b)	leggings	0	35	fuseaux	2	11
trucco	67	1.954	make-up	5	222	maquillage	13	48

Le tabelle n. 2 e n. 3 possono essere osservate congiuntamente, in quanto le medesime voci in esse contenute riguardano nella tabella n. 2 i risultati quantitativi espressi da Google, mentre nella tabella n. 3 possiamo notare i risultati quantitativi espressi dai corpora CoLFIS e PAISÀ.

Se tralasciamo il primo degli esempi della tabella n. 2, *blush* / *fard* / *belletto*, già trattato in precedenza, e osserviamo la coppia *clutch* / *pochette*, possiamo osservare che in italiano esistono i sinonimi *busta* e *bustina*:

clutch [vc. ingl., propr. ‘afferrare’ ☼ 2008] s. f. inv. ● borsetta femminile senza manico SIN. (fr.) *pochette* (333.000)

pochette [fr., propr. dim. di poche ‘tasca’ (di orig. francone), perché di dimensioni tali da poter stare in tasca ☼ 1826] s. f. inv. 1 borsetta

femminile di piccole dimensioni, da portarsi in mano: una pochette di veluto, di camoscio SIN. (ingl.) clutch (929.000)

♦**busta** [ant. fr. boiste, dal lat. tardo būxida(m) ‘cassetta di legno di bosso’ ☼ sec. XIV] s. f. 3 (est.) borsetta femminile, appiattita e priva di manico (339.000)

bustina (dim.) (102.000)

In base ai risultati della tabella n. 2, è *bustina* la voce meno frequente, mentre *busta* risulta sostanzialmente pari a *clutch*, in base al filtro di ricerca “cosmetici“. È importante notare che l’anglicismo *clutch* è registrato solo a partire dallo Z. 2014 e perciò possiamo ipotizzare un prossimo aumento di occorrenze da parte di *clutch* nei confronti di *busta*. Nella tabella n. 3, possiamo notare che il *corpus* CoLFIS non presenta risultati per questo anglicismo, mentre il *corpus* PAISÀ ne presenta 15, tra i quali solamente 4 risultano attinenti a *busta*. Quest’ultima voce presenta, nello Z. 2019, tre accezioni e numerose sfumature di significato, il che rappresenta un’altra conferma del problema inerente alle voci polisemiche, come nel caso degli esempi *comunella* e *provino* citati in precedenza.

Per quanto riguarda *pochette*, possiamo notare che questo forestierismo prevale quantitativamente sugli altri, anche a causa del prestigio del francese nella moda, come sostiene Lombardi Vallauri (2012: 56). La voce *pochette* risulta attestata già nello Z. 1970 (però con un unico significato, diverso da quello di nostro interesse: “Sorta di piccolo violino apparso in Francia sul finire del XVI secolo“), ma il significato sinonimo di *clutch*, corrispondente alla prima accezione di *pochette*, viene registrato solo nell’Undicesima edizione dello Z., del 1983. Il *corpus* CoLFIS presenta 2 risultati per *pochette*, mentre il *corpus* PAISÀ ne presenta 46. Di questi, solamente 5 non sono sinonimi di *busta* e *clutch*, in quanto fanno riferimento al piccolo violino citato sopra.

L’esempio successivo riguarda la coppia *comunella* e *passe-partout*:

comunella [da comune (1) ☼ 1479] s. f. 2 chiave che apre tutte le camere di un albergo in dotazione al personale di servizio SIN. passe-partout nel sign. 1 (4.690)

passe-partout [vc. fr., propr. ‘che passa dappertutto’ ☼ 1865] A s. m. inv. (pl. fr. inv.)

1 chiave che può aprire più serrature diverse SIN. comunella (27.200; 108.000)

2 (fig.) capo d’abbigliamento adatto a ogni circostanza: quella giacca è un vero passe-partout | (fig.) soluzione idonea a ogni problema

3 riquadro di cartone o tessuto messo fra la cornice e il margine esterno di un dipinto, un disegno e sim. per dar loro maggior risalto

B anche in funzione di agg. inv. nel sign. 2: un abito passe-partout

Come possiamo notare dai risultati fra parentesi, *comunella* presenta un uso molto ridotto, se confrontato con il forestierismo. In questo caso, sono stati riportati due valori. Il primo è riferito a *passe-partout* con il trattino, mentre il secondo risultato è riferito alla medesima voce presentata con grafia univerbata²⁴. In questo caso, *passe-partout* è paradigmatico in quanto al significato principale, sinonimo di *comunella*, se ne sono affiancati altri, corrispondenti a neosemie (De Mauro: 2006). In particolare, la prima e la terza accezione sono registrate già nello Z. del 1923-24 (Seconda edizione). Invece, la sfumatura di significato della seconda accezione, “(fig.) soluzione idonea a ogni problema“, compare solo a partire dallo Z. 1970. Infine, la funzione di *passe-partout* come aggettivo invariabile (agg. inv. *un abito passe-partout*) sarà registrata solamente fra lo Z. 2016 e 2019, in quanto questa è assente nello Z. 2015. Come abbiamo già detto, i 31 risultati presentati dal *corpus* PAISÀ riguardo a *comunella* esulano dal significato di nostro interesse. Il francesismo *passepantouf*, invece, presenta 26 risultati, dei quali 9 non risultano attinenti all’equivalente italiano *comunella*.

Il seguente esempio riguarda invece i forestierismi *leggings* e *fuseaux*, confrontati con le voci *pantacollant* e *pantacalza*:

leggings [vc. ingl., da leg ‘gamba’ ☼ 1992] s. m. pl. ● pantaloni di linea affusolata, spesso in tessuto elastico SIN. fuseaux, pantacollant, pantacalza (210.000.000)

fuseaux [vc. fr., propr. ‘fusi’ ☼ 1985] s. m. pl. ● pantaloni di linea affusolata, spesso in tessuto elastico CFR. fusò, pantacalza, leggings, pantacollant (136.000)

pantacollant [da panta(lone) e collant ☼ 1985] s. m. inv. ● (raro) pantacalza (149.000)

pantacalza [da panta(lone) e calza ☼ 1985] s. f. ● tipo di pantalone femminile elasticizzato e molto aderente SIN. leggings, fuseaux, pantacollant (2.500)

Se osserviamo da un punto di vista quantitativo queste voci, notiamo subito un evidente squilibrio fra *pantacalza* e *leggings*, mentre *fuseaux* e

²⁴ La grafia univerbata *passepantouf* verrà prossimamente inserita all’interno del vocabolario Zingarelli (Cannella, 23 settembre 2019, comunicazione personale) e si affiancherà a *passe-partout*.

pantacollant risultano quantitativamente piuttosto omogenee. Inoltre, *fuseaux* è un prestito francese, mentre *pantacollant* è un composto (*panta* + *collant*) che forma un'entrata ibrida tra un prestito (*collant*) e *panta (lone)*, che è a sua volta una parola italiana di ritorno attraverso il prestito francese *pantalons*. Curiosamente, *fuseaux*, *pantacollant* e *pantacalza* risultano attestate tutte al 1985, mentre *leggings* è la più recente (1992). Nello Z., però, *leggings* compare solo a partire dallo Z. 2009 o 2010, in quanto è assente nella ristampa del 2008. Invece, la voce *fuseaux* viene inserita in questo vocabolario solo a partire dallo Z. 1994, analogamente a *pantacollant* e *pantacalza*.

Se osserviamo ora i dati quantitativi rilevati dai nostri *corpora* e illustrati nella tabella n. 3, notiamo che *pantacalza* non presenta alcun risultato, il che è coerente con i risultati ottenuti attraverso Google. Al contrario, *pantacollant* è attestato in entrambi i *corpora*, anche se con risultati molto bassi. Una frequenza sensibilmente più alta la possiamo notare in *fuseaux* (11 risultati, nel *corpus* PAISÀ), ma il forestierismo più utilizzato è rappresentato da *leggings*, che nel *corpus* PAISÀ mostra 35 risultati. Questo forestierismo si conferma indiscutibilmente il più frequente anche fra i risultati ottenuti attraverso Google.

In base ai risultati ottenuti dalla nostra ricerca, sembra che il modello angloamericano abbia surclassato il francese in alcune voci che finora erano appannaggio di quest'ultima lingua, coerentemente con la posizione di Serianni, secondo il quale “il potere evocativo dei francesismi svanisce nel giro di qualche decennio” (Serianni 2002: 592). Questi esempi sembrano confermare, dopo quasi due decenni, la previsione di Serianni.

4 Recenti proposte italiane riguardanti i forestierismi: “Dillo in italiano” e “Gruppo Incipit”

Gli esempi finora mostrati possono forse rappresentare un piccolo segnale della superiorità di alcuni recenti anglicismi nei confronti dei loro equivalenti italiani precedentemente registrati dallo Zingarelli. Questo aspetto è forse meno percettibile di quello inerente al crescente numero dei forestierismi nell'italiano. Gli anglicismi in questione, infatti, essendo registrati dallo Z., confermano il loro radicamento nell'uso. Forse è anche per questa ragione che, negli ultimi anni, stiamo assistendo in Italia ad una crescente sensibilità riguardo l'uso dei forestierismi. Un riscontro concreto di questa sensibilità è rappresentato dall'iniziativa “Dillo in italiano”, promossa nel 2015 da

Annamaria Testa sulla rivista “Internazionale”²⁵ e segnalata, fra gli altri, da Antonelli²⁶. Questa iniziativa è stata apprezzata anche dall’Accademia della Crusca, la quale ha in seguito costituito il gruppo “Incipit” al fine di “monitorare i neologismi e i forestierismi incipienti, nella fase in cui si affacciano alla lingua italiana e prima che prendano piede. Il gruppo si è formato dopo la petizione delle 70.000 firme raccolte da ‘#Dilloinitaliano’ e dopo il convegno fiorentino del 23-24 febbraio 2015 su ‘La lingua italiana e le lingue romanze di fronte agli anglicismi’²⁷.

Un altro interessante esempio in questo senso viene da “L’etichettario“, recente pubblicazione di Antonio Zoppetti (2018), nella quale si trovano oltre 1.800 possibili sostituzioni di anglicismi con parole italiane. Esponiamo di seguito alcuni di questi esempi, registrati anche dallo Z., unitamente alle occorrenze di ogni entrata:

²⁵ Si veda a questo proposito il seguente sito Internet: <https://www.internazionale.it/opinione/annamaria-testa/2015/02/17/dillo-in-italiano> (data di ultimo accesso: 14 settembre 2019).

²⁶ L’iniziativa proposta da Testa è stata segnalata anche da Antonelli, il quale a questo proposito afferma che «[...] si capisce il fastidio crescente che molti parlanti mostrano nei confronti delle tante parole ed espressioni inglesi usate soltanto per passività o pigrizia. Trascurando o ignorando, in molti casi, un equivalente italiano che ancora sarebbe perfettamente spendibile» (Antonelli 2016: 214).

²⁷ Si veda a questo proposito il seguente sito Internet: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/attivita/gruppo-incipit> (data di ultimo accesso: 14 settembre 2019).

Tabella n. 4: Insieme di alcuni prestiti registrati nello Z. 2019 e abbinati ai loro corrispettivi italiani, unitamente alla loro frequenza nell'uso rappresentata dalle colonne CoLFIS e PAISÀ e da quelle "R. Q."²⁸

ITA-LIANO	CoL-FIS	PAI-SÀ	R. Q.	IN-GLI-SE	CoL-FIS	PAI-SÀ	R. Q.	Parole chiave
botteghino	14	854	709.000	box office	0	284	16.000.000	teatro cinema
damerino ²⁹	0	24	9.290	dandy	3	126	129.000	elegante
erogatore	2	110	1.710.000	dispenser	0	56	8.180.000	/
giunonica	1	21	25.100	curvy	0	2	1.150.000	ragazza modella bellezza
pettegolezza	8	197	140.000	gossip	4	1.340	14.200.000	stampa
sicario	14	428	157.000	killer	121	3.329	2.590.000	omicidio

Come possiamo notare dai risultati quantitativi esposti sopra, tutti gli anglicismi presentano un numero di occorrenze ampiamente superiore a quella dei rispettivi equivalenti italiani. Questi dati ci riportano alla questione del prestigio esercitato dai forestierismi, come ci ricordano Lombardi Vallauri (2012) e Serianni (2002). Ciò nonostante, in alcuni esempi, possiamo notare nei *corpora* CoLFIS e PAISÀ un significativo numero di occorrenze di voci italiane nei confronti dei rispettivi prestiti. Si vedano ad esempio *botteghino* / *box office*, *erogatore* / *dispenser*, *giunonica* / *curvy*. Di seguito, prendiamo in esame l'ultima di queste coppie:

curvy [vc. ingl., propr. 'con curve' ☼ 2010] A agg. inv. e s. m. e f. inv. ● che (o chi) ha forme piene, abbondanti: modelle curvy B agg. inv. ● relativo a chi ha tali forme: moda curvy

giunonica [da Giunone per le opulente raffigurazioni classiche della dea ☼ 1340] agg. (pl. m. -ci) ● di Giunone: attributi giunonici | (est.) di donna che ha forme prosperose e armoniche: bellezza giunonica CFR. venusto

²⁸ I risultati qui presentati sono tratti dal motore di ricerca Google (9 settembre 2019).

²⁹ Nella nostra ricerca, abbiamo individuato anche *figurino* come sinonimo di *damerino*. Questa voce è stata però esclusa dalla tabella n. 4 a causa della difficoltà di reperire esempi e dati quantitativi, visto il carattere polisemico di *figurino*.

Il forestierismo *curvy* è attestato al 2010, ma è registrato nello Z. fra il 2016 e il 2019 (risulta infatti assente nello Z. 2015). Per quanto riguarda *giunonico*, questo aggettivo è attestato già nello Z. 1923-24, Seconda edizione: “Giunonico: da Giunone. Forme giunoniche, grandi e belle come quelle di Giunone“. Questo significato viene modificato solamente nello Z. 1970: “est. di donna che ha forme prosperose ed armoniche quali si attribuivano alla dea Giunone; bellezza giunonica“. In base ai risultati dei nostri *corpora*, notiamo una significativa presenza dell’aggettivo *giunonica*, mentre *curvy* (attestato sia come aggettivo che come sostantivo) mostra un elevato numero di occorrenze solo fra i risultati ottenuti da Google. Fra i *corpora* presi in esame, possiamo notare in PAISÀ 21 risultati per *giunonica*, mentre sono solamente 2 quelli inerenti *curvy*.

Un altro esempio significativo è rappresentato dalla coppia *gossip* / *pettegolezzo*:

gossip [vc. ingl., propr. ‘chiacchiera’ ☼ 1890] s. m. inv. ● (colloq.) pettegolezzo, chiacchiera relativa spec. a personaggi del mondo dello spettacolo, dello sport, della politica (11.600.000)

pettegolezzo [1753] s. m. ● chiacchiera, discorso da pettegolo: non amo il pettegolezzo | discorso malizioso e indiscreto su qlcu. o su fatti che lo riguardano: riportare, fare dei pettegolezzi su qlcu.; dare adito a pettegolezzi (55.400)

Il forestierismo *gossip*, pur essendo attestato al 1890, viene registrato solo a partire dallo Z. 1994 (nel quale presenta il significato di “pettegolezzo, chiacchiera“). Invece, *pettegolezzo* risulta attestato fin dallo Z. 1923-24 (Seconda edizione) come di seguito: “Ciarla di pettegola. Diverbio da pettegole, per cagione del pettegolare“. Nella Decima edizione del 1970, invece, viene accolta la seguente accezione: “2 (raro) Battibecco fra pettegoli“, espunta poi nelle ristampe successive). Nonostante la lunga tradizione mostrata da *pettegolezzo*, in base ai risultati forniti da Google, il forestierismo *gossip* presenta un numero di occorrenze molto superiore all’equivalente italiano. I *corpora* CoLFIS e PAISÀ, coerentemente con i risultati ottenuti attraverso Google, mostrano una netta superiorità, in termini quantitativi, del forestierismo sull’equivalente italiano. In particolare, nel caso del *corpus* CoLFIS, tutti i risultati inerenti *gossip* e *pettegolezzo* riguardano i significati di nostro interesse, analogamente a quelli riscontrati nel *corpus* PAISÀ.

Infine, presentiamo un ultimo esempio tratto dalla tabella n. 4, rappresentato dalla coppia *killer* / *sicario*:

killer [vc. ingl., propr. ‘uccisore’, da to kill ‘uccidere’, isolato nelle lingue germ. ☼ 1934] A s. m. e f. inv. ● assassino | sicario | (fig.) chi compie atti di linciaggio morale, spec. in politica

sicario [dal lat. sicāriu(m) ‘assassino’, da sīca ‘pugnale’ ☼ av. 1483] s. m. (f. -ia) ● chi uccide o commette azioni delittuose per mandato altrui

La voce *sicario* è registrata già nello Z. 1923-24 (Seconda edizione), mentre il forestierismo *killer* compare a partire dalla Decima edizione del 1970 (“assassino prezzolato”). Questa voce è infatti assente nella Nona edizione del 1967. Questa coppia non rappresenta sicuramente un esempio recente, se confrontato con gli altri. Tuttavia è paradigmatica, in quanto mostra il successo e il radicamento di *killer*, entrato molto più tardi rispetto all’equivalente italiano *sicario*.

Infatti, secondo i risultati quantitativi offerti da Google, *killer* presenta un numero di occorrenze molto più elevato di *sicario*. Possiamo osservare lo stesso anche nei nostri *corpora*: PAISÀ mostra infatti un elevato numero di occorrenze fra i risultati di *sicario*, analogamente a quelli riscontrati in *killer*. In quest’ultima voce, abbiamo però individuato in diversi casi la presenza della locuzione *serial killer*, la quale non è sovrapponibile a *sicario*.

Gli anglicismi riportati nella tabella n. 4 rappresentano una piccola casistica nella quale i rispettivi equivalenti italiani presentano una quantità di occorrenze nettamente inferiore. Ma in moltissimi casi, i forestierismi penetrano nell’italiano indipendentemente dal fatto che esista o meno un sinonimo equivalente. Si tratta, come presentiamo nelle prossime pagine, di un fenomeno che, per quanto concerne gli anglicismi, è in piena espansione.

5 I prestiti nel vocabolario Zingarelli (1997-2019)

In quest’ultima parte del nostro contributo prendiamo in esame la registrazione (in termini quantitativi) degli anglicismi accolti dallo Z., nel periodo 1997-2019³⁰.

È importante sottolineare che lo Z., fino alla ristampa 2015 di questo vocabolario, affermava che i forestierismi registrati erano pari a circa il 2% del corpo delle voci registrate. Nello Z. 2019, invece, la percentuale di anglicismi dichiarata è cresciuta a “meno del 3% del totale” (Zingarelli 2019: Presentazione). Questo aumento è riscontrabile attraverso i risultati esposti

³⁰ La scelta di questo arco temporale è dovuta in primo luogo all’esistenza stessa della versione in cd-rom di questo vocabolario e alla possibilità di poter operare ricerche più veloci ed approfondite.

nella seguente tabella, la quale presenta, unitamente agli anglicismi non adattati, anche le sigle riconducibili agli anglicismi³¹.

Tabella n. 5: Suddivisione degli anglicismi non adattati presenti nel vocabolario Zingarelli dal 1997 al 2019.

Vocabolari Zingarelli	Numero di anglicismi non adattati	Numero di sigle riconducibili ad anglicismi non adattati	Totale anglicismi non adattati	Totale entrate lingua inglese “ingl.” (voci più sigle)
Zingarelli 1997	1.888	Non rilevate	1.888	3.075
Zingarelli 1998	1.916	Non rilevate	1.916	3.109
Zingarelli 2005	2.252	822	3.074	4.395
Zingarelli 2007	2.345	843	3.188	4.531
Zingarelli 2008	2.408	852	3.260	4.619
Zingarelli 2010	2.474	894	3.368	4.767
Zingarelli 2011	2.528	907	3.435	4.847
Zingarelli 2012	2.561	926	3.487	4.913
Zingarelli 2013	2.590	938	3.528	4.967
Zingarelli 2014	2.631	953	3.584	5.030
Zingarelli 2015	2.692	961	3.653	5.115
Zingarelli 2019	2.858	1.017	3.875	5.415

I risultati presentati dalla tabella n. 5 mostrano la progressiva crescita degli anglicismi nello Z., nel periodo 1997-2019. Se nel 1997 il totale degli anglicismi non adattati (si vedano i dati forniti nella quarta colonna, “totale anglicismi non adattati”) corrispondeva alle 3.075 voci accolte nell’ultima colonna a destra, possiamo notare che questo parametro sale, nello Z. 2019, a 5.415 entrate. In sostanza, in un periodo pari a circa due decenni possiamo osservare un incremento di anglicismi non adattati pari a 2.340 voci. Oltre al numero di forestierismi, muta anche il numero totale di entrate, che passano dalle 134.000 dello Z. 1997 alle 145.000 dello Z. 2019, come possiamo notare nella seguente tabella, nella quale sono state osservate alcune ristampe dello Z. ad intervalli di circa cinque anni:

³¹ I dati contenuti nelle tabelle n. 5 e n. 6 sono riportati anche nella nostra tesi di dottorato (Barbi 2018: 190-194) e sono stati qui arricchiti con l’inserimento dei dati inerenti lo Zingarelli 2019.

Tabella n. 6: Percentuale di anglicismi accolta nel vocabolario Zingarelli in riferimento al totale delle voci accolte nel periodo 1997-2019 misurato a intervalli di circa cinque anni.

Vocabolari Zingarelli	Totale entrate lingua inglese “ingl.” (voci più sigle)	Totale voci accolte nel vocabolario Zingarelli	Percentuale di anglicismi accolti nel vocabolario Zingarelli
Zingarelli 1997	3.075	134.000	2,29%
Zingarelli 2005	4.395	134.000	3,27%
Zingarelli 2010	4.767	oltre 140.000	3,40%
Zingarelli 2015	5.115	oltre 144.000	3,55%
Zingarelli 2019	5.415	145.000	3,73%

Come si può notare, in un periodo pari a circa un ventennio, si registra per la sola lingua inglese un importante incremento. Si noti che le percentuali illustrate nell’ultima colonna a destra sono da riferirsi all’intero corpo delle entrate di questo vocabolario, che corrispondono a 134.000 voci nel 1997 e aumentano a 145.000 nel 2019.

Inoltre, vi è un altro aspetto, meno apparente e piuttosto difficile da monitorare, che riguarda i calchi, i quali possono essere interpretati come forestierismi “mimetizzati”. Di conseguenza, dato che i calchi non sono immediatamente riconoscibili come tali, le voci o le accezioni ad essi corrispondenti non risultano fra i dati riportati nelle due tabelle appena esposte. Alcuni esempi in questo senso, registrati dallo Z. 2019³² e assenti nello Z. 2015, sono rappresentati dalla seconda accezione di *acquisire*, dalla quinta accezione di *rilasciare*, dalla terza accezione di *deprecatore* e dalla quinta accezione di *falco*. Invece, alcuni esempi di calchi registrati nello Z. 2019 che sono registrati come lemmi autonomi sono: *dialogatore*, *ispirazionale*, *mandatorio* e *perlescente*³³.

La questione inerente i calchi, secondo Adamo e Della Valle è molto importante, in quanto i calchi lessicali (corrispondenti ai calchi semantici e ai calchi traduzione) corrispondono a

[...] una forma di prestito più sofisticata, che si inserisce senza traumi in un sistema linguistico, facilitando l’uso spontaneo e naturale dei parlanti in rapporto a fenomeni provenienti dalle più diverse culture e espressioni linguistiche” (Adamo e Della Valle 2008: 2.6.8 Calco lessicale).

³² Per ragioni di spazio e per l’approfondimento di queste accezioni, vi invitiamo alla consultazione dello Zingarelli 2019.

³³ Per ragioni di spazio e per l’approfondimento di queste voci, vi invitiamo alla consultazione dello Zingarelli 2019.

Secondo gli autori in questione, infatti,

[...] per tanto tempo ci si è lamentati della quantità eccessiva di espressioni straniere assimilate nel lessico italiano; andrebbe, perciò, maggiormente apprezzato il lavoro svolto con rapidità e sagacia da tanti giornalisti che riescono a proporre quotidianamente, ricorrendo proprio al meccanismo del calco lessicale, gli equivalenti appropriati di voci non italiane che veicolano concetti e fenomeni nuovi (Adamo e Della Valle 2008: 2.6.8 Calco lessicale).

I calchi, sostanzialmente, rappresentano una possibilità di rinnovamento per la lingua italiana, la quale adegua il forestierismo al proprio sistema linguistico. In questo senso è particolarmente significativa la posizione di Renzi, il quale, nel contributo della SLI svoltosi a Berna nel 2018, afferma:

«I “prestiti di necessità” [...] sono destinati a insediarsi nella lingua a lungo, cioè finché i concetti o gli oggetti designati da forestierismi continueranno a essere usati, qualche volta per sempre. A meno che, naturalmente, non si provveda a sostituirli, affiancandoli con termini indigeni. Questo presuppone un’azione dall’alto. Ma anche i parlanti potrebbero in teoria far qualcosa, cioè provvedere, con azione inconscia, ad assimilarli morfologicamente e foneticamente» (Renzi 2019: 17).

Quanto affermato da Renzi è osservabile in queste pagine. I prestiti registrati nello Z. 2019, risultano evidentemente attestati nell’uso. Nel nostro caso abbiamo evidenziato la presenza di prestiti che si pongono in concorrenza ad equivalenti italiani che presentano, in base alla nostra ricerca, occorrenze molto inferiori a quelle dei forestierismi corrispondenti, nonostante questi ultimi siano stati registrati dallo Z. molto più tardi.

6 Conclusioni

Nel presente lavoro abbiamo cercato di osservare quella che abbiamo definito, riprendendo Renzi (2012), la “concorrenza darwiniana” che si realizza fra uno o più prestiti, in rapporto alle rispettive voci italiane. Gli esempi che abbiamo presentato, tratti dal vocabolario Zingarelli, hanno infatti messo in luce una differenza, in termini quantitativi, fra i forestierismi che abbiamo selezionato e i rispettivi corrispondenti italiani, considerati in questa sede “in disuso”. E i risultati ottenuti, tratti dal motore di ricerca Google unitamente ai *corpora* CoLFIS e PAISÀ, hanno sostanzialmente confermato questa discrepanza, che si traduce in un loro ridotto impiego nell’uso.

Possiamo quindi individuare una corrispondenza fra gli esempi che abbiamo illustrato e le “suggestioni neodarwiniane” (Renzi 2012: 14-17),

dove l'autore immagina una lotta per la sopravvivenza fra due prestiti i quali, portatori dello stesso significato, ambiscono entrambi a radicarsi all'interno di una lingua.

Il presente lavoro intende inoltre far riflettere sulle classiche categorie di “prestito di necessità” e di “prestito di lusso”, alle quali, alla luce dei risultati presentati, si potrebbe aggiungere anche quella di “prestito di sostituzione”, categoria da noi coniata appositamente per questa occasione.

BIBLIOGRAFIA

- Adamo, G.; Della Valle, V. (2008). *Neologismi. Parole nuove dai giornali*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.
- Antonelli, G. (2011). L'italiano e le altre lingue, in Serriani, L.; Antonelli, G., *Manuale di linguistica italiana*. Milano: Mondadori.
- Antonelli, G. (2016). *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*. Bologna: il Mulino.
- Aprile, M. (2005). *Dalle parole ai dizionari*. Bologna: il Mulino.
- Arcangeli, M. (2005). *Lingua e società nell'era globale*. Roma: Meltemi.
- Arcangeli, M. (2012). *Cercasi Dante disperatamente*. Roma: Carocci.
- Barbi, M. (2018). Neologismi e neosemie nel vocabolario Zingarelli: un confronto sincronico tra la Decima edizione (1970) e la ristampa della Dodicesima edizione (2015). (Tesi di dottorato). Belgrado: Facoltà di Filologia.
- Beccaria, G. L. (2015). Lingua madre, in Beccaria, G. L.; Graziosi, A., *Lingua madre*. Bologna: il Mulino.
- Dardano, M. (2011). *La lingua della Nazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Dardano, M. (1993). Lessico e semantica. In Sobrero, A. A., a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*. Roma-Bari: Laterza & Figli Spa.
- De Mauro, T. (2006). *Dizionario di parole del futuro*. Roma-Bari: Laterza & Figli Spa.
- Devoto, G.; Altieri Biagi, M. L. (1979). *La lingua italiana*. Torino: ERI Edizioni Rai radiotelevisione italiana.
- Graziosi, A. (2015). La nuova questione della lingua in Italia, in Beccaria, G. L.; Graziosi, A., *Lingua madre*. Bologna: il Mulino.
- Gualdo, R., Telve, S. (2011). *Linguaggi specialistici dell'italiano*. Roma: Carocci.
- Hagège, C. (1995). *Storie e destini delle lingue d'Europa* (E. Lombardi Vallauri, trad.). Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice.
- Klajn, I. (1972). *Influssi inglesi nella lingua italiana*. Firenze: Olschki.
- Lazzeroni, R. (1987). Il mutamento linguistico, in Lazzeroni, R. (a cura di), *Linguistica storica*. Roma: Carocci.
- Lombardi Vallauri, E. (2012). *Parlare l'italiano*. Bologna: il Mulino.
- Papini, G. A. (1977). *Parole e cose. Lessicologia italiana*. Firenze: Sansoni.
- Quarantotto, C. (1987). *Dizionario del nuovo italiano*. Roma: Newton Compton editori.
- Raffaelli, A. (2010). *Le parole straniere sostituite dall'Accademia d'Italia (1941-43)*. Roma, Aracne editrice.

- Renzi, L. (2007). L'italiano del 2000: cambiamenti in atto nell'italiano contemporaneo, in d'Angelis, A., Toppino, L. (a cura di), *Tendenze attuali nella lingua e nella linguistica italiana in Europa*. Roma: Aracne.
- Renzi, L. (2012). *Come cambia la lingua*. Bologna: il Mulino.
- Renzi, L. (2019). Ancora su come cambia la lingua. Qualche nuova indicazione, in *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate*. Atti del LII Confresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018), a cura di Moreti, B.; Kunz, A.; Natale, S.; Krakenberger, E. Roma: Società di Linguistica Italiana.
- Serianni, L., a cura di (2002). *La lingua nella storia d'Italia*. Roma: Società Dante Alighieri/Libri Scheiwiller.
- Tesi, R. (2005). *Storia dell'italiano*. Bologna: Zanichelli.
- Trifone, P. (2007). *Malalingua*. Bologna: il Mulino.
- Zolli, P. (1976). *Le parole straniere*. Bologna: Zanichelli.
- Zoppetti, A. (2017). *Diciamolo in italiano*. Milano, Hoepli.
- Zoppetti, A. (2018). *L'etichettario*. Firenze, Franco Cesati Editore.

VOCABOLARI

- Zingarelli, N., *Vocabolario della lingua italiana* (Edizioni consultate: IV 1923-24, 1928-29, VII 1951, VIII 1964, IX 1967, X 1970, XI 1983, XII 1994, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2019). Bologna: Zanichelli.

SITOGRAFIA

- Barbi, M. (2018). Neologismi e neosemie nel vocabolario Zingarelli: un confronto sincronico tra la Decima edizione (1970) e la ristampa della Dodicesima edizione (2015). (Tesi di dottorato). Belgrado: Facoltà di Filologia. Tesi disponibile al seguente sito Internet: http://nardus.mpgn.gov.rs/handle/123456789/10303?locale-attribute=sr_RS (data di ultimo accesso: 21 febbraio 2020).
- Cortellazzo, M. (2019). Il gruppo *Incipit*: l'alternativa c'è. Articolo disponibile al seguente sito Internet: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/anglicismi2/2_Cortellazzo.html (data di ultimo accesso: 25 maggio 2019).
- Giovanardi, C. (2019). Inglese – Italiano 2 a 0. Articolo disponibile al seguente sito Internet: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/anglicismi2/1_Giovanardi.html (data di ultimo accesso: 25 maggio 2019).
- Rasati, F. (2019). Vogliamo davvero impoverire l'italiano (e imbastardire l'inglese)? Articolo disponibile al seguente sito Internet: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/anglicismi2/3_Rasati.html (data di ultimo accesso: 25 maggio 2019).
- Testa, A. (2015). Dillo in italiano. Articolo disponibile al seguente sito Internet: <https://www.internazionale.it/opinione/annamaria-testa/2015/02/17/dillo-in-italiano> (data di ultimo accesso: 14 settembre 2019).

- Zoppetti, A. (2019a). La politica linguistica del fascismo e la guerra ai barbarismi [PARTE II]. Articolo disponibile al seguente sito Internet: <https://diciamoloinitaliano.wordpress.com/2019/08/05/la-politica-linguistica-del-fascismo-e-la-guerra-ai-barbarismi-parte-ii/>
(data di ultimo accesso: 12 settembre 2019).
- Zoppetti, A. (2019b). La sostituibilità degli anglicismi con corrispettivi italiani. Articolo disponibile al seguente sito Internet:
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/anglicismi2/5_Zoppetti.html
(data di ultimo accesso: 25 maggio 2019).
- Zoppetti, A. (2019c). I forestierismi nei dizionari: quanti sono e di che tipo. Articolo disponibile al seguente sito Internet:
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/forestierismi.html
(data di ultimo accesso: 12 settembre 2019).

Radmila Lazarević

Università del Montenegro

Neologismi deonomastici nella lingua italiana

Introduzione

Secondo la definizione di Adamo e Della Valle, il termine neologismo designa

una parola o espressione nuova, coniata mediante le regole di formazione proprie del sistema lessicale di una lingua ma non entrata ancora nell'uso comune, quindi non registrata nei dizionari. (...) Un neologismo può essere formato per denominare un nuovo oggetto o un nuovo concetto, in modo che il lessico di una lingua sia in grado di rappresentare i mutamenti storici, culturali, sociali e le innovazioni scientifiche e tecnologiche. Altre volte, una parola nuova nasce come manifestazione di inventiva letteraria o come gioco linguistico, oppure anche con intento scherzoso, ironico o polemico. Si considerano neologismi anche termini nati in ambito specialistico o le espressioni dialettali e i vocaboli prelevati o adattati da lingue straniere, nel momento in cui entrano ad arricchire il lessico dell'uso comune.¹

In questo contributo ci occuperemo di una parte specifica di neologismi italiani, che sono i cosiddetti **deonomastici** o **deonimici**, cioè lessemi derivati da nomi propri², e ci limiteremo a quelli derivati mediante la suffissazione.

I neologismi suffissati, deonomastici inclusi, rappresentano una parte notevole del repertorio neologico italiano. Secondo Adamo e Della Valle, nella loro *Introduzione* al dizionario *Neologismi: Parole nuove dai giornali*, “i neologismi ottenuti per derivazione (...) si ricavano (...) con l’aggiunta di *affissi* (siano essi **prefissi**, **suffissi** o entrambi”, come nei casi di *Lega*

¹ Adamo-Della Valle 2018: 95.

² “I deonomastici (o deonimici; La Stella 1982; Schweickard 2002-) sono lessemi formati a partire da nomi propri. Possono essere di vari tipi secondo la base di derivazione: si chiamano deantroponimici se la base è un nome proprio di persona (anche detto eponimo), etnici se la base è un toponimo, e possono avere a loro volta funzione designativa per (...) prodotti commerciali (nomi commerciali), acronimi o sigle dai nomi delle organizzazioni (deacronimici), ecc.” (http://www.treccani.it/enciclopedia/deonomastici_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, 20 febbraio 2020)

Nord>*legghista*, *anti-Lega*, *antileghista/antileghismo*; poi “come **deacronimici**, mediante la trascrizione della pronuncia delle singole lettere che compongono acronimi o sigle (*essemmesse*, da Sms, Short Message Service), per **accorciamento** (cioè attraverso l’eliminazione di una parte della parola”), che può comportare anche la composizione: *Euràbia*; “o per **adattamento** da parole straniere”³ (l’esempio deonomastico potrebbe essere *cocacolonizzazione*, dall’inglese *cocacolonization*, derivato dall’econimo Coca-Cola).

Presenteremo un’analisi di deonomastici suffissati riscontrati sul dizionario *Neologismi: Parole nuove dai giornali*, pubblicato dall’Istituto Treccani nel 2009, con il repertorio di neologismi registrati nella stampa italiana nel decennio tra il 1998 e il 2008. Naturalmente, visto che sono già passati oltre dieci anni dalla pubblicazione, molti di questi esempi non sono più così nuovi, nel frattempo alcuni sono stati inseriti nei dizionari, mentre molti occasionalismi hanno perso la loro attualità, scomparendo dall’uso mediatico. Però siccome qui ci proponiamo solo di illustrare una tendenza formativa nella lingua italiana contemporanea, il corpus analizzato può bastare a questo scopo.

Per via del numero troppo elevato di neologismi composti, le parole composte non sono state oggetto di questa ricerca, e saranno incluse solo come basi per la suffissazione (di solito l’abbinamento **nome+cognome**): *albertosordiano*, *bastiancontrarismo*, *peterpaneggiare*, ecc.

Classificazione dei neologismi deonomastici

Considerato che anche i nomi propri da cui derivano appartengono a diverse categorie, i deonomastici si possono classificare in più modi.

1) Classificazione secondo la base di derivazione

- Deantroponimici, se derivati da nomi propri di persona (antroponimi): *Eco*>*echiano*, *Camilleri*>*camillerismo*, *Grillo*>*grillesco*;
- Etnici o detoponimici, se derivati da un toponimo: *Hong Kong*>*hongkonghese*, *Hollywood*>*hollywoodita*, *Bari Vecchia*>*barivecchiano*
- Deacronimici, se derivati da acronimi o sigle (che possono essere accorciamenti di diverse organizzazioni o anche termini legali): *Confindustria*>*confindustriale*, *Alleanza Nazionale (AN)*>*aennino*, *Patto civile di solidarietà (Pacs)*>*pacsare*, *pacsarsi* (contrarre il Pacs)
- Possono derivare anche da pieni nomi propri di organizzazioni del tipo più disparato: *Opus Dei*>*opusdeista*, *Al Qaida*>*alqaيدiano* e *(al)qae-*

³ Adamo-Della Valle 2009: 2.2., *Tipologie di formazione*, in *Neologismi: Parole nuove dai giornali*.

dista, Mediaset>mediasetizzare;

- Possono derivare anche da nomi di prodotti (econimi o marchionimi), dove la differenza tra nome proprio e nome comune non è poi così chiara: *Google>googlare, Ferrari>ferrarista, Nutella>nutellone;*

2) Classificazione morfologica;

Essendo derivati da nomi propri, quasi tutti i deonomastici suffissati sono denominali, tranne alcuni deverbali, derivati mediante l'accumulazione di suffissi, che comunque hanno sempre la radice originaria nominale (*McDonald's > mcdonaldizzare > mcdonaldizzazione*).

Possono essere derivati mediante suffissi nominali, aggettivali e verbali.

Analisi del corpus

I risultati della ricerca saranno presentati in tre tabelle. Nella Tabella 1, presentiamo l'elenco dei suffissi suddivisi secondo la classificazione morfologica. Nella Tabella 2, elenchiamo tutti i suffissi riscontrati, accompagnati dalle spiegazioni del loro significato e illustrati con esempi di deonomastici riscontrati sulla stampa italiana e riportati dal dizionario *Neologismi: Parole nuove dai giornali*. Infine, la Tabella 3 espone alcuni antroponimi, toponimi e marchionimi più produttivi nella formazione di deonomastici suffissati nel periodo analizzato (1998-2008).

I suffissi riscontrati tra gli esempi sono i seguenti:

Tabella 1.

I suffissi derivanti deonomastici		
nominali	aggettivali	verbali
-aggine	-abile	-are
-aggio	-(i)ale	-eggiare
-ata	-iano	-izzare
-eide	-ante	
-eria	-ato	
-ide	-eggiante	
-io	-eo	
-ismo	-esco	
-ista	-ese	
-ità	-ico	
-itudine	-ino	
-one	-istico	
-izzazione	-ita	
	-izio	
	-oide	
	-oso	

Tra i suffissi elencati, registriamo 13 suffissi nominali, 17 suffissi aggettivali, e 3 suffissi verbali.

Tra i suffissi aggettivali, i più produttivi, come *-iano*, *-ista* ed *-ese*, possono derivare deonomastici sia aggettivali che nominali, la cui funzione e accezione dipenderà dal contesto.

Ne possiamo dedurre che tra i deonomastici suffissati prevalgono gli aggettivi, e seguono i sostantivi, mentre i verbi sono al terzo posto.

Inoltre sono stati riscontrati alcuni esempi di prefissazione, con prefissi aggiunti a deonomastici suffissati: *anti-* (17), *de-* (7), *post-* (3), *pre-* (1), *s-* (1), *tardo-* (3), e *ultra-* (2).

In tutto, sono registrati 33 suffissi e 7 prefissi che formano i neologismi deonomastici, per un totale di 439 esempi di suffissati.

Tabella 2.

I suffissi riscontrati nel corpus			
suffisso	n. di voci derivate	significato	esempi
-abile	1	possibilità, attitudine	ulivizzabile
-aggine	2	condizione o qualità astratta riferita all'onom. di base, talvolta con connotazione ironico-spregiativa	biscardaggine, schumacheraggine
-aggio	1	attività o condizioni, perlopiù con connotazione negativa	bertinottaggio
-are	1	per verbi indicanti azioni riferite all'onom. di base	pacsare, pacsarsi (da <i>Pacs</i>)
-(i)ale	1	aggettivi relativi all'onom. di base	santoriale
-(i)ano	108	relativo all'onom. di base, o appartenente alla corrente che ne risulta	albertosordiano, berlusconiano, bushiano, degregoriano, echiano, fallaciano, mondadoriano, pradiano, sgarbiano, tottiano, windowsiano
-ante	4	chi segue orientamenti promossi dall'onom. di base	fogliante, grillante, sanremante
-ata	13	un'azione tipica del personaggio dal cui nome deriva	benignata, berlusconata, rutellata, zidanata
-ato	2	caratteristica o condizione	margheritato, mastellato
-eggiante	3	per aggettivi indicanti un'analogia o una somiglianza con l'onom. di base	arbasineggiante, baudeggiante, sinatrecciante

-eggiare	5	per verbi indicanti un modo d'essere, un atteggiamento, o una somiglianza con l'onom. di base	grilleggiare, peterpaneggiare, veltroneggiare
-eide	8	perlopiù con tono ironico, allude a episodi o vicende che catturano l'attenzione dell'opinione pubblica	clintoneide, cossigheide, mus-solineide
-eo	4	aggettivi relativi all'onom. di base, di solito un toponimo	esteuropeo, nordestreano, tran-seuropeo
-eria	3	indica luoghi di vendita o servizi commerciali, ma anche atteggiamenti o parole tipiche dell'onom. di base	champagneria, dalemeria, veltroneria
-esco	13	relazione o qualità tipica del personaggio dal cui nome deriva	bignamesco, bushesco, fallacesco
-ese	13	linguaggio tipico della categoria sociale o la persona dell'onomastico	Europeese, celentanese, italiana
-ico	6	per aggettivi relativi all'onom. di base	eurabico, margheritico, veltro-nico
-ide	3	seguace o emulo dell'onom. di base	Fabiovolide, Lucatonide
-ino	20	appartenente o legato all'organizzazione dalla cui sigla deriva	cidiellino, trambussino, udeur-rino
-io	1	elemento chimico	seaborgio
-ismo	67	un modo di pensare o di essere tipico dell'onom. di base	andreottismo, baudismo, camillerismo, padanismo
-ista	45	chi segue una ideologia, corrente o svolge un'occupazione legata all'onomastico	alqaedista, confindustrialista, grillista, tolkienista
-istico	1	per aggettivi relativi alla base, spesso associato a derivati in <i>-ismo</i> e <i>-ista</i>	Ulivistico
-ita	3	per aggettivi etnici derivati da toponimi oppure relativi a sostenitori o qualità legate all'onom. di base	hollywoodita, saddamita
-ità	5	qualità astratte attribuite all'onom. di base	bolognesità, irlandesità, lazialità
-itudine	2	qualità astratte attribuite all'onom. di base	sicilianitudine, siculitudine

-ite	4	per abitudini o tendenze riferite all'onom. di base, spesso con coloratura scherzosa o ironica	berlusconite, flaianite, prodite
-izio	1	relativo all'onom. di base	viminalizio
-izzare (-izzato), -izzarsi	36	rendere, far diventare o diventare come il territorio o il personaggio dell'onom.	afghanizzare, armanizzare, berlusconizzare, sicilianizzarsi
-izzazio- ne	22	forma nomi astratti associati al significato dei verbi in -izzare	cocacolonizzazione, disneyzzazione, irachizzazione, leghizzazione
-oide	2	similitudine o affinità peggiorativa nei confronti della base	celentanoide, grilloide
-one	3	appartenenza o sostegno all'onom. di base, spesso con intento ironico	margheritone, nutellone
-oso	1	qualità, condizione, rilevanza relativi all'onom. di base	minososo

Se non contiamo le voci prefissate, osserviamo che la metà dei 439 deonomastici suffissati, cioè 220 neologismi riscontrati sul dizionario Treccani, viene derivata mediante soltanto tre suffissi: *-iano* (108), *-ismo* (67) e *-ista* (45). I neologismi derivati da *-iano* e *-ista* possono servire sia da aggettivi (*la narrativa echiana*) che da sostantivi (*le armaniane, le pradiane, le seguaci di Valentino...*⁴), mentre *-ismo* è esclusivamente nominale, il suffisso tipico dei nomi astratti che indica un modo di pensare, corrente o ideologia (*berlusconismo, montanellismo, pippobaudismo*).

Pure i suffissi verbali, anche se solo tre, si sono dimostrati produttivi, con 42 esempi tra cui ben 36 sono derivati mediante il suffisso *-izzare*.

Dal punto di vista semantico, la maggioranza dei deonomastici riscontrati riflette soprattutto la realtà politica italiana: derivano o dai nomi di politici e di personaggi pubblici di rilievo negli ultimi decenni, o dai nomi di partiti politici e delle loro coalizioni (Ulivo, Margherita, Alleanza Nazionale, PDL, PD, CDL ecc.).

⁴ *Neologismi: Parole nuove dai giornali*, 2009: 514

Tabella 3.

Le basi onomastiche più frequenti		
nome proprio	n. di voci derivate	esempi
Berlusconi	15	berlusconiano, berlusconizzante, berlusconata, berlusconeide, berluschesse, berlusconismo, berlusconista, berluschiata, berlusconite, berlusconizzar(si), berlusconizzazione, deberlusconizzare, imberlusconirsi, postberlusconiano
Veltroni	9	veltroniano, veltronata, veltroneggiare, veltroneria, veltronese, veltronico, veltronismo, veltronizzarsi, neoveltronese
Grillo	8	grilliano, grillante, grilleggiare, grillesco, grillino, grillismo, grillista, grilloide
Baudo	7	(pippo)baudiano, baudeggiante, baudeggiare, (pippo)baudismo, pippobaudista
Moretti	5	(nanni)morettiano, morettismo, morettizzare, nannista
Celentano	4	celentanata, celentanesco, celentanese, celtanoide
Europa	6	eurabico, Europeese, esteuropeo, transeuropeo, udeurrino, ultraeuropeista
Sicilia	5	sicilianizzar(si), sicilianitudine, sicilianizzazione, siculitudine
Google	3	googlare, googlata, googlizzare

Vista la sua onnipresenza nella vita pubblica e politica italiana negli ultimi decenni, non sorprende il fatto che l'ex premier Silvio Berlusconi generi ben 15 derivazioni, seguono poi l'ex sindaco di Roma Walter Veltroni con 9 e il politico e attore Beppe Grillo con 8.

Come basi sono invece molto meno produttivi i nomi di artisti di vari campi, tra cui spiccano il cantante Adriano Celentano con quattro e il regista Nanni Moretti con cinque deonomastici differenti, mentre tra i personaggi dello spettacolo si distingue Pippo Baudo con sette derivati.

Tra i pochi deonomastici etnici i più come base hanno l'Europa (6) e la Sicilia (5).

Il resto degli esempi riscontrati non presenta un nome proprio particolarmente produttivo, se non il motore di ricerca Google con tre derivati.

Conclusione

I risultati di questa analisi confermano le tendenze già osservate nella formazione di neologismi suffissati italiani, specialmente le osservazioni fatte sulla produttività dei suffissi *-ismo* ed *-ista* (Cortelazzo 2000; Dardano 2009; Aprile 2005; Barbi 2018), cioè che *-ismo* e *-ista* sono tra i suffissi più produttivi dell'italiano contemporaneo, anche perché tra l'altro “*-ismo* e *-ista* si possono legare alle basi più diverse: nomi propri [...], forestierismi [...], avverbi [...], sigle e acronimi”⁵.

Si può inoltre osservare come il suffisso *-ano*, che nel passato era molto più produttivo nella derivazione di deantroponimici (cfr. Dardano 2009), oggi tenda ad essere soppresso a favore della variante *-iano*.

Tra i neologismi registrati prevalgono i derivati deantroponimici.

Dall'analisi degli esempi riportati, è probabile che sia stato il carattere stesso del corpus, prelevato dai giornali italiani, a condizionare il fatto che la stragrande maggioranza dei deonomastici riscontrati rifletta soprattutto la realtà politica italiana ed estera, con nomi di altri campi e attività della vita molto meno produttivi. Ciò non vuol dire che i deonomastici legati ad altre aree non siano presenti nel corpus, ma di solito ne risultano una o due derivazioni al massimo.

Questa è stata solo un'illustrazione della produttività dei nomi propri nel coniare i neologismi nella lingua italiana contemporanea. Molti dei neologismi deonomastici, specialmente quelli deantroponimici, appartengono agli occasionalismi e sono in uso soltanto, mentre sono attuali i nomi propri da cui sono derivati. È stato comunque interessante osservare il processo derivativo applicato sui nomi propri, il cui risultato è stato confermato da altre ricerche, condotte da autori che si sono occupati di neologia italiana.

BIBLIOGRAFIA

- Adamo, Giovanni, Della Valle, Valeria (2018). *Le parole del lessico italiano*. Roma, Carocci.
- Aprile, Marcello (2005). *Dalle parole ai dizionari*. Bologna, Il Mulino.
- Barbi, Maurizio (2018). *Neologismi e neosemie nel vocabolario Zingarelli: un confronto sincronico tra la Decima edizione (1970) e la ristampa della Dodicesima edizione (2015)*, tesi di dottorato. Università di Belgrado, Facoltà di Filologia.
- Cortelazzo, Michele (2000). *Italiano d'oggi*. Padova, Esedra editrice.
- Dardano, Maurizio (2009). *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*. Bologna, il Mulino.

⁵ Cortelazzo 2000: 198-199.

Frigerio, Aldo, Tenchini, Maria Paola (2017). *Marchionimi: nomi propri o nomi comuni?* In «Lingue e linguaggi», 22, 2017, pp. 97-111.

Neologismi: Parole nuove dai giornali. (2009). Roma, Istituto Treccani.

www.treccani.it

Maslina Ljubičić

Università di Zagabria

Damir Mišetić

Università di Mostar

Struttura dei binomi lessicali in italiano e in croato

1. Introduzione

I binomi lessicali sono locuzioni di struttura peculiare, che hanno le caratteristiche tipiche dei fraseologismi. Finora sono stati studiati soprattutto a livello interlinguistico. La loro struttura minima consiste per lo più di tre parole: di due costituenti di uguale valore che appartengono normalmente alla stessa classe lessicale (quantunque esistano poche forme miste) e che sono spesso collegati con la congiunzione coordinativa *e*, più raramente con la congiunzione disgiuntiva *o*, oppure con l'avversativa *ma*. I due costituenti del binomio sono collegati tra di loro “da una relazione di coordinazione naturale o da una relazione più generica che si realizza a livello enciclopedico” (Benigni 2012: 3). Secondo Francesca Masini (2006: 563) si tratta di “stringhe composte da due o più elementi lessicali, appartenenti alla medesima categoria e uniti da una congiunzione, che presentano solitamente un ordine relativamente fisso (ad esempio *equo e solidale*, *gratta e vinci*) o preferito (*anima e corpo*, *sale e pepe*)”. Secondo la definizione data dal fraseologo tedesco Harald Burger (Burger-Buhofer-Sialm 1982: § 2.3.6.) parliamo di un binomio lessicale “quando si tratta di due parole diverse della stessa categoria, parole che sono collegate con una congiunzione o con \emptyset , che hanno più o meno un ordine fisso, quando si tratta (più o meno) di una sequenza irreversibile oppure se due parole identiche che sono collegate con le congiunzioni o preposizioni formano un legamento fisso”. I binomi lessicali variano da quelli che sono completamente idiomatici fino a quelli regolari. I binomi completamente idiomatici (in tedesco: *vollidiomatisch*) sono secondo Burger (2015: § 4.2.): “irreversibili, con forti restrizioni morfosintattiche, semanticamente opachi”.

Come altri fraseologismi, anche i binomi lessicali sono depositari di una parte del patrimonio culturale, religioso e storico di un popolo. Alla luce dei

più recenti studi, nello spirito della teoria dell'ottimalità, non si tratta di fenomeni completamente anomali e irregolari (cfr. Müller 1997: 35-36).

I binomi lessicali sono attestati in molte lingue, anche in quelle romanze e in quelle germaniche e slave, dove sono più numerosi rispetto alle lingue romanze (cfr. Luque Nadal 2017: 150). Le sequenze di tre elementi che si chiamano trinomi sono più rare ed effettivamente in italiano e in croato tali esempi non sono frequenti.

I binomi sono abbondanti in tutte le lingue moderne, ad esempio:
in italiano: *botta e risposta*; *chiaro e tondo*; *fare fuoco e fiamme*; *di riffa e di raffa*;

in croato: *strah i trepet*; *brže-bolje*; *šuć-muć*; *bez glave i repa*;

in spagnolo: *corriente y moliente*; *cara y cruz*; *liso y llano*;

in francese: *la carotte et le bâton*; *entre chien e loup*; *en chair et en os*;

in tedesco: *Freud und Leid*; *leben und sterben*; *froh und munter*;

in inglese: *spick and span*; *signed and sealed*; *safe and sound*.

Esistevano anche in latino, ad esempio: *sine ira et studio*; *ora et labora*; *nolens volens*.

Nella maggior parte delle lingue europee, e anche in italiano e in croato, accanto all'idiomaticità, i binomi lessicali sono caratterizzati spesso dall'irreversibilità, cioè l'ordine degli elementi costitutivi è preciso e irreversibile.

Nei binomi si nota spesso anche l'uso delle figure retoriche che danno loro maggiore incisività e creano un particolare effetto che può essere di significato o solo sonoro. Si usano spesso:

la rima:

in italiano: *tra il lusco e il brusco*; *dalla rava alla fava*; *nudo e crudo*;

in croato: *dužan i ružan*; *crkni pukni*; *cakum-pakum*;

l'allitterazione:

in italiano: *in fretta e furia*; *mare e per monti*; *fuoco e fiamme*;

in croato: *kost i koža*; *bez kuće i kućišta*; *kuga i kolera*.

Ci sono esempi nei quali si usa sia la rima sia l'allitterazione¹.

L'uso delle figure retoriche contribuisce spesso alla formazione della struttura fissa, stabile e irreversibile così tipica per i binomi nelle lingue europee oggi.

Benché non si tratti di fenomeni completamente irregolari, i binomi lessicali esulano spesso dalle regole grammaticali e i loro costituenti sono non di rado arcaismi, necrotismi ecc., rappresentando così la diacronia nella sincronia.

Negli ultimi anni all'interno del contesto linguistico italiano e croato sono emerse alcune ricerche nelle quali si pone attenzione all'influsso dei vincoli metrici, vincoli della salienza e della prominenza delle sillabe sull'ordine degli elementi costitutivi (Mišetić 2018) oppure si cerca di descrivere i binomi dal punto di vista strutturale (Masini 2007) o funzionale (Benigni 2012).

Le premesse teoriche alle quali si fa riferimento in questo lavoro saranno seguite dall'analisi contrastiva di un consistente corpus di unità fraseologiche (304 binomi italiani e 525 binomi croati) estratte da vari dizionari fraseologici italiani² e croati³. L'obiettivo di questo lavoro è quello di fare un'analisi contrastiva della struttura dei binomi in italiano e croato, esaminando in particolar modo la struttura interna dei binomi: appartenenza alle classi lessicali delle parole autosemantiche, le parole sinsemantiche (uso delle congiunzioni) e l'ordine degli elementi costitutivi, irreversibilità o meno.

2. La struttura interna dei binomi in italiano e in croato

2.1. Appartenenza alle classi lessicali delle parole autosemantiche

In merito alle parole autosemantiche facenti parte di un binomio lessicale, si può dire che di solito appartengono alla stessa classe lessicale. Sono possibili sequenze di tutte le parti del discorso. Le forme miste sono molto rare in ambedue le lingue.

¹ Poiché molti binomi provengono dalla lingua parlata, le figure retoriche non sono usate solo per fini stilistici, ma anche come aiuto mnemonico.

² Il corpus per i binomi italiani: Pittano (2014); Sorge (1997); Di Natale-Zacchei (1996); Masini (2006); Tekavčić (1988); <<https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/a.shtml>> (consultato: luglio 2019).

³ Il corpus per i binomi croati: Menac-Fink-Arsovski-Venturin (2014); Matešić (1982); Matešić et al. (1988). Fink-Arsovski (2015); <<http://frazemi.ihj.hr/>> (consultato: luglio 2019).

Secondo la nostra analisi 195 esempi, o circa il 64% dei casi in italiano appartengono alla categoria dei sostantivi, ad esempio:

armi e bagagli; o la borsa o la vita; gioie e dolori; tra l'incudine e il martello.

Seguono gli aggettivi con 45 esempi (15%), ad esempio:

forte e chiaro; nudo e crudo; pochi ma buoni; sano e salvo.

Ci sono solo 25 esempi, ossia l'8% dei binomi che sono composti di verbi, ad esempio:

andare e venire; prendere o lasciare; spendere e spandere; radi e getta

e 17 esempi (6 %) di quelli che sono composti di avverbi, ad esempio:

dentro e fuori; a destra e a manca; più o meno; su e giù.

Il resto sono i binomi composti di:

pronomi: *non sapere né di me né di te;*

preposizioni: *entro e non oltre;*

numerali: *due o tre;*

interiezioni: *punto e basta;*

coniunzioni: *se e quando;*

fonosimbolismi: *piffete e paffete.*

Esistono anche alcune forme miste, ad esempio:

sostantivo – pronome: *aut Caesar aut nihil;*

aggettivo – avverbio: *alla bell'e meglio;*

aggettivo – sostantivo: *zitto e mosca!*

Anche in croato la parte del discorso più rappresentata è quella dei sostantivi: 326 esempi (62%) sono composti di due sostantivi, ad esempio:

nemati ni glave ni repa 'non avere né capo né coda'; *preko gora i dolina* 'per mari e monti' lett. 'per monti e valli'; *slati /koga/ od*

Iruda do Pilata ‘mandare /qualcuno/ da Erode a Pilato’; *bez kučeta i mačeta* ‘non avere nessuno’ lett. ‘senza un cucciolo né un gattino’.

Seguono gli aggettivi con 59 esempi (11%), ad esempio:

čisto i bistro ‘completamente chiaro’ lett. ‘pulito e chiaro’; *jasno i glasno* ‘chiaro e tondo’ lett. ‘chiaro e forte’; *ni vruće ni hladno* ‘né caldo né freddo’; *zdrav i čitav* ‘sano e salvo’

e gli avverbi con 58 esempi, ossia circa l’11% dei casi, ad esempio:

gore-dolje ‘su e giù’; *kad-tad* ‘prima o poi’ lett. ‘quando-allora’; *i lijevo i desno* ‘a destra e a manca’ lett. ‘a manca e a destra’; *ni manje ni više* ‘proprio così, davvero’ lett. ‘né meno né più’.

I binomi composti di due forme verbali sono più rari: solo 38 esempi (7%) sono composti di due verbi (all’infinito, due participi, forme dell’imperativo, ecc.), ad esempio:

vedriti i oblačiti ‘fare il bello e il cattivo tempo’ (in croato espresso con due verbi); *ni orao ni kopao* ‘ricevere qualcosa senza particolari meriti’ lett. ‘(qualcuno non ha) né arato né zappato’; *crkni pukni* ‘comunque sia, a ogni modo’ lett. ‘crepa scoppia’.

Gli altri esempi, circa il 9% dei casi appartengono ad altre parti del discorso:

pronomi: *nitko i ništa* ‘niente e nessuno’ lett. ‘nessuno e niente’;
numerali: *ni pet, ni šest* ‘senza tanti preamboli’ lett. ‘né cinque né sei’;
interiezioni: *na ho-ruk* ‘in fretta, precipitato’ (si tratta di due interiezioni tedesche);
preposizioni: *za i protiv* ‘pro e contro’;
congiunzioni: *tu nema ili-ili* ‘occorre prendere la decisione’ lett. ‘non c’è oppure-oppure’;
fonosimbolismo: *tuc muc* ‘non saper dire niente’ (nel senso di esitazione nel parlare per l’imbarazzo, espressione derivata dai verbi significanti ‘tartagliare, balbettare’).

Ci sono 19 binomi misti, composti di due classi di parole diverse, ad esempio:

sostantivo – avverbio: *kolo naokolo* ‘tutt’intorno’ lett. ‘*kolo* (ballo tondo) in tondo’;

avverbio – pronome: *kako tko* ‘dipende; ognuno a modo suo’ lett. ‘come chi’;

pronome – avverbio: *nitko i nigdje* ‘uomo da nulla’ lett. ‘nessuno e in nessun luogo’.

2.2. Le parole sinsemantiche

Dalla definizione stessa di un binomio lessicale si può dedurre che si tratta di un’unità polilessicale composta di due elementi autosemantici⁴ (più raramente di un elemento autosemantico e un elemento sinsemantico)⁵ e collegati (o meno) con una parola sinsemantica⁶, prevalentemente con una congiunzione oppure più raramente con una preposizione. Talvolta il sostantivo facente parte dell’elemento autosemantico può avere l’articolo determinativo o indeterminativo.

Per i binomi sono possibili diverse combinazioni:

a) As+Ss+As

in italiano: *acqua e sapone; lacrime e sangue*;

in croato: *drvljem i kamenjem* ‘scagliare contro qcn. un monte d’ingiurie’ lett. ‘con la legna e le pietre’; *jasno i glasno* ‘chiaro e tondo’ lett. ‘chiaro e forte’.

b) Ss+As+Ss+As

La ripetizione della stessa congiunzione (correlativa):

in italiano: *né ai né bai; o bere o affogare*;

⁴ Si tratta *per definitionem* di polilessicalità graficamente disgiunta.

⁵ Tra i fraseologi non vi è consenso su questo punto. Alcuni parlano di un fraseologismo anche quando si tratta di strutture composte di due parole sinsemantiche. Cfr. Donalies 2009: 9-10.

⁶ Sono usate le abbreviazioni: *As* per *elemento autosemantico* e *Ss* per *elemento sinsemantico*. Queste due abbreviazioni sono spesso usate dai fraseologi di lingua tedesca. Cfr. Jarosz 2009.

in croato: *ni kiseo ni veseo* ‘una persona poco chiara’ lett. ‘né acido né allegro’; *i gladan i žedan* ‘molto povero’ lett. ‘affamato e assetato’.

Due diverse parole sinsemantiche (di solito preposizione e congiunzione):

in italiano: *tra capo e collo; a ferro e fuoco*;

in croato: *bez ruha i kruha* ‘non possedere niente’ lett. ‘senza abito e pane’; *po pravu i pravici* ‘secondo la legge’ lett. ‘secondo il diritto e la giustizia’.

c) Ss+As+Ss+Ss+As

in italiano: *senza infamia e senza lode; a destra e a manca*;

in croato: *na moru i na kopnu* ‘per mare e per terra’; *i u dobru i u zlu* ‘nel bene e nel male’.

d) As+As (costruzione asindetica)

in italiano: *zig-zag; andare lemme lemme*;

in croato: *cik-cak* ‘zig-zag’; *rečeno-učinjeno* ‘detto fatto’.

Per i trinomi:

a) As+As+As

in italiano: nel corpus analizzato non fu trovato alcun esempio;

in croato: *čula, rekla, kazala* ‘chiacchiere, pettegolezzi, dicerie’ lett. ‘(lei ha) sentito, detto, parlato’.

b) As+As+Ss+As

in italiano: *vita, morte e miracoli; Tizio Caio e Sempronio*;

in croato: nel corpus analizzato non fu trovato alcun esempio.

La congiunzione più rappresentata in italiano è quella copulativa, *e*: 219 esempi (72%) attestano il suo uso, ad esempio:

arti e mestieri; casa e lavoro; forte e chiaro.

In 39 esempi (13%) sono usate altre congiunzioni, ad esempio la congiunzione disgiuntiva *o*, delle correlative *o...o* (19 esempi), *né...né* (anche *senza...né*) (19 esempi) o la congiunzione avversativa *ma* (un esempio):

poco o niente; o bere o affogare; non metterci né sale né olio; senza arte né parte; pochi, ma buoni.

L'uso delle preposizioni è più raro: solo nell'11% degli esempi è usata una preposizione (*da...a*, *da...in*, *di...in*, *a...a*, *contro* ecc.), ad esempio:

dall'a alla zeta; guardare dall'alto in basso; passare di bocca in bocca; a mano a mano; fare altare contro altare.

11 esempi (4%) non usano alcuna congiunzione (costruzione asindetica):

pian piano; quatto quatto; zig-zag.

Come in italiano, anche in croato la congiunzione più rappresentata è quella copulativa, cioè in croato *i*, in alcuni casi anche *i...i*: 290 esempi o circa il 52,5% dei casi, ad esempio:

alfa i omega 'l'alfa e l'omega'; *jad i čemer* 'strazio, immenso dolore' lett. 'affanno e amarezza'; *i danju i noću* 'giorno e notte'.

Sono usate anche altre congiunzioni: la congiunzione correlativa *ni...ni*, *niti...niti*, *ni...nit* (ital. *né...né*) in 67 esempi o circa nel 13% dei casi:

ni kriv ni dužan 'completamente innocente, senza la minima colpa' lett. 'né colpevole né obbligato'; *niti smrdi niti miriše* peggior. 'indeterminato' lett. 'non puzza né profuma'

e la congiunzione disgiuntiva *ili* (ital. *o*), in 7 esempi la congiunzione avversativa *ali* (ital. *ma*) in un esempio, insieme circa nell'1,5% dei casi:

prije ili kasnije 'prima o poi'; *jedan, ali vrijedan* 'pochi, ma buoni' lett. 'uno, ma buono, capace'.

In 98 esempi (19%) non si usa alcuna congiunzione (costruzione asindetica):

cik-cak ‘zig-zag’; *pravzdrav* ‘senza la minima colpa’ lett. ‘giusto sano’;
povuci-potegni ‘faticosamente, con difficoltà’ lett. ‘tira-trascina’.

L’uso delle preposizioni è anche in croato più raro. Solo in 76 esempi o nel 14% dei casi si usano le preposizioni *u* (ital. *in, a*), *od ... do* (ital. *da...a*); *iz...u* (ital. *di...in*) ecc.:

licem u lice ‘faccia a faccia’; *od glave do pete* ‘dalla testa ai piedi’ lett. ‘dalla testa al calcagno’; *iz usta u usta* ‘di bocca in bocca’.

3. L’ordine degli elementi costitutivi

Già da secoli i linguisti hanno notato che i membri di un binomio hanno un ordine fisso oppure almeno preferenziale (cfr. Masini 2006: 536-537).

I linguisti Yakov Malkiel (1959) e John Ross (1980) furono i primi a definire con precisione i criteri semantici, pragmatici, metrici e fonologici che hanno l’influsso sull’ordine dei costituenti di un binomio.

Tali criteri influiscono anche sull’ordine degli elementi costitutivi in italiano e in croato. Secondo le analisi di Mišetić (2018) e Budimir e Mišetić (2020), alla luce della teoria dell’ottimalità (cfr. Müller 1997), i vincoli di salienza, i vincoli metrici e i vincoli della prominenza delle sillabe hanno un forte influsso sulla sequenza dei componenti di un binomio. Sono però violabili e pertanto esistono molte eccezioni. I vincoli sono gerarchicamente ordinati (nel caso dei binomi: salienza – vincoli metrici – prominenza delle sillabe). Anche i vincoli della prominenza delle sillabe sono gerarchicamente ordinati (quantità dell’attacco sillabico – quantità del nucleo sillabico – qualità del nucleo sillabico – qualità dell’attacco sillabico).

Alcuni esempi per i vincoli di salienza (esempi italiani con gli equivalenti croati)⁷:

- a) le forme maschili davanti a quelle femminili:
 in italiano: *marito e moglie; fratello e sorella*;
 in croato: *muž i žena; brat i sestra*.

⁷ Per approfondire v. Mišetić (2018), dove questo argomento è trattato estesamente.

- b) gli animali più importanti precedono quelli che sono meno importanti:

in italiano: *cane e gatto*;

in croato: *pas i mačka*.

- c) quello che è vicino precede quello che è lontano:

in italiano: *qua e là*;

in croato: *tu i tamo* ecc.

Per i vincoli metrici vale: se $\langle \alpha, \beta \rangle$ sono costituenti di un binomio disposti in ordine lineare, il numero delle sillabe di $\alpha \leq$ in comparazione col numero delle sillabe di β . Ad esempio:

in italiano: *niente e nessuno, armi e bagagli; acqua e sapone*;

in croato: *ni kriv ni dužan; tu i tamo; obećavati brda i doline*.

I vincoli della prominenza delle sillabe, ad esempio⁸:

- a) Se in un costituente vi sono meno consonanti all'inizio della parola, esso precede il costituente con più consonanti:

in italiano: *non dire né ai né bai; nudo e crudo*;

in croato: *jasno i glasno; ni krvi ni strvi*.

- b) Se in un costituente si trova una vocale più alta, esso precede il costituente con la vocale più bassa. Se si tratta delle vocali aventi la stessa altezza, i costituenti con le vocali anteriori precedono i costituenti con le vocali posteriori:

in italiano: *piffete e paffete; ninnoli e nannoli; di riffa o di raffa; zig-zag*;

in croato: *bistro jasno; cik cak; kriš-kraš; li-la; mile-lale; tip top*.

⁸ Per approfondire v. Budimir e Mišetić (2020), dove sono trattati estesamente tutti e quattro i criteri: quantità del nucleo sillabico, quantità dell'attacco sillabico, qualità dell'attacco sillabico e qualità del nucleo sillabico con numerosi esempi in ambedue le lingue.

I vincoli sono plausibili e applicabili all'ordine degli elementi costitutivi dei binomi e trinomi in italiano e in croato, sebbene non spieghino tutti i casi.⁹

Per capire meglio l'ordine degli elementi costitutivi ed il posto dei binomi all'interno dell'odierna lingua standard, occorre osservare i fraseologismi e i binomi anche da altri punti di vista: l'influsso delle leghe linguistiche sulla loro struttura (cfr. Piirainen 2006) e l'approccio diacronico nelle ricerche (cfr. Burger 2012).

In ogni caso occorre prendere in considerazione "la prospettiva multifattoriale" (Masini 2006) perché solo osservando la compresenza di più fattori tra loro interagenti si può determinare l'ordine degli elementi costitutivi dei binomi lessicali.

Benché l'irreversibilità oggi rappresenti una delle qualità più tipiche dei binomi lessicali, non si può dire lo stesso per il passato (v. Burger 2012), almeno in quelle lingue per le quali esistono le ricerche.

I costituenti che compongono i binomi lessicali, sia in italiano che in croato, mostrano una certa rigidità in merito al loro ordine: nell'odierna lingua standard l'ordine dei costituenti è fisso o almeno preferenziale. I binomi possono essere:

1) reversibili, ad esempio:

in italiano: *giorno e notte* o *notte e giorno*; *flora e fauna* o *fauna e flora*;

in croato: *Marko i Janko* o *Janko i Marko* 'una persona indeterminata' (in croato due antroponimi che ricorrono spesso nella letteratura popolare); *gorom i dolom* o *dolom i gorom* 'per mari e monti' lett. 'per monte e valle' 'per valle e monte'.

2) irreversibili, ad esempio:

in italiano: *non avere né capo né coda*; *chiaro e tondo*; *fritto e rifritto*;

in croato: *drvljem i kamenjem* 'scagliare contro qcn. un monte d'ingiurie' lett. 'con la legna e con le pietre'; *od jutra do sutra* 'incessantemente' lett. 'dalla mattina fino a domani'; *kad-tad* 'prima o poi' lett. 'quando-allora'.

⁹ In questo contesto sarebbe interessante anche un'analisi dell'ordine degli elementi costitutivi in italiano e in croato secondo il criterio della loro frequenza. Cfr. Fenk-Oczlon 1989.

Quindi, sia in italiano che in croato oltre ai binomi irreversibili, esistono quelli che dimostrano la preferenza per un determinato ordine di apparizione, nonché i binomi reversibili.

Finora esistono però poche ricerche *corpus-based* sulla (ir)reversibilità dei binomi in entrambe le lingue e non esiste alcuna ricerca rispetto a questo criterio in passato.

4. Osservazioni conclusive

Alla luce di quanto è stato detto finora si può dedurre che i binomi lessicali in italiano e in croato sono una categoria abbastanza disomogenea, quantunque la struttura interna dei binomi in entrambe le lingue sia abbastanza simile e non si notino differenze particolari.

La congiunzione più rappresentata in entrambe le lingue è la congiunzione copulativa *e* (in croato *i*). Appaiono anche altre congiunzioni. In croato la congiunzione correlativa *ni...niti* è più rappresentata rispetto a quella equivalente italiana, *né...né*, come anche la costruzione asindetica.

I costituenti autosemantici sono composti di tutte le classi lessicali. Si nota la prevalenza dei sostantivi sia in italiano che in croato (quasi due terzi in entrambe le lingue), poi seguono gli aggettivi, gli avverbi, pochi binomi con forme verbali ed altre parti del discorso, inclusi alcuni fonosimbolismi, rappresentati però in maniera notevolmente minore.

I binomi possono essere anche formati da nomi propri, possono essere indipendenti o fare parte di particolari costruzioni fraseologiche. In alcuni casi si tratta di riduplicazioni, però con il significato unitario.

Sia in croato che in italiano l'ordine degli elementi costitutivi è di solito fisso. La sequenza è spesso irreversibile. Anche quando è reversibile, si nota la preferenza per un elemento.

Molti fattori influiscono sull'ordine dei costituenti, soprattutto i principi semantici, pragmatici, metrici e fonologici, ma per comprendere meglio la situazione odierna, occorre osservare anche il loro sviluppo diacronico e il possibile influsso delle leghe linguistiche.

BIBLIOGRAFIA

- Benigni Valentina, 2012. *I binomi coordinativi in russo: un'analisi costruzionista*, in "mediA-zioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture", Vol 13.
- Budimir Irina, Mišetić Damir, 2020. *Utjecaj ograničenja prominentnosti slogova na slijed sastavnica binoma u talijanskome i hrvatskome jeziku*, in „Identiteti – Kulture – Jezici. Godišnjak Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru“ 3. pp. 64-77.
- Burger Harald, Buhofer Annelies, Sialm Ambros, 1982. *Handbuch der Phraseologie*, Berlin - New York, De Gruyter.
- Burger Harald, 2012. *Alte und neue Fragen, alte und neue Methoden der historischen Phraseologie*, in Burger Harald (a cura di) *Aspekte der historischen Phraseologie und Phraseographie*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, pp. 1-20.
- Burger Harald, 2015. *Phraseologie - Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Di Natale Francesco, Zacchei Nadia, 1996. *In bocca al lupo! Espressioni idiomatiche e modi di dire tipici della lingua italiana*, Perugia, Guerra Edizioni.
- Donalies Elke, 2009. *Basiswissen Deutsche Phraseologie*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag.
- Fenk-Oczlon Gertraud, 1989. *Word frequency and word order in freezes*, in „Linguistics“ 27, pp. 517-556.
- Fink-Arsovski Željka, 2015. *Hrvatsko-romansko-germanski rječnik poredbenih frazema*, Zagreb, Knjigra.
- Jarosz Josef, 2009. *Zu den strukturellen Eigenschaften der deutschen Zwillingsformeln*, in „Studia germanistica“ 4, pp. 17-26.
- Luque Nadal Lucía, 2017. *Aspectos fraseológicos y culturales de los co-compuestos o binomios léxicos*, in „Language Design“ 19, pp. 149-204.
- Malkiel Yakov, 1959. *Studies on irreversible binomials*, in „Lingua“ 8, pp. 113-160.
- Masini Francesca, 2006. *Binomi coordinati in italiano*, in: Cresti E. (a cura di), *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Atti SILFI, Firenze, pp. 563-571.
- Matešić Josip, 1982. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, Školska knjiga.
- Matešić Josip et al., 1988. *Hrvatsko-njemački frazeološki rječnik*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, München, Verlag O. Sagner.
- Menac Antica, Fink-Arsovski Željka, Venturin Radomir, 2014. *Hrvatski frazeološki rječnik*, Zagreb, Naklada Ljevak.
- Mišetić Damir, 2018. *Slijed sastavnica binoma u talijanskome i hrvatskome jeziku*, in „Hum: časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru“ 20, pp. 307-324.
- Müller Gereon, 1997. *Beschränkungen für Binomialbildung im Deutschen*, in „Zeitschrift für Sprachwissenschaft“ 16, pp. 5-51.
- Piirainen Elisabeth, 2012. *Widespread Idioms in Europe and Beyond*, New York: Peter Lang Publishing.
- Pittano Giuseppe, 2014. *Dizionario dei modi di dire*, Bologna, Zanichelli editore.
- Ross John, 1980. *Ikonismus in der Phraseologie*, in „Zeitschrift für Semiotik“ 2, pp. 39-56.
- Sorge Paola, 1997. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Roma, Newton & Compton editori.

Fonti online:

Quartu Monica, Rossi Elena. *Dizionario dei modi di dire* (Internet). Disponibile all'indirizzo: <<https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/a.shtml>> (consultato: luglio 2019).

<<http://frazemi.ihjj.hr/>> (consultato: luglio 2019).

<<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/>> (consultato: agosto 2019).

Sandra Milanko
Università di Zara

Né la prima traduzione né la ritraduzione. Il caso ibrido delle traduzioni croate di *Suo marito* di Luigi Pirandello

Nell'ambito degli studi teorici e/o singoli casi di studio dedicati al tema delle ritraduzioni delle opere letterarie, in particolar modo dei classici, è stato già messo in evidenza che a volte bisogna andare oltre le categorizzazioni binarie ormai ben radicate in questo campo di ricerca, come quella della ritraduzione e della revisione, oppure quella della prima traduzione e della ritraduzione, poiché i confini tra i due concetti non sono sempre nitidi. Notano, infatti, gli studiosi finlandesi Outi Paloposki e Kaisa Koskinen che “binary categorization into first and retranslations is not always helpful; neither is the categorization into revisions and retranslations. It is more a question of a continuum where different versions seamlessly slide together or even coalesce”.¹ In questo lavoro si esamina proprio un continuum, o meglio, la coesistenza di due traduzioni croate, uscite a distanza di quasi sessant'anni, del romanzo pirandelliano.

Da *Suo marito* a *Giustino Roncella nato Boggìolo*

Lo stesso prototesto costituisce un caso ibrido perché, com'è noto, ne esistono due versioni dai titoli diversi, *Suo marito* del 1911 e *Giustino Roncella nato Boggìolo* del 1941. Esaurita la prima edizione uscita presso l'editore fiorentino Quattrini – un successo dovuto anche allo scalpore suscitato dal fatto che i protagonisti del romanzo, Silvia e Giustino richiama-vano la già celebre Grazia Deledda e Palmiro Madesani – Pirandello decise di non ripubblicare il romanzo fino agli anni Trenta, quando lo sottopose ad una revisione, interrotta, però, dalla morte all'inizio del quinto capitolo. In occasione del volume *Tutti i romanzi* del 1941, il figlio Stefano decise di pubblicare i primi quattro capitoli della seconda stesura seguiti dal resto del romanzo della prima edizione sotto il nuovo titolo, *Giustino Roncella nato Boggìolo*, senza aggiungere in appendice i primi quattro capitoli del 1911. Riteneva, infatti, che “il testo nuovo e definitivo bisognava darlo senz'altro al posto d'onore fin

¹ Paloposki-Koskinen 2010: 47.

dove arrivava” mentre “l’aggiungere in appendice i primi capitoli nel vecchio testo avrebbe appesantito il volume a solo vantaggio [...] di quei pochi lettori curiosi dei raffronti critici; i quali d’altra parte non sono defraudati di nulla perché il testo vecchio è pubblicato e chi n’ha voglia può ricercarlo in biblioteca”.² Pur ammettendo che nel testo rielaborato “il romanzo corre sì, e assai meglio, per i primi quattro capitoli e l’inizio del quinto: ma [che] a questo punto v’è una frattura, da cui la necessità di spiegazioni (cioè della presente avvertenza) e di note”, Stefano Pirandello unisce le due stesure cercando di valorizzare gli ultimi sforzi letterari del padre, ma anche di venire incontro alle esigenze dei lettori medi.³ Trent’anni dopo, però, l’edizione Mondadori del 1973 opterà per la soluzione “storico-critica”, ovvero la pubblicazione del testo integrale della prima edizione con i capitoli della seconda stesura in appendice.⁴ La consapevolezza dell’esistenza di due versioni dei primi quattro capitoli segnati dalle modifiche stilistiche significative,⁵ sulla scia delle ricerche critiche sempre più esaustive e numerose,⁶ ha contribuito alla pubblicazione di diverse edizioni più recenti che propongono e promuovono la lettura di tutte e due le versioni, sottolineando che non si tratta solo di una revisione, bensì di una vera e propria riscrittura. È interessante, dunque, esaminare se e come questo continuum di decisioni editoriali legate a *Suo marito* e ai primi quattro capitoli di *Giustino Roncella nato Boggìolo*, si rifletta sulle decisioni editoriali e traduttive nell’ambito della ricezione croata di quest’opera letteraria.

Pirandello in croato

Benché il pubblico croato abbia avuto l’opportunità di leggere le prime traduzioni delle novelle di Pirandello sin dagli inizi del Novecento⁷, ci vorranno vent’anni perché si avvii una serie di traduzioni e ritraduzioni delle sue opere narrative e teatrali, dovuta indubbiamente anche al successo mondiale dello scrittore siciliano nel corso degli anni Venti. Infatti, solo due anni dopo le prime rappresentazioni italiane di *Sei personaggi in cerca d’autore*, esce la prima traduzione croata di un romanzo pirandelliano, *L’esclusa* ovvero

² Cfr. Pirandello 1949: 505-507.

³ Si veda a proposito anche Morace 2019: 110-111.

⁴ Bono 2014: 730.

⁵ Cfr. Giannantonio 1994: 147-156; Famiglietti 2008: 45-66.

⁶ Cfr. Milioto 2019.

⁷ Čale 1961.

Izopćena,⁸ mentre l'anno seguente verrà allestita la prima rappresentazione croata di *Sei personaggi* a firma del noto scrittore croato Milan Begović a Zagabria.⁹ L'interesse per Pirandello, seguito assiduamente anche dai giornali croati, verrà riconfermato nel 1927 con la traduzione del suo capolavoro, *Il fu Mattia Pascal*, ma dopo questo secondo volume, la traiettoria delle traduzioni dei suoi romanzi comincerà a discendere, mentre saliranno quelle dei drammi e delle novelle, tradotti nel corso del primo Novecento dai famosi poeti, critici, traduttori e attori, come il già menzionato Begović, Tin Ujević, Frano Alfirević, Ivo Hergešić e Dubravko Dujšin. È proprio Dujšin (1894-1947), un noto attore, regista e traduttore croato, ad offrire, dopo una raccolta di novelle pirandelliane del 1941 tradotte da lui,¹⁰ anche la traduzione di *Suo marito* col titolo *Njezin muž*.¹¹ Dopo questo volume, si dovranno aspettare ben sessant'anni per avere una nuova prima traduzione dei suoi romanzi, cioè di un altro suo capolavoro, *Uno, nessuno e centomila*.¹² In effetti, quello che è interessante notare a proposito della ricezione croata di Pirandello è che nel corso del Novecento prevarrà indubbiamente l'interesse per il suo teatro sia dal punto di vista critico e strettamente teatrale che quello traduttivo, mentre la narrativa vivrà un lungo periodo di stagnazione: così il resto dei romanzi sarà presentato ai lettori croati solo negli ultimi tre decenni (tranne, però, *Il turno* e *I vecchi e i giovani* che sono ancora in cerca di un traduttore), mentre la quantità delle novelle (ri)tradotte rimarrà piuttosto modesta. Nei casi come questo, in cui il ritmo delle prime traduzioni dei romanzi divenuti presto classici è estremamente irregolare e sporadico, è ancora più interessante esaminare il numero, la frequenza e lo stesso motivo delle loro ritraduzioni.

⁸ Pirandello 1923.

⁹ Per una cronistoria della ricezione delle opere teatrali pirandelliane, oltre al già citato articolo di Čale, rimandiamo in particolar modo a Grgić Maroević 2016: 185-194.

¹⁰ Pirandello 1941.

¹¹ Pirandello 1943.

¹² Pirandello 2000.

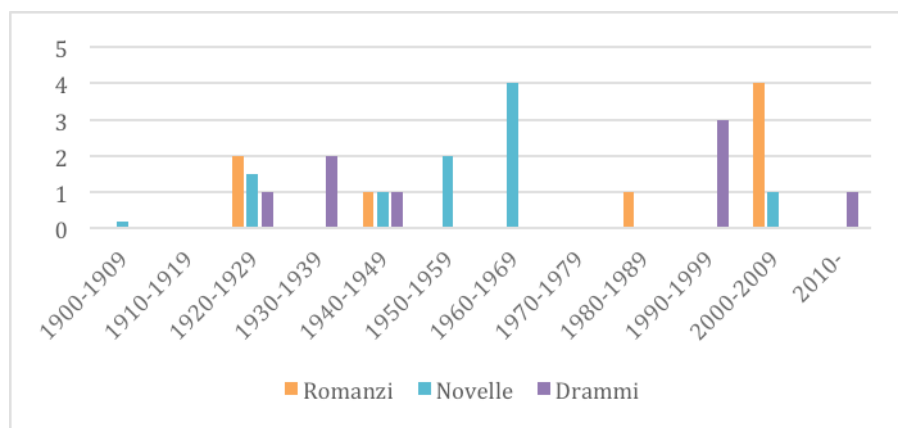


Figura I. Le traduzioni croate delle opere di Pirandello

Njezin muž tra due secoli

Gli studi più recenti nell'ambito della teoria della ritraduzione (eng. *Retranslation theory*),¹³ ma anche di quello che, in base alla quantità e alla rilevanza degli studi, potremmo chiamare *Retranslation studies* ovvero gli studi sulla ritraduzione, mostrano che l'attenzione si stia spostando dalla verifica della cosiddetta ipotesi della ritraduzione (eng. *Retranslation hypothesis*) di Antoine Berman (secondo la quale le prime traduzioni seguono il principio dell'accettabilità mentre le ritraduzioni, considerate di regola migliori, quello dell'adeguatezza) all'archeologia delle ritraduzioni¹⁴ ossia all'inscindibilità delle ritraduzioni e del loro contesto storico-culturale¹⁵, nonché allo studio delle voci testuali e contestuali¹⁶. Prima di passare alle voci testuali delle due varianti croate di *Suo marito*, conviene focalizzarsi brevemente su quelle contestuali.

La prima traduzione di *Suo marito*, a firma del già menzionato Dujšin, venne pubblicata nel 1943, in pieno periodo dello Stato Indipendente di Croazia (Nezavisna Država Hrvatska, abbreviato NDH) costituitosi il 10 aprile 1941 in accordo con la Germania nazista e il Regno d'Italia che avevano occupato l'intero territorio e messo al governo il partito di estrema destra Ustacia con Ante Pavelić a capo dello Stato. Avendo costituito uno

¹³ Si veda, a proposito, Brownlie 2006: 145-170.

¹⁴ Koskinen-Paloposki 2019.

¹⁵ Van Poucke-Sanz Gallego 2019.

¹⁶ Alvstad-Assis-Rosa 2015.

stato croato indipendente, per la prima volta dopo secoli di domini stranieri e unioni, il governo dell'NDH decise di promuovere e rafforzare i propri principi ideologici e l'identità nazionale attraverso l'editoria¹⁷. Questi intenti sono ravvisabili non solo in più di 3000 titoli usciti durante i quattro anni dell'esistenza dello Stato, ma anche nelle politiche linguistiche e iniziative culturali: l'introduzione della nuova ortografia etimologica (*korjenska*) invece di quella fonologica (più vicina al modello serbo), la purificazione linguistica con l'Ordinanza legislativa sulla lingua croata, sulla sua purezza e sull'ortografia (*Zakonska odredba o hrvatskom jeziku, o njegovoj čistoći i o pravopisu*) del 14 agosto 1941, la fondazione e il controllo delle maggiori istituzioni scientifico-culturali croate come l'Accademia croata delle scienze e delle arti (*Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti*) e la Matica hrvatska.

Dell'editore, Naklada Ante Grünbaum, non si hanno molte notizie perché ebbe una breve durata nonostante gli ambiziosi progetti lanciati in soli due anni, tra il 1943 e il 1945. Si tratta di due collane dedicate agli scrittori stranieri e consistenti, dunque, di traduzioni: la *Collana degli scrittori mondiali* (*Knjižnica svjetskih pisaca*), cioè i migliori scrittori del mondo che conta in totale 10 titoli pubblicati in 16 volumi e la *Collana degli scrittori europei* (*Knjižnica europskih pisaca*) noti sia nel proprio paese che all'estero, curata dallo scrittore Zlatko Milković e con soli 4 titoli divisi in 6 volumi. Tutti gli scrittori inclusi nella *Collana degli scrittori mondiali* sono vincitori del premio Nobel per la letteratura. La Naklada Ante Grünbaum, non sospetta dal regime, riprese la vietata collana dei primi Nobel dell'editore *Suvremena biblioteka* introducendola nella propria dedicata ai migliori scrittori mondiali, optando cautamente per gli scrittori degli alleati. È interessante notare che, oltre a *Suo marito*, anche altri titoli delle collane della Naklada Ante Grünbaum avranno una riedizione o una ritraduzione tra gli anni Settanta e i primi anni Duemila, riconfermando il loro status di classici che possono trovare i propri lettori decenni dopo la prima traduzione. Lo status di classico è indubbiamente rafforzato dal Premio Nobel per la letteratura assegnato ai loro autori e risulta convincente anche a cavallo tra il ventesimo e il ventunesimo secolo, quando in Croazia vengono lanciate diverse collane di classici stranieri non raramente vincitori del Nobel. Così la (ri)traduzione di *Suo marito* viene pubblicata nel 2001 all'interno della *Collana dei Premi Nobel (Biblioteka Nobelovci)* presso la prestigiosa casa editrice croata Školska knjiga a firma della nota traduttrice Karmen Milačić (1921-2006). La collana, i cui singoli titoli hanno avuto nel frattempo delle riedizioni, riconferma con le proprie scelte quelle che la

¹⁷ Turčinec 2000: 51.

Naklada Ante Grünbaum aveva fatto o avrebbe voluto fare se avesse avuto il permesso del Ministero. Oltre a Pirandello con le ritraduzioni di *Suo marito* e *Il fu Mattia Pascal* (quest'ultimo tradotto dalla curatrice del volume e traduttrice Iva Grgić Maroević), vengono riproposti Lagerlöf, Hauptmann e Bunin (tra cui solo l'opera di quest'ultimo è una ritraduzione), mentre Galsworthy e France vengono recuperati dalla censura.

Ora, pur rivolgendosi allo stesso profilo dei lettori medi che vengono rassicurati o convinti dalla consegna del più famoso premio letterario al mondo e pur facendo simili scelte per quanto riguarda gli autori, le due collane e i due traduttori hanno un approccio diverso per quanto riguarda la (ri)traduzione di *Suo marito*, di cui, come abbiamo visto, esistono due versioni. Solo due anni dopo la pubblicazione del volume *Tutti i romanzi* del 1941 contenente *Giustino Roncella nato Boggìolo*, Dubravko Dujšin decise di attenersi a questa versione conservando, però, il titolo del 1911, come spiega nella sua *Avvertenza*:

Offriamo, dunque, la traduzione di questo romanzo come fu scritto nella sua ultima redazione, ovvero i primi quattro capitoli nella nuova redazione fatta da Pirandello, dopodiché segue il testo del 1911. Abbiamo solo conservato il vecchio titolo perché più facile e chiaro per noi e non abbiamo preso quello nuovo dell'edizione del 1941.

Così questa traduzione offrirà ai lettori, oltre al piacere di lettura, anche un interessante approfondimento dello sviluppo artistico dell'autore, mettendo a confronto la prima parte, più nuova, e quella anteriore, e potranno valutare che effetto abbiano avuto i vent'anni di lavoro e lotte sull'autore e sul suo stile.¹⁸

Secondo Aldo Maria Morace¹⁹, tra le omissioni, aggiunte e varianti che distinguono le due versioni dei primi quattro capitoli, emerge la “contrazione del personaggio di Silvia” a favore della voce del narratore o dell’espansione del personaggio di Giustino, spesso tramite la netta abolizione del discorso indiretto libero di cui Pirandello si servì in modo particolare trattando il carattere di Silvia. Si tratta, come nota lo studioso, della “linea vettoriale di tutta la riscrittura” che “vuole porre in risalto il personaggio di Giustino”, a partire dallo stesso titolo del testo riscritto, il cui *focus* non è più la funzione del personaggio, cioè il fatto di essere il marito di Silvia Roncella, ma il personaggio in quanto tale, su cui si sarebbe imperniato l'intero romanzo riscritto.²⁰ La

¹⁸ Dujšin 1943: 23-24, traduzione mia.

¹⁹ Morace 2019: 119.

²⁰ Ivi.

frattura, dunque, di cui parlano Stefano Pirandello e Dujšin, si nota soprattutto nel trattamento dei due personaggi principali e nel maggior peso dato alla voce del narratore extradiegetico a scapito dello strumento narrativo privilegiato a cavallo tra i due secoli – il discorso indiretto libero. Lo “sviluppo artistico dell’autore” menzionato nell’*Avvertenza* di Dujšin si potrebbe, dunque, osservare nella trasposizione delle modifiche del prototesto nella traduzione. Quello, però, che distingue maggiormente le due traduzioni esaminate è che Dujšin, pur riconoscendo il frequente uso del discorso indiretto libero nella versione del 1911, spesso manca di ricostruire l’uso dei tempi verbali, facendo prevalere il piano enunciativo del narratore che, nelle condizioni ideali del discorso indiretto libero, si sovrappone a quello del personaggio. Questo tipo di “svista” capita non di rado agli studenti o ai neolaureati in lingue straniere con poca esperienza nella traduzione letteraria, ma anche ai traduttori letterari autodidatti e/o spesso bilingui, com’è proprio nel caso di Dujšin, nato e cresciuto tra Zara e Spalato agli inizi del Novecento, parlante della lingua italiana sin da piccolo, nonché studente tra il 1912 e il 1914 presso la Bocconi milanese. Sia il bilinguismo che una certa dose di diletterantismo (ricordiamo che Dujšin fu soprattutto un attore e a volte regista teatrale) potrebbero essere delle ragioni per cui la focalizzazione zero e la maggior presenza del narratore dei primi quattro capitoli riscritti si riversa nella traduzione di Dujšin anche nei brani segnati dal discorso indiretto libero della seconda parte del romanzo del 1911:

Non voleva egli vivere sul lavoro e del lavoro di lei, attribuendosi poi tutto il merito dei guadagni? Finché il lavoro a lei non era costato alcuno sforzo, ella poteva anche riconoscere che il merito di quei guadagni insperati fosse tutto o quasi tutto di lui; non più ora che egli le faceva così espresso e preciso obbligo di lavorare; ora che il lavoro le costava un supplizio al solo pensiero di doverlo affidare a lui, tutto, senza poterne disporre neanche d'una minima parte a piacer suo; tutto, tutto, perché ancora tra le beffe e ora anche con la disistima degli altri ne facesse mercato, ecco; un capo d'entrata di tutto, pur di quei poveri, intimi e schivi versucci là... Mercato, anche a costo della dignità di lei! Lo avvertiva egli, questo? Era mai possibile che il furore lo accecasse fino al punto da non farglielo vedere?²¹

Nije li on htio živjeti na njezinu radu i od njezina rada, pripisujući zatim sebi svu zaslugu za zaradu? Dok rad za nju nije značio nikakav napor, ona je još mogla priznati, da je zasluga za neočekivanu zaradu sasvim, ili gotovo sasvim njegova. Ali sada više ne, kad joj je on nametao tako izričitu i točno određenu dužnost, da radi; sada, kad joj je rad značio pravu muku na samu pomisao, da ga čitava mora povjeriti njemu, da sama ne može razpolagati ni najmanjim djelom svoga rada po svojoj volji; čitava, čitava, da bi i dalje uz porugu, a sada i uz nepoštovanje svih, mogao on njime trgovati; sve ima biti vrelo prihoda, pa čak i oni jadni, intimni, sramežljivi stihovi... Trgovina, pa i uz cienu njezina dostojanstva! Da li je on to opazao? Je li moguće, da ga je pomama zasliepila do te mjere, da ni to ne vidi?²²

Dujšin, dunque, segue il ragionamento di Stefano Pirandello, ammettendo la scissione tra i primi quattro capitoli della nuova redazione e il resto del testo del 1911, e sottolineando l'eccezionale vantaggio di potersi addentrare nell'evoluzione artistica di Pirandello pur attraverso la traduzione. Si tratta di una scelta piuttosto coraggiosa poiché prevede che la curiosità, l'interessamento e infine, anche la capacità del lettore vada oltre la semplice lettura e faccia maggior attenzione allo stile pirandelliano, a condizione però che l'evoluzione artistica venga colta dal traduttore e resa nella traduzione. "Il più diligente tra i traduttori croati di Pirandello", come lo chiama l'autore dell'*Introduzione* Ivo Hergešić²³, contava anche sulla maggiore erudizione di quei lettori che avevano già l'opportunità di conoscere la narrativa pirandelliana. Karmen Milačić, d'altra parte, riprendendo il romanzo pirandelliano, decise di tornare alla versione del 1911 traducendo i primi quattro capitoli che, dopo la scelta traduttiva (e, in un certo senso, editoriale) di Dujšin, non erano mai

²¹ Pirandello 1949: 635-636.

²² Pirandello 1943: 191.

²³ Hergešić 1943: 13.

stati tradotti. Se quella di Dujšin può essere considerata una prima traduzione dei quattro capitoli di *Giustino Roncella nato Boggìolo* e una prima traduzione del resto del romanzo *Suo marito*, la traduzione di Milačić rappresenta sia una prima traduzione (dei primi quattro capitoli) che una ritraduzione (del resto) di *Suo marito* del 1911, costituendo dunque un caso ibrido.

La stessa scelta di ritradurre *Il fu Mattia Pascal* e *Suo marito* incuriosisce, visto che nel periodo della loro pubblicazione mancavano ancora le prime traduzioni di altri romanzi pirandelliani, come *Si gira* o *Uno, nessuno e centomila*. Del resto, una simile decisione la traduttrice Milačić l'aveva già fatta negli anni Ottanta ritraducendo un altro romanzo pirandelliano, *L'esclusa*. Per trovare possibili motivazioni editoriali, ideologiche e filologiche di una tale decisione fatta da due distinte traduttrici e studiose dell'opera pirandelliana, bisogna ancora addentrarsi nei metatesti, ovvero in quelle parti del metatesto dove il loro prototesto coincide.²⁴

BIBLIOGRAFIA

- Alvstad Cecilia, Assis Rosa Alexandra, 2015. *Voice in Retranslation*, in «Target», 27, 1, pp. 3-24.
- Aralica Velimir, 2009. *Matica hrvatska u političkom životu Hrvatske 1935. - 1945*, in «Časopis za suvremenu povijest» vol. 41, 2, pp. 447-482.
- Bono Michele, 2014. *Nel laboratorio di Pirandello: il ruolo dei Taccuini nella costruzione di *Suo marito**, in «Aevum», 88, 3, pp. 729-744.
- Brownlie Siobhan, 2006. *Narrative Theory and Retranslation Theory*, in «Across Languages and Cultures» 7, 2, pp. 145-170.
- Famiglietti Rosaria, 2008. *Pirandello e lo "spirittello pazzo"*, in Nardi Florinda (a cura di), *L' "Emozione Feconda"*. Luigi Pirandello e la creazione artistica, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 45-66.
- Čale Frano, 1961. *Sulla fortuna di Pirandello in Jugoslavia*, in «*Studia romanica et anglica zagrebiensia*», 12, pp. 29-51.
- Dujšin Dubravko, 1943. *Napomena* in Pirandello Luigi, *Njezin muž*, Naklada Ante Grünbaum, Zagreb, pp. 23-24.
- Giannantonio Valeria, 1994. *Laboratorio pirandelliano: la revisione di *Suo marito**, in Bologna Corrado, Montefoschi Paola, Vetta Massimo (a cura di), AA.VV. *Chi l'avrebbe detto: Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Feltrinelli, Milano, pp. 147-156.
- Grgić Maroević Iva, 2016. *Splitska fortuna Luigija Pirandella*, in Roksandić Drago, Cvijović Javorina, Ivana, AA.VV. *Split i Vladan Desnica 1918.-1945.: umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike*. Zbornik radova sa znanstvenog skupa Desničini susreti 2015, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, pp. 185-194.

²⁴ Durante la preparazione di questo volume, abbiamo pubblicato i risultati di questa ulteriore ricerca in Milanko 2020.

- Hergešić Ivo, 1943. *Luigi Pirandello ili tielo i sjena*, in Pirandello Luigi, 1943, *Njezin muž: roman*, Naklada Ante Grünbaum, Zagreb, pp. 7-21.
- Koskinen Kaisa, Paloposki Outi, 2019. *New Directions for Retranslation Research: Lessons Learned from the Archeology of Retranslations in the Finnish Literary System*, in «Cadernos de Tradução», 39, 1, pp. 23-44
- Koskinen Kaisa, Paloposki Outi, 2010. *Reprocessing Texts. The Fine Line between Retranslating and Revising*, in «Across Languages and Cultures», 11, 1, pp. 29-49.
- Milanko Sandra, 2020. *O stilu književnih prevoditelja kroz prizmu ponovnog prevođenja na primjeru hrvatskih prijevoda Pirandellova romana Njezin muž*, in «Croatica et Slavica Iadertina», 16, 2, pp. 379-403.
- Milioto Stefano (a cura di), 2019. *Suo marito. La maschera di un'autobiografia e altro. Atti del 56° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta.
- Morace Aldo Maria, 2019. Pirandello e un'abiura ritrattata. L'inconclusa riscrittura di *Suo marito* in Milioto Stefano, AA.VV. *Suo marito. La maschera di un'autobiografia e altro. Atti del 56° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta, pp. 209-219.
- Mrduljaš Igor, 2006. *Glumac i njegovo doba. Knjiga o Dubravku Dujšinu*, Naklada Pavičić, Zagreb.
- Pirandello Luigi, 1949. *Giustino Roncella nato Boggìolo*, in *Tutti i romanzi. Volume primo*, Mondadori, Milano.
- Pirandello Luigi, 1943. *Njezin muž: roman*, preveo Dubravko Dujšin, Naklada Ante Grünbaum, Zagreb.
- Pirandello Luigi, 2001. *Njezin muž* in Luigi Pirandello. *Nobelova nagrada za književnost 1934.*, Grgić Iva (a cura di), Školska knjiga, Zagreb.
- Pirandello Stefano, 1949. *Avvertenza*, in Pirandello Luigi, *Tutti i romanzi. Volume primo*, Mondadori, Milano, pp. 505-507.
- Turčinec Zdenka, 2000. *Izdavači/nakladnici u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, in «Časopis za suvremenu povijest», 32, 1, pp. 51-71.
- Van Poucke Piet, Sanz Gallego Guillermo, 2019. *Retranslation in Context* in, «Cadernos de Tradução», 39, 1, pp. 10-22.

Radica Nikodinovska

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Analisi contrastiva delle unità fraseologiche italiane e macedoni contenenti il lessema “ALBERO” e i suoi meronimi

Introduzione

Le piante, a prescindere dalla categoria alla quale appartengono, hanno il raro privilegio di accompagnare l'uomo nella sua quotidianità, nel ciclo della vita e della morte. In molte tradizioni, religiose o mitologiche, molte piante, tra cui anche gli alberi, furono considerate la manifestazione più concreta e immediata della divinità. Nella cosmologia religiosa l'albero assume addirittura funzioni di “asse del mondo”¹. Data la coesistenza e l'interdipendenza dell'albero e dell'uomo, questi attribuisce all'albero un simbolismo particolare che ritroviamo in numerose unità fraseologiche.

La presente ricerca ha come oggetto di analisi le unità fraseologiche (UF) italiane e macedoni che hanno come componente figurativa il lessema *albero* (дрво) e i suoi meronimi: *radice* (корен), *ramo* (гранка), *foglia* (лист), *fiore* (цвет) e *frutto* (плод). Va precisato che il meronimo *tronco* (стебло) non è stato preso in considerazione data la sua scarsissima produttività come lemma nella creazione di significati fraseologici. L'analisi è stata eseguita con il duplice scopo di: a) classificare le unità fraseologiche in entrambe le lingue analizzate in base alle categorie: a) *isomorfismo e isosemismo* (UF *isoequivalente* nel caso di coincidenza di isomorfismo e isosemismo)² da un lato e *inesistenza di omologia isomorfa* dall'altro lato e b) identificazione dei *valori assiologici positivi* (+) e *negativi* (-) e dei concetti semantici ai quali rinviano. L'ipotesi iniziale è che si evidenzierà la presenza di simili valori e tratti culturali presso entrambi i popoli, ma anche una divergenza dovuta alle specificità locali delle due culture nella percezione dei fenomeni legati all'albero e ai suoi meronimi.

¹ Chevalier Jean, Gheerbrand Alain, 1999. *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR Biblioteca univ. Rizzoli.

² *Isomorfismo* – presenza all'interno dell'UF dello stesso lessema portatore del significato fraseologico; *Isosemismo* - quando si presenta la sovrapposizione semantica tra le UF in entrambe le lingue oggetto di confronto.

Per il corpus italiano il materiale è stato ricavato dal *Dizionario dei modi di dire* di Monica Quartu ³, dal *Dizionario dei modi dire* ⁴, edizione online tratta da *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana* – edizione Hoepli, e dall'*Enciclopedia Treccani* ⁵. Il corpus macedone è estratto dal Dizionario fraseologico macedone (*Македонски фразеолошки речник*) ⁶ di Dimitrovski e Širilov. Il corpus analizzato è composto di 80 UF, di cui 36 UF italiane e 44 UF macedoni.

1. Quadro teorico

Nonostante la cospicua presenza nell'uso quotidiano delle unità fraseologiche, i linguisti non riescono a concordare su una definizione univoca, trattandosi di un campo che si presta difficilmente a generalizzazioni valide per tutti i casi e a definizioni e delimitazioni precise e universalmente accettate. Nei dizionari, nelle grammatiche e nei manuali di linguistica troviamo una terminologia vasta e poco sistematica. In italiano, ad esempio, incontriamo una serie di termini come *unità lessicali superiori*, *unità polirematiche*, *costruzioni o costrutti lessicali*, *frasi fisse*, *frasi fatte*, *nessi*, *fraseologismi*, *unità fraseologiche*, *espressioni fraseologiche*, *cliché*, *motti*, *espressioni fisse*, *collocazioni*, *unità polilessicali*.

Per una rassegna approfondita di varie concezioni ed approcci, con un'attenzione particolare a quello cognitivo, si rimanda all'opera "Metafore ed espressioni idiomatiche" di Federica Casadei⁷.

A fronte di una molteplicità di espressioni usate da vari esperti del campo, nel contributo si opta per il termine *unità fraseologica*, termine (*unités phraséologiques*), usato già nel 1909 dal linguista svizzero Charles Bally⁸ e ripreso in seguito da V.V. Vinogradov (1977)⁹ nella sua classificazione dei fraseologismi.

³ Quartu B. Monica, 2001. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli.

⁴ <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>

⁵ https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedie_on_line.

⁶ Фразеолошки речник на македонскиот јазик. 2003., 2008., 2009., т. I–III. Димитровски, Тодор; Ширилов, Ташко. (red.). Скопје: Огледало.

⁷ Casadei Federica, 1996. *Metafore ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bulzoni editore.

⁸ Al linguista Charles Bally si fa risalire l'origine degli studi fraseologici, che nel corso del '900 si svilupperanno seguendo due correnti principali: studi fraseologici britannici e sovietici.

⁹ Vinogradov V. Viktor, 1977. "Osnovnye ponjatija russkoj frazeologii kak lingvističeskoj discipliny", in Viktor V. Vinogradov *Izbrannye trudy. Leksikologija i leksikografija*,

Per la delimitazione dell'*unità fraseologica* ci si è basati sui quattro criteri necessari per la definizione del concetto stesso, indicati da Nikodinovski Zvonko (Nikodinovski : 1992) ¹⁰:

1. convenzionalità – secondo questo criterio l'unità fraseologica si distingue dalle combinazioni libere che rappresentano unità sintattiche;
2. poliessicalità – l'unità fraseologica è composta da almeno due parole; con questo criterio vengono escluse tutte le unità formate da una parola composta;
3. semanticità – secondo questo criterio vengono escluse combinazioni di parole nelle quali una delle parole è complementare all'altra parola e le quali non formano un unico significato sintetico;
4. funzione sintattica – secondo questo criterio vengono escluse le poliematiche che non hanno una funzione sintattica all'interno di una proposizione, cioè che appartengono al campo paremiologico della lingua.

2. Analisi quantitativa e qualitativa delle unità fraseologiche italiane e macedoni contenenti il lessema “ALBERO” e i suoi meronimi

Il corpus totale di unità fraseologiche (UF) analizzate è costituito da 80 UF di cui 36 UF italiane e 44 UF macedoni. Ad ogni lessema attorno al quale verte l'UF è dedicato un paragrafo che contiene l'analisi contrastiva delle UF italiane e macedoni, accompagnata da una rappresentazione tabellare. Nella prima colonna della tabella vengono riportate le UF italiane, nella seconda le rispettive definizioni, mentre nella terza le UF macedoni. L'assenza di omologia isomorfa è indicata con il segno Ø. Accanto ad ogni esempio macedone scritto in cirillico, nelle parentesi tonde, è scritta una traduzione letterale in italiano. I valori assiologici delle UF vengono riportati anche nelle tabelle accanto ad ogni UF con i rispettivi simboli (+ -).

2.1 Analisi delle UF fraseologiche italiane e macedoni con il lessema “ALBERO/ДРБО”

Nel corpus analizzato abbiamo individuato 6 UF italiane contenenti il lessema ‘ALBERO’ e 19 UF macedoni contenenti il suo analogo denotativo “ДРБО”, di cui soltanto 4 UF sono isoequivalenti (isomorfi e isosemici).

Moskva: Nauka: 118-139

¹⁰ Никодиноски, Звонко, 1992. *Фигуративниот значења на анималната лексика ИНСЕКТИ во францускиот и во македонскиот јазик*, Докторска дисертација, Скопје.

Mircea Eliade ¹¹, storico delle religioni, ha evidenziato come tutti gli aspetti del comportamento umano legati al mito, riflettono il desiderio di cogliere la realtà essenziale del mondo e le origini delle cose, il “centro”, il punto di inizio assoluto quando furono creati gli uomini e il mondo. Nel linguaggio simbolico, questo punto è l’ombelico del mondo, l’uovo divino ecc., ma viene spesso immaginato come un asse verticale o asse cosmico che, situato al centro dell’universo, attraversa il cielo, la terra e il mondo sotterraneo. L’immagine di un asse cosmico è antichissima e diffusa in tutto il mondo sotto forma di pilastro, o palo, di albero e di montagna. L’albero cosmico - simbolo del mondo - mediatore tra le profondità della terra e le altezze dei cieli, appartiene a molte culture. **Anche la simbologia cristiana ruota attorno a quel simbolo fondamentale che è la croce**, il palo esprime la verticalità, l’albero che si innalza dalla terra verso il cielo (in certe rappresentazioni della crocifissione Cristo non è inchiodato su una croce, ma su un albero).

L’albero come espressione della vita che si rigenera, sede di vita duratura, continua o continuamente rinnovata per la sua energia vitale è l’immagine di sfondo dell’UF *l’Albero della Vita* con il significato di ‘sorgente di ogni essere vivente, il simbolo della vita per eccellenza’ e del suo isoequivalente macedone *Дрво на животот* (*Drvo na životot*). Entrambe le UF appartengono alla fraseologia internazionale di origine biblica e contengono dei valori assiologici positivi riconducibili ai concetti semantici di: RIGENERAZIONE, RINNOVO, CRESCITA, FERTILITÀ, SPERANZA, PROSPERITÀ, VITALITÀ.

Nella Bibbia, l’albero della vita viene citato di frequente, dalla Genesi all’Apocalisse, e compare spesso anche nella cultura ebraica e in quella cristiana, arricchendosi nel corso del tempo di significati sempre più profondi e spirituali. La sua origine mitica deriva da un albero che Dio fa crescere nel giardino dell’Eden, accanto all’albero della conoscenza del bene e del male. Adamo ed Eva, potendo cibarsi dei frutti dell’albero della vita, rimangono per questo immortali, inattaccabili dal tempo, dalle malattie e dalla vecchiaia. Tuttavia, nonostante la proibizione divina, peccando d’orgoglio e arroganza, i due scelgono di mangiare anche i frutti dell’altro albero, quello della conoscenza del bene e del male, condannando, secondo il mito, tutti gli uomini a vivere la propria vita nel peccato e nel dolore. Proprio da questo episodio nasce l’UF *Albero della scienza (del bene e del male)* con il significato di ‘peccato mortale, disubbidienza, superbia’ che fa parte della

¹¹ Mircea Eliade, 1957. “Mythes, rêves et mystères”, Paris, Editions Gallimard.

fraseologia internazionale, quindi presente anche nella lingua macedone: *Дрво на спознанието на доброто и злото* (*Drvo na spoznaniето na dobroto i na zloto*). Il valore assiologico è negativo ed è legato ai concetti semantici di: SUPERBIA, DISUBBIDIENZA.

L'UF Albero geneologico e il suo isoequivalente macedone *Генеолошко дрво* (*Geneološko drvo*) rappresentano la denominazione di prospetti che, indicando rapporti di derivazione, assumono o ricordano nella loro schematica rappresentazione la figura di un albero a ramificazione complessa. Si usa per indicare la figurazione grafica schematizzata delle successive generazioni di una famiglia.¹² L'espressione albero geneologico è intesa anche in senso astratto, come sinonimo di genealogia in generale. A livello assiologico esprime un giudizio positivo legato ai concetti semantici di: LEGAME, FAMIGLIA.

L'UF *Guardare l'albero e perder di vista la foresta* e il suo isoequivalente macedone *Од дрвјата не ја гледа шумата* (*Od drvjata ne ja gleda šumata*) fanno parte della fraseologia internazionale. Si tratta di un'UF d'origine inglese apparsa per la prima volta nel 1546 nella raccolta di proverbi "*Prouerbes in the English Tongue*" di John Heywood's¹³. Dato che l'albero gioca un ruolo molto importante in varie culture, l'UF inglese *can't see the wood for the trees* è stata calcata, oltre che in italiano, anche in francese, tedesco, greco, spagnolo, rumeno, nelle lingue slave ecc. Questa UF si usa per indicare un errore molto diffuso di prestare attenzione a un dettaglio che impedisce la comprensione delle cose nel loro insieme e di perdere di vista l'essenziale, quindi contiene un valore assiologico negativo legato al concetto semantico di: MIOPIA, AVVENTATEZZA, VEDUTE RISTRETTE.

L'UF *Sembrare un albero di Natale* che non ha un suo omologo isomorfo nel macedone si usa con il significato di 'una signora eccessivamente ingioiellata' ed ha come immagine di sfondo un albero di Natale pieno di addobbi. Questa UF italiana è connotata negativamente ed è legata al concetto semantico di: ESIBIZIONE, OSTENTAZIONE, SFOGGIO.

Nel corpus italiano abbiamo individuato un'altra UF che non ha omologo isomorfo nel macedone. Si tratta dell'UF *Restare sull'albero a cantare* con il

¹² L'enciclopedia Treccani riporta che nel Medioevo, un caratteristico motivo iconografico è costituito dall'*albero di Iesse*, ossia l'albero genealogico di Cristo, nato, secondo la profezia, da una Vergine della stirpe di David, figlio di Iesse: l'albero sorge dalla figura supina di Iesse; dai rami escono le immagini dei re di Giuda, tra i quali David; al sommo l'immagine della Vergine col Bambino (<https://www.treccani.it/vocabolario/albero2/>)

¹³ 1546 J. HEYWOOD Prov. II. iv. (1867) 51 *Plentie is nodeintie, ye see not your owne ease. I see, ye can not see the wood for trees.* — *Oxford English Dictionary*.

significato di ‘essere vittima di un raggiro spesso a causa della propria ingenuità’. Questa UF trae origine da una favola di Fedro, ripresa da La Fontaine, in cui si narra che la Volpe, volendosi appropriare di un pezzo di formaggio che il Corvo teneva nel becco, insinuò che la bellezza dell’uccello fosse compromessa dalla voce sgraziata. Volendo dimostrare che la sua voce non era affatto sgradevole, il Corvo vanitoso si mise a cantare, il formaggio cadde, e la Volpe lo afferrò e fuggì. Al Corvo non restò altro che rimanere sull’albero a cantare con la sua voce sgraziata. La succitata UF contiene valori assiologici negativi legati ai concetti semantici di: DANNO, VANITÀ.

Nel corpus macedone abbiamo individuato ben 16 UF contenenti il lessema ДРВО (DRVO) che non hanno omologhi isomorfi nella lingua italiana. Il numero più cospicuo di UF macedoni rispetto alle UF italiane contenenti il lessema ALBERO si deve, tra l’altro, al fatto che il significante ДРВО rinvia a due referenti: 1. Albero pianta e 2. Legno. Abbiamo individuato 12 UF in cui il lessema ДРВО rimanda al referente ‘albero’. L’UF *Бара у под дрво у под камен* (*Bara i pod drvo i pod kamen* – Cercare qcs sotto l’albero e sotto la pietra) con il significato di ‘cercare qualcosa ovunque, con attenzione e insistenza’ rinvia a un comportamento umano positivo di COSTANZA, PERSEVERANZA, TENACIA. L’UF *Дрво без корен* (*Drvo bez koren* - Albero senza radice) si usa con i seguenti significati: 1. senso di soggezione e di vulnerabilità causato dall’assenza di qcn e 2. Persona lontana dal suo luogo natio. Nella prima accezione è presente l’immagine di sfondo di un albero che senza le radici perde la stabilità e la saldezza, mentre la seconda accezione rinvia alla mancanza della famiglia, della collettività all’interno della quale l’uomo si sente protetto e al sicuro. A livello assiologico entrambe le accezioni esprimono un giudizio negativo legato ai concetti semantici di: VULNERABILITÀ, INCERTEZZA.

L’albero inteso come essere inanimato, corpo che per sua natura è privo di vita animale e come tale insensibile, immobile, incapace di reagire e di ragionare, è presente come immagine di sfondo nelle seguenti UF macedoni: *Како да му зборува на дрво* (*Kako da mu zboruva na drvo* - Come se parlasse ad un albero) con il significato di ‘essere disubbediente e non capire nulla’; *Стои како дрво* (*Stoi kako drvo* - Stare come un albero) con il significato di ‘non essere in grado di intraprendere un’azione, non comprendere’; *Дрво и камен е* (*Drvo i kamen* - Essere albero e pietra) si usa per indicare una persona ubriaca fradicia; *Дрво е* (*Drvo e* - Essere un albero) allude ad una persona stupida, ignorante, ubriaca. Le predette UF esprimono caratteristiche o comportamenti umani negativi che rientrano nei seguenti concetti semantici:

INERZIA, INOPEROSITÀ, STUPIDITÀ, IGNORANZA, VIZIO. L'UF *Дрво и камен пука* (*Drvo i kamen puka* - L'albero e la pietra si spaccano) si usa con il significato di 'temperature gelide'. In questo caso l'immagine dell'albero e della pietra che si spaccano, nonostante la forza e la stabilità dei referenti presenti nell'UF, funge da inasprimento di una condizione. Il valore assiologico inerente alla predetta UF è negativo e rinvia al concetto semantico di INTEMPERIE. Un'altra UF macedone negativamente connotata è *Дрво со my'ru лисја* (*Drvo so tugi lisja* - Albero con foglie d'altri) con il significato di 'famiglia con sola discendenza femminile'. La motivazione di sfondo di questa UF è la famiglia con sola discendenza femminile che, con lo sposalizio delle figlie, rimane senza eredi, come un albero spoglio di foglie che non crea un'ombra, riparo da varie intemperie. Il valore assiologico è negativo e rimanda al concetto semantico di VULNERABILITÀ, ABBANDONO, IMPOVERIMENTO. L'UF *Криво дрво* (*Krivo drvo* - Albero tortuoso) si usa per indicare una persona di carattere bisbetico e dispettoso e rimanda a un comportamanto umano negativo. L'UF *Дрво и камен крева* (*Drvo i kamen krev*a - Sollevare albero e pietra) con il significato di 'fare tutto il possibile per trovare qcn o qcs', impresa che richiede molto impegno e perseveranza se si vuole raggiungere l'obiettivo. La UF summenzionata contiene un valore assiologico positivo che rinvia alla PERSEVERANZA, OSTINAZIONE.

Nel corpus macedone abbiamo individuato 4 UF con la seconda accezione del significante ДРБО che trova il suo omologo italiano nel referente LEGNO. Queste UF non hanno omologia isomorfa in italiano. L'UF *Плаче за дрво* (*Plače za drvo* - Piangere per un albero) con il significato di 'meritare una punizione' fa riferimento al bastone come strumento di punizione nei confronti di colui che commette un'azione considerata deplorabile, mentre colui che lo usa esercita il proprio potere sulla persona che la subisce. Questa unità fraseologica ha un valore assiologico negativo legato ai concetti semantici di PUNIZIONE, CASTIGO, SANZIONE. L'UF *Дрво неделкано* (*Drvo nedelkano* - Albero non lavorato) si usa per indicare 'una persona ottusa, stupida, rozza, grossolana' che si basa sull'immagine di legno non lavorato, non impreziosito. L'UF esprime un valore assiologico negativo associato alla STUPIDITÀ, VOLGARITÀ, MALEDUCAZIONE. Un'altra UF connotata negativamente è *Се (на)фрла со дрвја и камења* (*Se nafrla so drvja i kamenja* - Aggredire qcn con alberi/legni e pietre) che significa 'aggredire qcn con tutti i mezzi possibili, recare ingiurie e offese crudeli'. Essendo i legni e le pietre facilmente reperibili in natura, l'uomo se ne può servire come

mezzo materiale di offesa e di aggressione. Rinvia ai concetti semantici di: VIOLENZA, PREPOTENZA, PREVARICAZIONE.

L'ultima UF macedone contenente il lessema ДРВО che non ha isoequivalente italiano è *Hocu дрва во шума* (*Nosi drva vo šuma* - Portare alberi nel bosco) con il significato di 'fare una cosa sciocca, insensata, sprecare tempo ed energia per fare cose inutili', come aggiungere altro legno a quello del bosco. La predetta UF contiene i seguenti valori assiologici negativi: INUTILITÀ, INCONCLUDENZA, INFRUTTUOSITÀ.

Dall'analisi risulta che nelle UF italiane contenenti il lessema ALBERO prevalgono i valori assiologici negativi (4 su 6 casi). Anche nelle UF macedoni prevalgono i valori negativi (15 su 19 casi).

Tabella 1

UF italiane	Definizione	UF macedoni
(1) <i>Albero della vita.</i> (+)	La sorgente di ogni essere vivente, il simbolo della vita per eccellenza.	(2) <i>Дрво на животот.</i> (+)
(3) <i>Albero della scienza del bene e del male.</i> (-)	Albero del paradiso terrestre su cui cresceva il frutto proibito.	(4) <i>Дрво на спознанието на доброто и злото.</i> (-)
(5) <i>Albero genealogico.</i> (+)	L'elenco completo degli antenati, o più specificamente, un grafico utilizzato nella genealogia per mostrare i rapporti familiari tra individui.	(6) <i>Генеолошко дрво/Семејно дрво.</i> (+)
(7) <i>Guardare l'albero e perder di vista la foresta - Var.: non vedere la foresta a causa degli alberi.</i> (-)	Sottilizzare nell'analisi e mancare di capacità di sintesi; farsi ingannare dalle apparenze e perdere di vista l'essenziale.	(8) <i>Од дрвјата не ја гледа шумата.</i> (-)
(9) <i>Sembrare un albero di Natale.</i> (-)	Essere pieno di fronzoli, detto in genere di una signora eccessivamente ingioiellata.	Ø
(10) <i>Restare sull'albero a cantare.</i> (-)	Farsi raggirare; subire un danno a causa della propria stupidità, vanità o simili.	Ø
Ø	Бара насакаде.	(11) <i>Бара и под дрво и под камен.</i> (+)

Ø	Прави нешто за што заслужува да биде казнет.	(12) <i>За дрво е./ Var. Плаче за дрво.</i> (-)
Ø	1. Чувство на подреденост и беспомошност поради нечија отсутност. 2. Човек далеку од родниот крај.	(13) <i>Дрво без корен</i> (-)
Ø	Ништо не знае.	(14) <i>Дрво е.</i> (-)
Ø	Многу е пијан.	(15) <i>Дрво и камен.</i> (-)
Ø	Прави сè што може.	(16) <i>Дрво и камен крева</i> (+)
Ø	Владее голем студ, многу е студено.	(17) <i>Дрво и камен пука.</i> (-)
Ø	Тап, глупав човек, простак, глупак.	(18) <i>Дрво неделкано. Var. Некастрено дрво.</i> (-)
Ø	Семејство со женска челада.	(19) <i>Дрво со туѓи лисја.</i> (-)
Ø	Ништо не слуша или не разбира.	(20) <i>Како да му зборува на дрво.</i> (-)
Ø	Со сите можни средства, на сите можни начини напаѓа; опсипува со тешки навреди и поруги.	(21) <i>Се (на)фрла со дрва и камења. Var. Фрла дрва и камења.</i> (-)
Ø	Стои неподвижно, без да разбира ништо или без да презема ништо.	(22) <i>Стои како дрво.</i> (-)
Ø	Многу пијан	(23) <i>Дрво пијан.</i> (-)
Ø	Човек со незгоден карактер, нервозен, инаестлив и сл.	(24) <i>Криво дрво.</i> (-)
Ø	Прави нешто бесмислено	(25) <i>Носи дрва во шума.</i> (-)

2.2 Analisi delle UF fraseologiche italiane e macedoni con il lessema “RADICE/ КОПЕН”

Il corpus analizzato consta in totale di 12 UF, di cui 5 UF italiane e 7 UF macedoni, contenenti il lessema *radice/kopen*, con 3 UF isoequivalenti. Per cercare di capire le immagini di sfondo e le motivazioni delle UF, vanno innanzitutto analizzate le proprietà e le funzioni che svolge la radice. Dunque la radice è un organo che svolge tre funzioni principali: trattenere una pianta in un substrato, succhiare acqua con sostanze minerali disciolte

in essa e rilasciare alcune sostanze nell'ambiente, cioè il vero fondamento della pianta da cui dipende la sua esistenza. Di conseguenza, la parola *radice* nella coscienza umana ha acquisito connotazioni corrispondenti, attualizzate in diverse unità fraseologiche. L'UF *Mettere radici* (var. *Piantare le radici*) è una metafora che si basa sull'immagine della radice come parte del corpo mediante la quale è possibile mettere radici e acquisire una posizione stabile. A questa unità fraseologica corrisponde un isoequivalente nella lingua macedone *Пyuumu kopen* (*Pušti koren*) con il significato di 'stabilirsi in modo permanente da qualche parte, iniziare a vivere stabilmente, in un certo posto, ma anche rimanerci più del necessario, a rischio di riuscire sgraditi'. Questa UF si usa, inoltre, per indicare costumi, idee, teorie o simili che si affermano e penetrano profondamente in un nuovo ambito. Si può desumere che nelle succitate UF, il lessema *radice* è usato per attuare sia il suo potenziale simbolico positivo, sia quello negativo, e rinvia ai concetti semantici di: RADICAMENTO, INSERIMENTO, PROSPERITÀ.

L'unità fraseologica italiana *Estirpare alla radice* (var. *distruggere alla radice/ stroncare qcs. dalla radice*) e i loro isoequivalenti macedoni *Cocече/ zampe/искорне/уништу/compe во kopen* (*Soseče/ zatre /iskorne/uništi/sotre vo koren*) si basano sul concetto di radice come base stessa che garantisce la sopravvivenza della pianta, mentre la sua eliminazione ne interromperebbe lo sviluppo e la distruggerebbe completamente. In questo senso l'assenza della radice è connotata negativamente. Quando invece si riferisce all'eliminazione di un fenomeno negativo, a un vizio, a una malattia, a comportamenti negativi l'assenza della radice assume un significato positivo. Rinvia in entrambi i casi al concetto semantico di: SRADICAMENTO, DISTRUZIONE.

La motivazione dell'UF *Affondare le radici* e del suo omologo macedone *Влече kopen* (*Vleče koren*) la troviamo nell'immagine della radice come un organo che rappresenta punto primario da cui si sviluppano tutti gli altri organi e formazioni della pianta. Quindi, non importa quanti frutti e foglie si sono formati sullo stelo, ma che tutti provengano dallo stesso punto, cioè dalla radice. È usata in contesti che si riferiscono sia all'animato, sia all'inanimato, con il significato di 'avere le proprie origini in, richiamarsi a qcs', ecc. Le UF in entrambe le lingue contengono un valore assiologico positivo legato ai concetti semantici di: CONTINUITÀ, SOLIDITÀ, VITALITÀ.

Nel corpus italiano abbiamo individuato 2 UF che non hanno i loro omologhi isomorfi nella lingua macedone. L'UF *Vedere l'erba dalla parte delle radici* è un'ironica metafora per rappresentare una drammatica esperienza: quella di una persona che si è trovata a guardare in faccia la morte.

È il momento in cui un uomo fa veramente il proprio impietoso esame di coscienza, quindi allude sia alla morte, sia a quella capacità di vedere le cose da un punto di vista “rovesciato” e di coglierle nel loro significato più profondo e solitamente nascosto. È un detto che si usa spesso nell’ambiente della malavita. I valori assiologici sono negativi e rinviano ai concetti semantici di: PERICOLO, MORTE. La seconda UF italiana è senza omologia isomorfa nel macedone e l’UF *Andare alla radice di qcs* si usa per indicare ‘l’origine, la causa o anche l’inizio, prima manifestazione di un fatto, una situazione, un periodo o uno stato d’animo’. Il valore assiologico è positivo ed è legato ai concetti semantici di: ORIGINE, CAUSA.

Nel corpus macedone sono state rilevate 3 UF che hanno come componente costituente il lessema *корен* senza isoequivalenti nella lingua italiana. L’UF *Ни корен да фати ни семе да нууму* (*Ni koren da fati ni seme da pušti - né piantare radici né lasciare del seme*) si riferisce a ‘una persona non propensa a stabilirsi in un luogo e creare famiglia’. Anche in questo caso l’assenza della radice è percepita negativamente.

L’UF *Од дренав корен никнал* (*Od drenov koren niknal - È germogliato dalla radice del corniolo*) si usa per indicare qualcuno che gode di ottima salute. Questa UF trova la sua motivazione nella proprietà salutare della radice del corniolo. Il valore assiologico è positivo e rinvia al concetto semantico di SALUTE.

Nell’UF *Менува од корен* (*Menuva od koren - Cambiare alla radice*) che si usa con il significato di ‘cambiare qcs radicalmente, interamente, totalmente’, la radice è percepita come base essenziale, parte fondante di qcs che deve essere completamente cambiata. Il valore assiologico può essere sia positivo sia negativo a seconda dello scopo che si intende raggiungere mettendo in atto tale azione e rinvia ai concetti semantici di: DINAMISMO, EVOLUZIONE, RIBALTAMENTO.

Nel corpus delle UF italiane e macedoni con la componente *radice/koren* sono stati individuati 3 isoequivalenti, di cui 2 contengono entrambi i valori (positivi e negativi) e 1 UF con valore assiologico positivo. Ci sono 2 UF italiane che non hanno omologhi isomorfi macedoni, di cui 1 UF è connotata positivamente e 1 è connotata negativamente. Abbiamo rilevato, inoltre, 4 UF macedoni senza isoequivalenti italiani, di cui 2 con valori assiologici negativi, 1 UF con valore assiologico positivo e 1 UF con presenza di entrambi i valori assiologici.

Tabella 2

UF italiane	Definizione	UF macedoni
(26) <i>Metter radici</i> . Var.: <i>piantare le radici</i> (+ -)	1. Sistemarsi in modo stabile in un luogo; 2. Di idee, abitudini, sentimenti, penetrare in profondità, far presa.	(27) <i>Пушти/пушта (длабок) корен</i> . Var.: <i>фати/фака (длабоки) корени/коренја</i> . (+ -)
(28) <i>Estirpare alla radice</i> Var.: <i>distruggere/ troncare qcs. dalla radice</i> (+ -)	Eliminare completamente, in modo da impedire il riformarsi di qualcosa. È riferito spesso a malattie, attività criminali, vizi e simili.	(29) <i>Сосече во корен. Затре/ сотира, уништува во коренот. Искорне/искорнува од/со корен. Уништи до корен</i> . (+ -)
(30) <i>Affondare le radici</i> (+)	Avere le proprie origini in, richiamarsi a: affondare le proprie radici in un glorioso passato.	(31) <i>Влече корен (од нешто или од некого)</i> . (+)
(32) <i>Vedere l'erba dalla parte delle radici</i> (-)	Essere morto e sepolto.	Ø
(33) <i>Andare alla radice di qcs</i> (+)	Origine, causa o anche inizio, prima manifestazione di un fatto, una situazione, un periodo, uno stato d'animo.	Ø
Ø	За некој што не сака да остане на едно место, не сака да создаде семејство.	(34) <i>Ни корен да фати ни семе да пушти</i> . (-)
Ø	Многу е здрав, пука од здравје.	(35) <i>Од дренов корен никнал</i> (+)
Ø	1. Чувство на подреденост и беспомошност поради нечија отсутност. 2. Човек далеку од родниот крај.	(36) <i>Дрво без корен</i> (-)
Ø	Менува нешто комплетно.	(37) <i>Менува од корен</i> . (+ -)

2.3 Analisi delle UF fraseologiche italiane e macedoni con il lessema RAMO/ ГРАНКА

Nel corpus analizzato sono state individuate 4 UF italiane con la componente *Ramo* e il suo derivato *Ramoscello* e 8 UF macedoni con il suo omologo *Гранка*, di cui 2 UF sono isoequivalenti. L'UF *Tagliare il ramo su cui si è seduti* e il suo isoequivalente macedone *Ja сече рранката на која седи/ смов* (*Ja seče grankata na koja stoi/sedi*) il cui significato è 'agire senza pensarci, causare danni irreparabili a sé stessi', si basano sull'effetto devastante

dell'azione del recidere il ramo che significa la perdita di sostegno, di riparo e di protezione. I valori assiologici sono negativi in entrambe le lingue e sono legati ai concetti semantici di: DANNO, DISTRUZIONE.

L'UF Ramoscello della pace/ d'ulivo e il suo isoequivalente macedone Гранче на мирот si basano sull'immagine dell'episodio verificatosi dopo il diluvio universale, quando la colomba torna da Noè portando nel becco un ramoscello d'olivo per annunciare la riconciliazione tra la terra e il cielo. Sarà quel ramo a simboleggiare la rinascita e la rigenerazione, ma anche la pace. L'omologia è dovuta alla stessa matrice cristiana dei due sistemi linguoculturali, quello italiano e quello macedone. Il valore assiologico è positivo in entrambe le UF e fa rinvio ai concetti semantici di PACE e RINASCITA.

L'UF italiana Avere un ramo di pazzia (var. avere un ramo di follia, avere un ramoscello di pazzia) allude al fatto che in certe famiglie di origine antica c'è spesso un ramo di discendenza in cui sono frequenti i casi di anormalità, dovuti anche all'usanza dei continui matrimoni tra consanguinei. Non è stato individuato un isoequivalente macedone. Questa UF è connotata negativamente ed è legata ai concetti semantici di: DECADENZA, INVOLUZIONE.

Nel corpus è stata individuata 1 UF con un omologo isomorfo ma non isosemico nella lingua macedone. Si tratta dell'UF **Ramo morto** (Var. Ramo secco) che si basa sull'immagine di un ramo reciso (secco) che rimane isolato, disconnesso dalla sua fonte di vita, e quindi condannato ad appassire e morire e diventare inutile. Si usa per indicare 1. un settore o di una branca di un'attività che risulta improduttiva, 2. un ramo di fiume, strada o simile privo di sbocchi, a fondo cieco, che non conduce in nessun luogo e 3. una donna sterile. I valori assiologici in tutte le accezioni dell'UF italiana sono negativi e sono associati ai concetti semantici di: INUTILITÀ, INATTIVITÀ, IMPRODUTTIVITÀ.

L'omologo isomorfo in macedone dell'UF italiana **Ramo morto** è l'UF *Како мртва* (var. *отсечена, прекршена, пресечена, скршена, сува*) **гранка** (Kako mrtva, otsečena, prekršena, skršena, suva granka - come ramo morto, staccato, reciso, spezzato, secco) il quale, benché contenga la stessa immagine di sfondo dell'UF italiana, presenta significati diversi: 1. solitario, triste, 2. senza famiglia, senza parenti e tutto solo e 3. essere senza forza vitale. In tutte le accezioni della predetta UF macedone sono presenti dei valori assiologici negativi legati ai seguenti concetti semantici: AFFLIZIONE, DEPERIMENTO, INEFFICIENZA.

Nel corpus macedone abbiamo individuato 4 UF macedoni che non hanno omologhi isomorfi italiani. Per capire l'immagine su cui si basano le UF Ce

*качува на повисока **гранка*** (*Se kačuva na povišoka granka - salire/arrampicarsi su un ramo più alto*) con il significato di 1. migliorare la propria condizione economica e 2. avere successo nella vita e l'UF *Падне/паѓа на последните **гранки*** (*padne /paĝa na poslednite granki - cadere sugli ultimi rami/sui rami più bassi*) con i significati 1. impoverire, fallire e 2. cadere moralmente, va ricordato che gli alberi alti con chioma e rami imponenti sono da sempre stati oggetto di ammirazione da parte dell'uomo, desideroso di arrampicarsi in cima per guardare il mondo che lo circonda da una prospettiva diversa, per essere più alto degli altri, segno universale di vittoria e successo. Anche quando arrampicarsi sugli alberi era un normale gioco per bambini, gli eroi erano quelli che riuscivano a salire sui rami più alti, poiché questa impresa richiede molta abilità e destrezza. Quindi i rami alti acquisiscono connotazioni positive mentre quelli bassi connotazioni negative. L'UF *Ce качува на повисока **гранка*** ha dei valori assiologici positivi legati ai seguenti concetti semantici: SUCCESSO, PROSPERITÀ, POTERE, CONTROLLO. Nell'UF *Падне/паѓа на последните **гранки*** invece sono presenti dei valori assiologici negativi che rinviano ai concetti semantici di: FALLIMENTO, CADUTA MORALE, IMPOVERIMENTO.

L'UF macedone *Боцне/боцнува со кукавичино **гранче*** (*Bocne/bocnuva so kukavičino granče - pungere qcn con un ramoscello del cuculo*) è basata sulla superstizione che se qualcuno viene punto con il ramoscello del cuculo, perderà il lume della ragione o si innamorerà pazzamente di qcn. Contiene dei valori assiologici negativi: IRRAZIONALITÀ, SOGGEZIONE, DIPENDENZA.

La UF macedone *Кладе (клава, става, фла) **гранка** на патот* (*Klade, klava, stava/ frla granka na patot - mettere/gettare un ramo sulla strada*) si usa con il significato di 'intralciare, impedire, ostacolare nel corso del libero e naturale svolgimento, involontariamente o per dichiarata ostilità'. Il valore assiologico è negativo ed è associato ai concetti semantici di: OSTACOLO, DIFFICOLTÀ, OSTILITÀ.

Possiamo concludere che 3 UF italiane contengono valori assiologici negativi e 1 UF contiene valore positivo. 5 UF macedoni contengono valori assiologici negativi e 2 UF sono connotate positivamente.

Tabella 3

Uf italiane	Definizione	UF macedoni
(38) <i>Tagliare il ramo su cui si è seduti</i> (-)	Danneggiarsi con le proprie mani, procurarsi un grave danno, in genere per sventatezza o errore di valutazione, come accadrebbe a chi sta segando il ramo di un albero senza rendersi conto di esserci seduto sopra.	(39) <i>Ја сече гранката на која седи (стои).</i> (-)
(40) <i>Ramoscello della pace. Var. ramoscello d'ulivo</i> (+)	Riconciliazione.	(41) <i>Гранче на мирот.</i> (+)
(42) <i>Avere un ramo di pazzia ; Var.: avere un ramo di follia; avere un ramoscello di pazzia;</i> (-)	Presentare qualche aspetto bizzarro, non del tutto normale nel carattere, nel pensiero, nella mentalità e così via.	Ø
Ø	1. Осиромаша/ осиромашува, падне/паѓа во беда, пропадне/пропаѓа. 2. Падне/паѓа морално.	(43) <i>Падне/паѓа на последните гранки.</i> (-)
Ø	Си ја поправа економската состојба: напредува во животот.	(44) <i>Се качува на повисока гранка.</i> (+)
Ø	Според верувањето дека човек потоа е залуден, побудален по некого.	(45) <i>Боцне/боцнува со кукавичино гранче.</i> (-)
Ø	Попречи/попречува некого.	(46) <i>Кладе/клава (става, фрла) гранка на патот (некому)</i> (-)
(47) <i>Ramo morto; Var.: Ramo secco.</i> (-)	1. Un settore di un'impresa non più produttivo e quindi inutile, 2. Un ramo di fiume, strada o simile privo di sbocchi, a fondo cieco, che non conduce in nessun luogo e 3. Una donna sterile.	Ø
Ø	1. Осамен е, без никој свој е. 2. Без животна сила е, без живот е.	(48) <i>Како мртва (отсечена, прекришена, пресечена, скришена, сува) гранка е.</i> (-)

2.4 Analisi delle UF fraseologiche italiane e macedoni con il lessema FOGLIA / ЛИСТ

La foglia, in quanto organo vegetativo della pianta, è presente come componente costituente in 6 UF italiane e 5 UF macedoni, di cui 2 rappresentano omologia isomorfa e isosemica.

L'UF *tremare come una **foglia*** con il significato di 'tremare fortemente, in genere per freddo o per paura', ha il suo isoequivalente nella lingua macedone *Ce mpece kako **lucm*** (*Se trese kako list*). In entrambe le unità fraseologiche il tremore di una persona, causato da forti emozioni, è paragonato ad un tremolio delle foglie su un ramo. Etimologicamente è legato ad una leggenda in cui si narra che Giuda il traditore si è impiccato sul ramo di un pioppo tremulo e l'albero contaminato da Giuda è destinato a tremare per sempre perché maledetto da Gesù¹⁴. Le predette unità fraseologiche fanno parte della categoria di UF internazionali, motivate soprattutto dall'immagine della foglia del pioppo tremulo che trema anche alla brezza più leggera. Entrambe le UF sono connotate negativamente e rinviano al concetto semantico di: PAURA, ANGOSCIA, SMARRIMENTO.

L'UF italiana ***Foglia** di fico* e il suo isoequivalente macedone *Смоквин **lucm*** (*Smokvin list*) indicano l'intenzione di celare, alla bell'e meglio, un'azione disonesta, fingendo di fare una cosa, ma facendone in realtà un'altra, molto diversa da quella che si vuol far credere. Il significato deriva dall'episodio descritto nel libro della Genesi dove si narra che Adamo e Eva, scacciati dal Paradiso Terrestre, usarono una foglia di fico per coprirsi gli organi genitali, cosa considerata, dopo aver mangiato il frutto dell'albero della conoscenza, vergognosa. I valori assiologici in entrambe le UF sono negativi e sono legati al concetto semantico di: IPOCRISIA, DISONESTÀ.

Nel corpus italiano sono state individuate 4 UF italiane senza omologia isomorfa nella lingua macedone. L'UF *Mangiare la **foglia*** ha il significato di 'intuire una situazione, comprendere un'allusione, capire immediatamente come stanno le cose dietro una falsa apparenza, intuire la verità, spec. inganno'. L'espressione deriva probabilmente dall'osservazione del comportamento animale effettuata nelle civiltà contadine: il fiuto sviluppato e l'esperienza, per esempio, permettono alle mucche di distinguere le piante da pascolo buone da quelle velenose. Potrebbe anche alludere all'abitudine dei bachi da seta di assaggiare le foglie per accertarsi che siano commestibili. Tra le possibili spiegazioni e origini c'è anche la tendenza di alcuni pastori di

¹⁴ Matteo 21, 18 - 19; Marco 11, 12 - 14.

assaggiare l'erba dei pascoli per scegliere la migliore per le proprie greggi. Il valore assiologico dell'UF *mangiare la foglia* è positivo ed è legato ai concetti semantici di: ACUTEZZA, ACCORTEZZA.

L'UF *Non muovere (una) foglia* si usa per alludere ad una situazione di stallo in cui si preferisce non intraprendere nessuna azione, ovvero quando non si fa nulla, specialmente quando ci sia da prendere una risoluzione. Anche in questo caso è presente il valore negativo riconducibile al concetto semantico di PASSIVITÀ.

L'UF *Essere una foglia al vento* con il significato fraseologico 'essere di carattere volubile, instabile, mutevole; essere molto influenzabili o cambiare idea spesso e facilmente' si basa sull'immagine della *foglia* spinta e sbattuta dal *vento in tutte le direzioni a causa della sua delicatezza e mancanza di forza di opporsi al vento e di stare ferma*. Il valore assiologico presente in questa UF è negativo ed è ricollegabile al concetto semantico di: VOLUBILITÀ, INSTABILITÀ.

L'UF macedone *Како лист на ветар* (*Kako list na vetar* - Come una foglia al vento) ha il suo omologo isomorfo nell'UF italiana *Essere una foglia al vento*, ma presenta un significato diverso. L'UF macedone si basa sull'immedesimazione metaforica di una persona debole e fragile, non in grado di affrontare una difficoltà, con la foglia abbandonata alla mercé del soffio del vento. Ma l'immagine di sfondo può essere anche una foglia in autunno che si richiude su sé stessa seccandosi per poi cadere, un ciclo vitale che assomiglia molto alle fasi della vita di un uomo. Il valore assiologico inerente alla predetta UF è negativo ed è riconducibile ai concetti semantici di: FRAGILITÀ, DEBOLEZZA.

L'UF *Лист од наашата гора*. (*List od našata gora* - foglia della nostra foresta) si usa per indicare una persona che è motivo di vanto e proviene dalla stessa stirpe, stesso luogo di nascita o stesso ambiente sociale della persona che fa tale affermazione. L'immagine di sfondo è la foglia portata dal vento in un'altra foresta, un nuovo ambiente dove è riuscita non solo ad adattarsi, ma anche a farsi valere. Questa UF contiene un valore assiologico positivo collegabile al concetto semantico di: ADATTAMENTO, SUCCESSO, ABILITÀ.

L'UF *Чека листот да се заниша* (*Čeka listot da se zaniša* - Aspettare che la foglia cominci a tremolare) si usa con il significato di 'aspettare il minimo pretesto, un segno per intraprendere qualche azione'. Il valore assiologico potrebbe essere sia positivo, sia negativo, a seconda del contesto e delle intenzioni di colui che aspetta il momento giusto per mettere in atto un'idea. Il concetto semantico cui è collegabile la predetta UF è: INTRAPRENDENZA.

Nelle UF italiane e macedoni contenenti il lessema FOGLIA/ЛИСТ prevalgono i valori assiologici negativi che sono presenti in 8 UF (di cui 5 UF italiane e 3 UF macedoni). 2 UF sono connotate positivamente (1 UF italiana e 1 UF macedone), mentre in 1 UF macedone sono presenti sia il valore assiologico positivo, sia quello negativo.

Tabella 4

UF italiane	Definizione	UF macedone
(49) <i>Tremare come una foglia.</i> (-)	Tremare fortemente, in genere per freddo o paura.	(50) <i>Трепери како лист (на вода).</i> (-)
(51) <i>Foglia di fico.</i> (-)	Tutto quello che serve a nascondere qualcosa di sbagliato o riprovevole.	(52) <i>Смоквин лист.</i> (-)
(53) <i>Mangiare la foglia.</i> (+)	Intuire una situazione, comprendere un'allusione, capire immediatamente come stanno le cose dietro una falsa apparenza, intuire la verità, spec. inganno.	Ø
(54) <i>Non muovere (una) foglia.</i> (-)	Non far nulla, spec. quando ci sia da prendere una risoluzione.	Ø
(55) <i>Non muoversi la foglia.</i> (-)	Non accadere assolutamente nulla.	Ø
(56) <i>Essere una foglia al vento.</i> (-)	Essere di carattere volubile, instabile, mutevole; essere molto influenzabili o cambiare idea spesso e facilmente.	Ø
Ø	Слаб човек, немоќен да се снајде, да се спротивстави на некој проблем.	(57) <i>Како лист на ветар.</i> (-)
Ø	Човек близок (по родот, по крајот, по средината) до оној што го вели тоа.	(58) <i>Лист од нашата гора.</i> (+)
Ø	Чека најмал повод за да стори нешто, да стапи во некаква акција.	(59) <i>Чека листот да се заниша.)</i> (+ -)

2.5 Analisi delle UF fraseologiche italiane e macedoni con il lessema FIORE/ ЦВЕТ (ЦВЕЌЕ)

Nel corpus analizzato sono state individuate 11 UF contenenti il lessema *Fiore/Цвет (Цвеќе)* di cui 8 UF italiane e 3 UF macedoni, con soltanto 2 casi di UF isoequivalenti.

Nell'UF *Il fiore degli anni* e nel suo isoequivalente macedone *Bo цвeтот на младоста* (*Vo cvetot na mladosta*) con il significato di 'al culmine della forza fisica e spirituale', l'immagine di entrambe le unità fraseologiche si basa sull'idea del fiore come simbolo di salute e vitalità, la parte più bella delle piante. Il periodo più bello e più rigoglioso della vita umana trova la sua motivazione anche nella proprietà del referente *Fiore/Цвeт* di svolgere la funzione riproduttiva. Le predette UF sono positivamente connotate e rimandano ai concetti semantici di: VITALITÀ, POTENZA, RIPRODUZIONE.

Sono state individuate 6 UF italiane che non hanno i loro isoequivalenti macedoni, alcune delle quali si basano, come nel caso precedente, sull'immagine del fiore come la parte più bella e appariscente della pianta. L'UF *Il fior fiore* si usa per indicare 'la parte migliore di qualcosa', in genere riferito a una comunità di persone. L'UF *scegliere fior da fiore*, con il significato di 'scegliere le migliori, le più belle da un insieme di cose gradevoli'; si usa in particolare per le opere artistiche con uso spesso ironico. La stessa immagine di sfondo si trova anche nell'UF *Essere il fiore all'occhiello*, che si usa per indicare 'persona o cosa che costituisce motivo di vanto, che migliora l'immagine pubblica'. Fa parte di questo gruppo anche l'UF *Esser tutto fiori e baccelli* con il significato di 'essere o anche solo apparire in condizioni particolarmente floride e prosperose', come una pianta di piselli carica contemporaneamente di fiori e di frutti. Tutte le UF appena citate contengono valori assiologici positivi, legati ai concetti semantici di: QUALITÀ, VANTO, PROSPERITÀ.

L'UF italiana *Fiori d'arancio* non ha un suo omologo nella lingua macedone. Nei paesi cattolici il fiore dell'Arancio è per tradizione associato alla purezza, all'amore e al matrimonio, ma è considerato anche segno di fertilità e di buon auspicio per la coppia. Esistono un paio di leggende a sostegno di questo significato del fiore¹⁵. Questa UF ha il valore assiologico positivo ed è legato ai concetti semantici di: PUREZZA, FECONDITÀ.

¹⁵ La prima, più antica leggenda, appartiene alla tradizione mitologica greca: in un'isola incantata, vivevano tre Muse, figlie del dio Atlante, che custodivano un albero d'arancio. L'albero fu donato a Zeus in occasione delle sue nozze con Era, come augurio di felicità. Simbologgia l'innocenza, la purezza e la fertilità: tutte virtù che lo associano da sempre al rito del matrimonio. Un'altra leggenda narra che durante le crociate, nacque l'usanza di decorare gli abiti delle spose proprio con questo fiore, usanza presa dagli orientali, i quali usavano regalare un mazzo di fiori d'arancio alle proprie spose nel giorno delle nozze come simbolo di fecondità. Si narra anche che grazie ad un ramoscello di fiori d'Arancio rubato da un giardiniere al re spagnolo e consegnato ad un ambasciatore in cambio di 50 monete d'oro, la sua figliola di povere origini poté trovare marito.

Un'altra UF italiana che non ha isoequivalente macedone è **Fiore di serra**, che si usa per indicare 'una persona particolarmente delicata, di costituzione molto debole e predisposta ad ammalarsi facilmente'. L'uomo è paragonato ad un fiore delicato che non cresce se esposto alle intemperie. Il valore assiologico è negativo ed è ricollegabile ai concetti semantici di: VULNERABILITÀ, FRAGILITÀ.

Abbiamo individuato una sola UF macedone che non ha un suo omologo isomorfo nella lingua italiana. Si tratta dell'UF **Цвеќе за мирисање** (*Cveće za mirisanje* - Un fiore da odorare) che, se usata in forma affermativa, significa 'una persona piena di qualità' e quindi con connotazioni positive, mentre se usata in forma negativa *He e цвеќе за мирисање* (*Ne e cveće za mirisanje* - Non è fiore da odorare) ha due significati negativi: 1. non essere una persona innocente e onesta e 2. avere molti difetti. L'immagine di sfondo delle predette UF è il fiore che, dietro la bellezza esterna, emana un odore sgradevole ed è meglio starne alla larga. Il concetto semantico dell'UF nella forma affermativa rinvia alla QUALITÀ, mentre nella forma negativa rinvia al concetto di: INGANNO, IMBROGLIO, DISONESTÀ.

I valori assiologici positivi sono presenti in 7 UF italiane e in 2 UF macedoni. Entrambi i valori assiologici (positivo e negativo) sono presenti in 1 UF italiana, mentre il valore negativo è presente in 1 UF macedone.

Tabella 5

UF italiane	Definizione	UF macedoni
(60) <i>Il fiore degli anni.</i> (+)	L'età giovanile	(61) <i>Во цветом на младоста.</i> (+)
(62) <i>Essere in fiore.</i> (+)	Nel momento del massimo splendore, e in particolare nella pienezza della gioventù. Che e' nel momento migliore; al massimo dello sviluppo.	(63) <i>E во цытом.</i> (+)
(64) <i>Esser tutto fiori e baccelli</i> (+)	Essere o anche solo apparire in condizioni particolarmente floride e prosperose, come una pianta di piselli carica contemporaneamente di fiori e di frutti.	Ø
(65) <i>Il fior fiore</i> (+)	La parte migliore di qualcosa, in genere riferito a una comunità di persone.	Ø
(66) <i>Scegliere fior da fiore</i> (+)	Da un insieme di cose gradevoli, scegliere le migliori, le più belle. Usato in particolare per opere artistiche. Spesso ironico.	Ø

(67) <i>Essere il fiore all'occhiello</i> (+)	Persona o cosa che costituisce motivo di vanto, che migliora immagine pubblica.	Ø
(68) <i>Fiore di serra</i> (+ -)	Persona particolarmente delicata e cagionevole.	Ø
(69) <i>Fiori d'arancio</i> (+)	Le nozze .	Ø
Ø	Не е сосем невин и чесен човек, има мани и недостатоци.	(70) <i>Не е цвеќе за мирисање.</i> (-)

2.6 Analisi delle UF fraseologiche italiane e macedoni con il lessema FRUTTO/ПЛОД

Nel corpus analizzato sono state individuate 7 UF italiane contenenti il lessema *Frutto* e 3 UF macedoni contenenti il suo analogo *Плод*. Soltanto in 2 UF italiane e macedoni è presente l'omologia isomorfa.

L'UF *Dare buoni frutti* e il suo isoequivalente macedone *Даде/дава (pa'ra) плод (Dade/dava/raga plod)* con il significato fraseologico di 'portare risultati, far guadagnare, ottenere successo, finire positivamente qcs', trovano la motivazione nel concetto del frutto come qualcosa che rappresenta l'apice della vita vegetale. Va tenuto presente che la maggior parte delle piante sono coltivate dall'uomo per ottenere dei frutti commestibili. Il frutto è inoltre utilizzato per indicare qualcosa di desiderato, di atteso, di utile. Queste unità fraseologiche sono metafore vegetali, perché alcune azioni sono attribuite alla possibilità di dare frutti, che è caratteristica solo del mondo vegetale. L'UF *Cogliere il frutto quando è maturo* con il significato di 'sapere agire al momento giusto, approfittare di un'occasione propizia, saper aspettare il momento opportuno', trova il suo isoequivalente nell'UF macedone *Ги бере (cobupa) плодовите (Gi bere/sobira plodovite)*. Le UF succitate sono connotate positivamente e rinviano ai concetti semantici di: PROFITTO, GUADAGNO, SUCCESSO.

L'UF *Frutto proibito* con il significato di 'qualsiasi cosa o piacere che sia oggetto di proibizione o divieto' allude al frutto dell'Albero del Bene e del Male che, secondo la Bibbia, Adamo ed Eva vollero mangiare nel Giardino dell'Eden, nonostante il divieto di Dio. Fu causa del Peccato Originale, e per questo i due progenitori furono scacciati dal Paradiso Terrestre. Si tratta di una UF internazionale d'origine biblica e, in quanto tale, è presente anche nel macedone *Забранет плод (Zabranet plod)*. Questa UF contiene un valore assiologico negativo ricollegabile al concetto semantico di: VIOLAZIONE, INOSSERVANZA, TRASGRESSIONE.

L'UF **Frutto di stagione** indica avvenimenti o comportamenti tipici di un determinato periodo storico o di una certa età anagrafica. Potrebbe essere connotata sia positivamente, sia negativamente, a seconda della positività o negatività dell'avvenimento o del comportamento in questione. La predetta UF rinvia ai concetti semantici di: ESITO, EFFETTO, CONSEGUENZA.

Neanche l'UF **Mettere a frutto** ha un suo omologo isomorfo macedone. Si usa con il significato di 'impiegare in modo da produrre un reddito, un vantaggio e simili'. Si usa per il denaro, per l'esperienza e altro. Contiene valori assiologici positivi ricollegabili ai concetti semantici di : PROFITTO, LUCRO, VANTAGGIO.

L'UF **essere alla frutta** (var. *Arrivare alla frutta*) indica 'essere senza forze, senza energia, essere stanco moralmente o fisicamente, essere esausto'. La stessa frase può essere interpretata anche come 'arrivare alla fine, all'esaurimento di qualcosa' come ad es. all'esaurimento dei soldi, dell'ispirazione e così via. Questa UF viene spesso usata nelle discussioni politiche o economiche per descrivere una situazione grave o senza via di uscita, quindi ha una sfumatura negativa che rinvia al concetto semantico di: ESAURIMENTO, PERDITA, SPOSSATEZZA.

L'eufemismo **Frutto dell'amore** o *frutto della colpa* si usa per indicare, in senso scherzoso 'il figlio nato da un'unione illegittima, bastardo'. È connotato negativamente e rinvia al concetto semantico di: VIOLAZIONE, INOSSERVANZA.

L'analisi delle UF contenenti il lessema Frutto/Плод ha mostrato la presenza di valori assiologici positivi in 4 UF italiane e in 2 UF macedoni. I valori assiologici negativi sono presenti in 3 UF italiane e in 1 UF macedone. 1 UF italiana contiene entrambi i valori assiologici.

Tabella 6

UF italiane	Definizione	UF macedoni
(71) <i>Dar buoni frutti.</i> (+)	Dare buoni risultati, far guadagnare, fare ottenere una buona riuscita.	(72) <i>Даде/дава (раѓа) плод.</i> (+)
(73) <i>Cogliere il frutto quando è maturo.</i> (+)	Saper agire al momento giusto, approfittare di un'occasione propizia.	(74) <i>Ги бере (собира) плодовите</i> (на нешто). Var.: <i>Ниже плодови.</i> (+)
(75) <i>Frutto proibito.</i> (-)	Cosa molto desiderata proprio perché proibita o irraggiungibile.	(76) <i>Забранет плод.</i> (-)

(77) <i>Frutto di stagione</i> (+ -)	Avvenimento o comportamento tipico di un dato momento storico o di una certa età anagrafica.	Ø
(78) <i>Mettere a frutto</i> (+)	Impiegare in modo da produrre un reddito, un vantaggio e simili. Si usa per il denaro, per l'esperienza e altro.	Ø
(79) <i>Essere alla frutta.</i> <i>Var.: giungere alla frutta;</i> <i>Arrivare alla frutta</i> (+)	1. Essere al momento finale di qualcosa; avere esaurito tutte le risorse, in particolare economiche. 2. essere in ritardo, arrivare a cose fatte, troppo tardi per godere di un beneficio; 3. arrivare a cose fatte, arrivare volutamente in ritardo allo scopo di sottrarsi a un'incombenza o simili.	Ø
(80) <i>Frutto dell'amore;</i> <i>frutto della colpa</i> (-)	Usato ormai solo in senso scherzoso, indica il figlio nato da un'unione illegittima.	Ø

Conclusione

Il mondo vegetale è ovunque e sempre attorno alle persone, è uno dei componenti più importanti della vita di tutti i giorni fin dai tempi più antichi. Poiché la connessione tra lingua e cultura è innegabile, la conseguenza logica della convivenza e dell'interdipendenza dell'uomo e delle piante è un notevole numero di unità fraseologiche con una componente appartenente al mondo vegetale; ne è la prova ulteriore anche la presente ricerca, che ha come oggetto di analisi le unità fraseologiche italiane (UF) e macedoni contenenti il lessema ALBERO, nonché i lessemi che denominano i suoi meronimi.

Il corpus analizzato è composto di 80 UF, di cui 36 UF italiane e 44 UF macedoni. I risultati dell'analisi hanno dimostrato la presenza di 15 casi di UF isoequivalenti i cui isomorfismo e isosemismo sono dovuti sia alla loro appartenenza alla fraseologia internazionale e alla comune matrice cristiana, sia alle proprietà, funzioni e simbologia dei referenti: *albero* (дрво), *radice* (корен), *ramo* (гранка), *foglia* (лист), *fiore* (цвет) e *frutto* (плод) attorno ai quali vertono determinate UF. Per quanto riguarda invece i casi di assenza di omologia isomorfa, ciò si deve al modo diverso in cui i referenti succitati

sono ancorati in entrambe le linguoculture, cioè all'eterogeneità nella percezione del mondo degli utenti di entrambe le lingue.

Per quanto riguarda i valori assiologici presenti nelle UF analizzate, si è potuta constatare la prevalenza di valori negativi. Sul totale di 80 UF italiane e macedoni analizzate, sono stati rilevati 43 casi di valori assiologici negativi, 29 casi di valori assiologici positivi e 8 casi con presenza di entrambi i valori. Va detto che la prevalenza dei valori negativi delle UF è dovuta, nel maggior numero di casi, all'immagine di sfondo di disfunzionamento del referente, alla sua soppressione, all'impedimento di svolgere le proprie funzioni.

L'analisi quantitativa e qualitativa ha mostrato una notevole divergenza nell'uso dei referenti succitati, dovuti probabilmente ad un rapporto diverso fra gli appartenenti alle predette culture e l'universo.

BIBLIOGRAFIA

- Bally Charles, 1909. *Traité de stylistique française*, Ier vol., Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1921, (1 éd. 1909), 331 p.
- Bally Charles, 1965. *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.
- Casadei Federica, 1996. *Metafore ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bulzoni editore
- Casadei Federica, 1995. "Per una definizione di «espressione idiomatica» e una tipologia dell'idiomatico in italiano", *Lingua e stile*, (a. XXX), n. 2, 1995, pp. 335-358.
- Cacciari Cristina, 1989. "La comprensione delle espressioni idiomatiche. Il rapporto fra significato letterale e significato idiomatico", *Giornale italiano di psicologia*, 16, pp. 413-437.
- Chevalier Jean, Gheerbrand Alain, 1999. *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR Biblioteca univ. Rizzoli.
- Фразеолошки речник на македонскиот јазик. 2003., 2008., 2009., т. I–III. Димитровски Тодор,
- Ширилов Ташко. (ред.). Скопје: Огледало.
- Никодиновски Звонко, 1992. *Фигураативниите значења на анималната лексика ИНСЕКТИ во францускиот и во македонскиот јазик*, Докторска дисертација.
- Никодиновски Звонко, 2001. "La semiologia della donna nella lingua italiana", in *Зборник на трудови од научниот собор 40 години италијански јазик на Универзитетот 'Св. Кирил и Методиј' – Скопје*, Скопје, Филолошки факултет, „Блаже Конески“, стр. 70–104.
- Никодиновска, Р. 2010. Теориски проучувања на фраземите“, *Годишен зборник на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“*, Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 235-261.
- Quartu B. Monica, 2001. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli.
- Велковска Снежана, 2008. *Македонска фразеологија со мал фразеолошки речник*, Скопје.
- Vietri Simonetta, 1990. *Lessico e sintassi delle espressioni idiomatiche. Una tipologia tassonomica dell'italiano*, Napoli, Liguori Editori.

Vinogradov Viktor V., 1977. *Izbrannye trudy. Leksikologija i leksikografija*, Moskva, Nauka.

SITOGRAFIA

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>

<http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire>

-

Ivica Peša Matracki

Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Zagabria

Significati metaforici dei composti verbonominali in italiano

Introduzione

I composti nominali e aggettivali di tipo *verbo + nome* (V-N) sono le formazioni esocentriche ampiamente diffuse nella lingua contemporanea. Si tratta dei composti subordinati (tipici delle lingue romanze) con la struttura argomentale: l'elemento che funge da argomento del verbo è solitamente il complemento oggetto. Questi composti vengono oggi usati innanzitutto per la formazione di nomi di strumento (*mangialiquame*) e di soprannomi/appellativi maggiormente con la connotazione scherzosa o ingiuriosa (*acchiappatrofei*). Nella lingua contemporanea, la designazione lessicale si svolge spesso attraverso la proliferazione di serie verbali molto produttive (*ammazza-, mangia-, salva-* ecc.). Per quanto ne sappiamo, le ricerche che hanno affrontato il tema dei valori traslati di composti verbonominali non sono abbastanza numerose né sufficientemente approfondite.¹ A differenza degli strumentali (*sparaneve*) e agentivi (*guardamacchine*), in cui il significato globale del composto è trasparente e univocamente determinato, nella maggioranza dei neologismi i significati sono strutturati mediante l'uso delle varie figure retoriche (*scaldabanchi*).

La composizione V-N² viene analizzata dal punto di vista dell'innovazione lessicale e della sua comprensione intesa come attività linguistiche, cognitive, interazionali, sociali e culturali, cioè le attività che costituiscono la competenza semantica. In altre parole, le conoscenze e le capacità che

¹ In questo lavoro si continua l'analisi dei valori metaforici dei composti italiani iniziata con la pubblicazione dell'articolo sulla creatività e significati figurati dei composti costituiti da due nomi, v. Peša Matracki 2019 349-365. Vi sono tre tipi fondamentali di composti metaforici presenti nella lingua contemporanea: 1. N-N (*telefonata fiume*); 2. N-A/A-N (*balena bianca, dolce morte*); 3. V-N (*lavacapo*). Ci sono anche composti sintagmatici o polirematici (*porto delle nebbie*) e infine quelli formati da elementi neoclassici (*malocchiopoli*).

² Nel presente lavoro abbiamo usato le abbreviazioni: A - aggettivo, fig. - figurato, lett. - letterale, N - nome, qlco. - qualcosa, qlcu. - qualcuno, RFP - regola di formazione di parole, val. - valore, V - verbo; simboli e notazioni: XY - categorie lessicali maggiori.

rendono possibile tale comprensione riguardano, oltre ai significati letterali, anche la creazione e l'uso dei significati estesi, aggiuntivi e metaforici. La comprensione lessicale può essere molto complessa, specialmente quando ci troviamo di fronte ad una parola con più significati metaforici, con ampio potenziale metaforico, o a quelle coniate tramite le associazioni nuove, non presenti nei dizionari monolingui della lingua italiana d'interesse generale (*aspirapallone, padre-ombra, partito-taxi, compostaggio umano*).

Il problema che viene posto in termini di comprensione e competenza porta in primo piano le regole che consentono a un parlante di usare e comprendere una qualunque parola composta con processi metaforici tratta dall'insieme teoricamente infinito di parole della sua lingua, cioè le regole che governano le possibilità combinatorie della lingua creando le parole semanticamente accettabili. Le informazioni sulla compatibilità tra le parole e tra gli oggetti cui si riferiscono segnalano, per fare un esempio, che l'oggetto di *bere* deve essere liquido (come *acqua, vino, caffè*) escludendo così altri oggetti non liquidi (*cervello, fandonie, ostacoli, soldi*).³ Ma non tutte le formazioni lessicali che non rispettano i vincoli imposti dalla compatibilità sono semanticamente inaccettabili. Infatti, esistono espressioni in cui *cervello, fandonie, ostacoli, soldi* possono fungere da complemento oggetto del verbo *bere*. Tutti i composti non letterali presentano lo stesso problema per il paradigma compositionalista classico,⁴ tali usi non possono essere relegati tra le violazioni di regole eccezionali e poco frequenti perché sono sia qualitativamente che quantitativamente sostanziali nella struttura e nell'uso dei composti della lingua italiana. Quindi, ci sembra che essere capaci di utilizzare un composto metaforico sia avere accesso a tutti i significati possibili, a tutti i contesti d'uso, a tutte le connessioni e associazioni tra la base verbale e i suoi argomenti.

Obiettivo principale di questo contributo è: i. tracciare precise distinzioni tra l'uso metaforico e l'uso letterale dei composti verbonominali, ii. esaminare la potenzialità metaforica dei costituenti di tali formazioni lessicali e iii. eseguire il confronto tra le attestazioni dei composti verbonominali nei dizionari e le formazioni attuali (che maggiormente non fanno parte dei dizionari monolingui d'interesse generale). La nozione di metafora qui è intesa come

³ Tali informazioni costituiscono le restrizioni semantiche che specificano l'adeguatezza semantica della formazione delle parole nuove e in questo caso fanno riferimento alle basi verbali e al tipo dei rispettivi complementi. Ma nella composizione metaforica le restrizioni non sono pertinenti per la scelta del complemento oggetto.

⁴ La semantica di tutte le parole complesse regolari sarebbe compositazionale, cioè deducibile dal significato della base (o basi) e quello della regola di formazione.

iperonimo che ha un significato generale rispetto ad altri usi figurati delle parole.

1. Premesse teoriche

La base teorica dello studio delle regole che associano i significati dei costituenti delle formazioni verbonominali, dei possibili trasferimenti di senso e della organizzazione dei meccanismi metaforici, è costituita soprattutto dai principi e presupposti della grammatica cognitiva (Black 1979; Lakoff-Johnson 1980; Langacker 1987/1991; Casadei 1996; Kövecses 2015).⁵ I metodi di ricerca linguistica nati nell'ambito della semantica cognitiva, il cui punto di vista sullo studio del significato metaforico dei composti ci pare il migliore dal momento che la creazione metaforica viene percepita come uno dei processi grammaticali appartenenti alle abilità cognitive generali (come categorizzazione, concettualizzazione e percezione) e anche alle abilità cognitive socioculturali (basate sulla convenzione, sulle credenze e pratiche culturali comuni), ai significati condivisi di tipo enciclopedico (relativi alle nostre conoscenze del mondo). La linguistica cognitiva offre un modello della struttura metaforica che può rivelarsi utile nella spiegazione dei valori conoscitivi, euristico-informativi e denotativi di questo strumento cognitivo. Tale corrente tende a identificare il significato in generale e quello metaforico con i processi di concettualizzazione fondati sul piano percettivo e sull'esperienza corporea (dimensione incorporata, cfr. Langacker 1987: 110-115; Kövecses 2015: 1-16). Secondo l'approccio cognitivista il sistema concettuale è fortemente metaforico e la metafora concettuale deriva da due aspetti dell'esperienza: i. dalle correlazioni sistematiche presenti nell'esperienza percettiva e senso-motoria (*correlation metaphors*) e ii. dalle somiglianze tra gli ambiti esperienziali (*resemblance metaphors*). Ciò vuol dire che tra questi due aspetti dell'esperienza esistono le corrispondenze sistematiche (*set of mappings between two domains*). Tuttavia, per la comprensione piena di una formazione metaforica è necessario conoscere anche il contesto d'uso: "metaphorical meaning construction is heavily dependent on context" (Kövecses 2015: 1). Di conseguenza, l'arricchimento linguistico consiste nella concettualizzazione del mondo o di una specifica società e cultura che la lingua codifica e riflette tramite i processi metaforici che creano

⁵ Come del resto nel nostro lavoro che si occupa della creatività dei meccanismi metaforici nei composti NN, v. Peša Matracki 2019.

tra concetti similarità o nessi prima inesistenti, ma radicati nella dimensione esperienziale.

Comunque, la grammatica cognitiva non sembra dar conto in modo adeguato di tutti i principi che governano la formazione di significati lessicali. Studiando i significati figurati dei composti italiani ci siamo resi conto che per un'analisi completa dobbiamo tener presenti anche alcune nozioni sviluppate nell'ambito della grammatica generativa in cui c'è la distinzione tra il significato letterale e i significati aggiuntivi costituiti dai significati non letterali, ad es., metaforici e pragmatici (cfr. Pustejovsky 1995; Levin-Rappaport Hovav 2017).⁶

Tramite i due principi sviluppati da Pustejovsky (1995: 106-127) - 1. il principio di co-composizione (*Co-composition*) e 2. il principio di conversione o di forzatura di tipo (*Coercion and Type Shifting*)⁷ - si può descrivere la polisemia delle basi verbali e dei loro complementi. Secondo la co-composizione, il significato della base verbale deriva da quello dei suoi argomenti.⁸ Per esempio, nell'espressione *mangiare il re* il verbo indica l'eliminazione di un pezzo dell'avversario (nel gioco degli scacchi). Il principio di conversione o di forzatura di tipo riguarda l'accezione del nome che funge da complemento oggetto. Applicandolo alla composizione verbonominale, il significato metaforico del verbo influisce anche sulla selezione del significato del costituente nominale, ad esempio, nel composto *mangiafagioli* col significato metaforico "persona goffa e grossolana", *fagiolo* indica un credulone, e non un seme commestibile.⁹ In questo modo il significato della base verbale forza il complemento oggetto (nella pluralità di significati) ad esprimere proprio l'accezione richiesta dal contesto.

A nostro avviso, l'adozione di queste due prospettive (generativa e cognitiva) provoca un ampliamento delle possibilità dello studio della concettualizzazione metaforica dei composti verbonominali.

⁶ Il significato letterale risponderebbe al principio di composizionalità mentre i significati non letterali non sarebbero calcolabili composizionalmente e dunque non sarebbero generabili a partire dalle conoscenze linguistiche.

⁷ Per la traduzione di questi termini, v. Ježek 205: 80-81.

⁸ O con le parole di Pustejovsky (1995: 123): "[...] that any other readings are derived through generative mechanisms in composition with its arguments."

⁹ C'è anche un significato scherzoso, non metaforico "persona che mangia moltissimi fagioli".

2. Base empirica dell'analisi

La base empirica consiste primariamente nella raccolta di composti verbominali ricavati dai dizionari monolingui della lingua italiana di carattere generale (*GDLI*, *DISC*, *Vocabolario Treccani Online*). Come fonte delle neoformazioni si è scelto di usare il dizionario *Neologismi quotidiani (NQ)*. Secondo i presupposti teorici e metodologici assunti nel presente lavoro, abbiamo inoltre arricchito il corpus con delle formazioni contenute nel corpus digitale *CORIS/CODIS*.¹⁰

Per quanto riguarda il metodo, nel presente studio sono state selezionate 69 basi verbali che appartengono sia alla classe produttiva dei composti registrati nei dizionari che a quella delle basi dei neologismi del dizionario *NQ*, nonché le basi contenute nella raccolta del corpus digitale. Dal punto di vista metaforico, le basi sono state suddivise in due sottoclassi principali, nello specifico 10 basi con un alto potenziale metaforico (e un'alta frequenza) e 27 basi poco produttive.¹¹ Entrambe le tipologie esaminate dovrebbero dimostrare che gli stessi principi sono alla base della composizione metaforica. L'analisi quindi comprende: 1. l'individuazione del significato basico o letterale della base; 2. i significati figurati della base verbale registrati nei dizionari; 3. l'elenco delle neoformazioni con la parafrasi semantica generale;¹² 4. la definizione della natura del nesso semantico (l'identificazione della tipologia semantica: il valore espressivo / informativo-euristico / denotativo); 5. i valori semantici dei composti tratti dal corpus digitale (*CORIS/CODIS*) e i sintagmi in cui occorrono; 6. l'analisi semantica dei valori figurati della base e dei suoi complementi.¹³

Come nel suddetto lavoro (Peša Matracki 2019: 352), i composti con struttura metaforica sono divisi in: a. fissati in un significato convenzionale (metafore morte: *lavastoviglie*); b. vivi (con funzione maggiormente espressiva:

¹⁰ corpora.ficlit.unibo.it: Corpus CORIS/CODIS (annotated version 2017) = *Corpus di Riferimento dell'Italiano Scritto / Corpus Dinamico dell'Italiano Scritto*. Come nel lavoro dedicato ai composti N-N (Peša Matracki 2019), anche qui abbiamo preso in considerazione i composti all'interno dei quali almeno un costituente ha valore figurato. Ugualmente per quanto riguarda la coordinata cronologica, ci riferiamo allo stesso arco di tempo: quello che va dagli anni Novanta fino ai giorni nostri. In questo lavoro abbiamo inoltre analizzato lo sviluppo semantico delle basi verbali sul corpus dei composti registrati e lessicalizzati nei dizionari generali.

¹¹ Ma potenzialmente produttive e quindi importanti per l'analisi cognitiva della semantica compositiva.

¹² Le parafrasi sono costruite prendendo in considerazione i significati figurati di tutti i composti raccolti.

¹³ È parzialmente utilizzata anche l'analisi quantitativa.

strizzamuscoli). La differenza principale tra questi due tipi consiste nel grado di produttività e di creatività concettuale. Il secondo tipo (a differenza del primo) è di natura dinamica dato che produce nuovi riferimenti concettuali e dà nuovi valori alle nostre conoscenze e credenze.

3. Analisi semantica dei composti esocentrici *verbo + nome*

Si dicono “composti esocentrici” quei composti in cui non è possibile identificare un elemento determinato (la testa) e un elemento determinante: *portaborse* è un composto esocentrico dal momento che i tratti sintattico-semantici che caratterizzano i due nomi (*le borse* e *il portaborse*) sono essenzialmente diversi.¹⁴

In base agli studi di Dardano (2009: 191-192) e ai dati ricavati dal corpus abbiamo selezionato le seguenti basi verbali italiane:¹⁵

• acchiappa-, affama-, ammazza-, appoggia-, apri-, arraffa-, asciuga-, aspira-, attacca-, bacia-, batti-, becca-, blocca-, brucia-, caca-, caccia-, cambia-, canta-, carica-, cattura-, cava-, chiudi-, congela-, copia, copri-, divora-, fiuta-, fora-, frena-, gira-, guarda-, guasta-, lecca-, lustra-, macina-, mangia-, metti-, mordi-, mozza-, para-, passa-, pesta-, porta-, posa-, pulisci-, reggi-, rompi-, ruba-, salva-, scaccia-, schiaccia-, sfascia-, sforna-, spacca-, spara-, spazza-, spezza-, spremi-, sputa-, strappazza-, strizza-, struggi-, taglia-, tappa-, tira-, trascina-, trita-, vendi-, vuota-.

L'esame di queste basi ci consente di dire che i significati più attestati sono, per i composti registrati nei dizionari generali, quelli agentivi¹⁶ e strumentali. Per esempio le basi *carica-*, *spremi-*, *trita-* generano solo i nomi di strumento. Quanto agli altri esiti semantici delle basi, questi possono essere nomi di animali (*mangiaformiche*, *guardabuoi*), di oggetti (*bruciaprofumi*, *portaaghi*) e di piante (*cambiacolore*, *mordigallina*). Una buona parte dei costituenti verbali (31 basi: *appoggia-*, *cambia-*, *carica*, *asciuga-*, *cava-*,

¹⁴ Il primo è inanimato mentre il secondo è animato, quindi il nome *borse* non può costituire la testa del composto.

¹⁵ In teoria, la possibilità di coniare composti verbonominali riguarda ciascun verbo transitivo, in realtà ci sono delle serie lessicali molto produttive che generano un certo numero di composti letterali e metaforici presenti in vari settori del lessico.

¹⁶ Gli agentivi designano perlopiù attività o mestieri umili come *guardamacchine*, *taglialegna*, *lavapiatti*, ecc.

trita- ecc.) non ha sviluppato i valori figurati, più precisamente le basi che non hanno valori figurati registrati nei dizionari sono il 45 %.

Tra i composti metaforici, i più produttivi sono probabilmente i nomi che indicano gli appellativi scherzosi o ingiuriosi (con riferimento a caratteristiche di una persona): *attaccabrighe* (= persona litigiosa), *cacastecchi* (= persona avara), *posapiano* (= persona molto lenta), ecc. La complessità semantica dipende maggiormente dalla natura polisemica delle basi verbali e dei valori figurati dei costituenti nominali; ad esempio, nel composto *strappacuore* la base verbale ha valore figurato “riuscire a ottenere qlco. dopo lunga e abile insistenza”, e il costituente nominale “sede dell’affettività e della emotività”; da questi due significati figurati deriva il significato del composto aggettivale “molto commovente, patetico” (perlopiù in senso spregiativo).

A questo punto passeremo in rassegna le singole forme verbali produttive nell’italiano contemporaneo ed interessate alla semantica metaforica. Di ciascuna di esse si cercherà di descrivere i valori figurati nell’italiano contemporaneo, sulla base del valore letterale e dei valori estensivi e figurati già esistenti nel lessico e registrati nei dizionari. Come abbiamo già detto, si prenderanno in considerazione anche i significati che ciascun composto verbale può assumere nel corpus dei testi. Seguono le analisi della natura del nesso semantico e dello sviluppo dei valori metaforici di tali composti.

Le basi verbali disposte in ordine alfabetico

ACCHIAPPA- “prendere/afferrare con sveltezza e con una certa forza in movimento o in fuga, una persona, un animale, una cosa” (specialmente di persona, animale o cosa che stia per sfuggire)

I composti con tale base verbale registrati nei dizionari hanno valore agentivo (*acchiappacani*) e strumentale (*acchiappafarfalle*). Il significato strumentale¹⁷ di *acchiappamosche* dà luogo alla lettura metaforica: *Lo si giu-dicherebbe un acchiappamosche* (= perditempo, ciondolone), *ma in realtà è alla ricerca della vita*. La formazione *acchiappanuvole* (= sognatore) possiede solamente il valore traslato: *È un Jourdain svagato, acchiappanuvole, credulone*.¹⁸

¹⁷ Può indicare anche i nomi di piante e di animali.

¹⁸ Tutte le frasi delle esemplificazioni sono ricavate dal *CORIS/CODIS* e quindi facilmente accessibili.

La base verbale *acchiappa*- è molto produttiva nella lingua contemporanea:

(1) *acchiappa*-anime / audience / cervelli / consensi / fango / maschi / merli / polli / poltrone / smog / sogni / soldi / star / turisti / voti

“prendere X con decisione / impossessarsi di X”

In tutti questi composti il significato generale della base verbale dal quale si sono sviluppati gli altri è esprimibile con la suddetta parafrasi semantica.¹⁹ La metaforizzazione del significato generale dipende soprattutto dal significato del complemento oggetto diretto, cioè del costituente nominale, che dalla sua parte può essere metaforico o meno: *anime* “immagini percepite dall’occhio umano e inviate al cervello”; *cervelli* “scienziati”; *polli* “persone ingenuie”; *poltrone* “cariche di prestigio”; *sogni* “sogni brutti/incubi”.²⁰ I costituenti *fango*, *smog*, *soldi*, *star*, *turisti*, *voti* hanno valore letterale.

I dati mostrano che i significati figurati di *acchiappare* sono i seguenti: *digitalizzare* (anime), *intrattenere* / *catturare* (ascolti), *aspirare* (fango), *imbrogliare* / *truffare* (polli), *raccogliere* (voti), *propiziare* (sonno), *assorbire*²¹ (smog), *incassare* (soldi), *trattenere* / *riportare* (cervelli), *desiderare smodatamente* (incarichi, poltrone). I composti con questa base si usano perlopiù in funzione aggettivale.²² L’identificazione categoriale dipende dalla funzione morfosintattica del sintagma formato dal composto, ad es., *acchiappamaschi* “che/chi prende l’iniziativa” si usa maggiormente in funzione nominale: *La ragazza divenne di colpo una temibile acchiappamaschi*.²³ Invece, quando il composto compare con un nome contratto [- animato], assume la funzione aggettivale: *i profumi acchiappamaschi*.

Analizzando i composti presenti nel corpus CODIS/CORIS, abbiamo identificato i seguenti significati:²⁴ *gli albergatori si vestono da acchiappa-star* (= attrarre); *di idee ingenuie, di malizie acchiappa-merli* (= acquistare e imbrogliare);²⁵ *sono simboli, certo non acchiappa-consensi* (= capace di

¹⁹ Nell’uso morfosintattico ci sono tre valori figurati del verbo *acchiappare*: *prendere* (un malanno); *cogliere*, *sorprendere* (un ladro); *colpire* (in testa con un sasso).

²⁰ Il sogno qui indica il contenuto o l’argomento del sogno.

²¹ Il verbo si riferisce perlopiù alle piante che hanno la capacità di assorbire lo smog.

²² Si tratta naturalmente di aggettivi invariabili.

²³ Un composto metonimico di significato simile, con il riferimento ai maschi, si usa ugualmente in funzione nominale: [...] *sì, al fascino del capello grigio di Richard; molto meno ai suoi tormenti di acchiappasottane afflitto da mal di vivere*.

²⁴ Il contesto è uno dei fattori rilevanti nella creazione delle metafore concettuali, cfr. Kövecses 2015: 49.

²⁵ In questo composto, il costituente nominale indica una persona sciocca, credulona. La difficoltà nell’interpretazione può comparire quando una parola ha più significati

catturare); *proposte su norme acchiappa-talenti* (= che tende a scoprire); *la nave acchiappa-plastica* (= raccogliere); *la sua macchina acchiappa-parole* (= catturare e memorizzare); *le piante acchiappa-smog* (= raccogliere, assorbire); *a modello di fruttuoso acchiappa-sponsor* (= catturare); *una formidabile macchina acchiappa-soldi* (= fatta per incassare); *un'altra manifestazione acchiappa-turisti* (= attrarre); *fascinosi medici acchiappa-ascolto* (= catturare); *lui ha questa fama di acchiappa-poltrone* (= chi pensa solo a ricoprire incarichi);²⁶ *Bill Gates, l'acchiappa-immagini* (= computerizzare l'intera storia umana di X).

Gli esempi ricavati dal corpus dell'italiano scritto confermano i significati estensivi e metaforici inerenti al significato letterale e al significato generale della perifrasi semantica tratta dai neologismi registrati nel *NQ*. La designazione lessicale riguarda persone (soprannomi), piante, strumenti, oggetti.²⁷ Quanto alla tipologia di complemento oggetto, con gli animati la base verbale è parafrasabile con i verbi *attrarre* / *attirare* / *conquistare*, mentre con gli inanimati indica in primo luogo strumenti e oggetti.

Riassumendo, la lettura dei composti con questo costituente può essere piuttosto complessa perché riguarda la relazione tra il valore metaforico e il significato letterale dei due costituenti della formazione e anche perché le varie accezioni e la presenza dei singoli componenti semantici di esse, che vanno dall'azione di prendere con decisione o con una certa forza, all'avidità di ricchezza o di successo, alla digitalizzazione e archiviazione delle immagini percepite dall'occhio umano, contribuiscono a strutturare la rispettiva immagine mentale, cioè le associazioni per cui quest'immagine richiama alla mente - per analogia o per contiguità - un significato metaforico o un concetto (una metafora concettuale) sono molte e intrecciate in modo non completamente trasparente.

AIZZA- "incitare un animale a reagire violentemente"

I composti con questa base non si trovano nei dizionari consultati. L'unico derivato *aizzatore* indica la persona che eccita alla violenza, al male, ovvero il valore estensivo della base concerne l'incitamento a compiere azioni riprovevoli (*aizzare i fuochi della guerra*).

metaforici, ad es., *merlo*, per antifrasi, indica una persona astuta che si finge ingenua mentre nel linguaggio familiare designa il marito.

²⁶ La parola derivata *poltronista* ha un significato affine.

²⁷ Per esempio, *acchiappare* nel senso di *digitalizzare* e *archiviare* (uno speciale chip); *propiziare il sonno* (un talismano).

Un simile significato mantiene altresì nella composizione contemporanea:

(2) *aizza-animi / folle / poveri / pubblico*

“istigare qlcu. contro X”

Nel *NQ* si trova solo un neologismo con questo costituente: *aizzapubblico* “che incita il pubblico a reazioni scomposte”. In altre fonti (*CORIS/CODIS*), oltre ai neologismi (*aizza-animi / folle / poveri*), non mancano i casi di formazioni sintagmatiche con *aizza-*: *gli altri / le api / i bocciofili / i figli / l’odio / la platea / le polemiche*, ecc. Ma come ben sappiamo, la struttura sintagmatica può essere facilmente trasformata in quella lessicale, e questo vuol dire che la base *aizza-* ha un discreto potenziale metaforico. Il complemento oggetto diretto è perlopiù animato e quindi il significato più presente è quello espresso dalla suddetta parafrasi semantica (*i figli contro i padri, i poveri contro i ricchi; all’odio razziale verso X*). Il ruolo tematico di agente è svolto soprattutto dalle persone, ma ci sono anche agenti metaforizzati: *la verità la aizza come fosse un cane rabbioso; un tema che aizza le polemiche; la fame aizza i persecutori*.

La complessità semantica delle potenziali formazioni con *aizza-* è inferiore a quella dei composti con *acchiappa-* perché i singoli componenti che contribuiscono alla strutturazione dell’immagine mentale sono più uniformi (*eccitare, provocare, stimolare, incitare*).

AMMAZZA- “uccidere un essere vivente in maniera cruenta / uccidere con mezzi violenti”

Nei due composti registrati nei dizionari ha valore figurato: *ammazzasette* (= spaccane), *ammazzacattivi* (= personaggio che lotta contro i cattivi).²⁸

Dal punto di vista morfosintattico, il verbo e il suo complemento oggetto sono associati in base alla parafrasi semantica principale “provocare la morte / essere in qualche modo causa di morte”. La complessità della lettura semantica dipende in parte dai valori metaforici del risultato dell’ammazzare, cioè del nome *morte*: “cessazione delle funzioni” (anche non definitive); “non partecipazione alla vita sociale”; “condizione di emarginazione”; “scomparsa / fine” (in generale). Tali associazioni che si basano sull’analogia con l’esperienza extralinguistica (“simile alla morte”) servono per la costruzione

²⁸ Anche nel composto *ammazzacaffè* la base verbale ha valore figurato “che mitiga il sapore del caffè”. Qui svolge la funzione denotativa (si tratta di un digestivo), mentre negli esempi sopra citati ha altresì valore stilistico.

dei valori figurati registrati più frequenti: *ridurre una persona in gravi condizioni, stancare molto, deprimere, mortificare, sfacchinare*.²⁹

Il costituente è molto attivo nella produzione dei composti verbonominali nella lingua contemporanea:

(3) ammazza-carri³⁰ / costi / cultura / grandi / lavoro / rivali / rumori

“distruggere / eliminare / ridurre X”

Per mezzo della metaforizzazione del significato di base abbiamo i seguenti significati: *distruggere* (carri armati, cultura), *eliminare* (costi superflui, gli avversari più importanti), *ridurre* (offerta di lavoro), *vincere* (rivali), *neutralizzare* (rumori).³¹ La produttività di questa RFP è provata da un gran numero di neologismi nel linguaggio giornalistico. Lo confermano anche i dati ricavati dalle nostre fonti: *il consumismo ammazza-pianeta* (= distruggere); *qualcuno la chiamava già l'ammazza-campionato* (= danneggiare / rovinare in modo grave); *dopo altri trent'anni di cura ammazza-Sud* (= emarginare); *la colla ammazza-fame* (= attenuare); *attraversa l'articolo ammazza-blog* (= rovinare); *un ultimo ammazza-astemi* (= emarginare); *l'apparecchio ammazza-dolore* (= alleviare, contrastare); *le nonnette ammazza-alieni* (= distruggere); *un messaggio ammazza-polemiche* (= far cessare); *gli alberi ammazza-panorama* (= impedire la vista); *i botti ammazza-timpani* (= danneggiare).

Non si rilevano per questa base eccezioni alle interpretazioni tipiche registrate nei dizionari. Vuol dire che gli esiti figurati sono piuttosto trasparenti e molto simili a quelli già esistenti nel lessico. Le neoformazioni hanno soprattutto la funzione stilistica ed espressiva (*occasionalismi*), ma possono designare dispositivi, oggetti, farmaci e armi (*ammazza-insetti elettrico, anfetamine ammazza-fame, bombardieri ammazzacarri*). Di conseguenza, nonostante il grande potenziale metaforico di questo costituente, gli esiti semantici sono prevedibili e con l'aiuto del contesto facilmente interpretabili. A nostro avviso, tale trasparenza semantica si deve alle metafore altamente motivate dalle quali nasce un subsistema concettuale strutturato attraverso esperienze fisico-percettive comuni e credenze culturali condivise.³² I significati figurati che contribuiscono maggiormente a creare l'immagine mentale sono:

²⁹ Il valore figurato principale è ovvio anche nel caso del verbo *occupare*: *ammazzare il tempo / la noia*.

³⁰ Proviene dall'inglese *killing-tank*.

³¹ Vi è anche un composto sinonimico con la base *mangia-*: *mangiarumori*.

³² Proprio per questo la base *ammazza-* è tra le più produttive e semanticamente consistenti.

“portare qlcu. allo stremo delle forze” e “portare qlco. al deterioramento o alla distruzione”.

La base *ammazza-* compare anche nei composti al confine con la sintassi, nelle formazioni ricorsive: *la Play all'ultimo gioco ammazza-squarta-e-vinci*, *il violento adventure spara-ammazza-e-fuggi*, *la proposta salva-ammazza-spalma-sminchia blog* in cui altresì non ha un significato letterale.

BLOCCA- “fermare / immobilizzare qlco. / interrompere un movimento”

Dal significato letterale³³ si sono sviluppati quelli figurati di *inibire* “interrompere l'attività di una persona per cause psicologiche” e di *ostruire* / *trattenere* “fermare con provvedimenti legislativi X” riportati nei dizionari.

Nella lingua di oggi ha una discreta produttività:

(4) blocca-prezzi / processi / scafisti / spread

“fermare X interrompendone il movimento”

Il significato basilare (= il blocco o l'arresto di un oggetto fisico, di una cosa materiale) si estende alle entità di vario genere. A seconda dei complementi nominali, nelle parafrasi appaiono i rispettivi verbi: *impedire* (aumento dei prezzi); *interrompere*, *arrestare* (svolgimento di processi giudiziari), *fermare* (imbarcazioni degli scafisti); *controllare o evitare* (squilibri tra domanda e offerta di titoli).

Il significato esteso del costituente verbale viene trasferito anche in tutti i composti ricavati dal corpus digitale: *accessori blocca-forno* (= rendere stabile); *i voti blocca-libro di Rifondazione* (= fermare l'edizione); *programmi blocca-banner* (= impedire, interrompere), *emendamento blocca-Ruby* (= sospendere, interrompere). Il composto più frequente è *blocca-processi* che determina i nomi quali *legge*, *norma*, *provvedimento*, *emendamento* e *lodo*. Il significato di questa base è stato esteso a diverse entità, ma non ha sviluppato in sostanza delle nuove sfumature metaforiche.

MANGIA- “ingerire, immettere nell'organismo alimenti solidi/semisolidi” (+ umano / + animale fornito di dentatura: implica tre operazioni; presa degli alimenti, masticazione, deglutizione)³⁴

La base *mangia-* è la più produttiva sia dal punto di vista diacronico, sia da quello sincronico. Analizziamo alcuni esempi dell'uso figurato del verbo

³³ I composti registrati sono strumentali (*bloccaruote*, *bloccasterzo*).

³⁴ Può comparire con complemento oggetto o con uso assoluto.

mangiare: Roba da mangiarsi le mani (= pentirsi amaramente di cosa fatta); *Ho chiesto loro amabilmente di smettere di mangiarsi le unghie* (= mordicchiarle per vizio); *Il mare si mangia la costa pisana* (= erodere, danneggiare); *Questo impiegato me lo mangio vivo* (= subissarlo con minacce, rimproveri e simile); *D'estate, per la strada, mangia con gli occhi le ragazze che salgono su una carrozza o sulla piattaforma di un tram* (= guardare avidamente, con desiderio); *Mangiati il tuo avversario in un boccone!* (= superarlo/vincerlo con grande facilità); *La crisi gli ha mangiato l'unica attività commerciale* (= consumare in dissipazione); *Pertanto, non avrebbe potuto rimangiarsi la parola data quando il Consiglio stava per confermare la posizione comune* (= venire meno). L'esemplificazione mostra che i significati figurati che ricorrono sovente sono esprimibili con i verbi citati nelle equivalenze semantiche. Ci sono anche gli altri: *campare, vivere* (alle spalle di X); *rodere, rosicchiare* (di insetti: *se lo mangiano le pulci*); *saltare* (di una nota); *sbagliare una facile segnatura* (un pallone, un gol); *rodarsi / tormentarsi* (il fegato, il cuore); *fare guadagni illeciti* (diverse migliaia di euro); *eliminare un pezzo* (negli scacchi); *intendersi, avere pratica di qualche cosa* (di latino). In sintesi, i significati figurati della base registrati nei dizionari e confermati nel corpus sono: *vivere, il modo di consumare, mordicchiare, pentirsi, mordere, rodere, rosicchiare, consumare, ridurre, danneggiare, subissare / sgridare, guardare avidamente, vincere / superare X, venire meno, saltare X, smozzicare, sbagliare, tormentarsi, consumare in dissipazioni, fare guadagni illeciti, eliminare, portare via, impedire, intendersi, avere pratica di X, acquisire*.

L'analisi quantitativa³⁵ rivela che i composti registrati nei dizionari sono maggiormente figurati: *mangiasapone, mangiagatti, mangiacristiani, mangiatutto* (lett. / fig.), *mangiapreti, mangiauomini* (2 val. fig.), *mangiasego* (lett. / fig.), *mangiapatate* (lett. / 2 val. fig.), *mangiamoccoli, mangiaufu, mangiapopolo, mangiapagnotte, mangiacarte, mangiapolenta* (lett. / 2 val. fig.); *mangiapane, mangiafagioli* (lett. / fig.), *mangiabambini*; la quantità totale di composti: 29; 18 fig., 10 lett., corrisponde al 62 % di tutti i composti con tale base. La maggior parte dei composti letterali ha valore denotativo, di denominazione (relativa agli animali, strumenti, oggetti). I figurati assumono spesso le connotazioni negative e sono stilisticamente marcati.³⁶ Tutte le formazioni registrate nei dizionari generali sono lessicalizzate.

³⁵ Dato che si tratta di una base eccezionalmente produttiva abbiamo eseguito anche un'analisi quantitativa (sia diacronica che sincronica).

³⁶ Il significato figurato specifico che il composto assume nel contesto è perlopiù peggiorativo; indica cioè un comportamento ostile o avverso nei confronti di X.

Esaminiamo ora i neologismi:

(5) mangia-allenatori / arbitri / liquame / ministri / nuvole / ozono / rumori
/ smog / sindacalisti / spaghetti

Visto che non è possibile formare una parafrasi generale a causa della straordinaria polisemia del costituente verbale, riportiamo quelle che riguardano i composti citati (seguendo l'ordine alfabetico): “che assume e licenzia X con insolita facilità”; “che protesta in modo veemente contro X”; “apparecchiatura per la depurazione”; “che incita alle dimissioni di X”; “che dissolve X”; “che riduce X”; “che neutralizza X”; “che assorbe X”; “chi è oppositore accanito di X”; “chi si nutre di X”. Nell'ultimo esempio ambedue i costituenti hanno il significato letterale (“persona che si nutre abitualmente di spaghetti”) che però viene spostato oltre il suo contenuto concettuale per designare un'immagine stereotipata degli italiani (*Io mangiaspaghetti? Io basso?*). Nel caso dei neologismi con tratto [+umano], il meccanismo V-N assume innanzitutto il valore espressivo-stilistico.³⁷

Nel nostro corpus digitale si trovano numerosi composti *mangia-N*: *mutualità pensione mangia-soldi* (= spendere con estrema facilità); *batteri mangia-inquinanti* (= attaccare e divorare); *razza di topi giganti mangia-popcorn* (= nutrirsi di X); *una segretaria mangia-uomini* (= essere grande seduttrice), *terribile Massimo Cellino, il mangia-allenatori* (= assumere e licenziare X con estrema facilità); *Ciccio-mangia-unghie* (= mordicchiarle per vizio); *l'innovazione tecnologica mangia-lavoro* (= limitare la creazione di posti di lavoro); *multicinema Teatro mangia-Tordi, multisala, the Space Cinema* (= prevalere su X); *la sua ex-lady mangia-uomini* (= avere forti appetiti sessuali); *la quarantenne mangia-uova* (= nutrirsi abitualmente di X); *quei mangia-gente* (= maltrattare, sfruttare); *un leone mangia-uomini* (= attaccare, uccidere e mangiare); *come un gigante mangia-bambini* (= persona dall'aspetto cattivo); *un piccolo bottegaio mangia-arabi* (= comportarsi male verso X); *i batteri mangia-esplosivo* (= assorbire, scomporre); *macchine mangia-soldi dello Stato* (= sperperare); *professore mangia-studenti* (= essere molto severo); *l'illustre mangia-Sartori* (= essere oppositore accanito di X); *i dinosauri mangia-dinosauri* (= nutrirsi di X); *servizio costoso, rumoroso e mangia-parcheggi* (= limitare l'accessibilità); *nel ruolo di mangia-giornalisti* (= avere cattivi rapporti con X); *Montalbano si mangia i Dinosauri* (= raggiungere la vittoria schiacciante negli ascolti su X).

³⁷ Nel determinare i valori della base abbiamo posto due domande: *Cosa mangia tipicamente un essere umano? Cosa mangia tipicamente un animale con la dentatura?*

Anche nella composizione di neologismi, tra cui molti occasionalismi, prevalgono le formazioni con valore figurato (la quantità totale di composti: 25; 18 fig., 7 lett., equivale al 72 %). Data la polisemia delle parole, come si vede dalle illustrazioni, può accadere che il significato del costituente nominale non abbia, nei composti, lo stesso significato. Ad esempio, *mangiabambini*, in dipendenza dal contesto, può assumere due significati diversi: 1. “persona dall’aspetto cattivo, ma in realtà buono”, 2. “persona crudele”; il composto *mangiapolenta* può avere tre significati: 1. persona che si nutre abitualmente di polenta, 2. originario del nord dell’Italia (lombardo, veneto), 3. buono a nulla.

La base *mangia-* nel contesto mostra di avere potenzialmente moltissime sfumature di significati simili che dipendono maggiormente dal tipo di complemento nominale. In sintesi, abbiamo identificato i significati figurati principali secondo il tipo dell’oggetto diretto:³⁸

- i. *mangia-* + *compl. oggetto* [+ umano] = *protestare, licenziare, incitare alle dimissioni, aggredire verbalmente, sgridare duramente*;
- ii. *mangia-* + *compl. oggetto* [- animato / - commestibile] = *depurare, dissolvere, ridurre, neutralizzare*;
- iii. *mangia-* (abitualmente) + *compl. oggetto* [+ umano / + commestibile] = *essere una persona negativa, riprovevole*.³⁹

Dunque, nella lingua contemporanea la base *mangiare* metaforicamente è: *protestare, depurare, licenziare, incitare alle dimissioni, dissolvere, ridurre, neutralizzare, assorbire, essere cattivo, rappresentare con un’immagine (stereotipata)*. Si vede anche che la parte verbale *mangia-* combinata con il N [+ umano] si è scissa in vari significati distinti benché semanticamente affini.

Come abbiamo già più volte considerato, il significato lessicale del complemento oggetto di solito implica o contiene vari significati sia letterali sia metaforici che nell’interagire con quelli del costituente verbale lo completano in modo diverso assumendo significati metaforici diversi (ad es., *mangiapolenta*). In breve: la base verbale sviluppa nel contesto significati diversi in

³⁸ All’interno del primo tipo è frequente un sottotipo: [+ umano], [+ nome proprio]. Ampliando e collegando i principi di forzatura di tipo e di co-composizione (Pustejovsky 1995: 106-122), possiamo dire che il tipo di oggetto diretto spinge la base verbale a significare ciò che è compatibile con il suo significato letterale o figurato.

³⁹ Cioè, tali composti assumono di solito il valore peggiorativo (diacronicamente e sincronicamente): *mangiapagnotte, mangiapatate, mangiapolenta*, ecc.

funzione della semantica del complemento; i tratti semantici dei complementi causano lo sviluppo di nuovi significati della base verbale.

Il verbo *mangiare* normalmente richiede di essere completato da una parola che denota un cibo, un pasto, un nutrimento o alimento; se ciò non avviene, il verbo assume una delle interpretazioni estensive e/o figurate che determina spesso la selezione di uno dei significati dell'argomento (forzatura di tipo; v. Pustejovsky 1995: 106), ad esempio, nel composto *mangiacristiani*, il costituente nominale indica una persona, un essere umano in generale e non una persona che professa il cristianesimo. Ciò significa che nel processo di selezione è fondamentale l'interazione tra la semantica del verbo e la semantica del nome. Come abbiamo già osservato, la base *mangia-* significa cose diverse o assume i valori figurati diversi se è combinato con nomi o argomenti diversi, ma lo stesso argomento combinato con la base verbale contribuisce a completare il significato di questo verbo in modi diversi: per illustrazione, la base *mangia-* seleziona nell'argomento *costa* (litorale marino) l'aspetto che riguarda la sua dimensione (co-composizione; Pustejovsky 1995: 123).

Qualitativamente parlando, la base *mangia-* non ha sviluppato molti significati figurati sostanzialmente nuovi (col valore peggiorativo è produttiva dal Seicento). L'estensione riguarda soprattutto i tipi di argomenti con cui si combina e i nomi che descrive. Comparando i neologismi con i composti lessicalizzati, vediamo che ci sono più verbi nelle parafrasi semantiche: *depurare*, *neutralizzare*, *dissolvere*, ecc.

Nei neologismi tale base ha grande valore espressivo e descrittivo (con una immediatezza descrittiva straordinaria): *professore serio ma non terribile*, *agguerrito ma certo non un mangia-studenti*, *lo descrive un suo collega*; *Ladri, fannulloni, mangiapane a ufo, rubastipendi, hanno brontolato quel 61 per cento di americani che giudicano 'scandalosa' l'autopromozione dei politici*. Dal punto di vista della produttività, si tratta della base con la più alta probabilità di attuazione nella costruzione di occasionalismi con il significato figurato perché sono diminuite le restrizioni semantiche applicate alla selezione del complemento oggetto.

Dall'analisi inoltre consegue che il significato figurato preciso del composto, cioè quello lessicale è deducibile dall'interazione con il significato delle parole che occorrono con esso nella frase, ovvero dalla contestualità in cui appare (cfr. Kövecses 2015: 49-73). Dunque, il problema della polisemia e della complessità dei significati figurati dei composti può essere anche risolto sottolineando l'importanza dell'analisi diacronica (della tradizione

metaforica) e dell'interpretazione contestuale, culturale e sociolinguistica delle neoformazioni.

Nel quadro teorico cognitivista il cibo e il mangiare fanno parte delle metafore corporee: il corpo è contenitore ("immettere qlco. in X"); *acquisire* / *neutralizzare* / *sopraffare* è *mangiare*; *materie scolastiche* / *rumori* / *avversari* sono cibi. Gli atteggiamenti simbolicamente legati all'atto di mangiare come *aggredire verbalmente*, *vincere*, *battere* si basa sulla metafora *mangiare è vivere e per sopravvivere bisogna lottare, avere forza e potere* (i rivali sono alimenti o cibi da mangiare; cfr. Casadei 1996: 314).

RUBA- "prendere di nascosto o con la forza qlco. che è di altri / commettere furti"

Nonostante molti significati figurati attestati (*catturare qlcu.*, *non meritare*, *svolgere l'attività che spetterebbe a una persona più competente*, *togliere* ecc.) nei dizionari troviamo solo due composti figurati con questo elemento: *rubacuori* e *rubagalline*.

Negli ultimi decenni la base è discretamente vitale, innanzitutto nella formazione di occasionalismi:

(6) ruba-immagini / mariti / palloni / soldi / sonno / stipendi / voti

"prendere X con destrezza e inganno / portare via X a qlcu."

Questo costituente dà alle formazioni in cui compare i seguenti valori estesi o figurati: "che rovina l'aspetto di X"; "chi cerca di avere qlcu. per sé"; "chi svolge soprattutto opera di sbarramento della manovra avversaria"; "che preleva denaro forzosamente"; "che porta via X" (ore al sonno); "che non merita X"; "che sottrae X a un concorrente".

Senza tener conto dei diversi significati figurati e del potenziale metaforico considerevole, i composti con *ruba-* nel nostro corpus digitale sono poco frequenti: *lo specchio ruba-immagini* (= fornito di un teleobiettivo sulle carie); *il film d'orrore Ruba-anime* (= prendere l'anima di X dopo la morte);⁴⁰ *una temibile rubamariti* (= allontanare il marito dalla moglie); *niente manovre rubasoldi* (= prelevare denaro forzosamente); *i privilegiati*, *i rubastipendi* (= non meritare X).

Il composto lessicalizzato *rubacuori* "chi conquista X" appare nella lingua contemporanea anche come aggettivo con il significato "essere grazioso", ad esempio, *nasino rubacuori*.

⁴⁰ È la traduzione dell'inglese *Soultaaker*.

Nella maggioranza dei casi, la base *ruba-* non viola in modo profondo le restrizioni di selezione del complemento oggetto. I composti sono quindi abbastanza trasparenti, cioè i significati (letterali, estesi e figurati) di tale base non sono stati arricchiti di nuovi tratti semantici, di quelli non contenuti nella rispettiva RFP.

SALVA- ‘sottrarre qlcu. a un pericolo grave o alla morte’

Composti registrati indicano perlopiù dispositivi (*salvamotore*), leggi e provvedimenti (*salvaladri*), oggetti (*salvamuro*) e farmaci (*salvavita*). Le accezioni tipiche che derivano dal significato letterale possono essere parafrasate attraverso i seguenti verbi: *preservare* / *difendere* (la libertà), *conservare intatta una cosa* (la frutta), *proteggere qualcuno o qualcosa dal pericolo* (la pelle).

(7) Anche nella lingua di oggi i neologismi con tale base sono numerosi:

salva-allenatori / banche / bilanci / calcio / carrette / caviglie / compagnie / deficit / famiglie / ictus / innocenti / Italia / ladri / lavoro / pensioni / Previti / processi / vista

“difendere / proteggere X / scampare a X”

Anche in questi casi i complementi svolgono la funzione di veicolare differenti valori semantici del costituente verbale; ad esempio, *salvare un documento* vuol dire registrarlo su disco (informatica); *salvare la reputazione* equivale a preservarla e difenderla, ecc. Come si vede, l’oggetto diretto può essere costituito anche dal nome proprio. I verbi nelle parafrasi semantiche più attestati sono: *favorire, mettere al riparo, sanare, salvaguardare, risanare, risolvere, prevenire, evitare, proteggere, non far scontare la pena, preservare, far cadere in prescrizione, assicurare, rendere possibile, mantenere integro, recuperare, contrastare*. Nella parafrasi “che sottrae X a Y” (struttura biargomentale della base) il secondo argomento significa perlopiù “a un danno grave” specificando alcuni argomenti più frequenti: *dalla rovina, da un insuccesso, da uno scandalo, dal fallimento, dal disonore*, ecc.⁴¹

Quanto agli esiti semantici, nel CORIS/CODIS non abbiamo trovato nuovi valori figurati: *clausola salva-soci* (= mettere al riparo); *il meccanismo salva-Stati* (= preservare); *le misure salva-privacy* (= proteggere), *un decreto salva-timpani* (= prevenire l’inquinamento acustico); *i comitati salva-figli* (=

⁴¹ Facciamo altri esempi per il primo argomento: *il decreto salva-calcio* / Parmalat / padrini / RAI / Italia / cicale / posti di lavoro / panchina di S. Siro.

salvaguardare); l'occhio elettronico salva-monumenti (= proteggere); *un concorso salva-talenti* (= preservare).

In tutti questi casi, l'oggetto diretto ha valore letterale e indica persone, cose, entità che si trovano nel pericolo o possono subire un danno, probabilità di danno o possibilità di evento rischioso. I complementi nominali *ictus* e *deficit* fanno eccezione rispetto agli altri, dal momento che rappresentano lo stesso pericolo, quindi essi costituiscono il secondo argomento: "che protegge X da Y". Come risulta dagli esempi, si ha un'estensione significativa dei complementi nominali non seguita da quella relativa alle accezioni della base.

SCACCIA- "mandare via qlcu. in modo brusco da un luogo"

Nei dizionari consultati la base presenta solo un significato figurato "allontanare / far dileguare X" (ad esempio: la noia, la tristezza);⁴²

Composti registrati designano dispositivi (*scacciafumo*), armi (*scaccia-diavoli*), oggetti (*scacciaguai*), attrezzi (*scacciamosche*), strumenti musicali (*scacciapensieri*). Quest'ultimo può assumere il valore figurato: "ogni attività che abbia carattere di passatempo".

(8) scaccia-auto / crisi / dolori / sale

"far scomparire X"

Le rispettive parafrasi semantiche sono: "che serve a ridurre la circolazione di autoveicoli"; che si propone di risolvere una situazione di crisi; "che attenua o elimina il dolore"; "che deterge la pelle dalla salsedine".

Nelle nostre fonti si trovano nuovi nomi descritti e determinati dai composti aggettivali con *scaccia*: *tutto preso dalla sua danza scacciamosche* (= simile ai movimenti con i quali si scacciano le mosche); *rappresentare una utile prova scaccia-evasione* (= risolvere); *infezioni scaccia-allergia* (= tener lontano). Il composto più frequente è *scacciacrisi* aggettivale: *un'attività a conduzione familiare / finale / pranzo / ripresa / vittoria scaccia-crisi*.

Anche in questi casi il verbo nella parafrasi semantica dipende soprattutto dal tipo di complemento oggetto. Infine, il significato figurato registrato nei dizionari non si è evoluto nel tempo in modo sostanziale, dal momento che tutte le sfumature sono fondamentalmente esprimibili con verbi pressoché sinonimici (ad es., *risolvere una crisi* equivale ad allontanarla).

⁴² Lo troviamo nella frase idiomatica *scacciare i grilli della testa* (= reprimere certi desideri).

STRAPPA- ‘rompere in più pezzi o produrvi uno strappo’

I valori figurati registrati del verbo *strappare* sono i seguenti: “portare via con forza”; “togliere bruscamente”; “strappare qlc. alla morte; “riuscire a ottenere / estorcere qcs. dopo lunga e abile insistenza”. Non sono pochi e implicano un potenziale metaforico notevole, invece, i composti figurati sono solo due: *strappalacrime* e *strappacuore*.

Il primo rappresenta una metafora viva, cioè produttiva nella coniazione di nuove formazioni:

(9) strappa-applausi / consensi / sorrisi

“che induce al X”

I risultati semantici dell’applicazione di questa RFP ai costituenti nominali citati sono: “che riesce a strappare applausi / che invita ad applaudire”; “che riesce ad ottenere i consensi necessari”; “che invita a sorridere”. Come con altre basi esaminate, anche qui abbiamo l’interazione del meccanismo metonimico e delle formazioni verbonominali: *applausi* indicano grande successo di pubblico; *lacrime* fanno riferimento al pianto, alla compassione, *sorrisi* si associano alla gioia, serenità e benevolenza.

Nel corpus digitale troviamo i seguenti composti: *lavorava come strappa-biglietti in un cinema* (= lacerare); *battute strappa-consenso* (= indurre a X); *tuffo strappa-applausi* (= indurre, invitare a X); *il finale strappalacrime* (= film con epilogo tragico). In questi casi c’è interazione (e associazione) fra i tratti salienti della base [+ con forza / con forte intenzione] e i valori letterali e traslati dei complementi nominali (*applausi* = ammirazione; *sorriso* = felicità; *lacrime* = tristezza). È solitamente aggettivale: *un animale / una bimba / un’isola / una sorpresa strappasorrisi*.

Uno dei significati figurati della base *strappa-* frequente nella struttura morfosintattica è costituito dal verbo *estorcere* (*strappare una promessa, un segreto, una confessione*). Tuttavia, il meccanismo che trasforma la struttura sintagmatica in quella compositiva non è stato finora produttivo.

TAGLIA- ‘dividere qlco. in più parti’

Gli esempi ricavati dai dizionari hanno più significati figurati: *abbreviare, ridurre qlco. eliminandone le parti, interrompere, incrociare, intersecare, sopprimere una parte di qlco., impedire o ostacolare il passaggio, sbarrare, seguire la via più breve*.

I composti lessicalizzati designano agenti (*tagliaboschi*), strumenti (*tagliacarte*), oggetti (*tagliafuoco*). Nell’italiano contemporaneo compare

con i complementi diretti designanti perlopiù i fenomeni amministrativi e sociali:

(10) taglia-burocrazia / code / deficit / poltrone / spese / vitalizio

“che si propone di ridurre X”

In tutte le formazioni dell'illustrazione è evidente che prevale una parafrasi semantica “che riduce X”. L'estensione del significato in questi casi riguarda anche la risolutezza e la velocità di progresso dell'azione verbale. Quindi si presuppone una riduzione notevole che concerne il complemento oggetto. Lo stesso tipo di oggetto diretto si trova altresì nel nostro corpus: *il decreto cosiddetto taglia-spesa; una legge taglia-burocrazia; il progetto taglia-pensioni; ferratissima in materia taglia-budget; la legge taglia-poltrone; la legge taglia-deputati; il decreto taglia-decibel; la legge taglia-vitalizio; il fisco taglia-code*, ecc. Abbiamo trovato solo un complemento oggetto figurato (metonimico): *poltrone*. Il costituente metaforizzato è solitamente quello verbale.

4. Le basi poco produttive

Esistono molti altri composti figurati nell'italiano contemporaneo, in modo particolare, nel linguaggio giornalistico, conati con le basi poco produttive alcune delle quali con il potenziale metaforico degno di una certa attenzione. La stessa metodologia di ricerca è stata applicata anche a queste basi, ma per ragioni di spazio, non tutte le sue parti saranno esplicitate e presentate.

AFFAMA- “ridurre qlcu. alla fame”: *affamafamiglia* “che costringe la famiglia a vivere in condizioni di indigenza”; APRI- “disserrare qlco.”: *apri-morti* “medico legale”,⁴³ *apripista* “chi per primo propugna un'idea, si batte per una causa”; ARRAFFA- “prendere qlco. e portarlo via con furia o avidità”: *arraffa-soldi* / *tutto* “chi prende/sottrae con avidità o con inganno X”,⁴⁴ ASPIRA- “inspirare aria”: *aspirapalloni* “centrocampista che gioca in difesa contrastando con efficacia il gioco”; BATTI- “percuotere / pestare / colpire X”: *battiquorum* “stato d'ansia e d'incertezza per il raggiungimento

⁴³ Nel corpus svolge una funzione anaforica: *il medico legale Postel-Wagner era un tantino malausseniano . Del resto quel lavoro di apri-morti di cui parlava con affetto non era meno sveniente delle corna di capro sulla testa di Malaussene.*

⁴⁴ La versione formata da due basi verbali *arraffa-arraffa* è un nome che indica saccheggiatori avidi e smodati.

del quorum dei votanti”;⁴⁵ BECCA- “assumere il cibo con il becco”: *becca polemiche e fischi* (formazione polirematica) “ricevere qlco. di molto sgradito”; BRUCIA- “distruggere o danneggiare qlco. con fuoco”: *bruciacibi, bruciagrassi* “consumare rapidamente X”;⁴⁶ CACCIA- “catturare o uccidere animali selvatici”: *caccia-evasori* “chi cattura evasori” (funzionari, ispettori del fisco); CATTURA- “prendere una persona o un animale contro la sua volontà”: *catturaturisti, cattura-voti*,⁴⁷ *cattura-energia* “attrarre in modo intenzionale”;⁴⁸ CONGELA- “raffreddare un liquido o un gas fino a farlo passare allo stato solido”: *congela-processi* “che si propone di sospendere lo svolgimento di processi giudiziari riguardanti le alte cariche dello Stato” (in concorrenza con *blocca*-); DIVORA- “mangiare qlco. con avidità”: *divorarisorse* “che sperpera X”; FIUTA- “aspirare l’aria con il naso”: *fiutavento* “chi riesce a capire da che parte spira il vento, ad avere il polso della situazione”;⁴⁹ FRENA- “diminuire la velocità / arrestare il movimento di un veicolo”: *frenaricorsi, frena-inflazione* “che si propone di scoraggiare / di moderare / di trattenere X”; GUASTA- “ridurre qlco. in cattivo stato”; *guasta-mestieri* “rovinare la possibilità ai giovani di imparare un mestiere”; LECCA- “lambire ripetutamente qlcu. o qlco. con la lingua”: *leccascarpe* “adulatore servile”; MACINA- “ridurre qlco. in polvere”: *macina-profitti* “che ha come principale obiettivo quello di produrre utili”; MORDI- “stringere qlco. tra i denti con forza”: *mordi-cosce*: “molto aderente alle cosce” (ad es., i pantaloni); MOZZA- “separare una parte dal tutto con un taglio netto”: *mozzapiedi* “prevaricatore arrogante”; SFASCIA- “rompere irrimediabilmente X”: *sfascia-scuola, sfascia-giustizia* “danneggiare/deteriorare X”; SFORNA- “togliere un cibo dal forno” *sforna-dati, sforna-certificati* “che produce X in abbondanza e in breve tempo”; SPACCA- “ridurre qlco. in due o più pezzi”: *spaccagambe* “che comporta grande sforzo fisico per i giocatori”, *spaccamondo* “chi o che è capace di conseguire tutti gli obiettivi che si propone”, *spaccapoli* che minaccia la coesione politica dei due opposti schieramenti parlamentari”; SPARA- “azionare un’arma da fuoco in modo che parta un colpo”: *sparabattute* “chi fa battute di spirito a raffica, stremando l’interlocutore”, *sparanumeri* esperto di sondaggi demoscopici”;

⁴⁵ Si tratta di un neologismo scherzoso coniato sul modello di *batticuore*.

⁴⁶ Nella struttura sintagmatica i complementi diretti più presenti sono: la vita / i giovani talenti.

⁴⁷ Questa base è in concorrenza con la base *acchiappa*-.

⁴⁸ Per esempio, *hotel catturaturisti, macchina cattura-voti, molecola cattura-energia*.

⁴⁹ Il costituente nominale *vento* ha molti significati metaforici, qui designa preannunci o avvisaglie.

SPAZZA- “ripulire un ambiente delle immondizie: *spazzatutto* “che risolve ogni problema, ogni imbarazzo”; SPEZZA- “dividere, rompere in due o più pezzi qlco.”: *spezzacuore* “che comporta un grande sforzo fisico”, *spezza-vacanza* “interrompere X”; STRAPAZZA- “rimproverare duramente qlcu.”: *strapazza-Vip* “che si prende gioco dei vip”; STRIZZA- “spremere con forza facendo uscire l’acqua”: *strizzamuscoli* “preparatore atletico che sottopone a duri sforzi fisici chi si allena”; TRASCINA- “tirare qlco. da qualche parte facendola strisciare per terra”: *trascinapopoli* “chi suscita l’entusiasmo di un vasto pubblico”.

Nell’ambito delle basi poco produttive per il numero di parole formate secondo le rispettive regole (RFP), gli elementi verbonominali sono usati principalmente per costruire composti di valore stilistico, espressivo e descrittivo. Comunque, tale valore non contraddice il significato denotativo e informativo-euristico; in effetti i composti con queste basi hanno una certa probabilità di designare anche nomi agentivi o strumentali, di costituire denominazioni di animali o piante, di provvedimenti, decreti e simile.

L’analisi ha mostrato che le basi sono disponibili ad essere continuamente ricomposte e modificate per assumere nuovi e non sempre supponibili significati estensivi e metaforici.

5. Conclusione

Come i composti N-N (v. Peša Matracki 2019), anche questo tipo compositivo conferma l’ipotesi cognitivista riguardante il ruolo della metafora nella concettualizzazione della realtà, nella coniazione di nuove denominazioni e di nuove prospettive sui rapporti umani. La maggioranza di tali formazioni ha un contenuto cognitivo aggiuntivo non riducibile completamente ad una parafrasi o ad una descrizione letterale, il che implica che i composti verbonominali metaforici sono in grado di codificare molti aspetti della realtà extralinguistica, di designare nuovi concetti e di denominare nuovi strumenti e oggetti. In tal modo essi rilevano nuovi aspetti del mondo che ci circonda, anche quando descrivono un’esperienza comune o una credenza socioculturale condivisa. Nei composti V-N indicanti i soprannomi troviamo spesso una relazione tra l’ambito cognitivo e quello emotivo che rende la comunicazione stilisticamente marcata. La metafora quindi stabilisce un collegamento tra la concettualizzazione e l’espressione dei sentimenti e delle emozioni.

Accanto alla portata conoscitiva della metafora contenuta nei composti V-N, essi presentano la realtà extralinguistica mediante le immagini più vive ed efficaci. Nei composti con tratto [- animato] prevale il valore denotativo ed

euristico-informativo mentre in quelli con tratto [+ umano] prevale il valore connotativo, espressivo e stilistico. I principi associativi più vitali nella composizione dei composti verbonominali si basano sulla contiguità e sulla similarità o affinità dei diversi domini esperienziali e socioculturali.

Il riferimento al contesto d'utilizzo dei composti (CORIS/CODIS) mostra che l'interpretazione e la comprensione del loro significato metaforico dipende strettamente dalla variabile costituita dal contesto in cui la metafora si sviluppa e agisce. Tale risultato conferma l'ipotesi di Kövecses (2015) sul ruolo decisivo del contesto comunicativo-situazionale nella lettura del significato metaforico delle parole.

L'attenzione alla polisemia di Pustejovsky (1995) che, attraverso le varie combinazioni di tratti semantici tra la base verbale e il costituente nominale accresce sempre di più, si è rivelata molto utile anche nella spiegazione della semantica figurata dei composti N-V. L'analisi della variabile relativa ai componenti semantici della base e dei complementi nominali, nonché dei rispettivi meccanismi di applicazione (co-composizione e forzatura di tipo), consente di descrivere lo sviluppo dei nuovi significati metaforici dei composti esaminati.

Comparando i composti riportati nei dizionari di interesse generale con quelli contenuti nel dizionario dei neologismi o ricavati dalle nostre fonti, possiamo dire che una distinzione importante riguarda la produttività: nelle raccolte di neoformazioni, molte delle basi non sono più produttive, sia nella produzione di nomi agentivi e strumentali, sia in quella di nomi con valore descrittivo e stilistico. Tale distinzione riguarda anche le estensioni metonimiche e metaforiche che variano fortemente nel loro grado di probabilità di attuazione di una determinata RFP, e di conseguenza nel numero di parole formate secondo la relativa regola. Il paragone fra le basi registrate nei dizionari e le basi delle formazioni recenti ha mostrato che il gran numero dei valori figurati già esistenti nel lessico e la produttività compositiva delle rispettive basi non sono direttamente proporzionali.

BIBLIOGRAFIA

- Black Max, 1979/1980 (2^a ed.). *More about Metaphor*, in Ortony Andrew (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 19-43.
- Casadei Federica, 1996. *Metafore ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bulzoni Editore.
- Dardano Maurizio, 2009. *Costruire parole*, Bologna, il Mulino.
- Ježek Elisabetta, 2005. *Lessico*, Bologna, il Mulino.
- Kövecses Zoltán, 2015. *Where Metaphors Come From*, Oxford-New York, Oxford University Press.

- Lakoff George-Johnson Mark, 1980. *Metaphors We Live by*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Langacker Ronald W, 1987/1991. *Foundations of Cognitive Grammar, Theoretical Prerequisites / Descriptive Application*, Vol. I-II, Stanford, Stanford University Press.
- Levin Beth-Rappaport Hovav Malka, 2017. *Morphology and Lexical Semantics*, in Spencer Andrew, Zwicky Arnold M., *The Handbook of Morphology*, Wiley Online Library.
- Peša Matracki Ivica, 2019. *Creatività e significati figurati dei composti nell'italiano contemporaneo*, in Moscardi Mirković Eliana, Lalli Pačelat Ivana, Habrle Tanja (a cura di), *Studi sull'immaginario italiano* Prospero Editore, Novate Milanese, pp. 349-365.
- Pustejovsky James, 1995. *The Generative Lexicon*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press.

7. Fonti

- CORIS/CODIS = Corpus digitale: Corpora.ficlit.unibo.it: Corpus CORIS/CODIS (annotated version 2017): Corpus di Riferimento dell'italiano Scritto / Corpus Dinamico dell'Italiano Scritto.
- GDLI = Salvatore Battaglia, 1961-2002. *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- 2004. *Grande dizionario della lingua italiana, Supplemento*, Torino, UTET.
- DISC = Sabatini Francesco-Coletti Vittorio, 2008. *Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, (CD-ROM), Firenze, Sansoni.
- NQ = Adamo Giovanni-Della Valle Valeria, *Neologismi quotidiani*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003.
- VTO = *Vocabolario Treccani Online*, www.treccani.it/vocabolario.

Katja Radoš-Perković

Università di Zagabria

L'adattamento come strategia traduttiva preferenziale per gli allestimenti croati di Goldoni

Introduzione

Nei primi decenni del ventunesimo secolo siamo testimoni di una straordinaria proliferazione degli studi sull'adattamento (*Adaptation Studies*), in particolare nell'area anglofona, che hanno poco o niente a che fare con la traduzione letteraria in senso stretto e si concentrano piuttosto sulla trasposizione di un testo in una forma mediatica diversa. Nella maggior parte degli studi di caso (*case studies*) si fa riferimento all'adattamento di un'opera letteraria per il cinema. Le teorie dell'adattamento vengono rivisitate, ridefinite e filtrate attraverso varie ottiche (e approcci filosofici diversi) come quella postmoderna, postcoloniale, psicanalitica, economico politica, dei nuovi media, nonché numerose altre (Elliott 2018: 10). Ogni forma di interpretazione o creazione nuova di un'opera può essere analizzata come adattamento se si prendono in considerazione tutti i tipi di transcodificazione, trasmutazione, trasposizione intersemiotica, ma anche gli adattamenti nell'ambito dello stesso media, come i rifacimenti di film, per esempio (Hutcheon 2013: 16). Nel volume di Linda Hutcheon si cerca di dare all'adattamento di qualsiasi tipo una dignità di opera d'arte a prescindere da quella da cui deriva e gli studiosi non parlano più di *originale* ma di *precursore* (Hogan 2018: 18). Questi tipi di approcci danno una definizione di adattamento molto più larga e inclusiva rispetto a quella che vedremo in seguito, e alla quale riservo gli esempi di adattamento delle opere Goldoniane per gli allestimenti croati. Comunque, per quanto sia vasta l'area di ricerca, Hogan (2018: 19-21) offre delle nozioni fondamentali sull'adattamento che sono valide anche per il tema di questa ricerca. Innanzitutto, lo studioso sottolinea che si tratta sempre di due opere, di cui una è il precursore e l'altra l'adattamento. Come secondo, mette in evidenza il fatto che ciascun adattamento viene creato intenzionalmente e deve contenere numerose e sistematiche similarità col precursore. Tali analogie devono essere distintive del precursore e non soltanto caratteristiche in comune a opere dello stesso genere o della stessa categoria. Di

seguito lo studioso introduce le nozioni di similarità e deviazione (ovvero il criterio di identificazione e differenziazione dal precursore) per stabilire e definire che un'opera è un adattamento di un'opera precursore. Nella sua analisi di quello che viene alterato in un adattamento Hogan usa la terminologia della narratologia che in questo saggio non verrà presa in considerazione per le proposte terminologiche, in quanto si vuole restringere la problematica dell'adattamento alla teoria della traduzione, e trattare nello specifico l'adattamento nella traduzione di testi teatrali.

L'adattamento nella teoria della traduzione

Nella teoria della traduzione la definizione del concetto di adattamento non è univoca. Al contrario, troviamo una varietà di interpretazioni che non facilita l'analisi di una traduzione. Così nella *Terminologia della traduzione* (J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier) si distingue l'adattamento come "strategia traduttiva che consiste nel dare priorità agli argomenti trattati nel testo di partenza e all'obiettivo che si vuole raggiungere" per tradurre il concetto inglese di *free translation*, e l'adattamento come "procedimento traduttivo che consiste nel sostituire una realtà socioculturale della lingua di partenza con una della lingua d'arrivo adatta al pubblico del testo d'arrivo" per tradurre il concetto inglese di *adaptation* (2006: *sub voce*). Dalle definizioni si può concludere che la "strategia" offra più spazio all'invenzione e all'apporto autoriale del traduttore e che sia in funzione di un certo indeterminato obiettivo, mentre il "procedimento" sia più concretamente basato su due fattori essenziali: l'elemento socioculturale specifico dell'ambiente di partenza e la modificazione di questo elemento in funzione del pubblico ricevente. Nel *Manuale del traduttore* (B. Osimo) l'adattamento viene innanzitutto separato dalla "traduzione propriamente detta" e si parla di un testo tradotto "in cui si tiene conto del prototesto soltanto come idea generale, ma la trasposizione si adatta alla cultura ricevente" (Osimo 2008: 182-183). Si nota che il denominatore comune a questa e alla definizione precedente è la cultura e che entrambe vedono l'adattamento come modifica della cultura di partenza per avvicinarla alla cultura d'arrivo. Nella definizione di Osimo, inoltre, l'adattamento offre al traduttore maggiore libertà di manovra (lo stesso significato che abbiamo visto nel concetto di *free translation*) e quindi un maggiore apporto autoriale e un maggiore scostamento dall'originale. Lawrence Venuti nell'*Invisibilità del traduttore* non usa il termine adattamento, ma parla di un aspetto intrinseco ad esso, ovvero della "sostituzione violenta della differenza culturale e linguistica di un testo straniero con un altro testo intellegibile per

il lettore della lingua d'arrivo" (Venuti 1999: 42). A parte l'enfasi metaforica, Venuti in sostanza menziona gli stessi elementi costruttivi della definizione di Osimo, ovvero la cultura e la ricezione della traduzione. Il termine che usa invece, e che contribuisce a una percezione più chiara del procedimento, è la domesticazione (*domestication*), concetto che però non troviamo definito dagli altri studiosi citati.¹ Venuti non ne dà una definizione concreta, ma l'idea è più o meno quella di un procedimento o di una strategia traduttiva di avvicinamento del prototesto alla cultura ricevente (domestica) a scapito della cultura d'arrivo. Nel suo volume *A Theory of Adaptation* (Teoria dell'adattamento) Linda Hutcheon (2013: 148-153), parlando dell'adattamento (attra)verso culture diverse, usa il termine tecnico di indigenizzazione (*indigenization*), derivato dall'antropologia e rispettivamente dagli studi di Susan Stanford Friedman, che rende la stessa idea di trasposizione del testo in un contesto culturale e sociale nuovo. Ovviamente esiste il bisogno di introdurre il termine specifico di una scienza diversa perché il concetto teorico di adattamento ha assunto nel frattempo un significato più largo, come si è visto nell'introduzione a questo saggio. Il primo resoconto moderno delle teorie della traduzione reperibile in croato, *Uvod u teorije prevođenja* (Introduzione alle teorie della traduzione) di Nataša Pavlović (2015), ci offre un ottimo percorso diacronico e sincronico degli studi sulla traduzione. Nel volume di Pavlović l'adattamento come concetto teorico e procedimento appare per la prima volta in una classificazione dei procedimenti traduttivi del 1958 degli studiosi francesi Vinay e Darbelnet, nell'ambito di uno studio sulle differenze sintattiche e stilistiche tra l'inglese e il francese (2015: 57), in cui viene definito come procedimento adoperato per la traduzione di espressioni idiomatiche e culturospecifiche quando nel messaggio linguistico abbiamo una situazione sconosciuta nella cultura ricevente ed esiste il bisogno di creare un cosiddetto equivalente situazionale (2015: 60). Un'altra classificazione più recente e molto più dettagliata è quella di Andrew Chesterman del 1997 (Pavlović 2015: 67-68) in cui vengono elaborate quelle strategie che lo studioso chiama testuali suddividendole in sintattiche, semantiche e pragmatiche. Tra le strategie semantiche si possono individuare la parafrasi delle frasi idiomatiche e il cambiamento di tropi come corrispondenti all'adattamento degli elementi culturospecifici, mentre le strategie pragmatiche più o meno includono tutti i procedimenti che vedremo in seguito, adottati negli allestimenti croati delle commedie goldoniane (aggiunte, omissioni, modifiche

¹ Il concetto viene elaborato nella *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker e Saldanha 2011: *sub voce*).

degli elementi culturospecifici, esplicazioni, ecc.). Pavlović, inoltre, dedica una parte del secondo capitolo ai procedimenti usati per tradurre gli elementi culturali o culturspecifici in un testo (Pavlović 2015: 70-86), e questo sarà il punto di partenza, assieme alla terminologia in italiano fornita da Osimo, per identificare le caratteristiche degli adattamenti goldoniani. Prima di ciò, però, è necessario definire più strettamente il concetto di adattamento, specificatamente per la categoria delle traduzioni di testi teatrali.

L'adattamento di un testo teatrale

Le traduzioni dei testi teatrali sono generalmente finalizzate a due scopi: l'allestimento del dramma e la pubblicazione in volume della traduzione filologica del dramma. Si tratta di obiettivi traduttivi molto diversi che possono produrre traduzioni molto variegata di uno stesso prototesto. La teoria della traduzione non si sofferma molto su questo genere letterario e sono pochi gli studi che dedicano uno spazio più significativo a questo tipo di traduzione. Tra i più precoci e preziosi contributi sull'argomento va menzionato l'esteso capitolo dedicato alla traduzione per il teatro nel volume *Umění překladau* (L'arte della traduzione) di Jiří Levý del 1963. Nel suo approccio alla traduzione di qualsiasi dramma lo studioso parte dall'elemento performativo, dalla messa in scena come obiettivo della traduzione, e tende a sottolineare da subito:

Il dialogo scenico è un enunciato, un caso particolare di parlato, caratterizzato dalle seguenti relazioni funzionali: a) con la norma generale della lingua parlata, ovvero con la lingua viva, b) con l'ascoltatore (il ricevente), ovvero con gli altri personaggi in scena e col pubblico, c) con il parlante stesso, ovvero con il protagonista del dramma.²

Il primo punto si riferisce alla dizione dell'attore, ovvero al fattore della pronunciabilità del testo tradotto. Il secondo punto sottolinea la correlazione funzionale dell'obiettivo della specifica battuta tradotta con il ricevente al quale è indirizzata (un altro personaggio, oppure il pubblico). Infine, la terza relazione evidenzia l'importanza che il testo drammatico ha non solo nella definizione degli elementi drammaturgici esterni, ma anche nella caratterizzazione dello stesso personaggio che la pronuncia. Questi sono fattori che si dovrebbero prendere in considerazione per qualsiasi operazione traduttiva.³

² Traduzione mia dalla versione croata del libro (Levý 1982: 165).

³ Un altro dettaglio importante del suo capitolo dedicato alla traduzione di drammi sta nel fatto che il primo esempio che Levý cita deriva da un libretto d'opera mozartiano.

In conclusione del capitolo troviamo la constatazione che per il dramma non può essere valida la canonizzazione di un'unica traduzione esemplare, ma sono invece giustificate e benaccette traduzioni plurime che danno diverse interpretazioni dello stesso originale. Comunque, Levý non usa il concetto di adattamento come una delle varianti della resa traduttiva di un testo teatrale. Il termine appare, invece, nel volume quasi coevo di George Mounin. Purtroppo, questo precoce punto di partenza non è servito per definirlo più propriamente nell'ambito della teoria della traduzione per il teatro:

Di qui si capisce perché la traduzione teatrale, quando non è scritta per un'edizione scolastica, universitaria o critica, bensì per la recitazione, debba trattare il testo in modo da poter essere considerata tanto un adattamento quanto una traduzione. Prima della fedeltà al vocabolario, alla grammatica, alla sintassi e persino allo stile di ogni singola frase del testo, deve venire la fedeltà a quel che, nel paese d'origine, ha fatto di quell'opera un successo teatrale. Bisogna tradurre il valore teatrale prima di preoccuparsi di rendere i valori letterari o poetici, e se fra quello e questi si crea un conflitto, bisognerà scegliere il primo contro i secondi. Come diceva Mérimée, bisogna non tradurre il testo (scritto) ma l'opera (recitata). (Mounin 1965: 155).

Mounin sottolinea alcune caratteristiche incommensurabili del testo teatrale, come il fattore del successo, il valore teatrale, che difficilmente oggi potremmo quantificare o classificare in punti di riferimento concreti, ma intuisce quello che Levý elabora nel capitolo menzionato, ovvero la necessità di affrontare il prototesto come parte di una struttura superiore, più complessa e comprensiva. La traduzione di ciascun testo teatrale, come nota Patrice Pavis (1989: 37-38), è la traduzione in un sistema semiotico diverso ed è compito del traduttore valutare qual è la distanza tra la cultura di partenza e la cultura d'arrivo, e di scegliere l'approccio da adottare nei confronti della cultura di partenza.⁴ Le scelte, secondo lui, sono tre, e le esemplifica sull'adattamento per la scena francese del *Mahabharata*. La prima è di mantenere quante più allusioni alla cultura di partenza, ovvero scegliere di non adattare gli ideologemi e i concetti filosofici, bensì di sottolineare le differenze tra le due

L'esempio oggi risulta anacronistico in quanto i libretti ormai non vengono più tradotti per essere cantati in traduzione, ma soltanto per i sottotitoli e sopratitoli che accompagnano l'esecuzione. Comunque, è un raro esempio in cui il libretto d'opera viene considerato come un genere letterario drammatico e gli è attribuita la stessa importanza del resto della produzione teatrale, cosa che raramente succede nella storiografia e nella critica letteraria.

⁴ Anche Pavlović introduce lo stesso dilemma del traduttore citando lo studioso croato Vladimir Ivir (Pavlović 2015:73).

culture, col rischio dell'incomprensione. La seconda è di adattare le differenze levigandole, "normalizzando"⁵ la situazione culturale a tal punto da rendere il testo fin troppo familiare. La terza è una via di mezzo, usata frequentemente, ovvero la scelta di ricorrere al compromesso, di trovare un "adattatore ricettivo"⁶ (nell'esempio dell'adattamento del *Mahabharata* si è trattato di un narratore francese), qualcosa che abbia la funzione di collegare le due culture, ma sempre dal punto di vista del pubblico ricevente. Osimo dedica alla traduzione per il teatro soltanto poche pagine del suo *Manuale* (2008: 139-141), nelle quali menziona (ma non elabora) il tema del cambiamento del registro linguistico, il tema della recitabilità e il tema del rifacimento (sic!) di un testo teatrale comico di poco valore, con il solo scopo di creare un effetto comico di poco valore artistico e di breve portata. Usa il termine adattamento come sinonimo di rifacimento per un procedimento traduttivo che in conclusione si potrebbe definire semplicemente come trivializzazione del prototesto (Grgić 2004: 110-111). Secondo la teoria dell'adattamento contemporanea invece, come espresso nel volume di Hutcheon, l'adattamento vuole essere tutt'altro che triviale e di poco valore, al contrario, si punta sull'aumento della dignità e della percezione dell'adattamento e su una considerazione alla pari di come viene considerato il precursore o l'originale.

Questo saggio si ricollega all'analisi traduttologica delle commedie goldoniane allestite in numero maggiore in Croazia, pubblicata in volume nel 2013.⁷ In base alle analisi svolte e al loro seguito, si è potuto concludere che l'adattamento di un testo teatrale, specialmente di una commedia, sottintende una serie di procedimenti traduttivi diversamente denominati e classificati teoricamente e che in questa sede ci prefiggiamo di esporre e corroborare.

Che cosa viene adattato nella traduzione di un testo teatrale?

A prescindere dal fatto che ciascuna traduzione è una forma di adattamento, vogliamo ora individuare le differenze tra una traduzione filologica di un testo teatrale e un adattamento (talvolta di questa stessa traduzione esistente) destinato all'allestimento. Questo tipo di adattamento è quello che prende in considerazione l'idea registica dello spettacolo, per cui spesso viene effettuato dai registi stessi o da drammaturghi, e si può considerare come

⁵ Virgolettato ripreso dall'originale.

⁶ *Reception adaptor*. Virgolettato ripreso dall'originale.

⁷ Radoš-Perković 2013.

un'interpretazione critica oppure performativa di un testo⁸ (Hogan 2018: 23). L'interpretazione critica è vista come l'articolazione del significato più plausibile di un testo, mentre l'interpretazione performativa è quella che offre un unico possibile significato del testo, anche se non è il più plausibile, basato interamente sul testo isolato dagli altri elementi compositivi come la scenografia, i costumi, la musica, ecc. Quando viene stabilito il tipo di interpretazione che si vuole ottenere, si possono determinare più strettamente gli elementi da adattare per ottenere l'esito artistico desiderato. Va notato che anche la traduzione filologica di un testo drammatico non è immune all'adattamento, ma di solito si tratta di sparsi elementi culturospecifici (frasi idiomatiche, proverbi) o di antroponimi particolarmente marcati. Quello che non dovrebbe succedere mai nella traduzione filologica, ed è invece molto frequente nell'adattamento per l'allestimento teatrale, è la scelta di cambiare il registro linguistico del prototesto, come vedremo in seguito negli esempi goldoniani. Il cambiamento del registro linguistico in una traduzione non va però confuso con il procedimento di arcaizzazione del lessico e della sintassi in una traduzione (Osimo 2008: 185), quando il traduttore sceglie di simulare nel testo d'arrivo la lingua dell'epoca storica in cui è ambientato il prototesto. L'adattamento lessicale di un dramma include spesso la categoria degli antroponimi, per i quali notiamo due tipi di interventi traduttivi: la domesticazione del nome quando esiste la controparte nella lingua d'arrivo, per esempio Giovanni – Ivan, e la traduzione del significato esplicito o anche implicito degli antroponimi e ipocoristici marcati, notata in molti esempi goldoniani. Oltre a questa, una delle modifiche più comuni è quella che troviamo menzionata in Pavlović, chiamata *trapianto culturale*,⁹ e si riferisce alla trasposizione dell'ambientazione di un dramma in un'area del testo d'arrivo. Questo tipo di adattamento dell'ambiente potrebbe essere chiamato *localizzazione*, se non fosse per il significato ristretto del termine in inglese che si riferisce alla lingua della tecnologia e lo definisce come "un adattamento linguistico e culturale di contenuti digitali alle richieste e agli schemi regionali del mercato straniero" (Folaron 2010 in Pavlović 2015: 288). Osimo riporta una definizione del termine *localizzazione* molto simile a quella dell'adattamento, ma fa anche riferimento al cambiamento dell'ambientazione di una traduzione, ovvero alla modifica del cronotopo spaziale, mettendo il termine *localizzazione* in contrapposizione a

⁸ *Critical vs. performative interpretation.*

⁹ Termine ripreso da Hervey e Higgins (Pavlović 2015: 77)

esotizzazione.¹⁰ In seguito aggiunge anche il significato tecnico particolare che il termine assume in inglese (Osimo 2008: 210). Purtroppo, questi significati molto diversi si possono facilmente confondere o fraintendere, per cui il termine di “localizzazione” per un procedimento traduttivo di cambiamento del cronotopo spaziale non è adatto a essere canonizzato. Il procedimento traduttivo che viene effettuato con uguale frequenza e assiduità nell’adattamento di un testo teatrale è la modifica del tempo dell’azione o cronotopo temporale, quello che nella teoria della traduzione, non solo teatrale, chiamiamo attualizzazione¹¹ (avvicinamento del tempo d’azione ad un’epoca recente), storizzazione (allontanamento verso un tempo più remoto rispetto al prototesto) o anche transtemporizzazione (qualsiasi trasposizione in un tempo diverso da quello del prototesto), termine che ho usato nella mia ricerca su Goldoni. Osimo introduce nel suo glossario anche il concetto di acronizzazione (2008: 182), quando i riferimenti temporali vengono eliminati e non si può più determinare il tempo preciso dell’azione. L’elemento più ovvio da adattare nella traduzione di un testo teatrale, quello al quale, come si è visto precedentemente, si riferiscono in maggiore o minor misura tutte le definizioni traduttologiche del concetto di adattamento, è quello della cultura. In questa vasta categoria includiamo quegli elementi distintivi della cultura presenti nella lingua, come le frasi idiomatiche, i proverbi, il turpiloquio, quelle espressioni che riprendono gli usi e i costumi di un popolo e/o di una regione geografica e tutto quello che può essere considerato tipicamente locale/domestico nella lingua d’arrivo. Quello che hanno in comune tutti i procedimenti traduttivi esemplificati è che si tratta di un cambiamento proporzionale dell’elemento X del prototesto in un elemento Y del metatesto. In un’analisi traduttologica dell’adattamento o di qualsiasi traduzione, quando lo scambio è equilibrato (1:1), il compito dello studioso di traduttologia è di identificare il tipo di procedimento applicato e di scoprirne la motivazione, l’obiettivo e l’effetto. Quando lo scambio presenta squilibri quantitativi e qualitativi, l’analisi deve identificare non solo il tipo di procedimento entro il quale avviene lo squilibrio nella trasposizione di qualsiasi elemento, ma anche le caratteristiche di questo squilibrio, e in seguito, in ogni caso, anche la motivazione, l’obiettivo e l’effetto. Quello che qui viene chiamato squilibrio, soltanto per rendere

¹⁰ O conservazione degli elementi culturali appartenenti a una cultura diversa (Osimo 2008: 201).

¹¹ Osimo segnala che questo termine può assumere un significato al di fuori del cronotopo temporale, ovvero può significare «in generale qualsiasi realizzazione pratica di un (proto) testo», come per esempio la recitazione di una poesia oppure la realizzazione di un film da un copione. (Osimo 2008: 186-187)

l'idea della relazione tra il prototesto e il metatesto, si può definire con due procedimenti traduttivi abbastanza comuni e conosciuti. Il primo è l'omissione, ovvero quella situazione in cui l'elemento X del prototesto viene tralasciato, completamente eliminato nel metatesto. Si può avere una variante meno drastica dell'omissione sotto forma di semplificazione del contenuto, quando si tralascia, un elemento laddove il prototesto ne offre due o più della stessa categoria, per esempio in qualsiasi tipo di elenco. Il secondo procedimento che crea squilibrio tra i due testi è l'aggiunta, ovvero quella situazione testuale in cui a un elemento X del prototesto equivalgono due o più elementi XYZ... nel metatesto. Le aggiunte traduttive si possono ulteriormente suddividere in tre categorie: moltiplicative, esplicative e invenzioni d'autore. I testi teorici che abbiamo citato non contengono una classifica di questo genere, ed è per questo che viene offerta in questa sede, come proposta derivata dalle ricerche svolte sulla prassi goldoniana in Croazia. Sia Osimo che Pavlović introducono i concetti di omissione e di aggiunta: Osimo include nel glossario alla fine del suo *Manuale* il termine inglese di *Overtranslation* (2008: 215) per quella che qui viene chiamata esplicazione, mentre Pavlović inserisce tra i procedimenti quello che chiama creazione lessicale (*leksička kreacija*, 2015: 85), che però non è un tipo di aggiunta, ma un modo creativo e autoriale per tradurre un concetto esistente nel prototesto e inesistente nel lessico e nella cultura del metatesto (ci dà l'esempio dei romanzi di Harry Potter). Le invenzioni d'autore proposte in questo saggio, nell'ambito della classifica dei tipi di aggiunte traduttive, sono invece aggiunte di elementi inesistenti nel prototesto e immotivate. La loro funzione può essere esplicativa, ma la loro quantità e il loro contenuto straripano dagli argini entro i quali scorre il prototesto ed entro i quali dovrebbe scorrere anche la traduzione. In seguito vedremo degli esempi tratti dal repertorio goldoniano in Croazia, ai quali si riferiscono queste suddivisioni.

Caratteristiche degli adattamenti goldoniani in Croazia

Il registro linguistico

Il primo elemento adattabile in un allestimento è che bisogna evitare di adattare in una traduzione filologica è il registro linguistico. Com'è noto, la produzione di Goldoni si articola in varie fasi, che dal plurilinguismo della commedia dell'arte arrivano all'uniformità linguistica delle commedie

mature, scritte o interamente in toscano oppure interamente in veneziano.¹² Nella prassi degli adattamenti goldoniani in Croazia vediamo una serie di esempi di trasformazione del registro linguistico:

- | | | | |
|---------------|----|--------------------------------------|--|
| • Standard | in | Standard + idioletto (gergo) | <i>La locandiera</i> ¹³ |
| • Standard | in | Dialetto specifico di un'area | <i>La bottega del caffè</i> ¹⁴ |
| • Standard | in | Dialetti di aree geografiche diverse | <i>L'impostore</i> ¹⁵ |
| • Dialetto | in | Standard | <i>I rusteghi</i> ¹⁶ |
| • Plurilingue | in | Standard | <i>Il servitore di due padroni</i> ¹⁷ |

Gli esempi citati rappresentano solo una scelta ristretta di una quantità molto maggiore di adattamenti goldoniani in Croazia che statisticamente preferiscono la dialettalizzazione alla fedeltà dell'impostazione linguistica originale. L'uso del dialetto locale nella traduzione, però, come ci segnala Osimo, può avere ripercussioni sulla ricezione del pezzo, per cui "si ha di solito un effetto comico indesiderato e uno spaesamento del pubblico, che non sa più bene a che cosa attribuire tale caratteristica del testo teatrale" (Osimo 2008: 140). Nella scelta del dialetto per gli allestimenti croati la preferenza va generalmente al ciacavo della Dalmazia, seguito dalla variante ragusea dello stesso, ma troviamo anche soluzioni pluridialettali in cui si attribuisce un particolare idioletto ad alcuni personaggi, modificandone così anche la caratterizzazione,

¹² Per un approfondimento di questo argomento si veda Folena 1985.

¹³ Adattamento di Lada Kaštelan, intitolato *Gostioničarka*, allestito a Zagabria nel 2003. Bisogna sottolineare che gli adattamenti della *Locandiera* sono molteplici e diversi per quanto riguarda l'adattamento del registro linguistico, in quanto si tratta della commedia goldoniana più rappresentata e tradotta in Croazia. Il dato però non si interpreta come una ricchezza linguistica e traduttiva, bensì come una sconfitta goldoniana degli obiettivi della famosa riforma, di cui alcuni registi croati sembra non tengano molto conto, o non siano del tutto al corrente.

¹⁴ Adattamento di Frano Čale, intitolato *Kafetarija*, allestito a Dubrovnik nel 1978, pubblicato nel volume *Sedam komedija* del 1993.

¹⁵ Adattamento di Frano Čale, intitolato *Varalica*, non allestito, pubblicato nella rivista *Mogućnosti* n. 11/12 del 1993.

¹⁶ Adattamento di Vojmil Radabadan, intitolato *Grubijani*, non allestito, pubblicato in due puntate nella rivista *Kulturni radnik*, n. 10 e 11-12 del 1964. Esiste una seconda traduzione del 2003, di Boris. B. Hrovat, in croato standard, ma con l'adattamento del registro linguistico al dialetto ciacavo dell'Istria, allestita al teatro popolare di Pola.

¹⁷ Adattamento di Boris B. Hrovat, intitolato *Sluga dvaju gospodara*, allestito a Zagabria nel 2007.

che assume i connotati degli stereotipi regionali associati alla lingua che il personaggio usa. Dal punto di vista della traduzione del registro linguistico, il miglior prodotto artistico è stato l'adattamento delle *Baruffe chiozzotte*¹⁸ che servirà da esempio per una serie di procedimenti traduttivi domesticativi. L'adattamento si può basare soltanto sulla trasformazione linguistica del prototesto, lasciando intatti gli elementi spazio-temporali e culturospecifici, oppure si può progettare la trasformazione di più elementi drammaturgici, con o senza l'elemento linguistico.

L'ambiente dell'azione

Innanzitutto, si è notato che nella stragrande maggioranza delle traduzioni il prototesto viene domesticato. L'adattamento spaziale, o localizzazione dell'ambiente dell'azione, come vorremmo poterlo chiamare, è diventato quasi una regola per le commedie di Goldoni in Croazia, e si nota che la trasposizione della commedia in uno spazio domestico, nazionale, regionale specifico e conosciuto è una formula confermata per il successo e la longevità dello spettacolo. Questo non stupisce se si considera che la tradizione risale al primissimo testo goldoniano allestito al Teatro popolare di Zagabria nel lontano 1862. Si è trattato di un adattamento della *Locandiera* allo spazio e alla lingua della regione centrosettentrionale dello Zagorje croato, intitolato *Anica krčmarica*.¹⁹ Comunque, la ricerca non ha preso in considerazione tutti gli adattamenti dal XIX secolo a questa parte, e si è concentrata su quelli che hanno riscosso un maggiore successo di pubblico, quelli per i quali disponiamo sia di una traduzione filologica a stampa, sia di uno o più adattamenti, e quelli che hanno messo in scena soluzioni particolarmente creative o scadenti. Tutti risalgono alla seconda metà del XX secolo. I primi segnali linguistici inconfutabili di localizzazione ovvero del cambiamento dell'ambiente dell'azione sono i toponimi. L'ambientazione di solito viene legittimata immediatamente nella didascalia introduttiva, o anche nella locandina dello spettacolo, e poi validata nel testo tradotto. Gli spazi di preferenza degli

¹⁸ Adattamento di Ivo Tijardović del 1947.

¹⁹ Prima dell'apertura del primo teatro professionale a Zagabria, ci sono stati altri due allestimenti goldoniani in Croazia, rispettivamente una versione in latino del *Servitore di due padroni* (*Servus duobus eodem tempore dominis serviens*) presso il Collegio dei Gesuiti nel 1772 del quale non conosciamo il nome del traduttore, e una versione in dialetto caicavo del *Vero amico* (*Ljubomirović ili priatel pravi*) del 1850, ad opera di Matija Jandrić (Radoš-Perković 2013: 343).

adattamenti goldoniani sono la città di Dubrovnik, dominante negli adattamenti di Frano Čale,²⁰ la costa dalmata e istriana, quest'ultima specialmente negli adattamenti più recenti della *Locandiera* e delle *Baruffe chiozzotte* del 2013 e 2017, e poi in minor misura le località continentali, la città di Zagabria e di Osijek. Talvolta, la scelta di un ambiente molto diverso dall'originale può creare modifiche sostanziali nella costruzione drammaturgica di determinate situazioni e nella caratterizzazione di alcuni personaggi, come nel caso della localizzazione del *Ventaglio* del 1986. La scelta geografica in questo adattamento ha cambiato radicalmente il tipo di ambiente: dall'originale villaggio, oggi quartiere delle Case Nuove nei dintorni di Milano, quindi un ambiente rurale e continentale, la commedia è stata trasportata nella città di Dubrovnik, un ambiente urbano e marittimo. Il motivo della caccia è stato sostituito dal motivo della pesca, rendendo superfluo il cane da caccia che ha un certo ruolo drammaturgico nel prototesto. Il personaggio della contadina Giannina, che nell'originale è nativo del villaggio in cui la commedia è ambientata, nell'adattamento è diventato estraneo all'ambiente urbano di Dubrovnik, perché appunto di provenienza rurale, e via dicendo. Generalmente, si nota che l'ambientazione della commedia in uno spazio domestico ha come conseguenza un'aggiunta di riferimenti toponomastici nell'adattamento, con lo scopo di legittimare e di descrivere più accuratamente l'ambiente e di aumentare il livello di autoidentificazione nel pubblico. Si può, inoltre, adattare anche altri riferimenti a luoghi specifici che non sono legati all'ambientazione della commedia, come, per esempio, nella traduzione della *Bottega del caffè*, i riferimenti alla città di provenienza di alcuni personaggi, o ai paesi di provenienza del tabacco e delle notizie dei giornali.

Lo spazio dell'azione

L'adattamento del cronotopo temporale è meno frequente di quello del cronotopo spaziale, ma è alquanto variegato. Negli allestimenti goldoniani in Croazia si nota una tendenza alla trasposizione in epoche tendenzialmente considerate migliori, come, per esempio, nei primi decenni del XX secolo, quando la maggior parte dell'odierna Croazia era sotto il dominio austro-ungarico.²¹ Oppure in epoche adatte alla messa in scena di stereotipi d'italia-

²⁰ Frano Čale è stato il maggior goldonista croato e il traduttore più produttivo di opere goldoniane. Tre delle sue traduzioni sono localizzazioni nell'area della città di Dubrovnik (*La bottega del caffè*, *Il ventaglio*, *Sior Todero brontolon*).

²¹ Adattamento della *Bottega del caffè* del 1978, della *Locandiera* del 2013 e delle *Baruffe chiozzotte* del 2017.

nità, come l'epoca della dolce vita a cavallo tra gli anni '50 e '60, in un pessimo allestimento della *Locandiera* del 2011. Comunque, troviamo anche un notevole numero di adattamenti che non specificano il tempo dell'azione nel testo teatrale, lasciando al regista la scelta di attualizzare o storicizzare l'allestimento.

I nomi dei personaggi

Gli antroponimi e gli ipocoristici sono un altro elemento importante che di regola viene adattato nelle traduzioni goldoniane destinate alla scena. Qui bisogna distinguere tra l'adattamento linguistico di antroponimi marcati (spesso usati da Goldoni per i personaggi dei servitori o camerieri che si rifanno all'Arlecchino della commedia dell'arte, come Limoncino nel *Ventaglio*, oppure Trappola nella *Bottega del caffè*) e l'adattamento degli antroponimi che nell'originale non hanno connotazioni. Uno degli esempi più importanti di adattamento antroponimico (e non solo) nella storia del goldonismo croato, sono le *Ribarske svađe* (*Baruffe chiozzotte*), tradotte dall'insigne compositore e operatore culturale Ivo Tijardović nel lontano 1947. Questo adattamento rappresenta un fenomeno teatrale, tutt'oggi canonico e fossilizzato nella prassi teatrale dell'area geografica dell'ex-Jugoslavia.²² Nella tabella in basso vediamo un confronto tra l'adattamento antroponimico di Tijardović e l'ultimo adattamento della commedia del 2017 ad opera di Predrag Lucić:

GOLDONI	TIJARDOVIĆ (1947)	LUCIĆ (2017)
Padron Toni – Canestro	Paron Toni – Konistra	Šjor Tone – Sardon
Madonna Pasqua – Fersora	Šjora Paškva – Pršura	Šjora Paškva – Padela
Lucietta – Panchiana	Lucijeta – Civetona	Lucijeta – Čakolona
Titta-Nane – Moletto	Ivanko – Moleta	Đovanin – Temperin
Beppe – Cospettoni	Bepo – Pinperle	Pepi – Lepi
Padron Fortunato – Baicolo, Burattaora	Paron Furte – Timun, Črčajika	Serdo – Ciceron
Madonna Libera – Galozzo	Šjora Libera – Inpinperlinana	Libera – Kokotuša
Orsetta – Meggiotto	Uršula – Šotokuce	Urša – Torokuša

²² Il testo di Tijardović non è mai stato pubblicato, eppure è stato allestito, con minime modifiche, decine di volte in tutti i teatri della Croazia e in alcuni teatri in Serbia e in Bosnia ed Erzegovina. Per un'analisi approfondita di questo adattamento si veda Radoš-Perković 2013: 85-144.

Checca – Puinetta	Keka – Pujina	Keka – Peka
Toffolo Zavatta – Marmottina	Krište Papuča – Linčina	Šime Cavata – Šimija

Si nota che Tijardović mantiene i nomi propri originali dei personaggi e li croatizza nella grafia (per es. Lucijeta) o nella forma (per es. Toffolo – Krište), mentre Lucić inventa due nomi nuovi (Fortunato – Serđo, Toffolo – Šime). I soprannomi, che hanno un notevole valore drammaturgico in questa commedia e sono fortemente connotati, sono anche in parte difficili da decifrare. Perciò vediamo che nelle versioni croate si sono infiltrate e tutt'ora sopravvivono alcune interpretazioni sbagliate, come nell'esempio di Beppe Cospettoni, il cui soprannome significa un tipo di pesce salato di qualità inferiore all'aringa, che viene trasmutato in Pinperle, ovvero agghindato, secondo il glossario che Tijardović aveva pubblicato in appendice a un suo saggio sulla traduzione del 1956 (Radoš-Perković 2013: 95), e poi ripreso da Lucić come Lepi – bello. Il soprannome Marmottina viene tradotto in senso letterale come Linčina – pigrone in Tijardović, mentre Lucić lo trasforma in scimmia, inventando un soprannome animalesco, ma rinunciando alla caratterizzazione originale determinata dalla specie. Nell'ultimo allestimento croato della *Locandiera*²³ troviamo un adattamento completamente infondato dei nomi dei tre nobili, corteggiatori della protagonista:

prototesto	adattamento
• il cavaliere di Ripafratta	Felix Srećko Kosovitz
• il marchese di Forlipopoli	Albin Ladrunkovitsch
• il conte d'Albafiorita	Bartul grof Škampavija

Nella commedia goldoniana più famosa in assoluto ed esemplare della riforma e della neutralizzazione degli elementi della commedia dell'arte, il traduttore ha inserito dei nomi fortemente connotati (Ladrunkovitsch – ladro, Škampavia – irresponsabile), creando dei preconcetti sulla caratterizzazione dei personaggi e aggiungendo uno strato di comicità superficiale, istantanea, di poco valore e inesistente nel prototesto. L'adattamento antroponimico è un procedimento traduttivo molto diffuso, non solo per il repertorio goldoniano, e gli esiti possono essere ottimi, ma anche, come si è visto, completamente fuorvianti. Necessita, quindi, di uno studio più approfondito dei significati e delle ripercussioni drammaturgiche sul prodotto finale.

²³ Di Danijel Načinović, allestito nel 2013 al teatro popolare di Pola.

Gli elementi culturospecifici²⁴

Tra gli elementi più importanti che vengono adattati negli allestimenti goldoniani in Croazia, annoveriamo gli elementi culturospecifici. La categoria comprende tutti quei concetti e frasi che sono denotativi di una cultura particolare e non hanno un equivalente nella cultura d'arrivo. Si tratta di elementi che vengono adattati spesso anche nelle traduzioni filologiche, sia direttamente nel testo che nelle note esplicative a piè di pagina. Si può però avere anche la situazione opposta, ovvero l'introduzione di elementi culturospecifici nella traduzione, laddove il prototesto offra concetti neutri e universalmente noti. È il caso di uno degli adattamenti croati della *Locandiera*²⁵ in cui il famoso intingoletto di Mirandolina viene sostituito dapprima (I,15) con un tipo di minestra tipica dell'area di Zagabria chiamata *ajngemahtec*, e più tardi (II,4) diventa un piatto completamente diverso a base di vitello, sempre tipico del luogo (*maltretirana teletina z restanim krumpirom i cviblsosom*). Questa varietà gastronomica per un unico piatto nell'originale goldoniano può indicare la volontà di legittimare ulteriormente la trasposizione della commedia nell'area di Zagabria, ma può essere anche un segno dell'incapacità dell'adattatrice di gestire con coerenza la materia sulla quale opera. Un altro esempio tratto dalle *Baruffe chiozzotte* di Tijardović si riferisce all'adattamento delle esclamazioni e/o imprecazioni, che nel prototesto seguono più o meno la stessa formula "sangue de diana/mare de diana/oh, per diana...", e nella versione croata diventano *Svetega ti Luke/Andrije/Špira...*, dunque sono sempre basate sull'invocazione di un santo.

I proverbi sono quel tipo di frasi fossilizzate che possono creare dei problemi nella traduzione quando la cultura ricevente non dispone di un equivalente. L'omissione non è ammissibile,²⁶ perciò il traduttore può ricorrere alla parafrasi oppure a un proverbio o un'altra frase idiomatica locale con lo stesso significato. Vediamo nell'esempio del celebre adattamento della *Bottega del caffè* di Frano Čale la situazione in cui il proverbio si autodefinisce nella battuta originale, mentre nella traduzione troviamo un'eloquente sostituzione

²⁴ Il termine è ripreso da Osimo 2008: 182 e dalla variante inglese *culturally specific items* sotto la voce *Cultural translation* in Baker, Saldanha 2011: *sub voce*.

²⁵ Adattamento di Lada Kaštelan del 2003 al teatro Komedija di Zagabria.

²⁶ Susan Bassnett-McGuire nel suo volume *La traduzione teorie e pratica* riprende le teorie dello studioso Ceco Levý, quando afferma che "qualsiasi contrazione o omissione di espressioni difficili è immorale" (Bassnett-McGuire 1993: 38-39).

quantitativamente amplificata e culturalmente molto nota in Croazia, ovvero l'introduzione di alcuni versi del poeta barocco Ivan Gundulić:²⁷

GOLDONI	ČALE
Leandro: Dice il proverbio: Una volta corre il cane, e l'altra la lepre. (II,3)	Karlo: Kolo sreće uokoli, Vrteći se ne pristaje: Tko bi gori, eto je doli, A tko doli, gori ustaje. (II,3)

In questo esempio vediamo un maggiore impegno del traduttore per trasferire il messaggio del prototesto, conservare la forma proverbiale e introdurre un elemento culturospecifico e identitario più sofisticato. Si tratta inoltre di un valido esempio di aggiunta, procedimento traduttivo molto usato negli adattamenti goldoniani in Croazia, che viene spiegato in seguito.

Le aggiunte negli adattamenti croati di Goldoni

Dopo aver determinato quali sono gli elementi del testo che di norma subiscono l'adattamento, daremo una spiegazione del fenomeno, registrato durante la ricerca, di introdurre nella traduzione tre tipi di aggiunte. Come spiegato in precedenza, le aggiunte sono state classificate in moltiplicative, esplicative e invenzioni d'autore. La più grande quantità di testo aggiuntivo è stata individuata nell'adattamento delle *Baruffe* di Tijardović, di cui si propongono alcuni esempi.²⁸ Per quanto riguarda la cornice teorica traduttologica, bisogna sottolineare che nessuno dei testi consultati prende in considerazione la categoria delle aggiunte d'autore, forse perché inammissibile al giorno d'oggi, ma che risulta molto importante nelle traduzioni dei secoli passati. L'aggiunta d'autore viene, inoltre, rivalutata nell'ambito della concezione contemporanea dell'adattamento come trasformazione intermediale, menzionata all'inizio di questo saggio.

Come esempio di aggiunte moltiplicative si offre un breve estratto di dialogo molto dinamico in cui troviamo quattro battute della stessa forma che propongono quattro metafore temporalesche, ciascuna raddoppiata nella traduzione:

²⁷ Versi del poema epico *Osman*.

²⁸ Tutti gli esempi traduttivi dei tre tipi di aggiunte in questa commedia e in quattro altri successi teatrali goldoniani in Croazia si trovano classificati e analizzati in Radoš-Perković 2013.

GOLDONI	TIJARDOVIĆ
Orsetta: Oh che temporale!	Uršula: Ajme gruboga vrmena!
Lucietta: Oh che sussio!	Lucijeta: Jo šijunade! Tronbe marine!
Pasqua: Oh che bissabuova!	Paškva: Bit će kiše i grmljavine!
Orsetta: Oh che stramano! (I,3)	Uršula: Ajme diluvija, sujsvita! (I,3)

Le aggiunte esplicative sono presenti in pressoché qualsiasi tipo di traduzione. Bisogna però distinguerle dalle esplicazioni che non sono aggiunte, bensì parafrasi di quei segmenti di testo che sono difficilmente traducibili. Nei testi teatrali queste aggiunte possono pesare sulla recitabilità della battuta e sull'andamento della trama, quando - spiegando inavvertitamente - svelano o anticipano delle informazioni. Di seguito un esempio di aggiunta esplicativa alla battuta originale:

GOLDONI	TIJARDOVIĆ
Pasqua: Oh, bisognerà ben che g'andemo. (II,4)	Paškva: A morat ćemo poć, jerbo s oviman o kriminala jemat posla, bože sačuvaj. (II,4)

Nella battuta originale di questo esempio il personaggio esprime solamente la necessità di obbedire, ovvero di andare all'ufficio del coadiutore del cancelliere dove tutti i personaggi sono stati chiamati a testimoniare. Nella traduzione, invece, si aggiunge un commento esplicativo che dice letteralmente che bisogna andarci perché „aver a che fare con quelli del criminale [si pensa alla cancelleria criminale], che Dio ce ne guardi“. Abbiamo quindi un commento che spiega il punto di vista di una classe sociale inferiore, che è quello di evitare di disobbedire agli enti pubblici, alle strutture del potere, ed esprime una certa paura, sottintesa nel prototesto.

Il terzo tipo di aggiunta, definita aggiunta d'autore non è, come si potrebbe supporre, soltanto un'elaborazione di un pensiero esistente nell'originale, bensì l'introduzione di un pensiero nuovo, di informazioni immotivate, implicite o espresse altrove nel testo. Proponiamo qui di seguito l'esempio di aggiunta d'autore più lunga rintracciata nell'adattamento delle *Baruffe chiozzotte*:

GOLDONI	TIJARDOVIĆ
Toffolo: Via, che mi no son Marmottina.	Krište: Marš ča, ti ćeš meni “linčina”! Stavili ste mi ime “linčina” jerbo sam siromaj i neman posla. A da jeman dvi, tri kuće i da sam gospodar o jenu, dvi, tri bracere i gaete onda biste me zvali paron “Krištofolo”. Jo, ko vas ne zna!

Dal confronto visivo delle battute è immediatamente chiaro che la quantità del testo nella traduzione supera di gran lunga quella dell'originale. L'aggiunta dice letteralmente: “Via, tu non mi puoi chiamare “pigrone”! Mi avete messo il nome di “pigrone” perché sono povero e disoccupato. Se invece avessi due o tre case e se fossi padrone di una, due o tre barche, mi chiamereste padron “Cristoforo”. Chi non vi conosce!” La battuta tradotta, diventa uno sfogo di forza drammaturgica molto maggiore della battuta dalla quale deriva e determina una caratterizzazione diversa del personaggio. Tijardović ha creato senza dubbio un adattamento tra i più riusciti nella prassi teatrale croata ed è rimasto in scena, con lievi modifiche registiche e tagli drammaturgici anche nei primi decenni del nuovo millennio.²⁹

Conclusione

Le commedie di Goldoni hanno da sempre avuto una considerevole fortuna scenica in Croazia e finora in questo saggio non abbiamo menzionato il fatto che questo vale anche per una serie di traduzioni senza adattamento del registro linguistico, dello spazio o del tempo dell'azione. Comunque, la ricerca si è concentrata sull'adattamento e ha voluto segnalare innanzitutto la molteplicità delle diramazioni teoriche di questo concetto, specialmente negli ultimi decenni, nonché la varietà di interpretazioni teoriche del concetto nell'ambito della traduttologia. Inoltre, si è voluto sottolineare l'importanza dell'adattamento come strategia traduttiva nel genere specifico del dramma, in cui sembra potersi accettare una libertà creativa molto maggiore rispetto alla traduzione della prosa o della poesia. L'analisi degli adattamenti goldoniani messi in scena in Croazia dalla Seconda guerra mondiale a questa parte, ha condotto ad alcune conclusioni di carattere generale. Innanzitutto, si può confermare che l'avvicinamento spaziale, che avremmo voluto chiamare più

²⁹ A Belgrado al Teatro popolare nel 2003 e poi in un progetto di artisti autonomi nel 2018. A Zagabria nel 2007 la centocinquantesima rappresentazione al teatro Gavella, a Spalato nel 2009 un nuovo allestimento per la regia di Vinko Brešan.

strettamente localizzazione, è una prassi molto ben vista dal pubblico, specialmente se è accompagnata dall'adattamento del registro linguistico all'iddioletto locale. Per quanto riguarda, invece, l'adattamento temporale, si nota che non ha molto successo tra il pubblico un'eccessiva attualizzazione del tempo dell'azione e che si preferisce il distacco temporale ed eventualmente le reminiscenze dei mitizzati "tempi migliori", come per esempio l'epoca del dominio austro-ungarico a cavallo tra i secoli XIX e XX. In generale, le commedie goldoniane adattate permettono una maggiore immedesimazione del pubblico rispetto a quelle non adattate e lasciano una maggiore libertà al traduttore di inserire degli elementi culturospecifici che legittimano questa identificazione. Il lato negativo di questo approccio è la coltivazione dello stereotipo del "buon papà Goldoni" le cui commedie servono unicamente a divertire e trasportare altrove e non per polemizzare e denudare delle anomalie sociali e personali. La critica goldoniana ha superato questa lettura da più di cinquant'anni, ma sono in pochi i registi croati che vogliono approfondire la loro conoscenza su Goldoni e proporre delle interpretazioni innovative.³⁰ Gli adattamenti si riducono invece a semplificazioni e trivializzazioni del contenuto, con l'aggiunta di effetti comici di poco valore, come per esempio l'inserimento di bestemmie, oppure di stereotipi della cultura di partenza che sono del tutto assenti nel messaggio goldoniano. Specialmente le messinscene croate della *Locandiera* peccano di un'elementare ignoranza dei principi della riforma goldoniana e troppo spesso inseriscono erroneamente negli adattamenti elementi della commedia dell'arte. Ma non tutti i testi adattati si possono definire banali. Tra i migliori ci rimangono le *Baruffe* di Tijardović e i molteplici adattamenti del maggiore goldonista croato, Frano Čale, in particolare alcuni suoi testi goldoniani che non hanno ancora raggiunto le scene e lo meriterebbero. Adattare un testo teatrale straniero è indubbiamente un lavoro traduttivo molto difficile che comporta un grado di responsabilità molto diverso rispetto alla traduzione filologica e che implica una percentuale talvolta significativa di co-autorialità che però pochi grandi traduttori possono alla fine giustificare.

³⁰ Un ottimo esempio di interpretazione approfondita e impostazione cechoviana dell'opera è stato l'allestimento della *Trilogia della villeggiatura* a Zagabria nel 2003 per la regia di Janusz Kica e la traduzione di Natka Badurina.

BIBLIOGRAFIA

- Baker, Mona e Saldanha, Gabriela a cura di, 2011, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York, Routledge.
- Bassnett-McGuire, Susan, 1993, *La traduzione teorie e pratica*, trad. di Genziana Bandini, Milano, Bompiani.
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, Cormier, Monique C. a cura di, 2006, *Terminologia della traduzione*, trad. di Caterina Falbo e Maria Teresa Musacchio, Milano, Hoepli.
- Elliott, Kamilla, 2018, *Theoretical Progressivism and Theoretical Return in Humanities Adaptation Studies*, in Uvanović, Željko e Matek, Ljubica a cura di, *Adaptation: Theory, Criticism and Pedagogy*, vol. 2, Shaker Verlag, Aachen, pp. 7-16.
- Folena, Gianfranco, 1985, *Una lingua per il teatro: Goldoni in L'italiano in Europa*, Einaudi, Torino, pp. 89-215.
- Grgić, Iva, 2004, *Osman i njegovi dvojnici. Traduktološka studija*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, DHKP, Matica hrvatska Dubrovnik.
- Hogan, Patrick Colm, 2018, *An Analytic of Adaptation and Related Process*, in Uvanović, Željko e Matek, Ljubica a cura di, *Adaptation: Theory, Criticism and Pedagogy*, vol. 2, Shaker Verlag, Aachen, pp. 17-36.
- Hutcheon, Linda e O'Flynn, Siobhan, 2013, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Jiří Levý, 1982, *Prevođenje drama in Umjetnost prevođenja*, trad. di Bogdan Dabić, Svjetlost, Sarajevo, pp. 165-209.
- Mounin, Georges, 1965, *Teoria e storia della traduzione*, trad. di Stefania Morganti, Torino, Einaudi.
- Osimo, Bruno, 2008, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
- Venuti Lawrence, 1999, *L'invisibilità del traduttore*, trad. di Marina Guglielmi, Roma, Armando.
- Pavis, Patrice, 1989, *Problems of translation for the stage* in Scolnicov, Hanna e Holland, Peter a cura di, *The Play Out of Context*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 25-44.
- Pavlović, Nataša, 2015, *Uvod u teoriju prevođenja*, Zagreb, Leykam.
- Radoš-Perković, Katja, 2013, *Pregovori s izvornikom. O hrvatskim prijevodima Goldonijevih komedija*, Zagreb, Leykam.

Oana Sălișteanu

Università di Bucarest

Identici, simili o inequivalibili? Appunti sui fraseologismi dell'area italiana, rumena e romanza

La lunga e costante consultazione dei dizionari dei modi di dire italiani ci ha fatto più volte identificare molte similitudini con il dominio fraseologico rumeno. Il presente intervento si propone invece di estendere tale studio a più terre della Romania, nel tentativo di identificare le ragioni per cui certe locuzioni fraseologiche italiane trovano riscontri formalmente e semanticamente perfetti anche in altre lingue neolatine nazionali (portoghese, spagnolo, francese, rumeno). In tal senso, abbiamo rintracciato almeno due grandi categorie di locuzioni in cui si verifica una perfetta sovrapposizione contenutistica ed espressiva.

La prima riguarda i modi di dire sorti in terre differenti per plausibile evoluzione autonoma, in base alle somiglianze nel modo di pensare e di agire dei popoli che li hanno generati. Possiamo quindi illustrare questa prima categoria con alcuni paragoni idiomatici consacrati per la loro naturale evidenza (it. *veloce come il lampo* [Craici, 86], *rápido como relámpago* [DICIO], sp. *rápido como el relámpago* [REV], fr. *rapide comme l'éclair* [Larousse.fr], rum. *iute ca fulgerul* [Breban, 156]; it. *vendere /andare come il pane*) [Quartu, 366], port. *vender-se como pão quente* (pop.) [ANS, 290], sp. *venderse como pan caliente* [REV], fr. *se vendre comme des petits pains* [Larousse.fr], rum. *a se vinde ca pâinea caldă* [DELLR, 531]; it. *(sommigliarsi) come due gocce d'acqua* [Pittano, 260], port. *como duas gotas de água* [ANS, 6], sp. *como dos gotas de agua* [dle.rae.es], *comme deux gouttes d'eau* [REV], rum. *ca două picături de apă* [DELR, 317]; it. *fare come i gamberi* [Lapucci, 130], port. *andar para trás como caranguejos* [Glosbe], sp. *caminar atrás como el cangrejo* [REV], fr. *reculer comme des crabes* [Glosbe], rum. *a da înapoi ca racul* [Breban, 351] ecc.)

Inoltre sono praticamente identici i modi di dire romanzi derivanti dalla diretta osservazione dell'espressione corporea, degli atteggiamenti umani e animali come nei seguenti tre esempi: *dalla testa ai piedi* [Lurati, 159], port. *de cabeça aos pés* [ANS, 71], sp. *de pies a cabeza* [dle.rae.es], fr. *de la tête aux pieds* [Larousse.fr], rum. *din cap până-n picioare* [DELLR, 109]; it. *mostrare*

i denti [Quartu, 160], port. *mostrar os dentes* [REV], sp. *enseñar los dientes* [dle.rae.es], fr. *montrer les dents* [REV], rum. *a-și arăta colții* [Bucă, 64]; it. *restare a bocca aperta* [Di Natale, 137], port. *ficar de boca aberta* (fig.) [ANS, 56], sp. *estar, quedarse con la boca abierta* [dle.rae.es], fr. *être, rester bouche bée* [Larousse], rum. *a rămâne, a fi cu gura căscată* [Breban, 73].

Anche la vita tradizionale rurale quotidiana e i *realia* comuni delle terre dei romani hanno generato espressioni assolutamente uguali, come i correlativi neolatini di *abbaiare alla luna* [Pittàno, 14] (port. *ladrar à lua* (pop) [ANS, 230], sp. *ladrar a la luna* [dle.rae.es], fr. *aboyer à la lune* [Larousse.fr], rum. *a lătra ca câinele la lună* [Cuceu, 181]) o di it. *andare a letto con le galline* [Craici, 90] (port. *deitar –se / recolher-se com as galinhas* [ANS, 191], sp. *acostarse con las gallinas* [dle.rae.es], fr. *se coucher avec les poules* [Larousse.fr], rum. *a se culca (odată) cu găinile* [DELLR, 253]). Sempre in questa categoria si potrebbero iscrivere anche i corrispondenti romanzi di *mettere il carro davanti ai buoi* [DMDEA, 314], *cercar l'ago in un pagliaio* [Craici, 8]; *essere la quinta ruota del carro* [Quartu, 457] e via di seguito.

Interessante è però notare che la diffusione di tali espressioni equivalenti è talvolta disomogenea sui territori della Romania e che la grande rete fraseologica panromanza presenta certi “buchi”. Per quanto ci risulta dai dizionari, la mirabile, vagheggiata terra dell’abbondanza che i medievali chiamavano in it. *il paese della Cuccagna* [Quartu, 153] conosce un solo riscontro, quello francese (*le pays de cocagne* [Larousse.fr]). Sono invece più numerosi i casi di espressioni panromanze, ad eccezione del rumeno: tutta la Romania occidentale commenta il passaggio da una situazione pericolosa ad una ancor peggiore con la metafora del fuoco in cui puoi bruciare (*cadere dalla padella nella brace* [Pittàno, 50], port. *saltar da frigideira para o fogo* [Glosbe], sp. *de la sartén a las brasas* [REV], fr. *sauter de la poêle dans le feu* [REV]), mentre il rumeno eredita la metafora presente nel detto latino, quella dell’acqua in cui puoi affogare (*a cădea din lac în puț* („cadere dal lago nel pozzo”) [Costescu, 167]). Similmente, in tutte le terre romanze mediterranee, il riferimento alla dieta del *pesce* è più che naturale e quotidiano; quindi, per una cosa non chiaramente definibile, il commento che l’italiano condivide con il portoghese, lo spagnolo e il francese è *né carne, né pesce* [Quartu, 102] (*nem carne nem peixe* [ANS, 92], *nem carne nem peixe* [ANS, 92], sp. *ni carne ni pescado* [REV]), mentre il commento rumeno, che rare volte implica la realtà marina, ricorre ad una metafora differente: *nici cal, nici măgar* (“né cavallo, né asino”) [Breban, 229].

A concludere questa prima classe di locuzioni romanze identiche, sorte in seguito ad una plausibile evoluzione autonoma, va invocata la comune tradizione biblica, tramandata per via orale e rinsaldata per via scritta. Si rifanno alle Sacre Scritture espressioni come *gettare le perle ai porci* [Pittàno, 164] (il Vangelo secondo Matteo 7, 6), presente ugualmente in port. *deitar pérolas a porcos* [AM, 90], sp. *echar margaritas a los cerdos* [dle.rae], fr. *jeter les perles aux pourceaux* [Larousse.fr], rum. *a arunca mărgăritare (înaintea) porcilor* [Dex]. Oppure come *lavarsene le mani* [Lapucci, 179], dall'episodio del giudizio di Ponzio Pilato (Matteo, 27, 24), con i suoi correlativi port. *lavar as mãos (como Pôncio Pilatos)* [REV], sp. *lavarse las manos (como Poncio Pilato)* [REV], fr. *se laver les mains de quelque chose* [Larousse.fr], rum. *a se spăla pe mâini* [DELLR, 392]. Altrettanto antiche nelle lingue consorelle sono espressioni come *scagliare la prima pietra* [Lapucci, 256] (Giovanni 8,7), *fare il buon Samaritano* [NDM] (Luca, 10, 29-37), o *mettere la fiaccola sotto il moggio* [Quartu, 194] (Matteo 5, 15).

Esiste invece una seconda categoria di locuzioni formalmente e semanticamente identiche, sorte in seguito ad un processo diverso: quello del prestito linguistico. Le molteplici interferenze culturali e linguistiche, di diverse epoche e trafile, avvenute prevalentemente per via scritta, hanno aumentato in maniera considerevole il numero delle espressioni uguali, presenti non solo nelle lingue romanze, ma anche in molti altri idiomi europei. Prendiamo per primo il caso dei fraseologismi acquisiti per via dotta dalla mitologia o da autori latini o classici. Non ci soffermeremo in questa sede su quelle citazioni che tutt'oggi si usano in latino, non adattate (*panem et circenses*, attribuito a Giovenale; *carpe diem* a Orazio; *cum grano salis* a Plinio il Vecchio ecc.), ma piuttosto sui prestiti acclimatati in ogni lingua (*l'ottava meraviglia del mondo* [Pittàno, 213], di cui parla Strabone, con i suoi perfetti equivalenti in port. *oitava maravilha do mundo* [ANS, 247], sp. *octava maravilla del mundo* [REV], fr. *la huitième merveille du monde* [Larousse.fr], rum. *a opta minune a lumii* [REV]). Similmente troveremo in ciascuna lingua romanza i correlativi di alcuni modi di dire come *fatica da Ercole* [Quartu, 182], *essere il pomo della discordia* [Di Natale, 59], *unire l'utile al dilettevole* [Radicchi, 192], *nodo gordiano* [Craici, 124]. Un'espressione come *prendersela con i mulini a vento* [Lapucci, 205] (port. *lutar contra moinhos de vento* [glosbe], sp. *luchar contra molinos de viento* [REV], fr. *se battre contre des moulins (à vent)* [Larousse.fr], rum. *a se lupta cu morile de vânt* [Bucă, 157]) riecheggia la scena di Cervantes, mentre *c'è del marcio in Danimarca* [Pittàno, 60] traduce la famosa battuta shakespeariana.

Ancor più frequenti sono i casi di calchi o espressioni d'autore di rapida diffusione, diventati cliché internazionali, spesso biasimati per la loro logorante banalità. Per esempio la frase di Mérimée *armé jusqu'aux dents* [Larousse.fr] godette di tanta fortuna in tutte le lingue (port. *armado até aos dentes* [ANS, 135], sp. *armado hasta los dientes* [dle.rae], it. *armato fino ai denti* [Lurati, 232], rum. *înarmat până-n dinți* [Dex]). Incontriamo la metafora dell'uomo di paglia [Lurati, 168] sui giornali di tutti i paesi (port. *homem de palha* [REV], sp. *hombre de paja* [REV], fr. *homme de paille* [Larousse.fr], rum. *om de paie* [Dex]). E la lista dei calchi europei recenti potrebbe continuare per altre lunghe pagine. Pensiamo ad esempi come *il tempo è denaro* [Pittàno, 268], *luna di miele* [Radicchi, 108], *lagrime di coccodrillo* [Di Natale, 101], *levare le castagne dal fuoco con la zampa del gatto* [Lapucci, 57], *l'uovo di Colombo* [Di Natale, 164], *avere l'asso nella manica* [Quartu, 35], *essere la ciliegina sulla torta* [Sorge, 64], *lo scheletro nell'armadio* [Pittàno, 256], *fare l'avvocato del diavolo* [Radicchi, 21], *salvar capra e cavoli* [Craici, 34] ecc.

Dobbiamo ammettere che le tipologie prese in discussione fino a questo punto rappresentano, per gli studiosi di fraseologia contrastiva e per gli autori di dizionari bilingui, le situazioni più semplici e appaganti. Ma non anche le più spettacolari, oseremmo dire. Il “sale e pepe” di una lingua non consiste nell'uniforme adattamento alle lingue intorno, ma al contrario, in quella materia fraseologica e paremiologica tutta sua, fatta di metafore e immagini sorprendenti, uniche, difficilmente equiparabili.

Un primo grado di idiosincrasia di ciascuna lingua romanza potrebbe risultare da un semplice paragone tra le unità fraseologiche che designano lo stesso concetto. Mentre una lingua registra un solo modo per esprimere quella determinata idea, un'altra offre tante altre varianti parallele nate per quello che Ottavio Lurati chiama “sostituzione e irradiazione sinonimica”. Per esempio per ‘parlare una lingua incomprensibile’, l'italiano non conosce solo l'espressione *parlar turco* [Craici, 218], come in rumeno, ma anche *parlar arabo/ostrogoto/cinese* [Lapucci, 344], *parlar greco/ebraico/latino/tedesco* [DMDEA, 375]. Inoltre, la ferma decisione di colui che non si accontenta delle mezze misure, che in spagnolo suona *todo o nada* e in rumeno *totul sau nimic*, trova in terra italiana equivalenti idiomatici molto più numerosi: *o Cesare o niente, o asso o sei, o barattiere o cavaliere, o Cesare o Niccolò, o merda o berretta rossa, o polli o grilli* [GDPI, 362].

Il metodo contrastivo è valido ed efficace anche per mettere in risalto l'interpretazione personale dei propri *realia* che ciascuna lingua ne fa e il tipo di associazione metaforica o metonimica che istituisce. Per esempio, per

esprimere l'idea di 'oltremodo sordo' ciascuna propone un altro elemento di paragone: it. *sordo come una campana* [Pittàno, 280], port. *surdo como uma porta* [DICIO], sp. *sordo como una tapia* [dle.rae.es], fr. *sourd comme un pot* [Pittàno, 280], rum. *surd toacă* [DFLR, 1126]. Per dire invece 'fumare molto' solo l'italiano e il rumeno lo associano con lo stesso etnonimo (*fumare come un turco* [Lapucci, 344], *a fuma ca un turc* [DFIR, 173], mentre gli altri idiomi lo associano a diversi elementi inanimati (port. *fumar como uma chaminé* [ANS, 104], sp. *fumar como un chacuaco/ una chimenea* [REV], fr. *fumer comme une locomotive* [Larousse.fr]).

Ma il massimo grado di idiomaticità che una lingua possa raggiungere si manifesta tramite quei suoi modi di dire che praticamente non conoscono nessun riscontro fraseologico in nessun altro sistema linguistico. Si tratta, per lo più, di quelle locuzioni diventate quasi incomprensibili oggi, per cui l'autore della raccolta sente il bisogno di offrire al lettore moderno una spiegazione etimologica e anche semantica: "*l'anno della balena* era l'anno bisestile, perché si credeva che la balena facesse figli ogni quattro anni (PMD 2014: 22)"; *fare come i ladri di Pisa* "si dice di due persone che, pur litigando continuamente, non possono fare a meno di stare insieme. Si racconta che i ladri di Pisa di notte andavano a rubare insieme e di giorno litigavano, forse per spartire il bottino" (Lapucci 1987: 155). Un numero sempre più cospicuo di espressioni idiomatiche diventano criptiche anche agli occhi dei madrelingua, data la loro marcata „deissi" nella storia culturale, sociale e antropologica del popolo che le ha create. E gli esempi non mancano in tutte le lingue in analisi: *avere il ballo di San Vito* [Craici, 17]; *essere il pozzo di San Patrizio* [Di Natale, 59]; *rispondere per le rime* [Radicchi, 159]; *essere fra due zappe* [Guerini, 407]; port. *légua da Pòvoa* [ANS, 223]; port. *chamar pelo Gregorio* [ANS, 199]; sp. *caballero pardo* [dle.rae.es]; sp. *hidalgo de bragueta* [dle.rae.es]; *correr el ganso* [dle.rae.es]; fr. *mariage de la main gauche* [Larousse.fr]; fr. *regarder en Bourgogne la Champagne qui brûle* [Gorunescu, 44]; rum. *brânză bună în burduf de câine* [Costescu, 52]; *a-și toarce pe limbă* [Bucă, 276], *crai de Curtea Veche* [DELR, 64] ecc.

I modi di dire di una volta, come anche i proverbi, appartengono ad un patrimonio culturale irripetibile e ormai a numero chiuso, che rischiano di diventare le statiche opere di un museo. Una ricchezza che purtroppo ci sfugge ogni giorno di mano e di mente, diventando sempre meno afferrabile, sempre più oscura agli occhi del lettore del XXI secolo, ma la quale potrebbe trovare la sua salvaguardia nell'amore e nella pazienza dei fraseologi e dei

paremiologi, decisi a scoprirne le sottigliezze e le occulte etimologie, ad esaltarne l'arguzia e la giocosa saggezza.

BIBLIOGRAFIA / CORPORA

- [ANS]= Nogueira Santos António, 2006. *Novos dicionários de expressões idiomáticas*, Lisboa, Edições João Da Costa.
- [Breban] = Breban Vasile, Bulgar Gheorghe, Grecu Doina, Neiescu Ileana, Rusu Grigore, Stan Aurelia, 1969. *Dicționar de expresii și locuțiuni românești*, București, Editura Științifică.
- [Bucă] = Bucă Marian, 2007. *Dicționar de expresii românești*, București, Vox.
- [Cărare] = Cărare Valentina, ed., 2008. *Dicționar de proverbe românești*, București, Editura All.
- [Costescu] = Costescu Eugen, 1979. *Dicționar frazeologic român-italian*, București, Editura Științifică și Enciclopedică
- [Craici] = Craici Laura, 2001. *Dizionario dei modi di dire*, Milano, A.Vallardi.
- [DELLR] = Duda Gabriela, Gugui Aglaia, Wojcicki Marie Jeanne, 1985. *Dicționar de expresii și locuțiuni ale limbii române*, București, Editura Albatros.
- [DELR] = Dobrescu Alexandru, 1997. *Dicționar de expresii și locuțiuni românești*, Chișinău, Litera.
- [Dex] = *Dicționarul explicativ al limbii române online* (<https://dexonline.ro>).
- [DFIR] = Cuza Stănculescu Mariana, 1975. *Dicționar frazeologic italian-român*, București, Editura Științifică.
- [DFLR] = Tomici Mile, 2009. *Dicționar frazeologic al limbii române*, București, Saeculum Vizual.
- [dle.rae.es]= *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Real Academia Española* [<https://dle.rae.es/diccionario>]
- [DICIO]= *Dicionário Online de Português* (www.dicio.com.br)
- [Di Natale] = Di Natale Francesco, Zacchei Nadia, 1996. *In bocca al lupo! Espressioni idiomatiche e modi di dire tipici della lingua italiana*, Perugia, Guerra Edizioni.
- [DPLP] = *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (<https://dicionario.priberam.org/>)
- [DMDEA]= Turrini Giovanna, Alberti Claudia, Santullo Maria Luisa, Zanchi Giampiero eds., 1995. *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore*, Bologna, Zanichelli.
- [GDPI] = Guazzotti Paola, Oddera Maria Federica, 2006. *Il Grande dizionario dei proverbi italiani con CD-ROM per Windows*, Bologna, Zanichelli
- [Glosbe] = *Dicionário multilingüe on-line* (<https://pt.glosbe.com/>)
- [Guerini] = Guerini Nicola, 2003. *Dizionario dei proverbi. Detti e modi di dire della tradizione popolare*, Roma, Rusconi Libri.
- [Gorunescu], Gorunescu Elena, 1978. *Dicționar de proverbe român-francez*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- [Lapucci] = Lapucci Carlo, 1987. *Modi di dire della lingua italiana*, Milano, A.Vallardi.
- [Larousse.fr] = *Larousse. Dictionnaire de français*. (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>)

- [Lurati] = Lurati Ottavio, 2002. *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, CLUEB.
- [NDM] = Nuovo De Mauro. *Dizionario italiano online* (<https://dizionario.internazionale.it>).
- [PMD] = Rapa Sara, Zanoncelli Anastasia eds., 2014. *Proverbi e modi di dire raccontati da Zia l'Oca*, Verona, Edizioni del Baldo.
- [Pittàno] = Pittàno Giuseppe, 2015 [1992]. *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Bologna, Zanichelli.
- [Quartu] = Quartu B. M., 2000. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana. 10.000 modi di dire ed estensioni figurate in ordine alfabetico per lemmi portanti e campi di significato*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, terza edizione.
- [Radicchi] = Radicchi Sandra, 1985. *In Italia. Modi di dire ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bonacci Editore.
- [REV] = *Reverso. Free online translation dictionary* (<https://dizionario.reverso.net/>)
- [Sorge] = Sorge Paola, 2007. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Feltrinelli, Newton Compton.

Aleksandra Saržoska, Ruska Ivanovska-Naskova

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

I neoitalianismi in macedone tra dizionari e testi

1. Gli studi sugli italianismi negli ultimi due decenni

Coveri (2016) suggerisce tre criteri per la definizione di neoitalianismi. In base al criterio “tempo”, di questo gruppo farebbero parte italianismi entrati in altre lingue negli ultimi quattro decenni. Il secondo criterio si riferisce ai settori ai quali appartengono i prestiti e i calchi provenienti dall’italiano, e in questo caso, c’è un ampliamento dei settori tradizionali: “sport, design, moda e industria del bello, persino economia e finanza” (Coveri 2016: 101). Il terzo criterio riguarda i canali attraverso i quali gli italianismi si diffondono nelle altre lingue e in questo caso si tratta di canali nuovi, i mass media e, specialmente internet, dalla fine del XX secolo in poi. Coveri nello studio citato si sofferma sui neoitalianismi gastronomici e cita l’esempio del lemma *ciabatta* che risulta presente in 16 lingue nel mondo. Riprendendo una serie di italianismi di data più recente proposte da Serianni e da Frosini, Coveri, parlando di *neoitalianismi*, cita anche i termini: *tiramisù, pesto, carpaccio, bruschetta, rucola, antipasti, pesto, parmigiano, mozzarella, olio d’oliva, aceto balsamico, farfalle, tagliatelle* (Coveri 2016: 103).

Il discorso dei neoitalianismi si inquadra nel discorso più ampio di italianismi che rispecchiano l’influenza dell’italiano nelle altre lingue del mondo. L’Accademia della Crusca ha cominciato recentemente, sotto la guida di Luca Serianni e Mattias Heinz e con la collaborazione di Lucilla Pizzoli, il progetto OIM (Osservatorio degli Italianismi nel Mondo), il cui scopo è creare una banca dati degli italianismi disponibile in rete. Quest’impresa lessicografica è una continuazione dei lavori svolti nell’ambito del progetto *Dizionario degli italianismi nel mondo* (2004-2008), coordinato da Luca Serianni. Il progetto mira ad ampliare la raccolta di 5000 italianismi nel francese, inglese e tedesco DIFIT che costituisce il nucleo dell’OIM già pubblicato in rete (Stammerjohann et al. 2008). Questo rinnovato interesse per gli italianismi e il progetto OIM sono stati i motivi principali per riflettere sugli italianismi e, in modo particolare, sui neoitalianismi nel macedone.

2. Italianismi nel macedone

Lo studio è una continuazione dei lavori precedenti sugli italianismi nel macedone condotti soprattutto da Saržoska e Aleksoska-Čkatroska. Il lavoro più significativo di Saržoska sull'argomento è la pubblicazione *Италијанизмите во македонскиот јазик* [Gli italianismi nel macedone] (2009), mentre quello di Aleksoska-Čkatroska è *Романизмите во македонскиот јазик* [I romanismi nel macedone] (2005). Queste due lingue hanno collaborato al progetto il *Dizionario degli italianismi nel mondo* di Luca Serianni nel 2007, fornendo una lista di circa 300 italianismi nella lingua macedone. Oltre ai due lavori citati, i prestiti italiani nel macedone sono stati ricavati anche dal *Dizionario del macedone* a cura di Blaže Koneski (1961-1967), il *Dizionario ortografico del macedone* di Kiril Koneski (1999) e il primo volume del *Dizionario del macedone* dell'Istituto di lingua macedone pubblicato nel 2003.

La banca dati comprende quasi 330 entrate¹ e contiene le seguenti informazioni: la parola da cui deriva l'italianismo, la traslitterazione dell'italianismo in alfabeto latino, la parte del discorso, il campo semantico, la definizione e la fonte o le fonti da cui è ricavato il lemma. Per alcune voci ci sono anche osservazioni sull'appartenenza del lemma a una varietà del macedone, sulla sua frequenza d'uso o sulla lingua tramite. Per quanto riguarda la parte del discorso, la vasta maggioranza dei lemmi, 294, sono sostantivi, seguiti dagli avverbi (20), dai verbi (9) e dagli aggettivi (4). Le preposizioni e le interiezioni sono rappresentate con un'occorrenza ciascuna. Per quanto concerne il campo semantico, la maggior parte degli italianismi: 70 appartengono al settore della musica, 40 a quello dell'abbigliamento e tessuti, 38 alla finanza e al commercio, 22 alla gastronomia ed enologia. Il settore dell'edilizia è rappresentato da 12 occorrenze, quello dell'architettura, il settore militare e il settore marineria e navigazione da 11 occorrenze ciascuno. Gli altri settori, come teatro, religione, numismatica, meteorologia, botanica, cosmesi ecc., sono rappresentati con occorrenze che vanno da 1 a 6. Un valore abbastanza alto (61) hanno gli italianismi che fanno parte del linguaggio comune. Per quanto concerne la forma, molti italianismi (187) sono adattati, cioè hanno subito dei cambiamenti entrando nel lessico del macedone, mentre 142 si utilizzano come italianismi non adattati.

¹ Il numero di italianismi in realtà è di circa 300 perché le accezioni sono rappresentate nella tabella come entrate separate. In più, alcuni lemmi possono essere adoperati come due parti del discorso (*adadžo* < *adagio*, avv. e s.; *bravo* < *bravo*, avv. e inter.; *bruto* < *brutto*, agg. e avv.).

3. Neoitalianismi nel macedone

3.1 Metodologia

Il presente studio sui neoitalianismi fa parte di una ricerca più ampia il cui scopo è aggiornare la banca dati iniziale per il macedone attraverso la consultazione di risorse nuove per questa lingua slava. Una parte di questa ricerca è aggiornare le entrate già esistenti con informazioni nuove sui significati, ambito d'uso, esempi, varianti ecc., mentre la seconda, che si presenta in questa sede, riguarda l'ampliamento della banca dati con termini nuovi, cioè con italianismi di data più recente. Il settore indagato è quello enogastronomico, che nella banca dati di Saržoska e Aleksoska-Čkatroska comprende 21 termini: *bira* (< birra), *kaškaval* (< caciocavallo), *kapučino* (< cappuccino), *espresso* (< espresso), *pogača* (< focaccia), *grapa* (< grappa), *lazanja*, *lajanji* (< lasagna), *makaroni* (< maccheroni), *mocarela* (< mozzarella), *muskat* (< moscato), *parmezan* (< parmigiano), *pasta* (< pasta), *pjato* (< piatto), *pica* (< pizza), *picerija* (< pizzeria), *palenta* (< polenta), *salamura* (< sale amaro, *salamoia*, *salamoro*), *salca* (< salsa), *sirup* (< sciroppo), *špageti* (< spaghetti), *tortelini* (< tortellini).²

Nella ricerca sono stati consultati tre dizionari pubblicati negli ultimi due decenni: il Dizionario di lingua macedone in 6 volumi dell'Istituto di lingua macedone (2003-2014) con circa 100.000 lemmi, il Dizionario di Zoze Murgoski del 2011 con 80.000 voci e il Dizionario di forestierismi di Širilova del 2001. Gli ultimi due dizionari presentano anche informazioni sull'etimologia. Nell'indagine sono stati utilizzati anche i corpora disponibili per il macedone. Il primo corpus è composto da testi letterari di 6M di token,³ mentre l'altro è il corpus letterario integrato al Dizionario elettronico del macedone che comprende testi pubblicati a partire all'incirca dal XIX secolo ai giorni nostri. La mancanza di testi di altre tipologie è stata parzialmente compensata da ricerche di esempi d'uso di italianismi su internet, soprattutto su siti rilevanti per il settore in questione. La verifica della presenza dei neoitalianismi nel macedone è stata condotta anche attraverso ricerche libere su internet e questionario somministrato a una ventina di madrelingua macedoni che non conoscono l'italiano e di varie fasce d'età per i lemmi che non sono

² Tra i termini c'è anche la parola *bira*, entrata nel macedone attraverso la parola italiana *birra*, che a sua volta deriva dal tedesco. Giudicando dalla forma, la parola *parmezan* è entrata attraverso il francese *parmesan*.

³ Il corpus comprende 135 opere letterarie in macedone pubblicate nell'archivio digitale dell'Accademia macedone delle scienze e delle arti [<http://drmj.manu.edu.mk/>].

riportati in nessuno dei dizionari. Come punto di partenza, è stato utilizzato il DIFIT e la lista di italianismi in questo dizionario. La ricerca dei possibili italianismi è partita infatti dal sottocorpus degli italianismi nel DIFIT del settore in questione e gli etimi che hanno prodotto italianismi nel francese, nel tedesco e nell'inglese. Si è cercato di verificare la presenza dell'italianismo ipotizzato nelle varie risorse per il macedone.

3.2 Risultati

Nella tabella⁴ con i risultati della ricerca sono presentati il lemma con le eventuali varianti e la parte del discorso, la parola italiana da cui deriva il termine, la trascrizione della pronuncia e il significato dell'italianismo. Le colonne successive sono dedicate alle varie fonti consultate e segnalano la presenza (✓) o meno (X) della parola in questione. Nel caso dei corpora, è riportato anche il numero di occorrenze del lemma. L'ultima colonna presenta gli esempi tratti dai corpora che comprendono l'italianismo in questione.

<i>Rečnik na makedonskiot jazik</i>	RMI	Corpus testi letterari	CL
<i>Tolkoven rečnik na makedonskiot jazik</i>	TRMI	Corpus su <i>Makedonski digitalen rečnik</i>	CD
<i>Tolkoven rečnik na sovremeniot makedonskiot jazik</i>	RZM	Ricerca libera	RL
<i>Golem leksikon na stranski zborovi i izrazi</i>	LSZ		

mk.	it.	pronuncia	significato	R M J	TR MJ	RZM	LSZ	CL	CD	RL	esempi
ГОРГОНЗОЛА, s. f. var. ГОРГОНЦОЛА	gorgonzola	[gorgon'zola]	tipo di formaggio dal sapore forte con venature gialloverdastre	x	x	✓	✓	1	x	✓	"(ако де, ако), пиши и не заборо- тувај, сирење, половина „трапист“, половина жежено (имаме и увозни: гауди, горгонзола , камембер) (Какво ти е тоа?)" (CL)
РАВИОЛИ, s. pl	ravioli	[ravi'oli]	tipo di pasta a forma rettangolar farcita con carne e altro	x	x	✓	x	1	x	✓	"Мајка ми тогаш од брашното според рецептите од каталогот на Ла Ринашенте ја дополнуваше балканската симфонија во развлекувањето на тестото, во облиците на невидените макарони, шпaгeти, лазањи, равиоли , со сокот од домати што самата ги одгледуваше во градината во која имаше и трендафили, каранфили и доста босилек." (CL)
МАКИЈАТО, s. n.	caffè macchiato	[mak'jato]	caffè espresso con schiuma di latte caldo	x	x	✓	x	x	x	✓	Јан Каман сакаше да открие од каде доаѓаат неговите ученици: испи макијато на Косово, сретна авганистански деца во Иран, бараше ученици во Гана, го посети „Шварцвалд“ во Никарагва.

Gli italianismi rilevati seguendo la metodologia descritta sono stati suddivisi in tre gruppi: italianismi, neoitalianismi attestati e neoitalianismi non attestati.

⁴ La tabella è rappresentata qui in modo parziale. Una selezione dei dati per le varie entrate è presentata successivamente.

Il primo gruppo di italianismi rilevati non sono italianismi nuovi perché erano già presenti nel Dizionario del macedone (1961-1966). Di questo gruppo fanno parte i seguenti termini: *mortadela* (< *mortadella*), *kornet* (< *cornetto*), *medaljon* (< *medaglione*), *pršuta* (< *prosciutto*), *rizoto* (< *risotto*), *salama* (< *salame*), *sardela* (< *sardella*), *sardina* (< *sardina*). La loro presenza nel macedone è confermata anche nei dizionari nuovi e nei corpora.

Il secondo sottogruppo di italianismi è composto da termini attestati in almeno in uno dei tre dizionari consultati. Così, per esempio, l'italianismo *gorgonzola* (< *gorgonzola*), o la sua variante *gorgoncola*, si riscontra nei dizionari di Murgoski e di Širilova, in uno dei corpora (es. 1) ed è ampiamente attestato in testi di questo settore disponibili in rete (es. 2):

(1) “(ако де, ако), пиши и не забошотувај, сирење, половина „трапист“, половина жежено (имаме и увозни: гауди, *горгонзола*, камембер) (Какво ти е тоа?)” (CL)

(2) Потоа во тавата најпрво го додаваме пармезанот, па рокфорот исечкан на парчиња, потоа камемберт исечкан на парчиња и на крај исечканата *горгонзола*. (RL)

Un altro esempio è l'italianismo *makijato* (< *macchiato*) attestato solo nel Dizionario di Murgoski, ma presente in numerosi testi in rete, come in (3) oppure (4):

(3) Љубителите на кафе со млеко, како што е на пример *макијатото*, се личности кои водат грижа за другите и сакаат да ги усреќат. Овие личности се љубопитни и сакаат да испробуваат нови работи. (RL)

(4) Јан Каман сакаше да открие од каде доаѓаат неговите ученици: испи *макијато* на Косово, сретна авганистански деца во Иран, бараше ученици во Гана, го посети „Шварцвалд“ во Никарагва.

Insieme a *gorgonzola* e *makijato*, di questo gruppo fanno parte gli italianismi: *ravioli* (< *ravioli*), *artičoka* oppure *artičok*, *artišoka* (< *articiocco*), *brokula* (< *broccoli*), *marinira* (v.) (< *marinare*), *panceta* (< *pancetta*), *picerija* (< *pizzeria*), *škampi* (< *scampo*), *kasato* (< *cassata*), *marcipan* (< ted. *Marzipan* < it. *marzapane*), *morski plodovi* (calco formale di *frutti di mare*), *njoki* (< *gnocchi*), *grisina* (< *grissino*), *bevanda* (< *bevanda*), *marinara* (< *alla marinara*), *minestrone* (< *minestrone*), *pesto* (< *pesto*), *rikota* (< *ricotta*), *tartuf* oppure *tartufa* (< *tartufo*).

Non è facile distinguere tra italianismi diretti e indiretti. La parola *bevanda*, per esempio, che mantiene la forma inalterata in macedone, probabilmente è arrivata attraverso il croato e il serbo, in cui ha lo stesso significato come in macedone – “miscela di vino e acqua”:

(5) “Од стандардно класични сендвичи – (земичка, путер, кашкавал, шунка и зелена салата) до крцкави пити, воздушности торти, екзотични салати, но и медитеранско „пакетче“: маслиново масо, пршута, диња и *беванда*..., не се ретки писателите кои инспирацијата ја нашле токму во храната.” (RL, <https://7dena.mk/>)

Secondo i dizionari, un altro italianismo entrato nel macedone in maniera indiretta è *artičoka*, con le sue varianti *artičok* e *artišoka*. In due dizionari che attestano la presenza di questo vocabolo in macedone (RZM, LSZ) è segnalata la sua provenienza dal francese (< fr. *artichaut* < it. *articiocco*). Esempi con questo italianismo indiretto si riscontrano nei corpora consultati:

(7) Пржени компирчиња за вечера, *артичоки* во сос, ликер од вишни, сочен колач, цела шунка... Сè на сè, вистинско изобилство и уште грст нарциси расфрлани дури и по чаршавот, меѓу шолјите!” (CD)

Anche *marcipan*, secondo la forma, come anche attestato nel dizionario di Murgoski (RZM), è entrato in macedone tramite il tedesco *Marzipan*, che a sua volta, è italianismo diretto che proviene da *marzapane* (DIFIT). Nel macedone *marcipan* è “tipo di dolce con mandorle e zucchero” (RZM) ed è abbastanza comune:

(8) Потоа, со нагласен апетит, изедете го вашиот минијатурен двојник од *марџипан*, желе или жолт пудинг. (CD)

Altri italianismi che hanno subito dei cambiamenti nella forma sono *brokula* (< *broccoli*), *marinira* (v.) (< *marinare*), *panceta* (< *pancetta*), *škampi* (< *scampo*), *kasato* (< *cassata*), *grisina* (< *grissino*), *marinara* (< *alla marinara*), *tartuf* oppure *tartufa* (< *tartufo*). Tra questi, sono particolarmente comuni gli italianismi *brokula* e *grisina*, che si usano soprattutto al plurale – *grisini*, con il significato di “tipo di pasta a forma di bastoncini sottili e croccanti” (RZM):

(9) Жив карфиол, живи *брокули*, живи тиквички, бабури на шлајфни у сите бои на виножитито, патлиџанџенца, гранки од жив целер. (CD)

(10) Снеже го носеше малечкото кесе со *грисини* затоа што и таа мораше да „учествува”! (CL)

L'unico calco rilevato di questo gruppo è *morski plodovi* (< *frutti di mare*), attestato in uno dei dizionari (RZM), che lo definisce come “cibo misto proveniente dal mare (cozze, gamberi, calamari ecc.)”. Questo calco, molto presente in rete, si riscontra anche nei due corpora consultati:

(11) Се напи едно карафче црвено вино со шпагети зачинети со сос од *морски плодови*, многу лук и босилек, а потоа вечерата ја заврши со навистина величествен италијански сладолед, по коишто секогаш беше толку алчен. (CL)

(12) Претприемчивите грчки угостители распоредиле неколку ресторани од кои на масите крај брегот сервираат богат избор од *морски плодови*. (CD)

Per quanto riguarda gli italianismi che hanno mantenuto quasi completamente la forma della parola italiana da cui derivano, è ancora più difficile scoprire la via d'arrivo e decidere se sono diretti o indiretti. Questo vale per *ravioli* (< *ravioli*), *picerija* (< *pizzeria*), *njoki* (< *gnocchi*), *minestrone* (< *minestrone*), *pesto* (< *pesto*), *rikota* (< *ricotta*).

Il terzo gruppo, quello degli italianismi recenti e comuni, ma non registrati nei dizionari, contiene 13 italianismi. Oltre alla loro ampia presenza in testi specialistici, questi termini sono in generale conosciuti dai parlanti macedoni che hanno partecipato all'indagine. Qui rientrano: *brusketa* (< *bruschetta*), *čabata* oppure la variante *čiabata* (< *ciabatta*), il calco formale *mediteranska dieta* (< *dieta mediterranea*), *panakota* (< *panna cotta*), *pinoli* (< *pinolo*), *stračatela* (< *stracciatella*), *taljateli* (< *tagliatelle*), *tiramisu* (< *tiramisù*), *rukola* (< *rucola*), *kaneloni* (< *cannelloni*), *balsamiko* (< *aceto balsamico*), *kvatroformadži* (< *quattro formaggi*), *maskarpone* (< *mascarpone*).

Per esempio, la parola *rukola* è presente sulle confezioni nei supermercati, sulle quali si legge spesso *rucola* o addirittura *baby rucola* (si veda l'all. 1). Questo nuovo italianismo è presente in numerosi testi in rete, come nell'esempio seguente tratto da un sito con consigli sulla coltivazione di ortaggi:

(13) Руколата е вкусен лиснат зеленчук со пикантен, горчлив и јак ароматичен вкус, богат со многу витамини и минерали. (<https://sovmnozhenjodelstvo.mk/>)

Sono state rilevate, inoltre, parole che in generale non sono conosciute dai partecipanti all'indagine, ma che sono attestate nei testi macedoni e che si

usano nei testi (si veda l'all. 1). Tra queste parole, che sono candidati buoni per futuri neoitalianismi, troviamo: *karpačo* (< *carpaccio*), *kaperi* (< *cappero*), *panetone* (< *panettone*), *proseko* (< *prosecco*), *spumante* (< *spumante*), *pana* (< *panna*), *aldente* (< *al dente*). In seguito si presentano alcuni esempi tratti da testi in rete:

(14) Шпагетите сварете ги во поголема количина на посолена вода за време од 8 минути или додека добиете *ал денте*, што значи дека треба да бидат доволно меки за да се јадат, но да бидат малку цврсти и да не се распаѓаат. (<https://sezahrana.mk/>)

(15) Потоа додајте уште малку маслиново масло, сечканиот лук, *капери* и босилек. (<https://sezahrana.mk/>)

(16) Ивана Симјановска, интернационален вински судија, посочи дека ќе има дегустации на *просеко* и шампањ, спарување на вино и чоколада, предавања за вински маркетинг и како да се зголеми продажбата на вино. (<http://vinodonia.mk/>)

4. Conclusioni

Lo spoglio ha registrato la presenza di 19 nuovi italianismi attestati e 13 nuovi italianismi non attestati nei dizionari, ma conosciuti dai parlanti e presenti nei testi. Insieme ai 9 italianismi già presenti nel primo Dizionario del macedone, si è arrivati a 41 termini che si aggiungono ai 21 italianismi nel macedone del settore gastronomico e quello enologico rilevati da Saržoska e Aleksoska-Čkatroska. Lo studio ha dimostrato che l'italiano contribuisce all'arricchimento del lessico del macedone, in linea con le tendenze generali sulla diffusione dei nuovi italianismi nelle altre lingue, che riguardano i canali di trasmissione (i nuovi mezzi di comunicazione) e i campi in cui si riscontra il maggior numero di nuovi italianismi (la gastronomia, lo sport). La presenza, inoltre, di termini che sono sulla via di diventare neoitalianismi nel futuro dimostra che si tratta di un processo in corso che riguarda il settore enogastronomico ed è da seguire. Per quanto riguarda la metodologia adoperata, si può concludere che, grazie alle risorse nuove per il macedone - dizionari e corpora - si può aggiornare la banca dati di partenza di italianismi in questa lingua. La questione della datazione dell'entrata degli italianismi nel macedone rimane aperta per la mancanza di dizionari etimologici e per le scarse informazioni nei dizionari esistenti. Il percorso adoperato nell'indagine - la partenza dal sottocorpus "gastronomia e enologia" nel DIFIT - dimostra che il DIFIT può fungere da spunto nella ricerca di italianismi in

altre lingue. Per quanto riguarda le prospettive per ricerche future, sarebbe interessante aggiornare la banca dati degli italianismi di partenza di Saržoska e Aleksoska-Čkatroska con informazioni nuove per i primi italianismi (per esempio, informazioni sulla distribuzione, significati, esempi, ecc.) nelle nuove risorse e con neoitalianismi in altri settori. Sarebbe interessante, infatti, capire, per quanto riguarda gli italianismi nel macedone, quale altro settore è produttivo negli ultimi decenni. Uno possibile potrebbe essere quello dello sport: si pensi a esempi come: *skudeto* (< *scudetto*), *adzuri* (< *azzurri*), *kalčo* (< *calcio*) oppure *katanadžo* (< *catenaccio*). Inoltre è interessante vedere quali italianismi invece spariscano, come è il caso, per esempio, dell'italianismo *alabračeta* (< *alla braccetta*, *a braccetto*), un italianismo nel dialetto di Bitola, entrato probabilmente tramite il greco (cfr. *αλαμπρατσέτα*),⁵ ma ormai obsoleto. Un altro aspetto interessante sarebbe osservare gli italianismi in un contesto più ampio, cioè quello degli italianismi delle lingue dei Balcani, per capire come esattamente sono entrati nel macedone e se esistano “neoitalianismi balcanici”.⁶

BIBLIOGRAFIA

- Aleksoska-Čkatroska Mirjana, (2010). *Romanizmite vo makedonskiot jazik. Prilog kon etimološkite proučuvanja za makedonskiot jazik*, Skopje, Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij”, Filološki fakultet “Blaže Koneski”- Skopje.
- Coveri Lorenzo, (2016). *Neoitalianismi gastronomici dalle regioni al mondo: il caso di ciabatta ‘tipo di pane’*, in Morgana Silvia, De Martino Domenico, Stanchina Giulia (a cura di), *L'italiano del cibo (Milano, 30 settembre-2 ottobre 2015)*. Atti, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 101-112.
- Heinz Matthias, (2017). *Osservatorio degli italianismi nel mondo: punti di partenza e nuovi orizzonti: atti dell'Incontro OIM, Firenze, Villa Medicea di Castello, 20 giugno 2014*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Koneski Blaže (a cura di), (1961-1966). *Rečnik na makedonskiot jazik so srpskohrvatski tolkuvanja*, Skopje, Institut za makedonski jazik “Krstе Misirkov”.
- Koneski Kiril, (1999). *Pravopisen rečnik na makedonskiot literaturnen jazik*, Skopje, Prosvetno delo.
- Pizzoli Lucilla, (2017). *Per un dizionario degli italianismi nel mondo: rilancio di un progetto*, in Lubello Sergio, Stromboli Carolina (a cura di), *L'italiano migrante. Studi monografici*, «Testi e linguaggi» 11, pp. 171-182.

⁵ Secondo *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* [Dizionario del greco moderno] (<http://www.greek-language.gr/>).

⁶ Qui ci si rifa al termine “balkanski talijanizam” [it. italianismo balcanico] utilizzato da Skok nel *Dizionario etimologico del croato o del serbo* (Skok, 1971-1973) con riferimento a italianismi che circolano nelle lingue dei Balcani.

- Samardžić Mila, (2006). *Nuovi italianismi in serbo*, in Emanuela Cresti (a cura di), *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Atti SILFI 2006, Vol II, FUP, Firenze, pp. 645-649.
- Saržoska Aleksandra, (2009). *Italijanizmite vo makedonskiot jazik*, Skopje, Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij”.
- Stammerjohann Harro et al. 2008. (a cura di). *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*. Firenze, Accademia della Crusca.
- Skok Petar, (1971-1973). *Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Voll. 1-3. Zagreb, Jugoslovenska akademija znanosti i umetnosti.

Fonti:

- CL = Corpus di testi letterari MANU [<http://drmj.manu.edu.mk/>]
- CD = Corpus di testi letterari del sito *Makedonski digitalen rečnik* [<http://www.makedonski.info/>]
- DIFIT = Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco [<http://difit.italianismi.org/>]
- LSZ = Širilova Velika, (2001). *Golem leksikon na stranski zborovi i izrazi*, Skopje, Toper.
- RZM = Murgoski Zoze, (2011). *Tolkoven rečnik na sovremeniot makedonskiot jazik*. Skopje, Filološki fakultet “Blaže Koneski”.
- TRMJ = *Tolkoven rečnik na makedonskiot jazik* (Vols. 1-6). (2003-2014). Skopje, Institut za makedonski jazik “Krstе Misirkov”.

Allegato 1





Карпачо со бифтек

★★★★★

рукола, пармезан, мариниран бифтек

450 ден.

Карпачо со брезола

★★★★★

рукола, пармезан, брезола

450 ден.

Пекорино кашкавал

★★★★★

пекорино кашкавал

250 ден.



ВИНО ПРОСЕКО САНТА ...

granapdoma.mk



ВОДЕНИЦА МУЛИНО

\$\$\$\$\$

Македонска, Интернационална, Морска храна

★★★★★ (433)

Време за достава: 50 минути

Пресечно време за достава: 39 минути

○ Недела: 10:00 - 00:00

☞ Мин. нарачка: 500 ден. + достава

☑ Плаќање: во готово / онлајн



II. LETTERATURA

Маја Бојадиевска, Славица Србиновска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ — Скопје

За „религијата“ во контекст на современата култура: Џани Ватимо и Жак Дерида

Пред точно 25 години, во светлината на значајни историски поместувања во Европа и пошироко (Заливската криза, војната во екс Југославија, растечкиот религиски фундаментализам), чии последици и ден-денес го обликуваат нашиот свет, на островот Капри, во организација на Istituto Italiano per gli studi filosofici се собрале еминентните филозофи на нашата епоха да дискутираат на една тема која се чини само навидум депласирана во предоминантно секуларните западно-европски општества. Темата е религијата или, поточно, религиското, односно обновената религиска „свест“ во современоста.

Џани Ватимо, еден од најзначајните современи италијански филозофи (значаен и во некоја мерка контроверзен), ја презел главната улога во димензионирањето на клучните рефлексии за овој семинар, соработувајќи, пред сè со капитални мислителите како Жак Дерида и Ханс Георг Гадамер, како и со италијанските филозофи Маурицио Ферарис, Винченцо Витиело и Алдо Гаргани. Без претензии за филозофско дебатирање со овие густе текстови, кои се, всушност, записи на дијалозите на Капри, сакаме да обрнеме внимание на неколку концепти/поими на кои се потпираат филозофите, обидувајќи се одново да ја промислат обновената религиозност толку карактеристична за нашето време.

Фокусот на дијалозите на Капри, за што особено зборува Ватимо, е во заедничкото преосмислување на причините за тоа што доживувањето на религијата и на религиското искуство воопшто, во современиот свет се искусува како „враќање“. Затоа, посебно ќе се задржиме на анализа на концептот за „враќањето“.

Општо земено, за Ватимо е познато дека нема доверба во херменевтиката. Тој дури смета дека херменевтиката станала премногу нејасна и дека веќе ѝ недостасува јасното означување на филозофските проблеми. Како што појаснуваат неговите критичари, неговиот одговор на ваквата ситуација е да инсистира на нихилистичките консеквенции на херменевтиката. Тврдењето дека веќе не постојат факти туку само интерпретации и самото е една интерпретација, така што за него веќе херменевтиката не

може да се гледа како точна или како вистинита дескрипција за постојаните структури на реалноста на човековата егзистенција. Оттука херменевтиката не може да биде метафизичка теорија и единствено може да се оправда ако се презентира како одговор на историјата на бивствувањето, како историја на ослабнувањето на светот, на ослабнувањето на неговите структури (Derrida&Vattimo1998: 37).

Во една ваква општа рамка, за разлика од уводната рефлексija на дијалозите на Капри, која му е доделена на Дерида, и во која францускиот филозоф се оградува од каков било директен одговор на прашањето „зошто феноменот на враќањето на религиите е толку тежок за промислување“, Ватимо зазема малку побезбедна позиција.

Дерида најпрвин нагласува дека една од причините за тешкотијата на овој проблем можеби лежи во фактот што филозофите, договарајќи ги овие дијалози се посветиле на тоа да одговорат на двојна пропозиција, која веднаш придвижува и на двојно прашање: прашањето на јазикот и прашањето на нацијата. Дерида веднаш ја релативизира договорената претпоставка, па така, вели: дури и ако постои согласност околу претпоставката за враќањето на религијата, ако е тоа феномен, и глобален и планетарен - она што, всушност, е залогот на размислувањето тука е – јазикот, самиот идиом на литерарноста, пишувањето, зашто тоа го формира клучниот елемент на секое верување и на секое откровение – и тоа е идиом којшто е неодвоив од социјалниот нексус, од политичкото, од семејното, етничкото, од комунитарниот нексус, од нацијата и од луѓето, „од автохтоноста, крвта и почвата, и дури уште од попроблематичната релација кон граѓанството и државата“.

За разлика од Дерида, Ватимо одбира својата рефлексija да ја врзе стриктно за концептот на враќањето, како еден од можеби есенцијалните аспекти на самото религиско искуство. Тој смета дека постојат објективни причини кои го објаснуваат ова враќање на религиското. Општа е согласноста за робусната присутност во популарната култура на „враќањето“ на религиското согледано како потреба, и тоа „во новата виталност на црквите и сектите, во потрагата по различни, често компилирани доктрини и практики, како во нивната бенигна така и во нивната радикална форма, понатаму, во модите на различни „источни религии“ и слично. Ватимо, како и низа други социолози и филозофи, мотивираноста за ваквите процеси ја бараат во низа глобални закани кои се сосема нови, и кои, дури и денес се зголемуваат и се мултиплицираат: притоа, стравот е клучната движечка сила која ги обликува овие

феномени. На пример, стравот од војни, стравот од атомски закани, стравот од еколошки ризици и катастрофи, стравот од генетското инженерство. Во оваа серија, Ватимо го наведува и општиот страв од пропаста на вредностите и, консеквентно, стравот од целосното губење на смислата на егзистенцијата. На овие фантоми на денешницата, секако треба да се додаде и консумеризмот и особено, радикалните предизвици коишто произлегуваат од новите медиуми / социјалните медиуми. Понатаму, дури и, како што вели Ватимо, „насилната“ потрага по афирмација на локални, етнички и племенски идентитети која ја сведочиме во современiot миг, значи, дури и таа агресивна потрага може да се препознае како специфична форма на концептот за враќањето.

Тезата на италијанскиот филозоф е дека во повеќето случаи, концептот на враќањето, како враќање кон „автентичното бидување“, како враќање кон автентичните корени на самата егзистенција може да се поврзе со импулсот на одбивање на модернизацијата како деструкција токму на овие корени на постоењето. Оттука, на некој начин, Ватимо ја проблематизира доминантно „фундаменталистичката“ инспирација на новата религиозност, за која тврди дека е во основа инспирирана од апокалиптичките страхови во современите општества. Меѓутоа, она што многу повеќе го интересира Ватимо од „надворешните“ објаснувања за враќањето на религиското е филозофската перспектива според која враќањето на религијата е сврзано со наизглед далечни „теориски“ настани. Излегува дека враќањето треба тесно да се поврзе со дисолуцијата на големите нововековни системи на мислење кои го придружуваа развитокот на науката, развитокот на технологиите и модерната општествена организација. Според тоа, за перспективата на филозофијата е важно одново да се направи рефлексija врз претпоставката дека историчноста нè има одведено толку далеку (не толку како човештво, можеби повеќе како европски дел од човештвото) од „сеприсутната заснованост на Битието“ (која ја објавуваат религиските системи), што се создале наука и технологија кои, во меѓувреме, стануваат целосно нехумани и дехуманизирани. На тој начин, Ватимо во својата рефлексija кон проблемот на враќањето, смета дека можеби тоа треба да се гледа како еднакво на „напуштањето на историчноста и повторно обновување на автентичната состојба која може само да се разбере како опстојување во есенцијалноста“ (Derrida&Vattimo 1998: 57).

Можеби новата виталност на религијата, како што размислува Ватимо, зависи од фактот што филозофијата и критичката мисла,

напуштајќи ја самата идеја на создавањето – не се способни на егзистенцијата да ѝ го дадат она значење кое таа, оттука, сè повеќе го бара во религијата.

Обидот да ги реактуализираме и да ги преиспитае прашањата поврзани со религијата низ призма на рефлексите на неколку современи философи, меѓу кои го истакнуваме значењето на тезите кои ги поставуваат Жак Дерида и Џани Ватимо, само по себе, е пристап со длабок апстрактен однос кон категориите кои на прв план се појавуваат во компарацијата на филозофијата и на религијата, а на втор преку разликата, засновани во ставовите на авторите.

Примарно се наметнува дилемата околу тоа како и зошто да говориме за религијата во ерата на дигитализацијата, на сајбер просторот, на виртуелните просторни и временски сфери, во време на силно развиена технологија и наука. Сепак, ако се осврнеме врз елементарната идеја за „хуманото“, дефинирана во Оксфордскиот речник како одлика на човекот кој говори, се однесува различно од животните, мисли и развива филозофија, литература, тогаш можеби низ призмата на дополнувањата на ова објаснување, кои се однесуваат на хуманоста која подразбира отсуство или намалување на болката која едно суштество ја поднесува, се соочуваме со низа поими како злото, искушението, спасувањето или доброто, кои подеднакво ги објаснува религијата, колку и филозофијата, со намера да го актуализира прашањето за Битието во епоха на разложувања, но и на универзализација, на автоматизација, како и на доминација на капиталот и на профитот.

Паралелно со овие современи контексти на моќ и дејствување на капиталот, Дерида го насочува својот став и кон разобличувањето на низа дилеми опфатени со сознанијата дека религиозните убедувања се неразделни од концепциите за нацијата и јазикот, за почвата и за крвта. Паралелно со овие наследени врски, тој го актуализира мислењето за животот и за смртта, а со неа и за жртвувањето, потоа за вината и за казната, за доблеста, но и за злото. Сите овие прашања го засегаат потесното подрачје на етиката, а паралелно со неа и Битието.

Во релација со политиката се враќа повторно прашањето за религијата и се актуализираат ставовите кои упатуваат на фундаментализмот, радикалната форма на застапување на определени верувања, која ја антиципира негацијата на други верувања, а со нив и на друга религија.

Во филозофската концепција на Дерида паралелно со јазикот и со преиспитување на другоста во подрачјето на Медитеранот, но и во

подрачјето на Блискиот Исток се актуализира метафората за светлината, а со неа и на откровението и тоа колку во сферата на науката, на јазикот и на соопштените значења, толку и во објавата на Бога. Надвор од рамката за промислувањата на религијата како догма, за ограничувањата наметнати со извесни норми во религијата, филозофијата каде што клучна тема е религијата проговара за парадоксот на современата епоха.

Историскиот преглед на мислења за религијата, Дерида го започнува со студијата на Кант посветена на „религијата и рамките на рационалното, на разумот“ од 18 век. Во согласност со оваа студија, тој ја актуализира низ призма на религијата концепцијата за откровението, потоа сликите за патот, за пустината, па и за пештерата, како и за светлината, кои се активни и интерпретирани и во филозофијата, и во науката. Откровението е цел на секоја наука. Во студијата за религијата и разумот на Имануел Кант, Дерида упатува на деловите во кои се говори за изворите на злото и притоа се обидува да направи разобличување на последиците тесно поврзани со просветителството, кое ја промовира моќта на разумот до случувањата во современата епоха на посткапитализмот поврзани со дезинтегративните процеси во околината и во човекот. Во расправите кои Кант ги актуализира по однос на разумот и на религијата, а во кои Дерида ја уочува разликата меѓу верата и знаењето, се објаснуваат освестените состојби на човекот за ослободувањето од вината и концентрацијата врз авторитетот на Бога. По однос на неговиот авторитет се исклучени сите прашања поврзани со неговите дејствувања, прашањата и просудувањата се однесуваат единствено само на она што го прави човекот. Сепак, врската на моралот и религијата, безусловната позиционираност на авторитетот на Бога се судира со разумот како есенција на постоењето во епохата на просветителството и завршува со потиснување на улогата на религијата. Размислувајќи во оваа насока, Дерида ја истакнува улогата на просветлувањето и откровенијата обезбедени со научни процедури, но и резултатите поврзани со дехуманизацијата и деструкцијата на стварноста заснована врз вредносниот систем на „ефикасната автоматизација“.

Ако со религијата се актуализира моралната или вредносната пирамида на животот, по смртта на Бога, се чини дека станува уочливо дека во епохата на глобализација и на телетехнонаучно напредување се исклучува прашањето за хуманите вредности, сè што се подразбира под вредност е изразено преку продуктивноста и ефикасноста на системите. Со расправата за Марксовото објаснување на религијата како

идеологија, Дерида преминува на Хегеловата „феноменологија на духот“ и расправа за смртта на Бога, за моралот и егзистенцијата, но и за страдањето како составен дел од постоењето. Толкувањето на негативните и нарушените вредносни норми според Хегел, доведуваат до заклучоци во филозофските промислувања во кои Дерида учува потреба од нова потрага. Дали во неа влегува идејата за градење на вера? Дали новиот контекст го проблематизира прашањето за постоење на авторитет? Во историскиот контекст на рефлексии врз филозофските системи, Дерида го отвора прашањето и за Хајдегеровото мислење врзано за онтоологијата и за диференцијацијата меѓу *theo-logy* - тео-логија како дискурс за Бога, за верата и за откровението и *theio-logy* - теио-логија како дискурс за битието и божественоста, но и за есенцијата, за божественоста во божественото (De Vrais, 1999: 97).

Особено значаен дел во мислата на Дерида за верата и знаењето претставува воведувањето на сликата на пустината, тоа е надворешен простор, нешто како *chora* или предел надвор од градот, простор меѓу градовите како оградени простори каде што се појавува „жедта за“ или „копнеењето по“ вера во вистината/во авторитетот. Иако во модерната епоха Бог е мртов, а проблемот со вистина е заробен во нихилистичка и празна ситуација без решенија, во отсуство на смисла и хумани, а не технички и пазарни вредности, според Дерида, но и според Ватимо, се појавува остаток кој тежнее да го рedefинира постоењето и трага по живот со поинакви критериуми. Токму во пустината како слика се раѓа атеолошкиот поим за слобода, за волја и за ослободување од универзалната доминација на рационалното и се раѓа потребата за преиспитување на правилата, вредностите на политичката демократија.

Во филозофскиот систем на Дерида концепцијата на хората дозволува дивергенција во секој поглед, таа не е ниту само знаење, ниту само вера, не е само Битие, ниту само Човек, ниту само Бог, ниту само Добро, а ниту само Историја. Таа е безличност на она Другото, и секогаш стои / постои наспроти Идентитетот.

Во мислата на Дерида, која го актуализира прашањето за религијата се инсистира на динамиката која незапирливо инсистира на промена, на отсуство на идентификација на која било концепција од сферата на политиката, на верата, на војната, на економијата. Всушност, со извесно разградување на старите поимања и препознавање на аспекти на поимот религија во сите овие категории се спознава за каков степен на опфаќање на смисла станува збор кога говориме за религијата, бидејќи

таа акумулира категории од етиката, законите на суверената држава, но и од сферата за граѓанинот како субјект.

Дерида ја мисли религијата како реакција или одговор што нужно упатува на значајното присуство на другиот, а потоа и на повратниот однос кон себството и на грижа за себството. Религијата кај него се мисли во духот на долгата традиција на нејзиното поимање како тестамент, како сведоштво, како наследство, но и како смисла која може да биде доведена под прашање. Просветителската мисла која ја исклучува религијата и го актуализира научниот пристап, денес се надминува, а религијата се промислува и се враќа. Зошто? (Hant 2000: 55)

Во овој контекст го поставуваме прашањето за тоа што значи за Дерида и за Ватимо религијата во контекст на децении на крај на еден век и најавени промени во следниот век?

Дерида го насочува сопственото поимање на религијата и на знаењето во насока на учување на истиот извор од кој потекнуваат двете сфери. Во нив е активен перформативниот чин на дејствување во кој одговорот е насочен кон другиот, но не предизвикува оштетувања на себството. Што значи самиот чин на перформативно дејствување, како тоа се врзува за ритуалите и сведоштвата, но и научните одговори/реакции на теленаучниот перформанс (Derrida&Vattimo 1998: 77).

Посочувајќи ја доминацијата на латинскиот кога станува збор за религијата, а потоа и на англискиот јазик, Дерида во своето мислење на дискурсот како стварност и на религијата упатува на множество од зборови / значења кои таа ги акумулира како култ, вера, светост, есенција, кои подеднакво се трансферираат како „туѓи имиња“ и поими и се вклучени во различни вредносни системи во глобалниот свет, тие дивергираат со различни содржини и перформанси и стануваат активни во рамките на идеологиите и политиките на мислење и дејствување.

Доминацијата во глобалниот свет, притисокот изразен во хегемониски однос кон другиот по прашањето на религијата (христијанската) и на јазикот (англискиот) не е актуелна само во антропологијата, културата, семантиката, ниту само во историјата. Според Дерида, кој го актуализира значењето на дискурсот и го поставува прашањето за тоа што се случува кога религијата е „непреводлива“, поврзаноста со „кажувањето на вистината, и ништо друго освен вистината“ станува проблематично и не се сведува и не е соодветно само на дадената заклетва за говорење на вистината, бидејќи токму во таквата состојба на сомневање, според Дерида, започнува религијата.

Тој отворено го поттикнува преиспитувањето на убедувањата за потребата од знаење, за искушението со кое започнува стекнувањето на знаење, потоа го тематизира прашањето за Бенвенистовиот семантички пристап кон буквалното и другото значење, но и потребата да се одговори, да се искаже „верата во“ вредноста без двоумење.

Концепцијата за „одговорот“ е составен дел од расправите на кои се повикува Дерида. Тој во дијалозите на Платон (во *Sortiui*, 899) го посочува примерот на паразитот Ергасилус кој му одговара на Хигион дека „гарантира“ за тоа дека неговиот син ќе се врати, на што овој му возвраќа дека за таквата гаранција ќе му биде овозможено хранење до крај на животот. Проширеното толкување се однесува на односот во кој „се ветува“ и се дава подарок, а тоа е составен дел од поширокиот хоризонт на поимање на сферите во кои значајна улога имаат свештениците кои ветуваат, правните советници кои имаат стекнато доверба, но и политичките субјекти, партиите кои даваат свои ветувања во текот на демократските процеси или избори за позиции на моќ.

Сепак, што се случува кога во барањето на етимологијата на зборот религија се откриваат слоеви и врски на зборот „одговор-реакција“ со грчкиот збор *spondeo* кој значи „истурање, извлекување“, односно „ослободување“? Дерида го поставува и прашањето за тоа што во современиот свет би значело „враќањето на религијата“, конечно на што упатува овој чин на враќање? Дали религијата денес се сведува на асоцијации кои се однесуваат на „она што е свето“, „на она што е божествено“? Дали секој „даден збор“ денес ја сведува религијата на „вера“ во сведоштво, во света книга зад која секогаш стои причината, довербата и искусувањето на светото, непоколебливото предавање кон светоста или таа се поврзува со потрагата која незапирливо продолжува, тоа е потрага по доверба во вистината која станала загрозувана, уништена и исклучена. Тоа е причината зошто прашуваме и настојуваче да ја поврземе концепцијата за довербата со вистината. Што е таа денес? Како се открива и кој го прави тоа? Кој ја изговара?! Дали воопшто постои?! (Taylor 1998: 276)

Ако религијата во прашањата за тоа „што значи таа денес за човекот“ ја сведеме на одговорот и на одговорноста која е пропишана или стекната со доверба, тоа значи дека не е во прашање слобода и волја, кои се автономни, туку светост изведена од односот кон другиот кој е закон и услов за развивање на вистините. Така се уочува нова апорија и парадокс: Слободата е дисфункционална во религијата заради потребата и заради континуитетот од зависности меѓу „јас“ и „другиот“.

Етимологијата, според лингвистот Бенвенист, кого Дерида го толкува, упатува на два извора на зборот религија, првиот е *re-legere* објаснуван како собирање, жетва (она што е прифатено од Цицерон, Ото, Холман, Бенвенист) и вториот *re-ligere* кој е со значење на поврзаност (прифатен од Лактантиус, Тертулијан, потоа подоцна од Кобер, Ерно Миле, Поли-Висова). Во двете значења се содржани верата во она другото, во сведоштвото/сведочењето што нужно ја опфаќа другоста, според првото толкување, но и „вера во светоста“ на таквиот однос, според второто значење и разбирање. Во сферата на дискурсот, Бенвенист не споменува еден единствен заеднички збор за она што го нарекуваме религија. Филозофијата на Дерида го актуализира отсуството на постоење на појави идентични со самите себеси, во таа смисла, тој во врска со религијата говори и за латинскиот глагол *re-legere* кој значи „собирање“ со цел да го означи разбирањето на тоа дека повторливоста на процедурите подразбира „враќање“ и повторно започнување на толкувањето и стекнувањето на знаење, додека пак зборот и значењето на *re-ligere*, кое го користеле христијаните се однесува на обврзување, на поврзување меѓу луѓето или меѓу човекот и Бог.

Во мислата на Дерида, кој ги преиспитува становиштата на Бенвенист се вкрстуваат, се огледуваат и се формираат сличности во двата извора, во двата збора кои се обележани како етимолошки одредници од кои се поаѓа за да се разбере значењето и коренот на зборот религија. Во сфаќањето на она што е означено како религија, но само низ христијанските перспективи и латинскиот јазик (забележува Дерида) се вкрстуваат собирањето, поврзувањето, но и одговорот или реакцијата како резултат на тоа што потрагата по смислата се повторува. Индикатор за тоа е префиксот, бидејќи имаме *RE-LIGERE*, *RE-LEGERE*, *RE-SPONDERE*. Ова последно значење се однесува на „*spondeo*“ или на гаранцијата, на давањето на одговор како определено дејство или перформанс кој се случува, но и се враќа, се повторува. Преку него, а со постојани прашувања и со давања одговори се презема одговорност, се ветува и се проблематизира верувањето кое опстанува со најава на нови почетоци (Derrida 1978: 111).

Дерида прашува како во овој свет може да се разбере „враќањето“ на религијата покрај научната вистина чиј статус се доведува во прашање, ако враќањето на религијата ги активира прашањата, а не само знаењата на историјата, антропологијата, филозофијата?! Дали со тоа можеме да согледаме, појаснува Дерида, дека со враќањето на религијата ние

чекориме по патеката на прашањето за прашањата. Тоа не е прашање за одговорите, ниту прашање за религијата, туку пред сè прашање за епохата во која прашувањето за прашањата се повторува.

Дерида со поставувањето на тезата дека верата и знаењето се во однос во кој оној кој знае верува во знаењето и оној кој верува знае во што верува, не нè наведува на „игра“ на значења, тука на потреба да се говори во духот на неуништливата мисла на филозофијата на просторот на Капри, не во Рим, ниту во Атина, ниту во Ерусалим, туку под небото каде светлината сосема соодветствува и на откровението, колку во религијата, толку и во просветителството, а преку него и во науката.

Дали сознанијата дека живееме во време кое продуцира т.н. „машини како богови“, е основата врз која се надградуваат низата од процеси на криза на вистината, на науката, а со тоа и на потреба од враќање на прашањата за залогот, верата, волјата, верноста, одговорноста и потребата од авторитет во епоха на нихилизам во кој исчезнува светот и настанува хаос (Zimmermann 2012: 109).

Се чини проблематично е да се говори за религијата од современа перспектива, меѓутоа односот меѓу религијата и политиката влијае врз поттикнување на полемика меѓу филозофите кои го промислуваат ова прашање низ перспектива на одлуките донесени врз основа на убедувања застапувани од позиција на припадност кон определена религија и припадност кон определена партија. Во духот на овие промислувања, Жак Дерида го споредува архаичниот модел на „обраќање кон Бога“ со молитва во реализирање на извесни дејствија, и наспроти тоа постапки кои се практикуваат во современите технолошки процеси насочени кон решавање на проблеми, комуникација, изложеност на искушенија, менување на зададени норми, како и ефекти засновани на решенија. Аспектите на гревот и злото за да можат да се контекстуализираат во еден сосема различен контекст на сајбер или дигитален свет, глобален свет заснован врз технологија наменета за прагматични цели без духовни ресурси или со уништен внатрешен однос кон злото, вината, гревот и искушенијата произлезени од потребата да се прекршат нормите и да се сметаат за исправни постапките на константно преиспитување на нормите, наместо постапките на придржување до нив (Sarot&Scott 2011: 199). Искушенијата се поврзуваат со отсуствата на авторитети на вистината, тие се резултат на експлозијата на критичка свест за која не постои единствен критериум на востановување на вистината, ниту постапување кое е доблесно, искушенијата се поттикнути од отсуство на проблематизирање

на односот во постапувањето и проблематизирањето на вистината на секој исказ и нејзиното критикување. Парадоксот на религијата, на верувањето и на прашувањето лежи и во овој контрапункт од знаења на кои наведуваат филозофите.

Архаичниот свет ги транспонира сликите за остров, за пустина и за ветена земја. Тие се релевантни на постапувањето кое го актуализира аскетското однесување со свртување кон себството, издржливоста да се совладаат препреките, но тој подразбира и реализација именувана како досегната цел или т.н. пристигнување во „ветената земја“. Во стекнувањето на знаења секогаш недостасуваат граници, не постои хоризонт по однос на можноста да се заврши и да се исцрпи знаењето. Рационалноста или мислењето нема хоризонт, граници до кои може да се размислува, ниту пак утврдени знаења за тоа дали постои и каква е иднината. Размислувањето за религијата се соочува со границите на рационалното, на светлината која донесува знаење, а не откровение на Бог, туку просветлување, просветителство, а тоа значи дека проблемот повторно се отвора, а не се затвора и не се исклучува, ниту се заборава. Верата станува рефлексивна за сè добро што може да се направи над знаењето. Со просветителството се најавува „смртта на Бог“ и напуштање на религијата. Моралот како составна компонента на религиозните доктрини се поткопува, бидејќи ако надзирањето на Бога се повлекува остануваме сами и постапуваме како индивидуи, а не согласно колективните норми, а притоа не сме засегнати од тоа што прави Бог, ние самостојно го определуваме патот на исправното постапување. Според Кант, кој во делото за границите на рационалното го преосмислува постоењето на Бог, се упатува на безначајноста на тоа што прави Бог за да биде спасен, неговата филозофија го нагласува прашањето за тоа што прави човекот за да биде спасен од гревот за да го заслужи вреднувањето од Бога, каков и да е вредносниот капитал кој е ставен во одредницата на поимот Бог. Според него, со смртта на Бог, настапува религија во која клучно место има авторитетот на знаењето/на науката. Чекорите на глобализацијата се отсликуваат и во надминување на епохата на грчката паганска културна матрица, на романската епоха, на јудаизмот, а потоа и на настанатата глобализација заснована врз основите и доминацијата на христијанската религија. Со проекција на поимањето на „откровението“ од сферата на религијата во подрачјето на „знаењето/науката“ констатираме истоветност на феноменот на откривање на тајната, на она што не било познато, негово осветлување. Човекот е во контекст на религијата подложен на

објаснување преку врската со Бог, неговата состојба е сведена на чувствување на срам, на воздржување во сферата на изразувањето на емоциите, нагоните, опсесиите и на предизвикување на чувство на одговорност и почит што се рефлектира во односот кон другиот, а се остварува со надзор на Бог.

Сликата за пустината ги содржи двата аспекта, оној на спасувањето, на присуството на месијата, но и вториот, на просторот надвор од оној во кој владеат нормите, на периферниот простор на хората. Месијанскиот аспект ѝ дава предност на правдата, тој е со значење на отвореност кон иднината. Непобедливиот копнеж по правда е поврзан со очекувањето, но тоа со никаква свест, па ниту со совесност не може да биде обезбедено, затоа спасувањето/месијанството е поврзано со вера, тоа не се поврзува со знаењето или рационалниот, просветителскиот дух на човекот од епохата на модерната. Со оглед на фактот дека радикалното зло може да се случи во секој момент, религијата ја гради концепцијата за спасот, но и за авторитетот на спасителот, на месијата. Спасувањето подразбира надеж, тоа е поврзано со моќта на секуларната култура да продолжи со остварување на односот со другиот, а овој чин на дијалог го актуализира разбирањето, односно, според Дерида, преведувањето. Односот во кој се развива врската со другиот се сведува на ветувањето дека треба да имаме вера во јазикот како средство за комуникација, но да учиме и проблеми при интерпретирањето, зашто во него, во чинот на комуникација се случува неразбирањето и нужноста од согласување врз основа на аргументација (Žižek 201: 39). Овој вид пристап, имено тенденцијата за очекувањето на правдата е во тесна корелација со верата, а таа, пак, е состојба која упатува кон улогата и значењето на јазикот, а со тоа и на неговата функција и однос кон другиот. Верата или очекувањето на правдата не се поврзува само со догматските становишта за спасот или излезот од апокалиптичните сфери, тие не се ниту само мистична верзија на идејата преземена од светите книги за „доаѓањето на спасителот“, туку се и рационално поткрепување на волјата за излез од репресивните состојби на ограничување и примена на сила. Со оглед на тоа, нема простор за размислување за постапките кои подразбираат „спасување“, а со него и „излези“ од диктаторски системи. Концепцијата за „спасувањето“ не е сведена само на опозицијата меѓу рационалното постапување и мистичните верзии на рефлексивност, разбирање и потоа за дејствување. Според Дерида, донесувањето на еден закон, востановувањето на устав е перформативен чин поткрепен со верата во демократијата, во правото како

наука, во политиките на слобода и на права, па, затоа таа вера во авторитетот без оглед на епохата, се транспонира низ времето и се поврзува со Бог, со релација на внатрешен и на надворешен свет, но во основата на поттикот за верувањето лежи другиот чие присуство го обезбедува сведочењето, потврдувањето, но и констатирањето на искажувањето, на текстот како вистина, како правда која останува копнежливо посакувана/неостварена и идеална идеја без материјални остварувања или исполнета со изневерувања низ искушенија. Исклучивоста на религиозните процедури се заменува со толеранцијата како актуелна компонента во христијанската традиција која е споменувана, според Дерида, во просветителската мисла на Волтер, иако тој се спротивставувал на христијанството според Исус. Во суштината на религијата се содржи идејата за толеранција која ги отвора и можностите за прифаќање на бесконечната различност и бесконечната единственост. Верувањето во вистина станува основа за верување соодветно на она во религијата, а од таа сфера се развиваат низа аспекти на правото, на етиката, но и на економијата на животот и мислењето на човекот.

Како заклучок можеме да го актуализираме размислувањето на Дерида за грчко-латинската традиција врзана за ветувањето и понудата за гаранција дека „ветувањето“ значи „збор кој тежнее да биде одржан“ или значење врзано за дејство кое треба да се изведе. Со таа вера се изведуваат генерализации, се продуцира фетиш, се креира култ и се воведува уредување или систем кој ја подразбира културата, а во таквиот контекст има животна сила, набабрување и плодност, во таков контекст се случува креацијата. Самиот поим религија во етимологијата изведена од Цицерон ја антиципира дејноста на латински наречена *religio-legere* со значење на жетва, со значење на собирање на плодовите. Во етимологијата на терминот е антиципирана идејата за животот, наспроти отфрлањето или уништувањето на животот. Еврејската традиција, онаа за која се говори во филозофијата на Левинас го антиципира етимолошкиот аспект на името религија во својство на единство, на обединување, додека наспроти оваа идеја стои ставот на Хајдегер за верност кон крвта и почвата, сосема различен од првиот духовен и спиритуален состав од вредности и убедувања. Хајдегер го промовира убедувањето дека сведоштвото е моќен вредносен фактор кој се надредува над фактите или доказите, тестаментот, сведоштвото како вистина која се ветува дека ќе се оствари е независно од доказот, независно од перцепцијата и интуитивната демонстрација, а со тоа се промовира предноста на верата, а не

на фактот. Меѓутоа, парадоксалноста на религиозните основни постулати поврзани со вистината произведуваат и негативни ефекти засновани врз идејата за терор во име на убедувањата по однос вредносниот систем кој е безусловно и без преиспитувања прифатен како закон/Бог. Ако во парадоксот на религијата се антиципира улогата на вредностите прифатени како вистина и теророт врз оној кој не ги почитува истите вредности, тогаш религијата не дејствува активно во име на животот, имено во име на животот на сите луѓе или на животот кој не е само биолошки феномен туку тоа е живот на човекот кој е вредност и за кого треба да се настојува да се трага по трансценденцијата на вистината. Тоа е така, затоа што заради човекот постои сфаќањето за вредноста и со тоа и верата во неа. Конечно, и самиот религиозен чин го актуализира жртвувањето или принесувањето на жртва во име на спротивставувањето на грешките кои се случуваат и се исправаат, а често се резултат на насилство. Самото жртвување согласно законот изведен низ рационални процедури е чин кој е наследство на религијата која сеопфатно го развива моралот и во тоа го вклучува и саможртвувањето како врвен морален акт (Rorty&Vattimo&Zabala 2005: 49). Современоста оперира со технолошкиот просперитет и тежнее кон иднината во која се воспоставува аналогија со теолошката машина и продукцијата на богови, на животни парадигми и етички стојалишта за дигнитет во егзистенцијата, меѓутоа во неа не запира ниту гласот кој постојано преиспитува и константно прашува и константно тежнее кон одговор.

Користена литература:

- De Vries Hent, 1999. *Philosophy and the Turn to Religion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida Jacques, 1978. *Writing and Difference*, Trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida Jacques& Vattimo Gianni, 1998. *Religion*, Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers.
- Hart Kevin, 2000 [1989]. *The Trespass of the Sign: Deconstruction, Theology and Philosophy*, New York: Fordham University Press.
- Rorty Richard & Vattimo, Gianni and Zabala, Santiago, 2005. *The Future of Religion*, New York: Columbia University Press.
- Sarot Marcel & Scott Michael& Wisse Maarten, 2011. *The Postmodern Condition and the Meaning of Secularity*, Utrecht: Hendricus Johannes Prosman.
- Taylor Mark C. (Ed.) 1998, *Critical Terms for Religious Studies*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Zimmermann Jens, 2012. *Incarnational Humanism: A Philosophy of Culture for the Church in the World*, Westmont: InterVarsity Press.

Žižek Slavoj, 2001. *On Belief*. London and New York: Routledge.

Ada Boubara

Università Aristotele di Salonicco

Autobiografia e poesia: dialogando con Patrizia Stefanelli

L'obiettivo del presente intervento è di presentare il legame tra autobiografia e poesia così come emerge dalla silloge *Malacarne*¹ di Patrizia Stefanelli.²

¹ La silloge *Malacarne* (già vincitrice di pubblicazione per un primo premio per l'inedito), ha ricevuto la prefazione del Prof. Orazio Antonio Bologna, latinista, membro dell'Accademia Latinitati Fovendae e della Pontificia Accademia Latina, vicedirettore scientifico della rivista *Collectanea Philologica*, organo ufficiale della facoltà di filologia classica presso l'Università di Łódź.

² Breve bio-bibliografia presentata dalla poetessa stessa per i bisogni del presente testo. Corrispondenza personale elettronica, 29 luglio 2019. Patrizia Stefanelli è nata nel 1960 a Formia (LT); dopo il diploma universitario in scienze infermieristiche si laurea al DAMS - regia teatrale e organizzazione di eventi presso l'Università di Roma Tre con il Prof. Raimondo Guarino, storico del teatro, con la tesi: *Storia del teatro e feste popolari nel Sud Pontino*. È direttrice artistica del XXII Premio Nazionale *Mimesis di poesia* e presidente del III Premio Internazionale *Modernità in metrica*. Sue poesie, recensioni e prefazioni sono presenti in riviste e blog di settore tra cui: *Alla volta di Leucade* (di cui è collaboratrice), curato dal Prof. Nazario Pardini (maestro e mentore, poeta, saggista e critico letterario), e *Mimesis Magazine*. Per il teatro, ha scritto, diretto, interpretato e rappresentato le commedie: *“Non scherzare con il morto”* (migliore regia e sceneggiatura al festival FITA); *“Tre tazze e una zuppiera”*; *“Qui si sana?”* (Premio FITA migliore regia e attrice caratterista); *“Cantando il tempo che fu”* (tradizioni e canti popolari del Sud Pontino); *“Il mistero di Don Giovanni”* (da *Il profumo di mia moglie* di Leo Lenz), Premio FITA 2012. Ha curato l'adattamento e la regia dei testi: *“La leggenda della montagna”* e *“Fra Diavolo”*, di Nicola Maggiora. Studia teatro e feste popolari del sud Pontino creando performances di poesia di strada. <https://www.youtube.com/watch?v=IGo7bgAqSWY> Ha pubblicato per i tipi di Rupe Mutevole: *Guardami* - febbraio 2014 con prefazione del Prof. Nazario Pardini, presentato da: Abner Rossi e Claudio Fiorentini; *Rosanero* - febbraio 2015, sempre con la prefazione del Prof. Nazario Pardini, presentato da: Ninnj Di Stefano Busà, Andrea Pinketts e Pasquale Sorabella a Milano, presso “Le Trottoir”, e da Carmelo Consoli presso la storica “Camerata Fiorentina dei Poeti”. È responsabile e direttrice della collana *Mimesis* per Armando Caramanica Editore nella quale sta per essere pubblicata la silloge *Malacarne*. È membro di importanti giurie ed è presente in antologie poetiche e di critica letteraria tra cui i preziosi volumi (III e IV) *Lettura di autori contemporanei* di N. Pardini. Tra i poeti ospiti del *Festival delle due rive* - Marocco 2017 e tra i 15 poeti dialettali del *Festival Internazionale Salerno Letteratura* 2019. Hanno prestato attenzione alle sue attività: *la Repubblica*, *Avvenire*, *Rai International* (direttore Augusto Milano), *Il Messaggero*, *Il Tempo*, *Rai International*, *Latina Oggi*, *Panorama*, *Lazio TV*. Alcuni primi premi ricevuti: *Premio Amalia Vilotta* XIII Festival lirico Leoncavallo-Montaldo Uffugo; Primo premio assoluto per libro edito *Rosanero* al *Certamen Apollinare Poeticum* Università Pontificia Salesiana in Roma; *Premio Internazionale Accademia*

Tramite un dialogo reale emergeranno aspetti della sua autobiografia che sono rispecchiati nei suoi versi. Inoltre saranno esaminati eventuali simboli o immagini attraverso cui riconoscere l'io poetico della scrittrice e così evidenziare lo spazio privilegiato della sua fantasia. Il dialogo con la poetessa è basato esclusivamente sull'aspetto autobiografico e sulle sue poesie che costituiscono una confessione-descrizione di momenti fondamentali della sua biografia dagli anni dell'infanzia fino all'età matura. Seguendo questo filo conduttore possiamo conoscere una poetessa contemporanea e studiare i suoi versi con una lettura doppia: da una parte con i suoi commenti e le risposte che dà alle mie domande e dall'altra tramite i suoi versi cerchiamo di individuare il suo inconscio come spazio privilegiato e fertile dell'esteriorizzazione dell'io poetico.

Il rapporto con la poetessa nasce all'improvviso e *inaspettatamente tramite una corrispondenza personale in cui tra l'altro scrive*: “[...] Le allego una silloge di mie poesie, nel caso volesse leggerne, e due link utili in cui troverà qualcosa del mio curriculum”.³ Così, rivolta a Patrizia Stefanelli tra l'altro rispondo che “[...] mi interesserebbe sapere se e fino a quale punto c'è un legame tra i Suoi versi e la Sua autobiografia [...]”.⁴

La poetessa esprime la sua opinione che è la seguente:

Euromediterranea delle Arti (ME); *Premio Internazionale Leandro Polverini con Rosanero* - sez. poesia simbolista; *Un Monte di poesia* Accademia Alfieri - Comune di Abbadia S. Salvatore; *Premio Internazionale Ev-viva la mamma* (RG); *Si accende il borgo* per lettera d'amore-Rocca di Papa; *Premio Hombres* per video poesia; https://www.youtube.com/watch?v=h8TztA5w9_o *Si accende il Borgo* per silloge inedita. Premio della Critica per *Rosanero* al *Premio Letterario Europeo Massa, città fiabesca di mare e di marmo*; 2° Premio *Voci Iplac* di Abano Terme con *Rosanero*; 3a Classificata Premio Accademia Gioachino Belli in Roma poesia dialettale; Premio “Vedere Oltre” Master Death Studies & the End of Life dell'Università degli Studi di Padova; Premio autore professionista per racconto inedito “Il Volo di Pegaso” CNR – Centro studi malattie rare. Ministero della Sanità; 3a classificata per libro edito “Accademia internazionale Il Convivio” Taormina 2015; *Premio Thesaurus* per meriti culturali; Riconoscimento *Ambasciatore di cultura* - Associazione La Nuova Musa, Riconoscimento di Alta Onorificenza Culturale per la Poesia – Festival internazionale della cultura – Letino. Ha ricevuto note critiche da: Sandro Angelucci, Cinzia Badazzi, Pasquale Balestriere, Orazio Antonio Bologna, Ninnj Di Stefano Busà, Franco Campegiani, Sandra Cervone, Carmelo Consoli, Lorenzo Curti, Grazia Dormiente, Claudio Fiorentini, Giorgio Linguaglossa, Giuseppe Manitta, Roberto Mestroni, Nazario Pardini, Maria Teresa Prestigiacomo, Maria Rizzi, Abner Rossi, Paolo Sangiovanni, Vittorio Verducci, Rodolfo Vettorello.

³ Corrispondenza personale, 25 febbraio 2019.

⁴ Corrispondenza personale, 25 febbraio 2019.

Questa è una silloge (tolta la seconda parte giocosa in metrica) che ha vinto un primo premio in concorso letterario, meritando la pubblicazione gratuita di cui ancora non ho usufruito. È una silloge a mio avviso più matura rispetto alle precedenti poiché il legame tra poesia e vita sembra farsi più intenso. Rifuggendo le ben più surreali spiritualità d'anima, comprendo la carne, il passaggio obbligato di ogni emozione; la ascolto. Conoscere se stessi, consiglio socratico, è quasi impossibile, neppure attraverso un'immagine riflessa di noi, poiché saremo sempre ciò che percepiamo. Tutto ciò che è naturale assume una nuova parvenza quando dure percezioni ci allontanano dall'immagine ideale in memoria. Astenersi dal considerarle potrebbe essere di buon auspicio, tanto quanto staccarsi da una memoria che ci tiene legati a sé e che è condanna e salvezza al tempo stesso. Questa la contraddizione mia e forse di ognuno che, avendo vissuto, tende al futuro mentre svanisce l'attimo presente e si fa eternità... Dall'amigdala, da quella piccola mandorlina del nostro sistema rettile, abbiamo le prime informazioni, sappiamo se dobbiamo fuggire o restare, se possiamo amare. Se mens sana sta in corpore sano, è necessario curare sia il corpo sia l'anima il cui nutrimento/prodotto, è l'arte. È poesia cibo per l'anima ma è pur vero che non sazia come il pane, non disseta come l'acqua e non ristora come il sonno e che nessuno, essendone privato si ammalerebbe. Acquistando la libertà nel divenire la sintesi di se stesso. Finisce il tempo mai esistito davvero, la convenzione che ci fa dire adesso un eterno divenire? Anche il ricordo è presente che cambia, mai uguale a se stesso, come la storia, secondo il punto di vista. Tra la vita e il vissuto c'è dunque la poesia, la parola che ci suona il corpo, che ci fa vibrare l'essere, che sorprende nello slancio a dare il nome a un frammento vissuto, fotogramma emotivo che dilata lo spazio interiore fino all'ultimo orizzonte e si attualizza nella nostra mente. «L'essere per me è l'essere della significanza», scriveva Lacan, e dunque con l'arte della parola ci illudiamo e proviamo a dare un significato alle nostre verità inconsce, attraverso la nostra mente, in corrispondenza e risonanza con ogni organo vitale, passando per il cuore. Ebbene, il legame poesia/vita è biologico, naturale e necessario, sublimato in ogni cosa, così che il confine tra la ragione e l'emozione non esiste più e la scoperta vera è il dialogo con l'altro, il processo infinito del divenire. [...].⁵

Il nostro fruttuoso dialogo continua, il legame tra autobiografia e poesia si rivela forte e così mi sono chiesta cosa avrebbe risposto la scrittrice stessa se le avessi chiesto di entrare nel cuore della problematica e le scrivo: “ [...] autobiografia-poesia

⁵ Corrispondenza personale, 26 febbraio 2019.

contemporanea. Dialogando con la poetessa. [...] prendendo in considerazione proprio la silloge *Malacarne* vorrei che mi individuassi le poesie che credi corrispondano meglio a questa ottica. In particolare vorrei sapere quale elemento o momento o fase della tua autobiografia è presentata meglio nei versi e in quali?”⁶

La risposta di Patrizia è stata impressionante e anche confessionale, come dichiara lei stessa. Come si può vedere da quello che segue, i suoi commenti, le presentazioni di suoi momenti profondamente intimi (insomma la sua vita realmente vissuta), vengono esposti in maniera emozionante in relazione a certi componimenti poetici. Tale risposta preziosa della Stefanelli ci presenta la sua ottica relativa all’argomento in questione.

Il 4 marzo del 2019, la poetessa scrive:

[...] vengo a risponderle come posso a proposito del legame tra poesia e autobiografia. La *malacarne*, cosa si può pensare che sia? Una carne bassa, di scadente macelleria, una carne andata a male, non ben conservata, un essere umano non buono ma anche una carne non del tutto carne, infranta dallo spirito, dalla logica dell’illogico della profonda coscienza. Sono una malacarne perché nata per “sbaglio” da ragazza madre. Non l’ho mai detto prima nella mia biografia. Occorre dirlo adesso? Probabilmente sì. Siamo quel che siamo. La poesia, così come tutta l’arte, ci seduce e ci denuda. Tutti. Poeti e lettori. Nel flusso di coscienza che giunge all’attenzione, la mente ha ruota libera. Bastano una musica e un profumo per lasciare che l’antico sistema rettile abbia il sopravvento. Quanta carne siamo? Tanta. E non mi sento affatto cinica nel dire questo. Spesso qualche critico ha parlato di “surreale” per la mia poesia. In realtà trovo molto più surreale parlare di cuore, di Dio, di anima, ipotesi ben oltre la metafisica. Il cuore è un muscolo: reagisce. Siamo immersi in un più ampio progetto a più dimensioni le quali ci condizionano per un fine più grande della nostra umana comprensione. Di questo sono convinta. Il processo di mutamento è evolutivo e mi coniuga al mondo. La poesia dal titolo *Malacarne*, che apre la silloge, è molto esplicativa.

Ho vissuto gli anni dell’infanzia in un collegio. Suor Concetta mi scaldava una fetta di pane sul fornello dell’infermeria. Poi lo indorava con lo zucchero e l’olio. Sono scappata un paio di volte dal collegio. Avevo cinque anni. Suor Concetta, anche lei mi aveva abbandonata. Pare fosse innamorata di Don Domenico e dunque l’avevano allontanata. Ma chissà.

⁶ Corrispondenza personale, 3 marzo 2019.

Dal collegio il mare

Sono certa d'averla fatta/ una corsa tra le vigne di un giardino/ che per piccole scale/ ci portava al mare.

Voci dal campanile/ orfane di tempo/ chiosano il canto di cento ragazze/ con occhi rossi/e costumi da bagno troppo grandi, / per altre fattezze a venire.

La sera sui gradini/ era solitudine di volte, / peripezie di desideri/ a cadere/ sulle siepi e tra i rami del ginepro. /

Non sapevo, allora, fossero/ lucciole e comunque sia/ più non li vidi brillare.

Tutto sepolto dalla vita che va. Mia madre si era sposata. Avevo un padre e non ho mai capito se mi volesse o no. Ho saputo per caso che non era il mio padre naturale. La sua natura timida, irascibile e incostante, a volte lo rendeva violento. Me ne andai a lavorare subito. A tredici anni, e intanto seguitavo la scuola.

(...) Una inutile e lenta poesia/ che non ha pace finché nel finire/ torna a tacersi dentro e a rifiorire/ nel pianto delle rose. Non credi? Eppure hanno voce nel loro/ scorollarsi impudico/, nell'errore, banale, che accompagna/ ogni loro sfiatarsi per amore.

Già, donne come rose, pronte a *scorollarsi* (neologismo, cosa che potrebbe essere fantastica se non rientrasse nelle alterazioni della forma del pensiero).

Mi è capitato molte volte di ripensare a questa frase: “Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus”, chiedendomi il suo senso. Letteralmente vuol dire: “La rosa primigenia esiste solo nel nome, possediamo soltanto nudi nomi”. Umberto Eco chiude così il suo capolavoro di linguistica, *Il nome della rosa*. Nell'impermanenza della vita tutto finisce e dunque come dire delle *cose* quando queste hanno perduto il senso dell'esistere e di esse non resta che il nome? Finisce il tempo mai esistito davvero, la convenzione che ci fa dire *adesso* un eterno divenire? Anche il ricordo è presente che cambia, mai uguale a se stesso, come la storia, secondo il punto di vista. Tra la vita e il vissuto c'è la poesia, la parola che ci suona il corpo, che ci fa vibrare l'essere che muta e non conosciamo. La nostra storia, il nostro racconto, l'analisi del personaggio che siamo ci confonde e la parola nulla può dire del vero. Lavoravo in una farmacia, il dottore e i suoi amici colti, mi aiutavano nello studio ed io apprendevo da fonti meravigliose. Tentavo il nuovo, una prima crescita, *secca secca*, con un seno grande. Sproporzionata, probabilmente. Dovetti difendermi da mani

invadenti di uomini. Ancora oggi sono refrattaria agli abbracci, un poco. Ero saggia, troppo. Qualcosa credo di aver imparato, un giudizio che viene dall'ascolto dei segnali che mi arrivano dalla sede delle emozioni: l'amigdala. È questo che mi sorregge alimentando la sfida con me stessa e il mio viaggio, comune a quello di tante donne.

Il viaggio di una donna

... e se ne andò lontano/ non prestò fede ad altra profezia/ che la voleva a un cumulo di cenere./Sapeva il passo di Siviglia/ e la casa di Pablo, / piazze e chitarre dell'Andalusia; per questo, forse, sembrava svagata/ donna in cammino. Strana figura incoerente uguale/ ai cieli che si affacciano ai bagliori/ rossi d'Alhambra e non sai/ se è giorno o sera/ se non dall'ombra. Portava sui capelli il velo blu/ del tempo azzurro delle piene e ai piedi/ i sandali d'argento delle notti.

Scrivo il mio nome e posso dimenticarlo sui muri bianchi dell'Andalusia

E la ragione fece il viaggio/ e il viaggio/ fu l'unica ragione;/ cambiò le pieghe del sorriso in linee/ amare dell'assenzio/ versando su ferite/ l'etere crudo del dolore./ Come fa il vento ai corpi nel deserto/ sentì quel tocco alitare nel petto/ e camminò più lenta/ nel punto in cui/ mai era stata, così, tanto viva.

Ho camminato il mio dolore, l'ho usato come balsamo, come farmaco omeopatico. Ogni tanto lascio che il piatto della bilancia, che pesa l'essere e il non essere, sfiori pericolosamente il piano fino a che da un altrove giungano apporti a riportare equilibrio e se così non è, non importa: (...) *Non verità mi stringe/ non comprendo le possibilità/ se non il morso della mano chiusa.* (Punti di vista)

Seria e professionale, instancabile e capace di sacrifici per un desiderio. Nessuna prepotenza o sopraffazione se non lo sperdimento in me stessa, la resa a una nudità necessaria. Il corpo nudo del poeta si fa poesia. Questo è un punto che non mi stanco di ripetere e che io stessa ricerco nella poesia di altri contemporanei, per esempio nei poeti per i quali scrivo prefazioni. Il Carnismo è il movimento che auspico, termine che prendo in prestito dalla sociologia. Questo non significa concentrarsi sul corpo trascurando l'invisibile, la quantistica filosofica e fisica e ogni rapporto energetico con l'alterità, anzi, significa affinare la nostra sensibilità alla percezione. La poesia per me è riflessione sul nostro esistere, sul perché siamo o non siamo e dove siamo. Conoscere se stessi, ammonimento socratico per eccellenza.

Nosce te ipsum

*Flebile voce nell'aria della stanza;
non è la stessa di tanto tempo fa.*

*Ai quattro angoli, ancora, grani di sale/ per inquiete creature che di noi/
ridendo vengono;/ poeti della notte./È acuto lampo il risveglio d'improv-
viso./Sulle pareti chiazze di luna mobili/*

*all'agitarsi della luce cercate./ Ci custodisce il sogno inganni o riporta/
come l'ubriaca coscienza dopo il vino?/ Qualcuno ha detto un nome.
Ringhia un boato/ dietro ai vetri, uno scroscio d'acqua percuote, / rim-
balza su ogni superficie d'intorno. / Non più discerne, ingegno, il punto
da cui/ mosse, né quello cui tende, e sorda è l'arte. /Ci soccorra il cuore
o forse un vate o un lume!/Richiama la ragione il coro dei saggi/che è
sacra corte disposta per sentenza./Hai perso ancora e questa è la tua
condanna:/*

*Per mille giorni e mille terrai serrate
tra le tue labbra bugie e identità.*

Chiarità avrà la voce. Nosce te ipsum.

Dodecasillabi, poiché mai trascurò l'arte del ritmo di neoclassica andatura e una prosodia eufonica. Antiche credenze del sud, mistiche e magiche, raccontano di grani di sale messi agli angoli della casa (esistenza), a impedire il passaggio di negatività, a nutrire i demoni che hanno iconografie di caproni, al fine di tenerli fuori dalla nostra vita. Non so se il sogno sia veritiero o se invece sia alterazione d'ubriaca coscienza, non so nulla e nulla intendo insegnare. Fino alla fine sarà unica la ricerca del senso della vita e delle cose. Che cosa rimarrà di un nome pronunciato nel boato di una tempesta.

Alterata visione d'interno intorno al nulla

*Al penetrare nella stanza il passo/ si lascia andare, non avanza, cede/ a
lusinghe di luce sulla porta./ Indietreggiare è logico. E serrare pupille?/
-guadagnano i contorni-/L'intuito orienta allo scaffale in alto/ a destra,
tra Celine e Borges il mio racconto/ che qualcuno ha spostato./ Nel buio
un verso obliquo:/ una pagina stacca lo sguardo, agita/ il fondo di un
abisso. / Sono stata l'autrice di un titolo improbabile:/ "Bio - logico" (lo
strappo orizzontale)./ Magia delle parole, sostanza di negata/ voglia di
dire e dire della vita/ il logico del nulla che ci resta./ Non c'è mai stato
un mio racconto in alto;/ e Borges non c'è, né Celine./ Non sono nella
stanza?*

Dentro o fuori che sia è stessa cosa. Tento di resistere all'appiattimento di una società nichilista che tutto globalizza. Non è una contraddizione ma un dato di fatto. L'irrealtà di paradisi in cui tutto è bello e possibile mi consuma; consuma l'uomo, porta alla cecità verso i più deboli e perfino un matto che parla da solo è normalità, e una pompa di benzina è un non-luogo come tanti. La realtà dei non-luoghi ci annulla. Non c'è nessuno mentre si è in cento. Non c'è il nostro sguardo. Scivola su per i vetri di un tram o di una metro, a leggere un volantino appeso senza leggerlo per l'ennesima volta. Un respiro profondo alla stazione e poi un'altra corsa.

Non per me, voglio cogliere la sfasatura, la crepa attraverso cui scorgere la luce dall'ottica della poetica che mi scrive e che ha scritto nella pelle grandi poeti contemporanei, come Valentino Zeichen. Non dimenticherò mai il suo cappotto consumato, metafora di una società che non sostiene l'arte, che non tutela i malati di mente e i poveri:

(...) Pochi capelli, affanno, tenerezza/ occhiali senza stanghe in equilibrio/ e gli occhi bassi sulle mie ragioni./ Come dirgli della barca/ sola e profuga di Fiume/ anch'essa e fiera?

È già novembre.

(...) È guerriero di latta e paglia, grido/ sgraziato della notte. /Qualcuno ascolta. Il freddo è troppo freddo;/domani si lavora./Gigi non sa la sua casa e non è/questo il suo nome./ Combatte l'aria tra brume pietose, / in petto un giustacuore di giornali. / Trovasse almeno un cane. E' già novembre.

Allegoria in controluce (mattino a Celle Ligure)

Di passi solitudini/ e di finestre tra vicoli chiari/ e strade scure./Riuscire, oltre la soglia/ d'altezza d'occhi/ a vedere torrette e cornicioni/ del primo sole ancelle.

Un gatto passa indifferente

Tra via Genova e il corso antico, in angolo/ sosta una donna, osserva un muro;/ lo sguardo fermo su una tubatura.

–dovrei guardare i cornicioni orlati/ i festoni anni venti, le ringhiere/ inghirlandate –

Si volta e resta nei pensieri.

Il tubo ascende alla tettoia

Innocente.

Il mio sguardo è consapevole, l'indifferenza mi abita eppure accolgo quest'incontro. Innocente è il tubo (così si dice), innocente è la donna. Siamo numeri, statistiche ovunque. Mia madre era istriana, una dei quasi trecentomila profughi. Fu sfollata nel '49 e portata con mia nonna nel campo profughi di Gaeta presso la caserma Cosenz. Ritrovo in me i suoi tratti e le sue paure. Ultimamente, prima di morire, guardandosi allo specchio mi diceva: Guarda qui, ho due rughe in mezzo agli occhi, come le tue.

La conta

Caligine sfronda le gronde, / si cala su rughe/ sorride la fronte distesa. / Del tempo incosciente del sonno/ avrei, a pensarci, paura/ (di certo non sai della mia paura che cede arresa al mistero). / Ieri, solo ieri/ passavo da un luogo e c'erano nomi su pietre/ e numeri neri: Il quaranta/ è più giù, dicevo, / del segno di trenta fossati.

Stranezza di certo/ distinguere te dalla conta.

Lo scorso anno, in Marocco, sono stata ospite di un festival internazionale di poesia. Il baratto culturale è stato di grande rilievo. Ne è risultato un importante rapporto umano e intellettuale, che continua. Da Tangeri alcune riflessioni sul nostro viaggio attraverso un nuovo umanesimo, capace di condurci alla ricerca del "come" e non del "perché" unirci in fratellanza:

Noi, viandanti del "come" Si porta al passo la parola, e incide./ – pensavo, un giorno, volasse sulle ali – / Sublima al manto un dedalo di vie/ e sale d'acqua candida il riflesso/ mare si specchia e cade/ in biancori di case/ sui palmi aperti alle incertezze e resta.

Non siamo consultóri/ né ordinatori di un atto di fede/ noi, viandanti del "come"/ per strade andiamo a misurare luce/ e le sponde d'Europa/ e la spuma che unisce/ i due mari a Tangier.

Su vasche un uomo curvo ha mani scarne/ le forti braccia alzano pelli, in ritmo/ serrato batte il sole. / L'odore nauseabondo volge il capo, / mi chiedo quale forza muova l'uomo/ un conciatore scuro come cuoio. / Ho le mie scarpe azzurre ben cucite/ e carne/

marcia, da levare il fiato.

E poi l'amore! Parola scritta con grande parsimonia ma che trapela da ogni verso. L'amore è la mia malinconia, sentito come un quadro impressionista, una Gimnopédie tra i palazzi e le nuvole, le carrozze, i fanali e un paltò d'antan. Simile a quella neve di Francois Villon. L'amore nella caducità della vita umana, l'amore quale musica sublime, dove io sono eppure non sono.⁷

⁷ Corrispondenza personale, 4 marzo 2019.

Tramite questa conversazione *de profundis*, la poetessa ci rivela il suo universo reale e sottolinea il legame tra la sua autobiografia e la sua poesia, indicando componimenti e versi concreti che rispecchiano tale rapporto. Oltre però alla confessione della Stefanelli cercheremo di rivelare il suo universo poetico così come emerge da immagini e simboli che ci permettono di riconoscere l'io poetico della scrittrice. Da notare che saranno presi in considerazione gli stessi testi poetici commentati dalla poetessa.

Per arrivare a tale risultato seguiremo prevalentemente gli strumenti metodologici del pensiero bachelardiano, particolarmente fertile se applicato ad un testo disciplinato dal lirismo⁸ il quale funziona come chiave di decodificazione della voce poetica della scrittrice “non però del suo io cosciente, ma di un io *altro* che costituirà sempre dentro di lui una specie di “fonte interiore””.⁹ Così l'inconscio come fonte di creazione letteraria e la poesia - essendo “ponte di passaggio”¹⁰ - rivelano la procedura del trasferimento del contenuto dall'inconscio al conscio.¹¹

Seguendo questo filo di analisi per entrare e scoprire l'universo poetico di Patrizia Stefanelli, saranno esaminate le poesie *Malacarne*, *Dal collegio il mare*, *Il viaggio di una donna*, *Nosce te ipsum*, *Alterata visione d'interno intorno al nulla*, *È già novembre*, *Allegoria in controluce (mattino a Celle Ligure)*, *La conta*, *Noi, viandanti del “come”*.

Nell'ultima strofa della poesia *Malacarne*, che è anche il titolo della silloge intera, prevale l'immagine del mare, come si vede nei versi: *E tu che assorbi il mare senti: dimora in petto*. Risalta l'elemento dell'acqua che è “elemento femminile, persistente e mutevole, simbolizza forze umane nascoste, semplici, semplificanti”.¹² E in più, “sotto le immagini superficiali dell'acqua c'è una serie di immagini sempre più profonde e tenaci”¹³, è come se all'immaginazione delle forme facesse eco quella della sostanza, una sostanza vivificante, strutturante. Così, “la sostanza acquatica porta iscritto in sé *un tipo di destino*, un destino essenziale che trasforma incessantemente la sostanza dell'essere”.¹⁴ L'acqua “scorre sempre, sempre cade, in un movimento fluido che dona mutevolezza e pienezza all'essere, che lo trasforma incessantemente”.¹⁵ Queste caratteristiche dell'acqua-mare, le *assorbe* l'io della poetessa e

⁸ Σαμαρά 1987: 99.

⁹ Stara 2001: 67.

¹⁰ Mauron 1966: 33-34.

¹¹ Σαμαρά 1987: 74.

¹² Bachelard 2006: 12.

¹³ Bachelard 2006: 12.

¹⁴ Bachelard 2006: 12.

¹⁵ Bachelard 2006: 13.

le trasforma in potenza interiore che mobilita e rinforza il suo essere perché il mare, il mare aperto e le possibilità che dà proprio questa apertura, coincide con il lato ottimista della vita, della vita desiderata. L'elemento acquatico funziona come "elemento transeunte, l'emblema della sua desiderata metamorfosi ontologica".¹⁶ Così il mare diventa *dimora nel petto*, domina nel suo essere profondo il bisogno di sentire e di vivere tutte le qualità dell'acqua-mare e in questo modo l'immagine funziona come specchio che riflette proprio il suo mondo interiore, la voce poetica esteriorizza la voce personale.

Altresì nella poesia *Dal collegio il mare*, già dal titolo siamo davanti ad un'immagine poetica forte. In questa scena lo spazio del *collegio* assume un ruolo centrale poichè ci rimanda alla casa. Secondo *La poetica dello spazio*, "in virtù della casa, [...] un gran numero dei nostri ricordi trova un alloggio e se la casa si complica un po', se ha cantina e soffitta, angoli e corridoi, i nostri ricordi hanno rifugi sempre meglio caratterizzati".¹⁷ In più la casa possiamo dire che è divisa in due poli diversi: la soffitta e la cantina¹⁸ che possono essere studiati "nei due significati opposti della prigione e del rifugio".¹⁹ Nel nostro caso il *collegio* rivela un'immagine di protezione, di intimità, di sicurezza, è un luogo intimo. Così l'intimità di un luogo ben chiuso e protetto richiama all'intimità del grembo materno²⁰ e funziona per l'io di Stefanelli come "il proprio *centro* di riposo, ricordo del riposo prenatale".²¹ Ma ritorna a prevalere anche la scena del mare, dell'acqua, componente che lega il suo significato all'immagine della vita se pensiamo a "l'acqua vivace, l'acqua che si rigenera, [...] l'acqua che è un organo del mondo, un alimento dei fenomeni fluenti, l'elemento vegetante che riluce".²² In tal modo l'immagine *dal collegio al mare* evidenzia la doppia qualità di questo spazio, cioè il *collegio* come rifugio-protezione e nello stesso tempo il *collegio* come prigione-oppresione dal quale però desidera uscire e aprirsi verso gli orizzonti infiniti del *mare* aperto che diventa il simbolo di una vita viva. In un tale contesto è interessante notare come l'io poetico di Stefanelli si muove dallo spazio chiuso del collegio allo spazio aperto, illimitato, del mare e tale dialettica di chiuso-aperto, indica anche la dialettica in cui si trova l'io della poetessa, un io che si muove tra il passato e il presente, le esperienze vissute e le promesse del futuro, le promesse di una metamorfosi ontologica che porterà la sua rigenerazione.

¹⁶ Bachelard 2006: 13.

¹⁷ Bachelard 2006: 36.

¹⁸ Bachelard 2007: 95.

¹⁹ Bachelard 2007: 94.

²⁰ Bachelard 2007: 102-103.

²¹ Bachelard 2007: 103.

²² Bachelard 2006: 18.

Inoltre nella prima strofa: *Sono certa d'averla fatta/ una corsa tra le vigne /di un giardino che per piccole scale/ ci portava al mare*, possiamo notare un'immagine composta dalla presenza delle *vigne* e dalle *piccole scale* di un giardino che *portano al mare*. Si tratta di una scena particolarmente forte poiché le vigne rimandano ad un'immagine materiale dell'elemento terra; la vite è regina del regno vegetale²³, e come tale assume tutte le qualità del “beneficio della terra, sostanza naturale e profonda, archetipo del mondo materiale”.²⁴ La vigna diventa simbolo della situazione dell'io poetico della scrittrice; rappresenta la terra, elemento statico, immobile, compatto che resiste al movimento e al cambiamento.²⁵ In più la vigna da elemento vegetale si riferisce alla radice, però in modo indiretto. La radice, un'immagine dinamica, esprime due forze diverse: quella del mantenimento e quella tenebrante. Si riflette un archetipo inconscio che si trova in tutti gli esseri umani e che rivela il rapporto fra il vivo e il morto, ossia esprime il morto che vive.²⁶ Per l'io poetico stefanelliano tale immagine rispecchia lo stato d'animo di un io che nel seno della terra-madre sente le forze contrarie della vita e della morte, e poi ci sono le *scale*, altro elemento fondamentale, simbolo di “ricordi imperituri”²⁷, che non muoiono. Si tratta così di una scala discendente per scendere al *mare*, un *mare* aperto che ci rivela tutte le caratteristiche e il simbolismo dell'elemento. Un mare aperto che rimanda allo spazio dei grandi orizzonti e rappresenta l'infinito delle possibilità e delle promesse e nello stesso tempo la presenza dell'acqua ci comunica un'immagine in cui si compie il destino dell'acqua e dell'essere. Il mare aperto e le possibilità che dà proprio questa apertura, coincide con il lato ottimista della vita, con la “sua desiderata metamorfosi ontologica”.²⁸ Riprendendo tutta l'immagine possiamo notare che le *scale* compiono anche un'altra funzione fondamentale poichè è come se fosse una scala discendente nell'inconscio della poetessa in cui emerge il bisogno di scendere dall'elemento terra-vigne all'elemento acqua-mare, cioè di spostarsi dallo stato del morto che vive all'apertura dell'acqua, dell'acqua-vita, della vivacità, del rinnovamento, della rinascita. La sua visione può funzionare come specchio che riflette il suo mondo interiore, anche per un motivo in

²³ Bachelard 2007: 266.

²⁴ Bachelard 2007:269.

²⁵ Bachelard 2007: 24, 27.

²⁶ Bachelard 2007: 237-238.

²⁷ Bachelard 2007: 90.

²⁸ Bachelard 2006: 13.

più in quanto è l'identità femminile dell'acqua²⁹ che rende più intensa questa identificazione.

Seguendo lo stesso filo conduttore nel nostro approccio, nella poesia *Il viaggio di una donna*, nel verso: *Scrivo il mio nome e posso dimenticarlo sui muri bianchi dell'Andalusia*, possiamo notare l'immagine in cui prevalgono i muri bianchi che rimandano alla scena della casa che "è un rifugio, un riparo, un centro"³⁰ e che "illustra la coscienza di essere protetto".³¹

In più, nel nostro caso, la presenza del colore bianco, possiamo dire che rimanda nuovamente alla "casa illuminata che è faro della tranquillità sognata"³², "è come stella nella foresta che guida il viandante smarrito".³³ Si tratta allora di un'immagine di intimità in cui "l'intimità della casa [...] protetta richiama logicamente le intimità più importanti, in particolare, dapprima l'intimità del grembo materno e poi quella del seno materno".³⁴ Così l'io poetico di Stefanelli che dichiara di scrivere il proprio nome su questi muri, esteriorizza il suo inconscio, è la voce profonda del desiderio di una casa che assume tutte le qualità della casa-rifugio, ma nello stesso tempo diventa lo specchio di una voce profonda che desidera il legame intimo e profondo con la madre; è l'esteriorizzazione del bisogno di una madre che assume le qualità dell'archetipo materno. È un'immagine in cui l'io poetico stefanelliano segnala con chiarezza il bisogno del "ritorno alla madre e il ritorno alla casa".³⁵

Esaminando la poesia *Nosce te ipsum* nei versi della prima e della seconda strofa:

*Flebile voce nell'aria della stanza;
non è la stessa di tanto tempo fa.
Ai quattro angoli, ancora, grani di sale
per inquiete creature che di noi
ridendo vengono, poeti della notte.
È acuto lampo il risveglio d'improvviso.
Sulle pareti chiazze di luna mobili
All'agitarsi della luce cercate.*

²⁹ Bachelard 2006: 12.

³⁰ Bachelard 2007: 88.

³¹ Bachelard 2007: 95.

³² Bachelard 2007: 96.

³³ Bachelard 2007: 97.

³⁴ Bachelard 2007: 102.

³⁵ Bachelard 2007: 102.

la scena centrale della *stanza*, con il relativo riferimento *ai quattro angoli* e alle *pareti* costituiscono uno spazio reale e poetico dentro cui si muove l'immaginazione della poetessa. L'immagine della stanza ritorna a prevalere e assume un ruolo fondamentale in questo componimento. Siamo davanti alla descrizione di una stanza chiusa, di uno spazio che funziona come ambiente di paura e l'io di Stefanelli esprime poeticamente il sentimento di chiusura in se stessa, lei come sognatrice "vive chiuso in se stesso"³⁶ e quella stanza "diventa chiusura, recesso oscuro".³⁷ Possiamo notare che la stanza in questo caso è dimora di paura, di angoscia, è uno spazio che rivela "quelle sofferenze che spesso segnano un inconscio per tutta la vita"³⁸ e l'io della poetessa si muove entro i limiti di tale spazio che la incarcera in solitudine e paure.

In maniera analoga, nella poesia *Alterata visione d'interno intorno al nulla* constatiamo la presenza di icone potenti che ci introducono nuovamente nello spazio privilegiato dell'immaginazione di Patrizia Stefanelli. Si tratta di scene in cui la *stanza* prevale e in più, scene secondarie come gli *scaffali*, i *libri*, la *porta*, arricchiscono e completano l'immagine basilare della stanza. Oltre a questi elementi, da tutti i versi del componimento prevale un tono di amarezza e di malinconia. Tali sentimenti si possono capire dall'analisi della scena centrale della stanza che come elemento di casa rimanda alle "*rêverie* di intimità della dimora"³⁹, una dimora che descrive la dimora dell'io poetico e dell'io sociale della Stefanelli. La stanza poetica coincide con la stanza natale, la casa onirica richiama la casa natale, una stanza-casa che è "un contro-universo o un universo del contro"⁴⁰ e in questo caso da stanza-rifugio funziona per l'io della poetessa come stanza-prigione. Non siamo davanti ad una stanza che offre riparo psicologico, ma al contrario genera angoscia e domande esistenziali intorno al nulla e al nostro percorso biologico. Fondamentale anche l'immagine delle *pupille* che funziona in modo determinante come un occhio che guarda all'interno dell'io, come un mezzo per scendere nel passato e uno strumento che rivela una ricerca continua del significato dell'esistenza, della vita.

Pure nella poesia *È già novembre* constatiamo una scena in cui prevale di nuovo l'elemento della casa. In particolare con il verso *poche case coi lumi alle finestre* ritorna l'immagine della "casa illuminata che è il faro della

³⁶ Bachelard 2007: 84.

³⁷ Bachelard 2007: 84.

³⁸ Bachelard 2007: 91.

³⁹ Bachelard 2007: 87.

⁴⁰ Bachelard 2007: 95.

tranquillità sognata”⁴¹, un’immagine di protezione, di intimità, di sicurezza. In più le *finestre* funzionano come “un occhio aperto, uno sguardo [...] al mondo esterno in senso profondamente filosofico”.⁴² L’immagine di questo verso ci porta davanti ad una “dialettica dell’intimità e dell’Universo che sembra farsi più precisa grazie alle impressioni dell’essere nascosto che vede il mondo nella cornice della finestra”⁴³, e possiamo notare che l’io poetico di Stefanelli rispecchia proprio questa dialettica, cioè tra il dentro e il fuori, tra il sognato, il desiderato e il reale, tra il suo universo poetico e quello reale. In altri termini un’immagine che funziona come confessione della poetessa e indica il suo profondo desiderio di rifugio, di protezione, di tranquillità.

In modo analogo, nella poesia *Allegoria in controluce (mattino a Celle Ligure)* le due prime strofe sono molto forti dal punto di vista emotivo e valore simbolico. *Di passi solitudini/ e di finestre tra vicoli chiari/ e strade scure. Riuscire, oltre la soglia/ d’altezza d’occhi/ a vedere torrette e cornicioni /del primo sole ancelle.*

In questi versi l’immagine delle *finestre* ritorna ad essere centrale per tutta la scena, ma adesso la finestra è vista da fuori, cioè come un’apertura tramite la quale si può vedere, entrare all’interno di una casa. In tal caso abbiamo la prospettiva contraria nel senso che le “*finestre* come sguardo dal mondo esterno in senso profondamente filosofico”⁴⁴ funzionano come mezzo, come strumento per andare *oltre la soglia d’altezza d’occhi* ed entrare all’interno della casa, all’interno dell’intimità della dimora. Così l’ottica della finestra come ingresso, come apertura per l’interno della casa, rivela un’immagine di un luogo ben chiuso e protetto, richiama l’intimità del grembo materno⁴⁵ e funziona per l’io di Stefanelli come “il proprio *centro* di riposo, ricordo del riposo prenatale”.⁴⁶

Molto forte anche l’ultimo verso: *Innocente*, una parola, una dichiarazione che l’io poetico esprime, come se fosse giudice, la sentenza di innocenza. Innocenza sua poichè sta cercando la casa sognata, l’intimità della dimora, l’intimità materna, e innocenza forse dell’altro, innocenza della persona che l’ha privato della casa-rifugio, dell’intimità del grembo, del seno materno, della persona che non le ha dato la possibilità di vivere l’intimità della madre e della casa.

Esaminando la poesia *La conta*, l’immagine della casa ritorna ad assumere un ruolo centrale, come possiamo notare nel verso *Caligine sfronda le gronde*. Qui è

⁴¹ Bachelard 2007: 96.

⁴² Bachelard 2007: 97.

⁴³ Bachelard 2007: 97.

⁴⁴ Bachelard 2007: 97.

⁴⁵ Bachelard 2007:102-103.

⁴⁶ Bachelard 2007: 103.

la presenza della scena di *gronde* che rimanda alla dimora, all'abitazione. Si tratta allora di una costruzione che viene *sfrondata*, viene eliminata dalla caligine, dal peso dell'aria caliginosa. È un'immagine profondamente confessionale tramite la quale l'io poetico descrive lo stato in cui si trova la dimora reale, la dimora sentimentale. Una casa sfrondata dal peso delle tenebre e dell'oscurità che indica una casa incompleta "sempre rivelatrice di sofferenze immaginate, sofferenze che hanno segnato o segnano l'inconscio".⁴⁷ Si tratta quindi di una rivelazione dello stato d'animo della poetessa che manifesta la mancanza dell'intimità della casa e anche la privazione del calore della presenza materna, della sicurezza dell'intimità materna.

Seguendo lo stesso filo di analisi, risulta di notevole interesse la poesia *Noi, viandanti del "come"* e in particolare il verso *pensavo, un giorno, volasse sulle ali*. Un'immagine in cui prevale l'elemento dell'aria che svolge un ruolo fondamentale perchè rimanda al vento e in particolare all' "ambivalenza del vento, che è mitezza e violenza insieme, purezza e delirio, può essere rivissuta nel suo duplice ardore distruttivo e vivificante".⁴⁸

Nel nostro caso è evidente tale duplice aspetto del vento poichè rimanda alla vita e alla morte, all'unica verità della vita che è lo stato mortale di tutti gli esseri umani e ai dolori che accompagnano il percorso vitale. Secondo il pensiero bachelardiano "le relazioni fra vento e soffio"⁴⁹ sono forti, "il vento per il mondo, il soffio per l'uomo, manifestano l'espressione delle cose infinite. Portano lontano l'essere intimo e lo rendono partecipe di tutte le forze dell'universo".⁵⁰ Così il *volo sulle ali* diventa per la poetessa l'esteriorizzazione della sua voce interiore, evidenzia lo stato in cui si trova, dato che "tutto ciò che si *eleva* si risveglia di fronte all'essere, partecipa all'essere".⁵¹ Un'altra immagine particolarmente forte è quella del mare, come emerge dal verso *i due mari a Tangier*. Qui ritorna a prevalere l'elemento acquatico del mare aperto in assoluto, che rimanda allo spazio dei grandi orizzonti e - nello stesso tempo - la presenza dell'acqua come elemento fondamentale della scena ci comunica un'immagine dell'acqua in cui si compie il destino dell'acqua e dell'essere. Il mare aperto e le possibilità che dà proprio questa apertura, coincide con il lato ottimista della vita.⁵²

Proprio in questa immensità acquatica si pone l'io poetico di Stefanelli che assume tutte le caratteristiche e il simbolismo dell'elemento dell'acqua come espressione poetica e veicolo emozionale. L'acqua "scorre sempre,

⁴⁷ Bachelard 2007: 90-91.

⁴⁸ Bachelard 2007: 252.

⁴⁹ Bachelard 2007: 256.

⁵⁰ Bachelard 2007: 256.

⁵¹ Bachelard 2007: 69.

⁵² Bachelard 2006:13.

sempre cade, in un movimento fluido che dona mutevolezza e pienezza all'essere, che lo trasforma incessantemente"⁵³ e questa caratteristica fondamentale dell'elemento acquatico diventa la chiave per rispondere alla domanda che pone la poetessa con il titolo del componimento *Noi, viandanti del "come"*. La risposta al "come" del nostro percorso vitale deve essere simile a quello dell'acqua. L'io poetico di Stefanelli vive e propone il destino dell'acqua che scorre, l'acqua viva che è la percezione di qualcosa che continua e diventa il simbolo di una vita viva, di una vita in perenne fluire.

Riprendendo il filo del discorso teorico, secondo Mauron "la poesia costituisce, come il sogno, un ponte di passaggio tra coscienza e inconscio".⁵⁴ Quindi, per evidenziare la personalità inconscia dello scrittore, ruolo fondamentale assumono le immagini, la loro costanza e ripetitività, poichè sono per ogni scrittore assolutamente tipiche e idiosincratiche, sono la voce profonda di ogni creatore.

Così dall'analisi delle immagini dei versi esaminati secondo le tesi bachelardiane, della fenomenologia dell'immaginazione e della poesia, si nota che prevalgono immagini d'intimità, legate all'elemento della casa. Emerge una casa che rievoca il ritorno alla madre, all'infanzia, al rifugio familiare, alla protezione dello spazio accogliente della dimora intima e, nello stesso tempo, lo spazio dell'intimità della casa manifesta il desiderio dell'intimità della madre con tutte le caratteristiche che assume la parola madre; madre-rifugio, madre-protezione, madre-intimità. Inoltre molte sono le immagini in cui l'elemento acquatico svolge assume ruolo di primaria importanza e domina la scena del mare aperto. Questa apertura dell'acqua, questo perenne fluire, è acqua in cammino, acqua che scorre e diventa simbolo del movimento, della vivacità, del rinnovamento, della rinascita, della vita.

Inoltre si nota che l'immaginazione poetica di Stefanelli sembra muoversi verso una visione in cui sono presenti lo spazio della dimora, l'intimità della casa e della madre, la dialettica di chiuso-aperto. Un'immaginazione che si nutre anche dell'elemento dell'acqua, e così la voce della poetessa diventa mare aperto, diventa "l'acqua vivace, l'acqua che si rigenera, [...] l'acqua che è un organo del mondo, [...] che riluce".⁵⁵

Di conseguenza l'immaginazione poetica di Patrizia Stefanelli si muove entro tali elementi e il suo io poetico diventa l'esteriorizzazione dell'io personale, un io che assume le caratteristiche delle immagini analizzate. Un io che

⁵³ Bachelard 2006: 13.

⁵⁴ Mauron 1966: 25.

⁵⁵ Bachelard 2006: 18.

si manifesta poeticamente, che si muove tra il passato doloroso e il presente promettente, tra le esperienze personali-famigliari vissute e le promesse del futuro, le promesse di una metaforfosi ontologica. La voce stefanelliana ci indica che ha trovato il modo per arrivare alla catarsi; è la via acquatica del mare aperto, del mare illimitato che porta la sua rigenerazione, la sua purificazione mentale e vitale dai pesi del passato e, contemporaneamente, funziona da risposta finale alla domanda esistenziale del “*come*” deve essere affrontata la vita da lei, ma anche da tutti noi *viandanti* di questo cosmo effimero.

Concludendo, possiamo dire che lo studio delle immagini delle poesie prese in considerazione è particolarmente fertile e fruttuoso per capire la voce poetica di Stefanelli, e rivela un legame particolarmente intenso tra la sua autobiografia e i suoi versi. Una poetica che rispecchia l’io personale di Patrizia Stefanelli, il quale può funzionare anche da guida per il nostro percorso, fare da sfondo per capire la nostra realtà. Per questo la poetessa ci offre lo strumento migliore; ci apre la strada per interrogarci sulla nostra vita e su *come* deve essere la nostra impostazione nei suoi confronti. In più è importante sottolineare che gli aspetti della poesia stefanelliana, per quanto riguarda il rapporto tra autobiografia e poesia, come evidenziato dall’approccio applicato, sono invariati dalla poetessa stessa e dimostrano come è forte e reciproco il legame tra vita reale e produzione poetica. Le sue parole lo evidenziano chiaramente:

[...] l’approccio realizzato mette a nudo la poesia. È molto interessante questa linea pragmatica di incrocio tra vita e testi. Devo dirti che ho scelto testi che in qualche modo si incatenano in un discorso sulla vita e sul “come”. Mai il perché mi scava la mente, il come è ciò che conduce all’essere. e a quell’ontologica metamorfosi [...] che per me, mi pare, sia la malacarne: l’innesto. La stanza, dunque, in *Nosce te ipsum*, che non mi fa paura. Tutto il male resta fuori mentre cerco di guardarmi dentro. La corte condanna. Ho troppo creduto a ciò che ho visto, a ciò che ho udito, alle lusinghe. Dalla finestra la luce disegna e rischiarava ma fuori resta il boato, l’acqua verticale che scroscia e nasconde un nome. Ciò che fai ha relazione piena con la mia biografia, è accesso all’inconscio percepito attraverso poesie sincere (non so di verità). Per quanto si cerchi di comunicare e tradurre, anzi traslare il proprio io nel noi, esso traspare sempre dando a chi sa leggere un punto di vista heideggeriano [...].⁵⁶

⁵⁶ Corrispondenza personale, 6 agosto 2019.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard Gaston, 2007. *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Milano, Red Edizioni.
- Bachelard Gaston, 2006. *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, Como, Red Edizioni.
- Bachelard Gaston, 2006. *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Bachelard Gaston, 2007. *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, Milano, Red Edizioni.
- Boubara Ada-Stefanelli Patrizia, 2019. Corrispondenza personale.
- Marchese Angelo, 1988. *L'analisi letteraria*, Torino, SEI.
- Mauron Charles, 1966. *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Saggiatore.
- Stefanelli Patrizia, *Malacarne* (silloge poetica inedita)
- Stara Arrigo, 2001. *Letteratura e psicoanalisi*, Bari, Editori Laterza.
- Σαμαρά Ζωή, 1987. *Προοπτικές του Κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας.

Corrado Claverini

Università degli Studi di Salerno

“Altermodernità” e attualità della filosofia italiana

“Non c’è né la filosofia tedesca né quella italiana, ma solo la filosofia senza aggettivi, nel cui nome unicamente giova parlare a italiani, a tedeschi e a ogni altro popolo e individuo”¹. Con queste parole di Benedetto Croce si potrebbe esprimere la vocazione universalistica del discorso filosofico. Contrariamente a Giovanni Gentile, Croce riteneva inammissibile il concetto di “filosofia nazionale”. Infatti, “ogni schietto animo di filosofo sente la sua comunione coi filosofi di qualsiasi tempo e popolo: ora più con alcuni, ora più con altri, ma senza che il ritmo di questo variante interessamento sia in alcun rapporto col maggiore o minore carattere nazionale che avrebbero i filosofi”². Anche per Carlo Antoni, allievo di Croce, “parlare di filosofie nazionali è assurdo, perché i problemi e gli indirizzi filosofici trascendono le frontiere nazionali e le nazioni non sono monadi chiuse in una loro formula”³. In altre parole – continua Antoni – “le teorie filosofiche riguardano non già problemi nazionali, ma problemi universalmente umani. Infatti, mentre abbondano le storie nazionali della letteratura, scarsi e di poco rilievo sono stati i tentativi di disegnare delle storie nazionali della filosofia”⁴. Ciò non toglie che “si potesse ‘sentire’ italianamente la filosofia, anche se la si doveva pensare cosmopoliticamente”⁵. In che modo? La risposta di Antoni è chiara: “le singole nazioni, attraverso la loro particolare storia, che si consolida in carattere e tradizione, si rivelano diversamente sensibili a certi determinati problemi e li affrontano con metodi diversi”⁶. Su questo punto egli precisa ulteriormente:

La filosofia, in quanto non è gratuita riflessione, ma sorge direttamente dalla vita religiosa, morale e politica delle nazioni, rivela un carattere nazionale nella scelta e impostazione dei problemi. L’interesse e la forza della speculazione si concentrano intorno ad un problema o gruppo di

¹ Croce 1943: 313.

² Croce 1951: 6.

³ Antoni 1955: 12.

⁴ Antoni 1955: 12.

⁵ Antoni 1955: 12.

⁶ Antoni 1955: 12-13.

problemi, quasi che ciò che nel Settecento era detto lo ‘spirito’ d’una nazione sia più disposto ad afferrare la importanza d’un problema e ad impegnare in esso le sue energie⁷.

Come si vede, a differenza di Croce, Antoni ammette che si possa parlare di tradizioni filosofiche nazionali, dal momento che tale ammissione non significa altro che essere consci del fatto che il discorso filosofico è sempre storicamente determinato. Parlare del nostro patrimonio filosofico non significa chiudersi nazionalisticamente in se stessi e disinteressarsi completamente di quello degli altri paesi. Al contrario, non è possibile alcun discorso sulla filosofia italiana che non affronti contemporaneamente le sue relazioni con quella europea. Essere consci del carattere nazionale della filosofia, ovvero del fatto che essa è sempre storicamente determinata, implica anche una concezione dell’universalità concreta, non astrattamente contrapposta alle singole particolarità in cui consistono le varie tradizioni di pensiero. In particolare, Antoni evidenzia i momenti storici in cui la tradizione filosofica italiana è stata più produttiva e quelli in cui, invece, è stata maggiormente recettiva rispetto alle altre: “dal tempo di Galilei, nessun italiano ha esercitato nel dominio del pensiero un’influenza universale pari a quella esercitata da Benedetto Croce”⁸. Dunque, Galilei e Croce rappresenterebbero i momenti di massima originalità della speculazione italiana. Nei secoli che intercorrono fra questi due pensatori, l’Italia ha importato idee filosofiche provenienti da altre nazioni. Poco o niente è stato esportato:

Dal Settecento, da quando la nostra cultura ha cercato di rientrare nella circolazione della cultura europea, la nostra partecipazione è stata un accoglimento e un adattamento di idee provenienti da altri paesi. Così sono entrate le idee dell’Illuminismo inglese e francese, così è entrato il Romanticismo tedesco, così il Positivismo, così, oggi ancora, si pretende, per togliere, si dice, la nostra cultura dall’isolamento provinciale, d’introdurre l’esistenzialismo e il neo-positivismo. Va da sé che siffatte rielaborazioni secondarie hanno suscitato negli stranieri scarso o nessun interesse. L’opera di Croce, invece, è stata qualcosa di primario, che, pur operando su un piano europeo, ha ridato voce allo spirito originale della nostra gente⁹.

Oltre a questo, è necessario sottolineare il fatto che, secondo Antoni, vi è una caratteristica peculiare della tradizione filosofica italiana che la

⁷ Antoni 1955: 14.

⁸ Antoni 1955: 11.

⁹ Antoni 1955: 11-12.

contraddistingue rispetto alle altre. Infatti, “fin dalla sua origine la nazione italiana ha decisamente posto il suo interesse nelle questioni della distinzione delle attività dello spirito umano”¹⁰. Ma già Croce – tenendo ferma l’inammissibilità teoretica del concetto di “filosofia nazionale” – aveva sottolineato un carattere specifico del pensiero italiano. In particolare – sostiene Croce – è “tema d’importanza precipuamente morale [...] la storia della filosofia in Italia dal cinque all’ottocento, che fu chiamata la storia del martirio della filosofia italiana, tutta piena di roghi, carceri, esili e persecuzioni d’ogni sorta, eroicamente affrontati per servire alla verità, in contrasto con quella che fiorì in Germania, la quale non solo si dimostrò docile e timida verso i poteri mondani, ma talora fornì a questi artificiose teorie giustificatrici delle loro pratiche operazioni e dei loro politici metodi o sistemi”¹¹. Ecco, allora, la peculiarità storica della filosofia italiana che molti studiosi – prima e dopo Croce – hanno messo in luce. In pieno Risorgimento, ad esempio, Bertrando Spaventa si domandò significativamente: “dov’è dunque la filosofia italiana, ne’ libri delle vittime o in quelli de’ persecutori?”¹². La risposta non è difficile perché è risaputo “che di libertà filosofica in Italia ce n’è stata sempre poca o niente, e chi se l’ha presa, gli è costato assai caro”¹³. Anche oggi – per arrivare agli studi critici più aggiornati e, in particolare, all’*Italian Thought*¹⁴ (il cui nome inglese, va subito precisato, deriva dal grande successo che il pensiero di alcuni autori italiani sta riscuotendo nei paesi anglofoni) – questa linea interpretativa è assai diffusa. Secondo Roberto Esposito – uno dei principali esponenti dell’*Italian Thought* insieme a Giorgio Agamben e Toni Negri – “quella italiana è stata meno una filosofia del potere che della resistenza: Dante e Machiavelli esiliati, Bruno e Vanini bruciati, Campanella per decenni in carcere, Galilei costretto all’abiura, Gramsci e Gentile morti, in difesa del proprio pensiero, ai lati opposti della stessa barricata”¹⁵. Ma Esposito non è il solo a sottolineare questo aspetto peculiare della storia della filosofia italiana. In maniera analoga si esprime Negri in un saggio intitolato *Italy, Exile Country*:

¹⁰ Antoni 1955: 14.

¹¹ Croce 1943: 315.

¹² Spaventa 1861-1862: 2.

¹³ Spaventa 1861-1862: 2.

¹⁴ Sull’*Italian Thought* cfr., oltre a Esposito 2010, Tarizzo 2011, Gentili 2012; Luglio 2014; Campa 2015; Contarini-Luglio 2015; Esposito 2015; Gentili-Stimilli 2015; Esposito 2016; Gentili 2016; Maltese-Mariscalco 2016; Marchesi 2017; Gentili 2017; Lisciani Petrini 2017; Claverini 2019; Lucci-Schomacher-Söffner 2020; Claverini 2021.

¹⁵ Esposito 2015: 17. Su questi temi, si veda soprattutto Esposito 2010.

Both literary history and social history in Italy are continually marked, in fact, by the presence of exile. From Dante to Machiavelli, from Tasso to Leopardi, from Giordano Bruno to Gramsci, from the anti-Trinitarian Socinians in the sixteenth century to the autonomous workers’ movements, one always finds that exile is a fundamental element in the constitution of the real identity – the identity of the struggle – of the greatest Italian literature and philosophy. There is not a single episode of any large-scale Italian identity that is not marked by exile. Why? Perhaps it is because Italy is actually a country where all the modern revolutions have taken place and none of them has succeeded. Perhaps it is because the very most admirable aspects of Italian identity are found in all that marks Italian society as a laboratory of utopianism, hope, and rupture, with, therefore, the necessary consequence of exile. Italy, after all, is the country that invented the liberty of the moderns. Instead of enjoying that liberty, however, it has been enslaved¹⁶.

Non a caso Negri parla esplicitamente di “due Europe, due modernità”¹⁷ e pone Machiavelli all’origine di una “linea maledetta” immanentista e materialista che da Spinoza arriva a Marx e che si contrappone a una “linea benedetta” trascendentalista o trascendentale che va da Hobbes a Rousseau e giunge fino a Kant ed Hegel¹⁸. La prima Europa – quella *maledetta* e, per così dire, “altermoderna” – è quella di Machiavelli che, in esilio, scrisse le sue opere maggiori. Ma è anche quella di Dante Alighieri che esprime – in maniera simile a Duns Scoto – la “potenza della singolarità”¹⁹. È l’Europa di Pico della Mirandola che, “invece di concepire Dio come un essere distante e trascendente, trasforma la mente umana in una divina macchina di conoscenza”²⁰ e di Galileo Galilei, il quale sostiene “che abbiamo la possibilità di eguagliare la conoscenza divina”²¹. Nel tracciare questo “itinerario *de dignitate hominis*”²² che ha portato alla “scoperta del piano di immanenza”²³ e all’“affermazione del potere di *questo* mondo”²⁴, Negri riconosce alla filosofia italiana un ruolo di importanza fondamentale.

¹⁶ Negri 1997: 43.

¹⁷ Negri-Hardt 2000: 79-98.

¹⁸ Negri 1981: 288-292.

¹⁹ Negri-Hardt 2000: 81.

²⁰ Negri-Hardt 2000: 81.

²¹ Negri-Hardt 2000: 82.

²² Negri-Hardt 2000: 82.

²³ Negri-Hardt 2000: 80.

²⁴ Negri-Hardt 2000: 80.

Esilio, immanenza, pensiero rivoluzionario, resistenza al potere. Sono questi gli elementi che – secondo gli esponenti dell’*Italian Thought* – contraddistinguono la storia del pensiero italiano. Ma Negri non è il solo a parlare di “altermodernità” italiana. Anche Esposito affronta questa tematica, sostenendo che – se è vero che la modernità è “interpretabile attraverso la categoria di ‘immunizzazione’, intesa come la pressante esigenza di conservazione della vita rispetto ai rischi che la minacciano”²⁵ – è altrettanto vero che la filosofia italiana costituisce “un’altra modernità” in quanto è per lo più estranea a questa tendenza immunitaria. Ma che cos’è, più nello specifico, la modernità? Esposito la definisce in questo modo:

Nel suo complesso – al di là delle tante differenze di carattere storico, tematico, stilistico – la tradizione moderna, così come si configura tra Descartes e Hegel, passando per Hobbes, Locke, Leibniz e Kant, si costituisce proprio per fronteggiare, in maniera sempre più efficace e sofisticata, la potenza dirompente della fortuna, e cioè quell’insieme di pericoli, conflitti, traumi che sembrano insidiare sempre più da presso l’esistenza individuale e collettiva. Se si considera il carattere destabilizzante e disorientante di eventi, apparsi alla fine dell’epoca medioevale, come le scoperte geografiche, le guerre di religione, le grandi migrazioni e in generale la fine dell’ordine teologico-politico che aveva caratterizzato la cristianità medioevale, si può individuare nella modernità precisamente la risposta ordinativa a questo disordine crescente, a questa deriva che sembra mettere a repentaglio i beni e la vita di intere generazioni²⁶.

E quali sono questi dispositivi immunitari che la modernità ha elaborato per fronteggiare i pericoli dell’esistenza umana? Secondo Esposito sono almeno tre: il Soggetto, lo Stato e la Storia. Prendendo in considerazione soprattutto il pensiero di Machiavelli, è possibile mostrare come la filosofia italiana ecceda tali dispositivi.

Partiamo dal paradigma di Soggetto: Machiavelli è estraneo all’idea di *cogito* cartesiano e il soggetto machiavelliano è sempre immerso in un contesto storico e politico sul quale ha una visione limitata e parziale. All’astratto Soggetto in grado di mettere ordine nel caos dei fenomeni sensibili la tradizione italiana oppone un uomo costretto a un’esistenza precaria. Per dirla con Leon Battista Alberti, la vita umana è un fiume di difficile navigazione. La conoscenza è limitata – “umbratile” – e il primato dell’essere umano è fondato non tanto sull’intelletto in quanto tale, ma sulla prassi. Non a caso

²⁵ Esposito 2006: 59.

²⁶ Esposito 2011: 187.

Giordano Bruno ha definito la mano come l’“organo degli organi”. In Italia – come è stato giustamente rilevato da Eugenio Garin – “alle grandi costruzioni sistematiche si preferisce una scienza dell’uomo e delle sue attività, una filosofia mondana e terrena”²⁷. Analogamente, Remo Bodei ha sostenuto che “la filosofia italiana ha dato il meglio in quelle zone in cui non domina una logica rigorosa di tipo cartesiano, dove non si segue il modello di esattezza delle scienze fisico-naturali. E, quindi, nella concezione della politica, con Machiavelli o Gramsci, della storia, con Vico o Cuoco, dell’estetica, con De Sanctis o Croce, ossia in tutti quei campi in cui vi è una collisione tra due tipi di logica. In sostanza, la filosofia italiana è una filosofia della ragione impura, ma anche una filosofia civile”²⁸. Una filosofia della *praxis*, dunque, il cui soggetto – da Machiavelli a Campanella – non è un soggetto “cogitante” à la Cartesio, ma un soggetto agente. Tragicamente agente²⁹. Sì, perché l’essere umano non è onnipotente e deve fare i conti con numerosi limiti. In Machiavelli, ad esempio, la parabola politica del Duca Valentino dimostra come la virtù possa soltanto arginare il potere della fortuna, ma mai neutralizzarlo. Nessun soggetto politico è in grado di avere una visione trasparente dell’intera realtà. Il singolo uomo deve sempre fare i conti con eventi imprevedibili come la morte (Alessandro VI) e la malattia (Cesare Borgia).

Il secondo dispositivo immunitario elaborato dalla modernità è l’idea di Storia lineare e progressiva: la filosofia della storia consente di prevedere la direzione e l’esito degli eventi sottraendoli alla loro incertezza costitutiva. In Machiavelli non vi è alcuna teleologia o dispositivo che incasella il corso della storia in un senso predeterminato. La storia non è né un’inarrestabile linea del progresso, né ha un andamento ciclico. La teoria polibiana dell’*anacyclosis* è inserita in un contesto più complesso in cui occorre fare i conti con la “variazione grande delle cose”, i “fiumi rovinosi” e la “tempesta di venti”³⁰. Non a caso gli Italiani hanno sempre avuto una particolare sensibilità per il contingente e per l’evento considerato nella sua singolarità. Se la progettualità è la dimensione tipica del Moderno, l’Italia è la “Grande Incompiuta”³¹ che trova nel *kairos* e nell’attimo propizio (la machiavelliana “occasione”) la sua peculiarità³². Non è l’elaborazione di piani a lungo termine e la creazione di istituzioni durature ciò che contraddistingue il nostro Paese che, infatti, ha

²⁷ Garin 1947: 28.

²⁸ Bodei 2013: 89. Su questo argomento cfr. anche Bodei 1998.

²⁹ Sull’“Umanesimo tragico” si veda Cacciari 2019. Cfr. inoltre Ebgi 2016.

³⁰ Cfr. Galli 2009.

³¹ Esposito 2018: 116.

³² Cfr. Esposito 2012.

conosciuto solo tardivamente la forma Stato. Il momento del potere costituente immanente prevale – nelle riflessioni filosofiche italiane – su quello del potere costituito trascendente.

Lo Stato è, infine, il terzo dispositivo immunitario tipicamente moderno concepito – come i primi due – per fronteggiare tutto ciò che sfugge al dominio dell'essere umano. Ciò è evidente se si considera che in Hobbes lo Stato è innanzitutto l'istituzione che permette di evitare la guerra di tutti contro tutti. Secondo il pensatore inglese, prima della fondazione dello Stato e dopo il suo eventuale dissolvimento, non si dà politica, ma solo conflitto fra esseri umani. Tale conflitto è neutralizzato con l'istituzione del Leviatano, una macchina immortale non soggetta al potere avverso della fortuna. Se Hobbes identifica la politica con l'ordine e lo Stato, per Machiavelli il conflitto è ineliminabile ed è, anzi, la linfa vitale del Politico³³. Nel capitolo quarto del libro primo dei *Discorsi*, il Segretario fiorentino sostiene “che la disunione della Plebe e del Senato romano fece libera e potente quella repubblica”³⁴. Se non degenera in guerra civile, l'opposizione fra le parti è produttiva. Il conflitto fra nobili e popolari è ciò che ha reso grande la repubblica romana. Esso è originario e destinato a rinascere sempre perché i due “umori” esprimono innanzitutto due diverse e opposte visioni del mondo e, in particolare, della libertà (“il populo desidera non essere comandato né oppresso da' grandi ed e' grandi desiderano comandare e opprimere el populo”³⁵).

La filosofia italiana costituisce dunque “un'altra modernità”. Ed è proprio tale “altermodernità” a renderla ancora oggi attuale. La politica – Machiavelli *docet* – non è tutta nelle nostre mani, essendo l'essere umano sempre in balia dei capricci della fortuna. La storia è imprevedibile e non è possibile in alcun modo predeterminare il corso degli eventi come pretendevano di fare le filosofie della storia moderne. Ma vi è un altro elemento di grande attualità che – lo si è appena visto – è fortemente presente nel pensiero machiavelliano. L'essenza della politica è il conflitto che, pertanto, non va neutralizzato, in quanto garante della democrazia e dell'unità sociale. Non a caso è proprio il conflitto – sempre istituzionalmente regolato – l'elemento del tutto assente nei pur diversi regimi totalitari del Novecento.

Ma l'interesse sempre crescente per il pensiero italiano all'estero – in particolare negli Stati Uniti – si spiega non soltanto tenendo presente la sua storia peculiare e l'attualità di autori ormai classici (da Machiavelli a Bruno, fino a

³³ Cfr. Esposito 1984.

³⁴ Machiavelli 1513-1519: 70.

³⁵ Machiavelli 1513: 63.

Leopardi e Croce). Secondo Esposito, vi è un altro elemento da considerare, e cioè che il pensiero italiano “appare oggi più attrezzato di altri a confrontarsi con le dinamiche del mondo globalizzato e della produzione immateriale che caratterizzano la fase postmoderna”³⁶. Dello stesso avviso è Enrica Lisciani Petrini che spiega in tal modo il recente successo dell’*Italian Thought*:

Sono state soprattutto delle urgenze storico-politiche a far “riscoprire” il pensiero italiano, in particolare in America del Nord. [...] Nel giro di pochi anni – soprattutto dall’attacco alle Torri Gemelle in poi – la domanda su come *pensare* l’assetto politico mondiale, di fronte ad una globalizzazione adesso entrata in profonda crisi, con le sue straordinarie potenzialità, ma anche con le sue drammatiche insidie (come quell’attacco stesso cominciava a dimostrare), si faceva impellente. Urgeva ripensare le categorie di “confine”, “popolo”, “democrazia”, “comunità” ecc. all’altezza di nuove dinamiche fino a quel momento impensabili e impensate. Ed è così che la riflessione non solo di Gramsci [...] ma di altri autori italiani più recenti – quali, in particolare, Negri e Virno, Tronti, Agamben ed Esposito – è apparsa come quella, pur nell’articolazione di prospettive diverse, in grado di offrire uno strumentario di lavoro nuovo e duttile, utile ad affermare accadimenti altrimenti sfuggenti. Perché? Ma perché tale riflessione – rivitalizzando una tradizione, in Italia, secolare – si presentava fin da subito come una forma di pensiero che nasce direttamente dalla concreta realtà “effettuale” (per dirla con Machiavelli) e in questa resta costantemente innestata³⁷.

Anche secondo Remo Bodei il pensiero italiano contemporaneo sta assumendo “un certo peso a livello internazionale”³⁸ per il “diffuso bisogno di concretezza e di realtà dopo le minuziose indagini dei filosofi analitici e le (apparenti) acrobazie concettuali degli esponenti della *French Theory*”³⁹. In continuità con una tradizione che da sempre si confronta con la machiavelliana “realtà effettuale”, l’*Italian Thought* è – in conclusione – uno dei più fecondi vettori interpretativi con cui oggi gli studiosi non possono non confrontarsi. Che sia proprio tale vettore a consentire un potenziamento del dialogo tra filosofi e italianisti nel terzo millennio?

Quel che è certo è che – di fronte alla crescente complessità dell’attuale mondo globalizzato – è auspicabile l’abbattimento di muri e barriere dipartimentali e la promozione dell’interdisciplinarietà come metodo necessario alla

³⁶ Esposito 2010: 5.

³⁷ Lisciani Petrini 2017: 255-256.

³⁸ Bodei 2015: 210.

³⁹ Bodei 2015: 210.

comprensione delle nuove e, per certi versi, inedite dinamiche geopolitiche. V'è di più: tutto questo – è bene sottolinearlo – non in nome dell'italianità di un pensiero chiuso alla contaminazione con altre culture filosofiche, ma sempre in costante dialogo con esse e in vista di una feconda collaborazione internazionale.

BIBLIOGRAFIA

- Antoni Carlo, 1955. *Commento a Croce*, Venezia, Neri Pozza Editore.
- Bodei Remo, 1998. *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Torino, Einaudi.
- Bodei Remo, 2013. *A un altro me stesso*, in Riconda Giuseppe, Ciancio Claudio (a cura di), *Filosofi italiani contemporanei*, Mursia, Milano, pp. 77-90.
- Bodei Remo, 2015. *La filosofia nel Novecento (e oltre)*, Milano, Feltrinelli, 2016³.
- Cacciari Massimo, 2019. *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi.
- Campa Riccardo, 2015. *Biopolitica e biopotere. Da Foucault all'Italian Theory e oltre*, in «Orbis Idearum» 2, 1, pp. 125-170.
- Claverini Corrado (a cura di), 2019. *L'Italian Thought fra globalizzazione e tradizione*, «Giornale Critico di Storia delle Idee» 1.
- Claverini Corrado, 2021. *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- Contarini Silvia, Luglio Davide (a cura di), 2015. *L'Italian Theory existe-t-elle?*, Paris, Mimesis.
- Croce Benedetto, 1943. *Pagine sparse. Postille - Osservazioni su libri nuovi*, vol. III, Napoli, Ricciardi.
- Croce Benedetto, 1951. *Conversazioni critiche. Serie quarta*. Seconda edizione riveduta, Bari, Laterza.
- Ebgi Raphael (a cura di), 2016. *Umanisti italiani*, Torino, Einaudi.
- Esposito Roberto, 1984. *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Napoli, Liguori.
- Esposito Roberto, 2006. *Libertà e comunità*, in «B@BELONLINE.NET» 1, pp. 59-64.
- Esposito Roberto, 2010. *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.
- Esposito Roberto, 2011. *Fortuna e politica all'origine della filosofia italiana*, in AA. VV., *Le forme e la storia. Scritti in onore di Biagio De Giovanni*, Bibliopolis, Napoli, pp. 185-195.
- Esposito Roberto, 2012. *L'eterno presente del Belpaese dove tutto dura solo un attimo*, in «la Repubblica», 11 luglio.
- Esposito Roberto, 2015. *Problemi del Novecento filosofico italiano*, in Grassi Onorato, Marassi Massimo (a cura di), *La filosofia italiana nel Novecento. Interpretazioni, bilanci, prospettive*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 15-23.
- Esposito Roberto, 2016. *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Torino, Einaudi.
- Esposito Roberto, 2018. *Termini della politica. Vol. 2: Politica e pensiero*, Milano-Udine, Mimesis.

- Galli Carlo, 2009. *Contingenza e necessità nella ragione politica moderna*, Roma-Bari, Laterza.
- Garin Eugenio, 1947. *Storia della filosofia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1978³.
- Gentili Dario, 2012. *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Bologna, Il Mulino.
- Gentili Dario, 2016. *L'Italian Theory nella crisi della globalizzazione*, in Balicco Daniele (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo editore, Palermo, pp. 243-247.
- Gentili Dario, 2017. *Italian Theory: crisi e conflitto*, in AA. VV., *Transizioni e cesure di una modernità incompiuta. Tracce di senso in tempo di crisi: studi su Badiou, Florenskij, Hegel, Italian Theory, Laclau, Marx, Nietzsche, Sloterdijk*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 71-84.
- Gentili Dario, Stimilli Elettra (a cura di), 2015. *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, Roma, Derive Approdi.
- Lisciani Petrini Enrica, 2017. *Un pensiero dell'attualità*, in Lisciani Petrini Enrica, Strummiello Giusi (a cura di), *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata, pp. 255-267.
- Lucci Antonio, Schomacher Esther, Söffner Jan (a cura di), 2020. *Italian Theory*, Berlin, Merve.
- Luglio Davide, 2014. *Il posto della letteratura nell'Italian Theory. Genesi e prospettive*, in Fried Ilona (a cura di), *Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, Ponte Alapítvány, Budapest, pp. 143-155.
- Machiavelli Niccolò, 1513. *Il Principe*, Torino, Einaudi, 2006³.
- Machiavelli Niccolò, 1513-1519. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Milano, Rizzoli, 2011⁸.
- Negri Toni, 1997. *Italy, Exile Country*, in Allen Beverly, Russo Mary (a cura di), *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 43-51.
- Negri Toni, Hardt Michael, 2000. *Empire*; trad. it. *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Spaventa Bertrando, 1861-1862. *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, Bari, Laterza, 1908.
- Tarizzo Davide, 2011. *Soggetto, moltitudine, popolo. A proposito dell'«Italian Theory»*, in «Filosofia politica» 25, 3, pp. 431-446.

Francesco Cornacchia

Università degli Studi “Aldo Moro”

Oralità e rivoluzione in Vogliamo tutto di Balestrini.

Secondo concetti scontati, ma non inutili da richiamare, approfonditi da diversi studiosi, fra cui Walter J. Ong (autore dello studio *Oralità e scrittura*), la conoscenza è un prodotto del linguaggio. La nascita e l'evoluzione di discipline come la filosofia, e le stesse scienze, sono state rese possibili dalla scrittura e dalle accresciute potenzialità linguistiche che ne sono seguite. La scrittura ha ampliato le possibilità del linguaggio e modificato il pensiero.

Cambiamenti linguistici e mentali continuano ad avere luogo anche grazie all'immediatezza della comunicazione elettronica, il cui sviluppo decisivo ha avuto inizio negli anni Cinquanta del Novecento. Si pensi all'oralità secondaria o di ritorno, così definita per distinguerla dall'oralità primaria delle culture non chirografiche. Il trattamento elettronico dell'espressione verbale, che ha dato alla parola lo spazio infinito della pagina virtuale, “[...] ha contemporaneamente creato una nuova cultura, dominata dall'oralità secondaria”¹. Quest'ultima definizione, è bene precisare, fa riferimento a un fenomeno eterogeneo che ha ispirato studi, teorie e nuove modalità narrative.

Nanni Balestrini (nato nel 1935 e deceduto a maggio 2019), ispirandosi al dinamismo orale mass-mediatico, compone frammenti linguistici preesistenti con la tecnica del collage, avvalendosi anche delle possibilità combinatorie dei calcolatori elettronici. Dopo questi testi, poi inclusi nelle sue prime raccolte poetiche, volendo raccontare le contestazioni operaie degli anni Sessanta, si dedica a una narrativa sperimentale caratterizzata dall'oralità. Nel 1969, nel corso di una manifestazione di protesta alla Fiat di Torino, conosce Alfonso Natella, operaio emigrato dalla Campania. Ne raccoglie e registra la testimonianza che gli ispira il romanzo *Vogliamo tutto* (1971), narrazione in prima persona di un operaio senza nome, alle prese con esigenze e problemi diffusi, figura simbolica dell'operaio massa. Chi è l'operaio massa? È il lavoratore generico di linea, sprovvisto di competenze specifiche, addetto a una piccola funzione nel processo automatizzato della fabbrica moderna, quasi sempre emigrato dal meridione d'Italia. A partire da quest'opera la narrativa di Balestrini evidenzia una grande efficacia nella rappresentazione

¹ Ong 2019: 194.

della realtà. Secondo il parere, relativamente recente, di Franco Petroni “Si deve al suo potente realismo il fatto [...] che oggi la sua produzione appaia attuale molto più di quella di scrittori più giovani di lui.”²

Nell’idea di Balestrini – fra i fondatori, ricordiamolo, del Gruppo 63 – l’avanguardia non può essere autoreferenziale e priva di ideologia, ma neppure indulgere al neorealismo descrittivo e meno ancora al populismo. Compito dell’avanguardia è contrastare il linguaggio della classe egemone, espressione della borghesia capitalista, e inventare linguaggi nuovi, come ben sintetizza in questo passaggio:

Oggi finalmente [...] appare chiaro quali sono stati [...] i compiti dell’ultima arte d’avanguardia: 1) *la dimostrazione* [...] che qualsiasi forma d’arte che si sviluppi sulla tradizione borghese è unicamente un prodotto della borghesia per la borghesia, mai per le masse se non in senso repressivo [...]. Le ultime esperienze non sono nuovi “ismi”, sono la liquidazione generale: l’impossibilità oggettiva di scrivere coerentemente altri romanzi, di fare altri quadri, di comporre altra musica nell’ambito dell’arte della borghesia. [...] Fatta *dalle* masse e *per* le masse, una nuova arte rivoluzionaria, a differenza del realismo stalinista, può nascere solo da un salto rivoluzionario, cioè dal rifiuto, dalla rottura con la cultura di classe e repressiva della borghesia.³

Dando seguito a questi intenti programmatici, Balestrini scrive *Vogliamo tutto*, romanzo di divulgazione e propaganda in cui oppone il parlato basso, e talvolta rozzo, alle dinamiche degli ambienti produttivi, rendendo il protagonista emblema della protesta contro gli esasperanti ritmi delle fabbriche. In un’intervista degli anni Novanta, a proposito dello stile orale del libro, l’autore dichiara:

[...] non è stato un passo indietro per tornare a una letteratura più facile, più comprensibile, perché è stata anche una ricerca formale che io ho fatto, perché ho cercato di trovare una scrittura che riportasse e mimasse il linguaggio orale, il linguaggio parlato. Tutto questo libro è la voce di un operaio che parla in prima persona, che racconta in prima persona, e io volevo dare l’impressione che il lettore sentisse la qualità della lingua parlata differente da quella scritta, per cui ho usato come espediente principale il fatto di abolire la punteggiatura, i segni della sintassi, cioè del linguaggio scritto [...].⁴

² Citato in Brancaloni 2009: 7.

³ Citato in Loreto 2014: 39.

⁴ *Balestrini e Vogliamo tutto*, video-documentario disponibile sulla piattaforma You Tube.

Tenuto conto che “ ‘Leggere’ un testo significa convertirlo in suono con l’immaginazione”⁵, Balestrini ha agevolato questa operazione: è riuscito a far sì che la lettura di *Vogliamo tutto* dia quasi da sé l’illusione dell’ascolto e della percezione della realtà. Detto questo, è bene fare una precisazione: la qualità della lingua parlata che caratterizza il romanzo non sta solamente nella mimesi narrativa. La scelta di un linguaggio basso e minimale è anche riconducibile alla ricerca di un “contenuto originario”, liberato da condizionamenti e sovrastrutture. La lucidità del narratore non giunge in nessun caso ad elaborate categorie analitiche, in quanto ciò avrebbe richiesto un livello linguistico più strutturato, anch’esso analitico. Per meglio capire il senso della scelta stilistica dell’autore non è superfluo citare Antonio Loreto che così sintetizza alcuni aspetti relativi al rapporto scrittura/conoscenza:

In effetti il percorso evolutivo che porta dalla magia al mito all’illuminismo [...] è stato interpretato dagli studiosi in funzione del passaggio dall’oralità alla scrittura. Se l’illuminismo nasce dalla separazione del soggetto dall’oggetto, dell’uomo dalla realtà che, in quanto distanziata, egli può dominare, la scrittura contribuisce a realizzare questo distanziamento: la parola viene sradicata dal corpo di chi la pronuncia e fissata in un luogo esterno, alieno, con la conseguenza che colui che l’ha pronunciata può, riguardandola, darle un’organizzazione analitica, sviluppando nel contempo un pensiero che avrà allo stesso modo natura analitica e razionalistica.⁶

È a questa separazione nella scrittura del soggetto dall’oggetto, e dell’uomo dalla realtà, che l’oralità simulata di *Vogliamo tutto* vuole rimediare: lo stile orale ha un’impronta associativa e partecipativa che manca alla dimensione “aliena” della pagina, che manca alla struttura di un pensiero tributario della scrittura e dunque teoricamente elaborato.

Ambientato nel 1969, nel periodo caldo delle contestazioni studentesche e operaie di quell’anno, *Vogliamo tutto* racconta i grandi cambiamenti che hanno investito l’Italia e accentuato le differenze fra sud e nord, per effetto di una strategia politica volta ad assecondare lo sviluppo ineguale del Paese mediante lo sfruttamento della manodopera meridionale. L’industrializzazione, la crescita demografica ed economica, comportano un’ulteriore spinta all’urbanizzazione. Nel sud, qui rappresentato dal salernitano, l’abbandono della campagna è motivato dalla possibilità di impiego nella manovalanza edile, nella realizzazione delle strade e nell’industria della trasformazione agro-alimentare.

⁵ Ong 2019: 48.

⁶ Loreto 2014: 9.

A grandi linee la scuola, i corsi di formazione professionale, il carattere clientelare della politica (voti e regalie in cambio di lavoro), il sogno di una vita diversa grazie alla sicurezza dello stipendio, la disaffezione al lavoro sempre più consapevolmente ideologica da parte del protagonista, la ribellione al carattere talora illogico della disciplina di fabbrica, l'impotenza o l'incapacità del sindacato, la maturazione di una nuova coscienza dei diritti dei lavoratori, la pratica dello sciopero a carattere insurrezionale e la repressione della polizia, costituiscono i temi del romanzo. E la storia del protagonista è assai comune al proletario emigrato dal sud il cui profilo viene così sintetizzato da Balestrini in una conferenza:

[...] meridionale tipico, cioè il meridionale povero, compreso nella fascia d'età che va dai 18 ai 50 anni, disponibile a tutti i mestieri, senza alcun dato professionale anche quando possiede fisicamente un diploma, candidato perenne all'emigrazione, privo di occupazione stabile e frequentemente disoccupato o costretto a prestazioni assai variegata e saltuarie.⁷

A pronunciare le parole del titolo *Vogliamo tutto* è il narratore che, alla fine, si riconosce come parte di un gruppo coeso nella lotta. Dato che le macchine e la tecnologia consentono di ridurre lo sforzo umano e di aumentare la produzione, egli rivendica non un miglioramento nella vita di fabbrica, ma la condivisione della ricchezza e la possibilità di godere del tempo liberato dal lavoro. Il linguaggio è quello dei volantini letti ad alta voce e dei discorsi improvvisati nelle assemblee:

Noi abbiamo cominciato questa grande lotta chiedendo più soldi e meno lavoro. [...] E adesso noi dobbiamo passare dalla lotta per il salario alla lotta per il potere. Compagni rifiutiamo il lavoro. Vogliamo tutto il potere vogliamo tutta la ricchezza. [...] Siamo noi che abbiamo creato tutta la ricchezza che c'è e di cui non ci lasciano che le briciole. [...] tutta questa enorme ricchezza che noi produciamo qua e nel mondo poi oltre tutto non sanno che sprecarla e distruggerla. La sprecano per costruire migliaia di bombe atomiche o per andare sulla luna. Distruggono perfino la frutta tonnellate di pesche e di pere perché ce ne sono troppe e allora hanno poco valore. Perché tutto deve avere un prezzo per loro tutto deve avere un valore che è l'unica cosa che a loro interessa non i prodotti che senza valore per loro non possono esistere. Per loro non possono servire alla gente che non ha da mangiare. Con tutta questa ricchezza che c'è la gente invece potrebbe non più morire di fame potrebbe non più lavorare. Allora prendiamoci noi tutta questa ricchezza allora prendiamoci tutto.⁸

⁷ Balestrini 2013: 178-179.

⁸ Balestrini 2013: 156-157.

La scelta dell'oralità è anche legata alla volontà di fare del libro uno strumento di incoraggiamento alla lotta, all'idea che potesse essere letto ad alta voce a gruppi di operai. D'altronde, come precisa W. Ong "La comunicazione orale raggruppa gli individui; la scrittura e la lettura sono invece attività solitarie."⁹

Lo stile paratattico, con giustapposizioni e coordinazioni, caratterizza quasi tutto il racconto che, fra l'altro, presenta una punteggiatura limitata al punto fermo. Non vi sono virgolette e l'autore fa sì che il discorso diretto preceda o segua immediatamente gli enunciati della voce narrante. In tal modo si ha la sensazione di un fitto susseguirsi di repliche in cui intercalari e ripetizioni scandiscono il ritmo, conferendo alla narrazione le caratteristiche dell'oralità. Enumerazioni o elencazioni si concludono quasi sempre con espressioni *passé-partout*, banali sul piano semantico, ma efficaci nel suscitare l'illusione della fisicità della voce. "... e tutta questa roba qua¹⁰... e tutte queste cose¹¹... questi lavori qua¹²". Esasperando una tendenza già presente nell'italiano standard, consistente in una predilezione per l'espressione concreta nei riferimenti allo spazio, Balestrini fa ampiamente ricorso ai deittici, avverbi di luogo che associa ai dimostrativi: "questo qua, quello là, quelle cose lì". Anche le ridondanze tipizzano la narrazione nel senso dell'oralità. Stessi contenuti si ripresentano quasi identici a distanza di qualche pagina. Si legge: "Tutta gente che c'aveva la casa il porco le galline la vigna le ulive l'olio.¹³ A modo loro erano anche dei proprietari avevano la casa il porco le galline la vigna le ulive l'olio.¹⁴ [...] andai a fare l'esame l'esame durava tre giorni.¹⁵ [...] anche se mi tenevo sempre pronto per una avventura di qualsiasi tipo.¹⁶ E io mi tenevo pronto per tutte le avventure anche se poi andavo a finire al cinema.¹⁷ Mi tenevo disponibile per qualsiasi avventura.¹⁸"

In due interventi successivi alla pubblicazione del libro, l'ultimo dei quali una postilla del 2003, Balestrini sottolinea come il capitalismo non abbia migliorato la vita dei lavoratori, contrariamente a quanto sarebbe stato lecito aspettarsi. Ormai dilagano forme di flessibilità che costituiscono precariato

⁹ Ong 2019: 115.

¹⁰ Balestrini 2013: 32.

¹¹ Ivi: 46.

¹² Ivi: 48.

¹³ Ivi: 15.

¹⁴ Ivi: 17.

¹⁵ Ivi: 49.

¹⁶ Ivi: 51.

¹⁷ Ivi: 52.

¹⁸ Ivi: 53.

senza tutele, assunzioni a tempo parziale e in nero. All'aumento dello sfruttamento dei lavoratori nel mondo, con la delocalizzazione della produzione e altri modi di massimizzazione dei profitti, corrisponde un arricchimento smisurato delle élite finanziarie e produttive. Di conseguenza la lettura di *Vogliamo tutto* è ancora del tutto attuale e non solo godibile.

BIBLIOGRAFIA

- Balestrini Nanni, 2013. *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi.
- Brancaleoni Claudio, 2009. *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, San Cesario di Lecce, Manni.
- Loreto Antonio, 2014. *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano-Udine, Mimesis edizioni.
- Ong Walter Jakson, 2019. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino.

Sandra Dugo

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

L'uomo pirandelliano nella società moderna secondo l'orientamento antropologico e sociologico contemporaneo

Introduzione

L'esigenza di delineare una prospettiva etica valida per tutte le sfere della vita umana ci conduce in un ambito letterario interessante, incontrando nella nostra riflessione intrecci imprevedibili tra la narrativa e la drammaturgia pirandelliana e alcuni filosofi contemporanei diversi tra loro, ma nella stessa linea di pensiero: Zygmunt Bauman e Sua Santità Papa Francisco. Rappresentare la società idealizzata è il tema scelto da Luigi Pirandello nell'ultima fase della sua produzione teatrale e narrativa. Nelle trame la realtà è alterata e la deformazione dell'aspetto fisico dei personaggi assume caratteristiche strane e grottesche. Si è scritto molto sull'aspetto trascendentale e sulla dimensione dell'*oltre* nelle novelle, nei romanzi e nei testi teatrali, ma Pirandello non amava la critica letteraria complicata e ricca di concetti, né le dissertazioni filosofiche impegnative, era uno scrittore e un drammaturgo che preferiva creare immagini fantastiche, per raccontare la complessità della psiche umana. Influenzato dalla nascente psichiatria e dalla scienza, inventava nuove tipologie umane, senza voler essere un esperto di psichiatria. Mi soffermerò sul percorso tematico, iniziando dal romanzo *Serafino Gubbio Operatore* per giungere alla trilogia dei miti. La fantasia narrativa ci coinvolge nella ricerca del trascendentale e del metafisico, e sicuramente Pirandello ha alimentato le fantasie filosofiche e teoriche nei Paesi visitati, dove ha lasciato tracce indelebili, influenzando anche l'arte teatrale e drammaturgica. Leggeva molto, seguendo i cambiamenti culturali e le novità artistiche dell'epoca, come la nascita della moderna psicanalisi freudiana e l'invenzione del cinematografo. Con lo sguardo attento studiava le nuove teorie filosofiche e psicoanalitiche, ma senza avere l'intenzione di scrivere trattati di carattere scientifico. La creatività narrativa non può essere organizzata dall'esattezza del processo psicanalitico e non può nemmeno essere ideata dalle riflessioni di un filosofo. Nell'intervista con il noto scrittore e sociologo brasiliano Sérgio Buarque de Hollanda affermava:

Non sono un filosofo, né pretendo di esserlo. Se la mia opera esprime una concezione filosofica come gli altri vogliono, questo non dipende da una mia intenzione consapevole. Dunque non sono filosofo, e non mi interessa sapere quale sia questa intenzione. Ritengo che un'opera d'arte non può essere intenzionale e mi limito a interpretare la vita il più possibile come essa mi appare. E non si vive con gli occhi aperti, si vive ciecamente. La mia convinzione che la personalità è multipla non è una conclusione, è una constatazione.¹ Buarque de Holanda 1927.

La nascente psichiatria lo ha influenzato in parte, ma non ha mai voluto essere un teorico della filosofia esistenziale o addirittura uno psicoanalista freudiano, cosa che escludeva categoricamente. Certamente la rappresentazione della società idealizzata è uno dei temi delle ultime opere².

Nel romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* assistiamo a una serie di scene consequenziali. Serafino Gubbio è il protagonista, è l'operatore della macchina da presa, registra quello che vede nell'altra dimensione della realtà proprio al di là della macchina; assiste a quanto accade intorno a lui e all'epilogo imprevisto. Il suo sguardo diventa gradualmente ossessivo, l'atteggiamento nei confronti della vita dietro allo strumento meccanico si trasforma nell'esperienza tragica quotidiana e nell'ansia dell'attesa. Un elemento importante del romanzo è lo strumento tecnologico che richiede il movimento meccanico e ripetitivo della mano dell'operatore. Dentro l'inquadratura si ripetono scene che sembrano uscire dalla realtà per entrare nella macchina; in particolare due episodi scorrono rapidamente nell'epilogo tragico: la morte dell'attrice Varia Nestoroff uccisa per errore da Aldo Nuti, che a sua volta viene sbranato dalla tigre, durante la ripresa cinematografica. È la metafora drammatica di quello che la tecnologia può generare e potrebbe essere interpretato come l'allegoria della nostra epoca: il regresso politico e sociale a cui assistiamo si contrappone al paradiso idealizzato e sognato da molti.

L'estraniamento di Serafino Gubbio dalla propria realtà quotidiana è simile a quella esasperata dei personaggi di altre novelle; *Nel segno*, novella scritta nel 1904, la protagonista Raffaella Òsimo, ricoverata in ospedale, decide di

¹ Traduzione mia dal portoghese.

² Secondo lo psichiatra e filosofo francese Jacques Lacan (1901-1981) esiste una corrispondenza importante tra l'inconscio e il linguaggio, determinando anche le leggi del linguaggio stesso. Pertanto potremmo ipotizzare che anche in Pirandello la struttura del linguaggio usato nella narrativa e le trame stesse riflettono in parte il suo inconscio, così come il sogno, il lapsus e il motto di spirito sono alcuni temi studiati da Freud nei saggi di psichiatria. Lacan 1980.

partecipare volontariamente a una lezione di anatomia, lasciando che il suo corpo venga studiato dagli studenti di medicina davanti al suo ex-amante; gli studenti devono individuare gli organi interni, tracciandoli con un “lapis dermatografico”. Si tratta della dissociazione tra il corpo e la coscienza identitaria di Raffaella, che definiremo il suo “io”; è il preannuncio del terribile epilogo finale. Nello scenario della novella sarà una studentessa in medicina a tracciare i tratti del cuore nel corpo di Raffaella. La neo-dottoressa è la nuova fidanzata dell'ex-amante di Raffaella. Ma per noi è importante evidenziare il successivo scenario drammatico, durante il quale Raffaella, rimasta sola nella sua camera, decide di centrare con uno stiletto il proprio cuore, disegnato precedentemente dalla rivale inconsapevole. L'analogia con il romanzo di Serafino che qui vogliamo evidenziare è il disagio di vivere che si manifesta nella materializzazione tragica dell'estraneità del corpo; Raffaella rifiuta il proprio corpo perché lo considera estraneo, perciò decide di eliminarlo, uccidendosi. L'estraniamento dell'individuo dalla realtà è il leitmotiv frequente nelle trame, mentre in altre opere drammaturgiche Pirandello immagina una nuova condizione di vita per interi gruppi di persone, con l'idea di inventare una nuova società migliore, annullando la precedente, rivelatasi pessima; si pensi agli ultimi due testi teatrali: *La Nuova Colonia* e *I Giganti della montagna*, in cui Pirandello si orienta verso il racconto mitico. L'estraniamento di Serafino Gubbio dalla realtà circostante è riconducibile allo stesso rifiuto della condizione presente delle comunità nei due testi teatrali appena citati, i due gruppi vorrebbero ricreare il nuovo mondo, tematica centrale nella trilogia dei miti.

L'estraniamento dell'individuo

Nel romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) il protagonista Serafino Gubbio racconta gli avvenimenti a cui assiste quotidianamente. Il romanzo fu pubblicato a puntate nel 1916 nella rivista “La Nuova Antologia”, con il titolo *Si gira...* Serafino è l'operatore cinematografico e usa la macchina da presa a manovella. Egli osserva la realtà che scorre senza fermarsi, registrando sulla pellicola, e diventando un osservatore estraneo e sorpreso per quanto accade intorno a lui; e nell'ultima parte del romanzo l'afasia lo rende incapace di esprimersi, estraniandosi lentamente dalla realtà circostante e diventando completamente assente³.

³ Secondo il critico letterario Giovanni Macchia, Pirandello era un abile manipolatore dei personaggi; manteneva le tipologie umane in un luogo idealizzato che Macchia definisce

Attenti si gira!

E io mi metto a girar la manovella.

Potrei farmi l'illusione che, girando la manovella, faccia muover io quegli attori, press'a poco come un sonatore d'organetto fa la sonata girando il manubrio. Ma non mi faccio né questa né altra illusione, e séguito a girare finché la scena non è compiuta. [...]

Che volete farci? Io sono qua. Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina. L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta ch'io giro. Pirandello 2005: 521 e 524

La macchina da presa è un oggetto metallico che fagocita pellicole come se fosse uno strano animale meccanico senza alcuna caratteristica umana, senza anima che ingoia piombo e pellicola, è uno strumento tecnico che somiglia a un bestia feroce; e da qui comprendiamo il senso di un altro brano: "un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri". Ibidem.

È introdotto in un reparto speciale silenzioso; e lì il proto gli mostra una macchina nuova: un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri. È una monotype perfezionata, senza complicazioni d'assi, di ruote, di pulegge, senza il ballo strepitoso della matrice. Ti dico una vera bestia, un pachiderma, che si ruguma quieto quieto il suo lungo nastro di carta traforata. "Fa tutto da sé - dice il proto al mio amico. - Tu non hai che a darle da mangiare di tanto in tanto i suoi pani di piombo, e starla a guardare" Pirandello 2005: 535

Il processo meccanico degli ingranaggi della macchina rappresenta la difficile condizione di vita sopportata e non vissuta, perciò Serafino allontana da sé questa realtà, rifiutandola e cercando di recuperare qualche sprazzo di vita reale, filmandola. "La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole già avvolte nei telaj. Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso" Pirandello 2005: 535

Lo stato di completa disumanizzazione coinvolge i personaggi e anche la stessa macchina da presa e l'estraniamento di Serafino diventa totale, tanto da essere alienato da tutti e perfino da se stesso, quasi assalito dalla nausea

"stanza della tortura", e li tirava fuori, adattandoli secondo la necessità della trama e facendoli vivere nel personaggio. Macchia 1981.

di vivere; “mi sentii d’un tratto da questa nausea alienato da tutti, da tutto, anche da me stesso, liberato e come votato d’ogni interessamento per tutto e per tutti”. Pirandello 2005: 536. L’epilogo finale è drammatico e inaspettato e l’episodio tragico sembra scorrere velocemente anche davanti ai nostri occhi: la morte dell’attrice Varia Nestoroff uccisa per errore da Aldo Nuti, a sua volta sbranato dalla tigre, durante la ripresa cinematografica.

Eppure il tentativo di chiarire il mistero dell’esistenza umana sembra essere presente nella memoria di Pirandello stesso; il suo disagio di vivere fa ritenere che volesse evocare inconsapevolmente i propri fantasmi interiori, nel tentativo di renderli manifesti nelle pagine dei romanzi e delle novelle. Ipotizzare la ricerca dell’identità nello scrittore stesso è una possibilità, ma ci condurrebbe verso analisi psicanalitiche eccessivamente complesse e inutili per la nostra analisi. Del resto la riflessione personale alla ricerca di risposte alle domande sulla nostra presenza in questa vita è frequente in ognuno di noi e in ogni scrittore. “Chi sono io?” “Dove mi condurrà questa vita?” sono i quesiti che hanno caratterizzato l’indagine interiore di molti scrittori. Secondo Freud sognare può avere una funzione terapeutica e permette di superare le angosce dell’individuo; credo che il sogno possa essere realizzato anche scrivendo, creando nuove storie e personaggi, come Pirandello ha saputo inventare nella sua narrativa. In fondo scrivere è un’ottima alternativa all’attività onirica. Si pensi allora alla novella *Nel segno* (1904) in cui Raffaella Osimo vive un estraniamento più drammatico di Serafino Gubbio, e decide deliberatamente di centrare il cuore con lo stiletto appuntito, suicidandosi davanti allo specchio, mentre sta guardando la propria immagine riflessa,. Un gesto tragico causato dal male di vivere del personaggio che non cerca di dare una risposta alle sue angosce esistenziali, anche se non lo sappiamo perché Pirandello non fa riferimento ad alcun tipo di indagine interiore della ragazza, ma racconta in poche righe il tragico atto finale della ragazza

per tre giorni Raffaella Osimo vigilò con attenta cura che il segno del cuore non le si cancellasse dal seno. Uscita dall’ospedale, innanzi a un piccolo specchio nella sua povera cameretta, si confisse uno stiletto puntato contro la parete, là, nel bel mezzo del segno che la rivale ignara le aveva tracciato”. Pirandello 2001: 313

Tuttavia la semplicità delle tre righe che concludono la novella possono indurre il lettore a una serie infinita di riflessioni sul senso della vita, sulla

condizione depressiva di Raffaella, ma non solo, il nostro elenco potrebbe continuare⁴.

Potremmo pensare che il romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* sia la metafora di quello che la tecnologia può generare nella nostra epoca e scopriamo anche che, se utilizzata male, provoca la disumanizzazione delle persone. Si pensi al paradiso idealizzato e sognato a cui si contrappone il regresso politico e sociale che sembra prevalere, e appare lontano il recupero del senso umano della sensibilità e dei veri principi morali. L'uso sbagliato della metodologia tecnica si manifesta rapidamente nei social, nei media e nell'irresponsabilità di certi uomini interessati solo alla conquista del potere personale e del proprio gruppo di appartenenza.

L'estraniamento del gruppo sociale

La nuova colonia è il dramma teatrale dedicato a Marta Abba, basato sulla storia di un gruppo di uomini e di donne che vorrebbero creare una società migliore in un'isola vulcanica, ma il tentativo si rivela un fallimento, finendo nel paradosso della realtà deludente. La realizzazione del nuovo mondo idealizzato sarà diverso dal progetto iniziale e nella fase successiva del dramma attraverso le vicende del gruppo si scopre la vera natura dell'uomo, potenzialmente destinato al male e produttore di distruzione. Pirandello racconta l'esperienza della comunità che fonda la nuova colonia senza prevedere le conseguenze dell'impresa utopica, concretizzata nella creazione della nuova società. Le conversazioni tra i personaggi mostrano la loro tendenza all'egoismo, tanto che dimenticano la propria natura fallace, e i loro propositi iniziali si trasformano in atti di violenza e desiderio di morte per gli altri membri della comunità. Currao è il capo della nuova comunità e affianca accanto a sé La Spera, una prostituta che, diventata mamma del suo amato bambino, vuole liberarsi dalla vergognosa condizione. Nella seconda fase del racconto, un altro gruppo di uomini sbarca sull'isola, portando con sé altre donne e denaro; il capo, padron Nocio, è un uomo spregiudicato che come unico obiettivo provocare il fallimento del progetto di Currao. La lotta tra le due comunità per conquistare il potere apre la scena a numerosi dibattiti tra

⁴ Rinvio al mio studio sull'interpretazione psicanalitica dello psichiatra brasiliano Carlos David Segre, Dugo 2017: 345-360. I drammi teatrali sono analizzati sotto l'aspetto psicanalitico per comprendere la scelta dei temi complessi e per capire meglio la caratterizzazione del personaggio, il suo ruolo nella storia di cui è protagonista. Da questo studio emergono una serie di informazioni interessanti sulla complessa identità dei personaggi e sulle relazioni della psiche e del loro corpo con la realtà circostante.

i personaggi che esprimono rabbia e violenza. La Spera riprende di nuovo la sua attività di prostituta e Currao l'abbandona, sposando Mita, la figlia di Padron Nocio. Essi rivendicano la paternità del bambino di La Spera come se fosse una loro proprietà, il terribile atto è perpetrato contro la donna che lotta tenacemente, difendendo la propria creatura come sangue che le appartiene, essendo lei la madre. La vicenda diventa drammatica con azioni violente, fin tanto che sopraggiunge all'improvviso una catastrofe naturale inaspettata: un violento terremoto causa lo sprofondamento dell'isola. L'interpretazione finale della storia è affidata alla fantasia dei lettori e degli spettatori: sarà stato il destino? Attribuire l'evento catastrofico all'intervento di Dio lascia credere che La Spera e il bambino siano rimasti illesi e siano sopravvissuti al disastro per volontà divina. La compassione pirandelliana è presente sotto forme diverse e lascia sempre aperta la speranza per un futuro migliore. Pirandello non attribuisce mai un finale senza speranza perché non è mai spietato con i personaggi, la pietà pirandelliana sembra volerli proteggere dal destino inesorabile, pertanto la soluzione finale sembra attendere l'interpretazione del lettore attraverso il suo intuito. A riguardo Riccardo Scrivano scrive:

Barberi Squarotti ha colto con giusta misura la diversità intrinseca dei tre miti: uno, quello sociale, è posto sotto il segno del fallimento, (e già s'è detto in questo proposito che contro il mito che si sfalda, di una società che dall'infima abiezione si riscatta e si redime col sacrificio e con la volontà, s'erge infine quello della salvezza possibile solo nella fedeltà alla natura, ritrovata in una sorta di rinnovata purezza di cui il rapporto tra madre e figlio è il simbolo scoperto); l'altro il religioso, elabora una distinzione tra i miti veri e i miti falsi, questi destinati alla rovina, mentre i primi carichi d'una singolare forza manifesta nella conclusione [...]; il terzo, quello dell'arte, ripropone il tema tante volte toccato da Pirandello del rapporto dell'artista e dell'uomo in generale con la società o meglio della sua separazione da questa". Scrivano 1995: 97.

La nuova comunità immaginata da Pirandello è utopica, i componenti del gruppo realizzano però una piccola società con caratteristiche contrarie rispetto a quella che speravano di costruire. L'obiettivo dei componenti del gruppo è fondare una nuova colonia che diventi una società giusta, ma il mito entra in conflitto con la realtà, portata al limite dall'ironia umoristica di Pirandello. Possiamo definire il modello utopico del mondo migliore come un esempio di distonia letteraria o di un'anti utopia. La nuova comunità dovrebbe essere priva di corruzione e esente dalla malvagità, perfetta, ma la distonia letteraria nella trama narrativa mostra che il progetto iniziale di questi uomini, pur avendo buone intenzioni, degenera e si altera, diventando

inaspettatamente una società corrotta. Infatti la natura dell'uomo tende anche al male oltreché al bene, in questo caso ogni individuo della comunità si è lasciato coinvolgere dalla malvagità per la brama del potere. E quindi il progetto si rivela un'utopia sociale a tal punto che la violenza distruttrice sembra scaturire dall'uomo stesso.

Possiamo immaginare una metafora del nostro presente nella trilogia pirandelliana dei miti? Il dramma teatrale può essere uno strumento pedagogico per riflettere sulla società attuale, aiutando a distinguere il sogno dalla realtà, per svelare i finti valori, prendere coscienza dei reali problemi sociali come l'esodo migratorio e le politiche del terzo millennio che prospettano ai cittadini un falso paradiso irreale. La letteratura aiuta a comprendere la verità, offrendo gli strumenti adatti per riflettere sui fenomeni sociali della nostra epoca: l'immigrazione e il sincretismo culturale, i risvolti drammatici della presunta difesa dell'identità nazionale, che può diventare invece una follia quando degenera e sovrasta i limiti della moralità. Necessita una saggia riflessione per raggiungere la serenità nella nostra esistenza quotidiana attraverso la letteratura. La trilogia del teatro pirandelliano dei miti è realistica e non astratta, pur essendo fortemente simbolica nella ricerca quasi metafisica di un sogno irreale: fondare una società migliore⁵.

Il dramma teatrale incompiuto *I giganti della montagna* narra la storia di un gruppo di attori i quali inventano il montaggio scenico per la rappresentazione teatrale *La favola del figlio cambiato*⁶; non riescono a trovare un teatro che li accolga e d'accordo con la contessa Ilse decidono di andare nella villa degli Scalognati, il luogo è animato da strani prodigi, e Cotrone svolge il ruolo di regista, comportandosi come un mago. Gli strani incantesimi, i tuoni e i fulmini sono la sfida che ogni regista vuole affrontare, inventando effetti scenici e usando la propria fantasia durante il montaggio teatrale. Tutto è permesso perché l'opera-mito sembra non esaurirsi mai nella storia dei montaggi teatrali e il teatro di Pirandello continua a vivere in un tempo infinito.

Nel corso della nostra storia il conflitto tra il bene e il male ha caratterizzato ogni epoca e alla distruzione delle guerre è seguita sempre la

⁵ La trilogia dei miti comprende *La nuova colonia*, *Lazzaro* e *I giganti della montagna*.

⁶ Nel 1933 *La favola del figlio cambiato* rischiava di essere inserita nell'Indice dei libri proibiti dal Santo Uffizio. Il primo montaggio scenico e l'organizzazione artistica e musicale fu affidata a Malipiero, ma si rivelò un fallimento per la reazione del pubblico a cui assisteva Mussolini. Carteggio Pirandello-Malipiero, lettera marzo 1933. Intervenne la censura proibendo altre rappresentazioni teatrali; Mussolini vietò altre repliche. Pirandello pensò di cambiarla con la collaborazione di Orazio Costa nuovo regista. In seguito alle critiche e alle polemiche della stampa, Pirandello non volle più rappresentarla a teatro.

ricostruzione, rivelatasi necessaria e difficile per gli uomini della comunità; si pensi al nostro secondo dopoguerra, quando l'Italia attraversava un periodo di difficile ripresa economica e sociale. Si pensi alle epidemie dei secoli passati che affliggevano l'intera Europa, eppure la vita ha ripreso il suo corso normale. Ripensando ai *Giganti della montagna*, non sappiamo come Pirandello avrebbe continuato il suo racconto socio-filosofico, definizione che mi piace porre all'attenzione dei lettori, ma che dipende da come ognuno di noi preferisce interpretarlo. Il sogno di riuscire a realizzare una società migliore nel racconto mitologico impegna gli attori protagonisti della storia; si riuniscono nella villa Scalognati guidati dalla contessa Ilse e recitano i propri sogni, con lo sfondo musicale, e invocando l'amore tra gli uomini come se fosse una preghiera. I fantasmi della villa potrebbero essere comparati a quelli della nostra epoca, e se riflettiamo ne troveremo tanti; lasciamo all'immaginazione dei lettori quali e quanti incubi esistono nell'esperienza di ognuno di noi. Nella rappresentazione al Teatro Eliseo, (marzo 2019), Gabriele Lavia ha concluso la sua trilogia pirandelliana con questo dramma teatrale, pensando che Pirandello ha raccontato la condizione dell'uomo in trappola.

Pirandello nell'epoca contemporanea

Il racconto mitico nella narrativa è qualcosa contro cui la ragione con le sue riflessioni realistiche si oppone, ma resta il fatto che l'uomo moderno affida le proprie sorti al sogno e non al ragionamento razionale. Procediamo a un secondo piano di lettura, proponendo il raffronto con alcune riflessioni di Zygmunt Bauman, il filosofo polacco di origine ebraica scomparso nel 2017, nato a Poznań; ritengo che la sua esperienza può insegnarci molto attraverso la lettura dei saggi che trattano i temi dei sentimenti e dei non sentimenti globalizzati.

Un giorno Lampedusa, un altro Calais, l'altro ancora la Macedonia. Ieri l'Austria, oggi la Libia. Che notizie ci attendono domani? Ogni giorno incombe una tragedia di rara insensibilità e cecità morale. Sono tutti segnali: stiamo precipitando in maniera graduale ma inarrestabile in una sorta di stanchezza della catastrofe. Bauman 2016: 62.

Nello stesso brano il filosofo polacco racconta la storia del filosofo Diogene, il quale spostandosi per le vie della sua città Sinope, spingeva una botte, facendola rotolare sulla strada durante il suo cammino; quando i passanti incuriositi gli domandavano il motivo di questo strano gioco, lui rispondeva che si preparava all'arrivo dell'esercito di Alessandro Magno, al contrario di

quanto stavano facendo gli altri che affilavano le spade, per difendersi dall'arrivo dello straniero presso le porte della città. Bauman, 2016: 62.

Leggendo Bauman si può riflettere molto sul significato del brano, sui nuovi presunti valori inventati nella società liquida che invece si sono rivelati il contrario del bene, perché usati sulla base di un concetto illusorio: il predominio assoluto. L'illusione e la presunzione di essere perfetti nel tentativo di correggere le imperfezioni o meglio, quello che si ritiene sbagliato, producono l'esatto contrario. È la contraddizione nata dalla presunzione di sapere. Nessuno di noi può conoscere la verità assoluta, e quindi i presunti valori del coraggio, della forza che migliora la società corrotta, dell'eroismo militarizzato, dell'audacia dimostrata attraverso un coraggio ardito il cui obiettivo è redimere e correggere la corruzione, si rivelano un disastro socializzato e globalizzato che genera dolore e paura. E ancora la fermezza con la presunzione di bloccare i trafficanti umani e gli immigrati considerati "diversi" e visti come una minaccia, sono alcuni principi pubblicizzati come nuovi valori morali che hanno creato invece spavento, angoscia, insicurezza, e il timore di avvicinare l'immigrato, "il diverso", incitando ad allontanarlo, oltre a varie forme di omofobia per le tipologie umane come il colore della pelle o l'orientamento sessuale; a queste caratteristiche della "società liquida" aggiungo la viltà di certi individui desiderosi di accumulare grandi guadagni economici, invece di riflettere sulla possibilità di organizzare un progetto che gestisca il problema in modo intelligente. L'ultima fase di questo processo di trasformazione dell'animo umano ha condotto alla rabbia e all'odio, di cui la violenza è figlia.

In questo contesto, assistiamo ormai da tempo a critiche ingiustificate verso il Santo Papa Francesco; i temi della pace, della solidarietà verso i più deboli e verso chi soffre sono considerati il male, la preghiera è diventata inutile per molti ed è considerata addirittura malevola. Cosa sta accadendo alle società del mondo? Perché il denaro e il potere sono così importanti? Leggiamo alcuni brani dall'Omelia pronunciata a Lampedusa nel luglio 2013

"Adamo, dove sei?": è la prima domanda che Dio rivolge all'uomo dopo il peccato. "Dove sei Adamo?". E Adamo è un uomo disorientato che ha perso il suo posto nella creazione perché crede di diventare potente, di poter dominare tutto, di essere Dio. E l'armonia si rompe, l'uomo sbaglia e questo si ripete anche nella relazione con l'altro che non è più il fratello da amare, ma semplicemente l'altro che disturba la mia vita, il mio benessere. E Dio pone la seconda domanda: "Caino, dov'è tuo fratello?". Il sogno di essere potente, di essere grande come Dio, anzi di essere Dio,

porta ad una catena di sbagli che è catena di morte, porta a versare il sangue del fratello! Bergoglio: 2013

L'incitazione alla violenza a cui assistiamo ogni giorno viene usata per lottare e per sconfiggere l'avversario politico, viene usata per fare concorrenza all'avversario economico o anche addirittura nelle piccole situazioni quotidiane per realizzare il proprio "ego". Questi comportamenti stanno producendo le gravi conseguenze evidenti per tutti. Papa Francesco ci fa riflettere attraverso le domande di Dio. Il disorientamento e la confusione presente in noi ci fa vedere una triste realtà in cui siamo coinvolti: non siamo più capaci di proteggerci dal male, né di proteggere i nostri fratelli dalle tragedie quotidiane del mare.

Queste due domande di Dio risuonano anche oggi, con tutta la loro forza! Tanti di noi, mi includo anch'io, siamo disorientati, non siamo più attenti al mondo in cui viviamo, non curiamo, non custodiamo quello che Dio ha creato per tutti e non siamo più capaci neppure di custodirci gli uni gli altri. E quando questo disorientamento assume le dimensioni del mondo, si giunge a tragedie come quella a cui abbiamo assistito.

"Dov'è il tuo fratello?", la voce del suo sangue grida fino a me, dice Dio. Questa non è una domanda rivolta ad altri, è una domanda rivolta a me, a te, a ciascuno di noi. Quei nostri fratelli e sorelle cercavano di uscire da situazioni difficili per trovare un po' di serenità e di pace; cercavano un posto migliore per sé e per le loro famiglie, ma hanno trovato la morte. Quante volte coloro che cercano questo non trovano comprensione, non trovano accoglienza, non trovano solidarietà! E le loro voci salgono fino a Dio! E una volta ancora ringrazio voi abitanti di Lampedusa per la solidarietà. Ho sentito, recentemente, uno di questi fratelli. Prima di arrivare qui sono passati per le mani dei trafficanti, coloro che sfruttano la povertà degli altri, queste persone per le quali la povertà degli altri è una fonte di guadagno. Quanto hanno sofferto! E alcuni non sono riusciti ad arrivare. ... Chi è il responsabile del sangue di questi fratelli e sorelle? Nessuno! Tutti noi rispondiamo così: non sono io, io non c'entro, saranno altri, non certo io. Ma Dio chiede a ciascuno di noi: "Dov'è il sangue del tuo fratello che grida fino a me? Oggi nessuno nel mondo si sente responsabile di questo; abbiamo perso il senso della responsabilità fraterna... La cultura del benessere, che ci porta a pensare a noi stessi, ci rende insensibili alle grida degli altri, ci fa vivere in bolle di sapone, che sono belle, ma non sono nulla, sono l'illusione del futile, del provvisorio, che porta all'indifferenza verso gli altri, anzi porta alla globalizzazione dell'indifferenza. In questo mondo della globalizzazione siamo caduti nella globalizzazione

dell'indifferenza. Ci siamo abituati alla sofferenza dell'altro, non ci riguarda, non ci interessa, non è affare nostro! Bergoglio 2013⁷.

La nostra riflessione è fondamentale soprattutto durante gli ultimi avvenimenti a cui stiamo assistendo; gli appelli del Santo Padre per un recupero dei buoni sentimenti, per ritrovare la parte migliore che è in noi stessi nella vicinanza verso chi soffre, vanno accolti nella nostra coscienza, perché solo riacquistando la capacità di provare le emozioni e anche di provare dolore verso i tristi eventi, e i sentimenti di solidarietà verso gli altri, potranno farci sentire non più alienati come Serafino Gubbio, ma parte di una "Nuova Colonia" che potrà cercare di risolvere le contrarietà. Realizzare la nuova comunità non è utopia, è invece una possibilità reale soprattutto ora, durante la grave pandemia che ci ha posti di fronte a una scelta: essere uniti dalla solidarietà oppure chiuderci nell'egoismo.

BIBLIOGRAFIA

- Alonge Roberto, 1976. *Pirandello tra realismo e mistificazione*. Napoli, Guida Editore.
- Bergoglio Jorge Mario, 8 luglio 2013. *Omelia del Santo Padre Francesco*, Roma, Libreria Editrice Vaticana.
- Bauman Zygmunt, 2002. *La società sotto assedio*, Bari, Laterza.
- Bauman Zygmunt, 2004. *Lavoro, consumismo e nuove povertà*, Enna, Città Aperta Edizioni.
- Bauman Zygmunt, 2003. *Amore liquido*, Bari, Laterza.
- Bauman Zygmunt, 2005. *Vita liquida*, Bari, Laterza.
- Bauman Zygmunt, 2016. *Stranieri alle porte*, Bari, Laterza.
- Buarque de Holanda Sérgio, 11 dicembre 1927. *Pirandello*, in «O Jornal», 324, Rio de Janeiro.
- D'Amico Alessandro - Tinterri Alessandro, 1987. *Pirandello capocomico: la compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*. Palermo, Sellerio.
- Dugo Sandra, 2017. *La ricezione pirandelliana in Brasile. Dal cerebralismo alle teorie psicanalitiche contemporanee*, in Anna Frabetti e Stefania Cubeddu-Proux (a cura di), *Pirandello oggi. Intertestualità, riscrittura, ricezione*, Fano, Metauro Edizioni, pp. 345-360.
- Lacan Jacques, 1980. *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*. Torino, Einaudi.
- Macchia Giovanni, 1981. *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori.
- Freud Sigmund, 2003. *Il disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Magaldi Sábato, 1989. *O texto no teatro*, San Paolo, Perspectiva Editrice.

⁷ L'Omelia del Santo Padre, Papa Francisco, è stata pronunciata l'8 luglio 2013, durante la visita a Lampedusa, nel Campo sportivo "Arena", in Località Salina. http://w2.vatican.va/content/francesco/it/homilies/2013/documents/papa-francesco_20130708_omelia-lampedusa.html

- Magaldi Sábato, 1977. *O Cenário no avesso*, San Paolo, Perspectiva Editrice.
- Pirandello Luigi, 2005. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, vol. II, Milano, Meridiani Mondadori
- Pirandello Luigi, 2001. *Novelle per un anno*, vol. I, Milano, Meridiani Mondadori.
- Pirandello Luigi, 2004. *Maschere nude*, vol. 3 e vol. 4, Milano, Meridiani Mondadori.
- Scrivano Riccardo, 1995. *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Roma, Bulzoni.

Constantina Evangelou
Università Aristotele, Salonicco

Ornela Vorpsi, *Je fais avec*: quando l'identità inciampa nelle dure pietre della storia

In questo intervento si tenterà un approccio delle molteplici attività della scrittrice, fotografa, pittrice e videoartista albanese Ornela Vorpsi che è nata a Tirana nel 1968, *è emigrata in Italia quando aveva 22 anni e ha vissuto per sei anni a Milano prima di trasferirsi a Parigi, dove tuttora vive* come la tipica intellettuale apolide, sempre in bilico tra ciò che è stata e ciò che è.

Per ovvi motivi, si insisterà di più sulla sua produzione letteraria. Come punto di riferimento si avrà il volume a cura di Andrea Cortellessa¹ in cui Vorpsi viene antologizzata tra i narratori italiani, pur essendo di origine albanese. I testi che si commenteranno sono il romanzo d'esordio, *Il paese dove non si muore mai*, in cui attraverso la storia autobiografica si ha il riflesso di un intero popolo e *La mano che non mordi*, dove si sperimenta un'immersione nell'orografia aspra dei Balcani.

A proposito delle raccolte antologiche è importante ricordare la tesi di Pezzarossa e Rossini secondo cui

A causa di questo percorso indotto ala marginalità, rimane da sviluppare nel dettaglio una storia della scrittura migrante nel nostro paese, seppure siano ben individuabili le sue fasi, che vedono succedere ad una stagione di voci maschili, assistite da un referente autoctono, la crescente presenza di penne femminili, con l'avvio anche di situazioni protette entro la modalità concorsuale, a capo della quale l'accoglienza della narrativa e della poesia di origine straniera si materializza in volume a dimensione collettiva, con tutti i limiti delle raccolte antologiche [...].²

Bisognerà anteporre brevemente delle osservazioni riguardanti il fenomeno della letteratura migrante prodotta in lingua italiana: è un campo di studio piuttosto recente, i cui primi testi vengono pubblicati all'inizio degli anni Novanta. Il primo studioso in Italia a individuare e definire la letteratura italiana della migrazione è Armando Gnisci, docente di Letteratura Comparata

¹ "Gli anni Zero sono stati quelli, in altri termini, di una ridefinizione della tradizione. Di una sua *dispersione*. O meglio: di un suo –davvero *traumatico*, allora – reset." (Cortellessa 2014: 63).

² Pezzarossa - Rossini 2011: XIII.

presso l'Università La Sapienza di Roma. Nel suo volume *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione* – che raccoglie quattro saggi pubblicati tra il 1992 e il 2002 – si possono riconoscere alcuni punti di base da cui ha preso avvio il dibattito sul fenomeno. Si tratta di un fenomeno letterario in pieno svolgimento, un processo da analizzare e considerare nei suoi aspetti particolari e in un contesto continuamente mutevole. Infatti l'ipotesi interpretativa di Gnisci è che “la *letteratura italiana della migrazione* mondializza le storie, le lingue e le culture intese e praticate, per forza di cose come ‘nazionali’ e che, soprattutto insieme alla musica che in qualche modo la precede, creolizza l'Europa”.³ Come conseguenza della globalizzazione, la letteratura della migrazione in Italia rappresenta il movimento letterario più importante da un secolo a questa parte, in grado di rinnovare, aggiornare, rivitalizzare la lingua letteraria.

Specificatamente la produzione letteraria albanese degli autori migranti ha avuto il suo ruolo e la sua funzione culturale nella società italiana. Testi di poesia e di prosa di autori albanesi sono parte del dialogo interculturale che promuove la conoscenza della realtà albanese e soprattutto contribuisce a promuovere la conoscenza del fenomeno dell'emigrazione degli Albanesi in Italia. La storia dell'Albania conferma che l'emigrazione ha costituito e costituisce una caratteristica fondamentale del popolo albanese ed ha senz'altro influenzato l'esperienza di vita di una parte considerevole del paese. Essa ha avuto un'influenza significativa anche nei confronti delle società dei paesi di destinazione la cui percezione, più o meno influenzata dal ruolo svolto dai mass-media, ha considerato gli Albanesi prima come fratelli da aiutare, poi come pericolo da prevenire. Ciò nonostante, gli emigrati albanesi hanno saputo costruirsi un proprio spazio economico e sociale.⁴

Il paese dove non si muore mai è considerato uno tra i migliori romanzi post-comunisti e uno dei libri più rappresentativi di una nuova generazione di scrittori immigrati. *Pubblicato per la prima volta in italiano, costituisce una specie di romanzo di formazione, un Bildungsroman di cui Moretti fornisce “varie dizioni (‘romanzo di formazione’; ‘di iniziazione’; ‘di educazione’) [...] e aggiunge che “tale ipertrofia semantica non è frutto del caso”.*⁵ *L'opera fa risaltare i traumi del dispotismo, del patriarcato, dell'ipersessualità e della violenza manifestata in varie forme, offrendo un acuto sguardo poetico sulla memoria individuale e collettiva, sull'emigrazione, l'esilio, la*

³ Gnisci 2003: 150.

⁴ http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Letteratura-migrante-albanese.html

⁵ Moretti 1999: 17.

frontiera. Perché si sa “sulla frontiera non devi fedeltà a nessuno, sulla frontiera abitano gli apolidi e i sin papels, sulla frontiera stanno i senza sesso, i senza patria, i senza nome [...]”.⁶ L'opera può essere considerata sia come un romanzo, sia come una raccolta di novelle brevi; un insieme di racconti completi, ma imperfetti; frammenti di vita, percezioni, brevi storie o ricordi sfumati, intrecciati in un percorso di vita che, anche se chiaramente ispirato alla biografia della sua autrice, diventa nei fatti il riflesso della storia di un intero popolo quando “il vecchio quadro delle certezze (le etnie nazionali, le posizioni politiche, la reticenza dell'identità etnica etc., come elementi organici del mondo del dopoguerra) sembra non essere più capace di produrre modelli olistici o visioni collettive; di conseguenza le identità risultano fluide e spezzettate, soggettive ed ibride”.⁷ Ed anche come evidenza Quaquarelli “identità meticce, creole, ibride, diasporiche, rizomiche, a radice mista, plurali, al plurale, multietniche, interculturali, intraculturali, multiculturali, transculturali, transnazionali, mobili, fluide, flessibili, migranti, multilocali, globali, totali, nuove...”.⁸

Le sue radici affondano nella coscienza albanese e le storie vengono narrate in un modo di distacco ironico. In quanto alla lingua la scrittrice scelse l'italiano come un rifugio “preso in prestito”⁹ perché avrebbe deciso di adoperare una lingua del tutto liberata dalla sua infanzia, perché voleva constatare cosa vuol dire dimorare in una lingua non propria. E sarà forse ciò che Rasy definisce in modo appropriato come “nomadismo intrinseco della scrittura femminile”.¹⁰

La colonna vertebrale è di ferro. La puoi utilizzare come ti pare. Se ti capita un guasto, ci si può sempre arrangiare. Il cuore, quanto a lui, può ingrassare, necrosarsi, può subire un infarto, una trombosi e non so cos'altro, ma tiene maestosamente.

*Siamo in Albania, qui non si scherza.*¹¹

Uno tra gli argomenti dominanti sarebbe l'uso politico del corpo ed in particolare l'uso politico del corpo femminile, argomento di cui si occupano anche altre scrittrici post-comuniste. La sensualità dei corpi femminili come dono prezioso e come condanna sociale. Il fascino del corpo femminile

⁶ Zaccaria 2009: 67.

⁷ Evangelou 2008: 211.

⁸ Quaquarelli 2010: 43.

⁹ Cortellessa 2014: 541.

¹⁰ Rasy 2017: 7.

¹¹ Vorpsi 2005: 5.

traspare invece dalla durezza con cui viene demonizzato e umiliato nella quotidianità di una città albanese nell'ambito di una società maschilista, e dall'innegabile bellezza che nonostante tutto gli si invidia. Perché la bellezza ti rende diversa dalle altre, ti rende speciale, ti espone a desideri materiali e necessità capitalistiche, mentre invece nella società comunista tutti devono essere uguali.

Ci sono regole che nello spirito di un popolo nascono così, in modo naturale, come le foglie su una pianta. Queste regole da noi si fondano su un'unica tesi: una ragazza bella è troia, e una brutta – poverina! – non lo è.

In questo paese una ragazza deve fare molta attenzione al suo «fiore immacolato», perché «un uomo si lava con un pezzo di sapone e torna come nuovo, mentre una ragazza non la lava neanche il mare!».

*L'intero mare.*¹²

Vorpsi attribuisce questa sua attenzione particolare all'educazione ricevuta alla facoltà di Belle Arti di Tirana dove, oltre all'impegno per il realismo socialista, priorità assoluta del regime di Enver Hoxha, ha coltivato l'amore per la frammentarietà, dato che la pittura è una sintesi che frammenta il tempo allo scopo di mantenersi nel presente. Allo stesso tempo è evidente una difficoltà nell'uso dei tempi, nel senso che i tempi usati hanno più una sfumatura sentimentale e non rispettano tanto le regole della narrazione ed il susseguirsi logico della concordanza dei tempi. Si potrebbe parlare di un linguaggio grezzo, scarnificato, quasi sporco nelle sue imperfezioni, ma è questa rozza imprecisione a valorizzare la crudezza dei temi trattati e la peculiare forma narrativa con cui vengono esposti. A proposito La Porta osserva: "Credo che la nostra esausta prosa letteraria, così uniformemente alfabetizzata, abbia bisogno di una rivitalizzazione del genere, che solo nuove esperienze possono generare".¹³

Vorpsi stessa, in un'intervista, così descrive la sua peripezia:

La migrazione ha fatto di me una scrittrice, il caso che sono, perché prima non avevo mai nemmeno flirtato con l'idea di scrivere, anche se la letteratura e la pittura sono i più grandi amori della mia vita. La cosa che ho fatto di più nella mia vita è stato leggere, ma non avevo sognato tanto nel senso di scrivere. Questo esilio mi ha regalato questo caso magnifico per

¹² Vorpsi 2005: 8.

¹³ Cortellessa 2014: 542.

cui io oggi scrivo, mi ha regalato queste lingue straniere con le quali mi è stato possibile descrivere, poiché avevo bisogno di un distacco da quello che racconto e la lingua straniera è un perfetto mezzo a tal fine, ma questo è molto soggettivo e molto personale. E anche questa distanza fisica dal mio paese ha fatto sì che io guardassi un po' da lontano tutto quello che è successo come una sorta di affresco che da lontano prende forma, e quando sei molto vicino vedi solo i granuli del muro. Quindi per me è stato molto salutare: il prezzo da pagare è stato evidentemente alto, però è stato salutare stare fuori dall'Albania e apprendere molte lingue. Così oggi mi trovo in questa avventura meravigliosa che è la scrittura.¹⁴

Un'altra caratteristica dell'opera è che la narrazione non si limita e non fa parlare solo una voce, ma la voce narrante cambia da una novella/narrazione all'altra, e lo stesso accade per i nomi dei protagonisti: alla voce della bambina Ornela si uniscono quelle di Elona, di Rudina, di Ina, di Eva, pseudonimi diversi di un'unica anima che con un'onestà notevole dà voce ad un'intera nazione e alle esperienze vissute in un ambito collettivo, raccontando la sua infanzia e la sua adolescenza nell'Albania dell'era comunista, in una serie di figure femminili che corrispondono a delle determinate, diversificate persone: quella dell'autrice, delle donne albanesi e dell'umanità piegata alla dittatura comunista. Non importa l'attendibilità del dettaglio narrato, ma la sua potenziale globalità, fatto che si collega alla costruzione dell'identità nell'ambito di quel periodo.

Un altro topos dell'opera è la rappresentazione delle figure materne e paterne, con un rilievo specifico al rapporto tra madri e figlie a volte particolarmente commovente. Le madri vengono definite 'Madri-Partito' e sono fortemente influenzate dall'educazione ricevuta, sempre per il bene del regime. Tuttavia nella storia "Corona di Cristo" si assiste al crollo, alla dissoluzione della loro famiglia, dell'istituzione stessa della famiglia per il fatto che il padre è un detenuto politico; ecco che la loro vita cambia radicalmente e si vedono escluse, ai margini della società albanese. La madre quindi non è in grado di essere più madre, ma si trova ai limiti della follia.

Altra tematica è il valore e l'amore per la letteratura: la letteratura come salvezza dall'oppressione. La Vorpsi sottolinea il potenziale di ribellione insito nella letteratura attraverso gli sforzi che una bambina può compiere per appropriarsi di libri rifiutati dal regime, e la dignità che il piacere della lettura conferisce anche alle figure più marginali della società. Le ragazze delle

¹⁴ Orizzonti culturali italo-romeni http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Letteratura-migrante-albanese.html, Data della consultazione: 12.02.2020.

novelle leggono tanto, una arriva addirittura a rubare i gioielli e altre cose preziose della madre per venderli ad una maestra d'asilo che le procura i libri.

Concludendo, stando alle brevi storie del Paese dove non si muore mai si deduce che il popolo albanese ha mantenuto forte nella sua coscienza la crudezza e la pazzia dell'inclemente periodo comunista.

Nel secondo romanzo in esame, *La mano che non mordi*, (Einaudi, 2007) dove ci si chiede ancora se esista una lingua per raccontare lo spaesamento, tutto parte da un viaggio a Sarajevo. La trama è un insieme di storie che affiorano alla memoria dell'io narrante durante questo viaggio: parenti, amici, cene, usanze e pratiche di vita italiana, albanese, croata. Lei parte per andare a trovare un suo amico che non esce di casa da sei mesi e parlerà, nel frattempo, d'altro; due tre pagine per ogni microstoria, per dei singoli eventi della vita quotidiana.

Viaggiando, ho capito *profondamente* di non essere un viaggiatore. Non che prima non lo sapessi. Con il pensiero ho sempre voluto viaggiare l'intero mondo e al di là, se possibile. Con il corpo mi riusciva difficile. Mi sono detta poi che se sforzo un po' la mia carne, forse lei può trovare piacere unendosi al pensiero che ama viaggiare. Magari era solo pigrizia. Così che mi sono mossa.¹⁵

Quindi un'immersione nell'orografia aspra dei Balcani, come si diceva, dove ad ogni passo riecheggia *l'esperanto balcanico*, quel linguaggio inudibile ed inflessibile da cui, forse, non è possibile liberarsi. Intanto, come osserva Bonomi, "Un tale rapporto di identificazione con l'universo di scrittura non andrebbe al di là del folklore personale, se non fosse sostenuto dal lavoro della riflessione".¹⁶

Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è così stranieri, si guarda il tutto in modo diverso da uno che fa parte del dentro. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, antiproiettile, anti-incontro: loro ti scrutano, ti riconoscono, ti fanno dei segni perché tu entri e li raggiunga, pure tu li vedi e rispondi con gli stessi gesti, ma la cena si consuma qui, si consuma così. Dopo poco tempo smettono di invitarti, si stancano, il pollo arrosto gli sorride, il pollo arrosto sfornato al momento giusto è una vera consolazione. Le loro parole sono inudibili. Il loro calore lontano. Tu rimani spettatore.¹⁷

¹⁵ Vorpsi 2007: 3.

¹⁶ Bonomi 1994: 8.

¹⁷ Vorpsi 2007: 19-20.

Una sorta di *mémoire*, dunque, o cronistoria intorno al disagio di chi è emigrato, ma pure di chi ha deciso di non emigrare più e di tornare indietro lasciando la sfarzosa Europa dell'Ovest per quella povera dell'Est, certo più caotica e contraddittoria, ma umanamente più ospitale.

Qui da noi non ci si avverte mai per telefono. Nemmeno c'è il telefono. Si va. Se la persona dorme la si sveglia, se è malata la si visita per dirle due belle parole di consolazione, se sta mangiando ti chiede: -ti vanno un pò di fagioli?¹⁸

Occasione del racconto è, come è stato detto, un viaggio compiuto dall'io narrante, una giovane donna che si reca a Sarajevo per aiutare Mirsad: un giovane trincerato nella sua stanza, "un amico malato di indifferenza, o più precisamente di «troppa coscienza della vita», come lo Zeno di Svevo".¹⁹ Lui le confesserà di come: "Quello che ho visto nel lussuoso capitalismo l'ho trovato straziante", fin dall'arrivo a Milano: "città grigia" in cui l'inserimento si presenta oscuro e malfermo. Ma Mirsad non è certo il solo a soffrire la sindrome di chi si sente d'avere "le radici in aria". Ci sono anche altri personaggi vacillanti: Dušan che già nel bell'aspetto mostra "i dolori da emigrato" ed ha "un'assenza negli occhi" che lo rende apolide ormai ovunque. C'è l'abulico Beni, che non trova più nulla degno di interesse: "né progetti, né donna, né vita". Per molti amici della protagonista infatti l'unico sentimento è la noia, per altri la rabbia, per altri ancora l'inerzia, l'indolente rassegnazione. Oppure – come nell'episodio della celebre madeleine proustiana – all'improvviso avviene il miracolo del tempo ritrovato, l'emigrata riscopre, stupita e commossa, "l'odore dell'Albania".

Vado a comprare del byrek. Lo voglio portare a casa, a Parigi. Questo cibo che mi ha nutrito per tutta l'infanzia lo amo ancora. Mastico mentre sono mangiata dai ricordi. Il byrek mi scende di traverso, qualche goccia che mi cade dagli occhi, cosa che non amo, bagna le sfoglie di pasta unta che reggo con golosità fra le mani. Il cibo dell'infanzia è magico: ho riempito la bocca, ho chiuso gli occhi e sento i passi della nonna dietro le spalle, l'odore dei cachi maturi, la luce forte del sole di Tirana che mi penetra le palpebre, l'amichetta che mi chiama. Finisce il byrek e tutto scompare.²⁰

Credo che Pezzarossa riassume ottimamente questo fenomeno in progress quando scrive

¹⁸ Vorpsi 2007: 37.

¹⁹ Cortellessa 2014: 542.

²⁰ Vorpsi 2007: 78.

L'unica speranza è che, memori dell'avvertimento in avvio, questa riflessione abbia evitato di tracciare mappe e confini rigidi, un rischio tuttavia che varrebbe la pena di correre di fronte a una perdurante indifferenza critica del sistema letterario ufficiale per il fenomeno della migrazione, che è una tematica che non a caso timidamente s'affaccia anche all'interno della letteratura prodotta dagli Italiani, a sancire l'ennesimo ritardo dei nostri intellettuali, se è vero che nella fase attuale compito urgente della letteratura è anche di portare alla luce il non detto della storia ufficiale, le zone dell'esperienza umana trascurate dagli storici; destabilizzare le certezze, le ortodossie, le visioni precostituite del mondo; esplorare l'altra faccia, il negativo dell'immagine che le nostre società danno di se stesse.²¹

La letteratura che fin da sempre fu ricevente e testimone delle riflessioni dei gruppi socialmente emarginati, dell'"universo degli indigenti", ha anche - nel caso dei migranti albanesi - la sua parte per quanto riguarda la segnalazione e la descrizione dell'esperienza migratoria. Costoro si trasformano in soggetti parlanti attraverso l'attività artistica capaci di tramutare la paura e la sottomissione alla morte, in una lingua di superamento tra il silenzio dell'osservazione e l'azione della parola.

Concluderei, per riallacciarmi anche al titolo dell'intervento, con una domanda ipotetica, cercando di immaginarne anche la risposta:

– *Ma tutto sommato si trova bene qui.*

– *Bene, quanto bene può trovarsi un verso lontano dalla sua poesia, un capitolo lontano dal suo romanzo, un adagio lontano dalla sua sinfonia, un canto corale lontano dalla sua tragedia.*

BIBLIOGRAFIA

Bonomi Andrea, 1994. *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani.

Cortellessa Andrea, 2014 (a cura di). *La terra della prosa Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma editore.

Evangelhelou Constantina, 2008. *Letteratura migrante in Grecia: pensieri sul concetto dell'"altro" prendendo spunto da testi di letterati albanesi*, in "Scritture migranti" 2, 2008, pp. 211-222.

Gnisci Armando, 2003. *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi.

Moretti Franco, 1999. *Il romanzo di formazione*, Torino, Biblioteca Einaudi.

Pezzarossa Fulvio, 2004. *Forme e tipologie delle scritture migranti*, in *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*, Eks&Tra, Bologna pp.11-43.

Pezzarossa Fulvio, Rossini Ilaria, 2011. *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB.

²¹ Pezzarossa 2004: 42.

- Quaquarelli Lucia, 2010. *Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria*, in Quaquarelli Lucia (a cura di), *Certi confini Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Morellini Editore, Milano, pp. 43-58.
- Rasy Elisabetta, 2017. *Sul nomadismo intrinseco della scrittura femminile*, in De Lucia Stefania (a cura di), *Scrittrici nomadi Passare i confini tra lingue e culture*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp.7-13.
- Vorpsi Ornella, 2005. *Il paese dove non si muore mai*, Torino Einaudi.
- Vorpsi Ornella, 2007. *La mano che non morde*, Torino, Einaudi.
- Zaccaria Paola, 2009. *Poesia (com)e politica. Utopia?* in Barile Laura, Feroldi Donata, Prete Antonio (a cura di), *Scrittura e migrazione Una sfida per la lingua italiana*, Edizioni dell'Università Siena, Siena, pp. 35-71.

SITOGRAFIA

http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Letteratura-migrante-albanese.html.

María Reyes Ferrer
Universidad de Murcia

Di mamma ce n'è una sola. Nuove prospettive sulla maternità nella letteratura italiana contemporanea

Introduzione

Recita il proverbio italiano “di mamma ce n'è una sola”, un elogio alla donna madre per la sua unicità, che la rende straordinaria ed eccezionale per ogni essere umano. La *mamma* si erge come una figura insostituibile e nessun'altra persona al mondo potrebbe svolgere il compito materno: la cura, la dedizione, l'accudimento o la comprensione verso l'altro sono azioni e attributi riferiti alla madre, che fan sì che i figli crescano in un ambiente di amore incondizionale. Eppure questo amore verso i figli ha condizioni e condizionamenti per la vita della madre. Quando si parla di maternità, di questa donna impareggiabile, si parla spesso del sacrificio¹ che la madre fa per gli altri; si esalta la figura femminile per essere più dedita ai figli che alla sua vita, perché l'annullamento del soggetto materno è considerato come un pregio della natura femminile e mai come un difetto della cultura occidentale egemonica che, non a caso, è creata e tramandata dagli uomini.

Scrittori, pensatori o filosofi, sin dall'inizio dei tempi, hanno trasmesso la loro visione della realtà attraverso numerosi testi ed immagini diffusi e accettati come voci universali. E così succede anche con la maternità, un'esperienza unicamente femminile che però viene pensata e raccontata in un'ottica maschile. Ed è da questa prospettiva che la natura della donna, la sua capacità di generare vita, si traduce in debolezza, “in una trappola biologica ineluttabile [...] che ha le sue radici in un'adesione inconsapevole alla pratica materna della cultura patriarcale” (Chemotti 2009: 13). Sebbene

¹ Ho trovato molto interessante la definizione di sacrificio che dà Simonetta Agnello Hornby nel suo romanzo *Nessuno può volare* (2017), che racconta la storia della malattia di suo figlio George e la sua posizione come madre. Parla del sacrificio che la gente dice che lei fa per George e dichiara: “Non sono d'accordo. Il sacrificio implica sempre qualcosa di negativo e di crudele, crea astio sia nel presunto “beneficiario” sia in chi non ne “gode”. A volte dà alla testa a chi si “sacrifica”. [...] Certe volte sono triste, ma capita a tutti, e poi la tristezza è ben diversa dal sacrificio” (Agnello Hornby 2017: 207).

Saveria Chemotti utilizzi la parola “inconsapevole” per riferirsi all’idea della cultura patriarcale della maternità, essa è stata, di certo, una questione piuttosto mirata. Il saggio di Adrienne Rich, *Of women born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), è considerato l’interpretazione chiave per comprendere come la maternità venga dominata dal patriarcato in quello che lei chiama l’istituzione della maternità, cioè, l’insieme di esigenze sociali e culturali che sequestrano l’esperienza femminile e la addomesticano secondo le norme della società patriarcale. Queste norme regolano il comportamento della “buona madre”, ossia, della madre dedita ai figli la cui pazienza e amore non conosce limiti, e concepisce la maternità come il suo capolavoro vitale. Se si pensa al Fascismo in Italia, la maternità diventa un meccanismo biopolitico per controllare il Paese e le donne, sottoposte alla pressione di un sapere controllato dal pensiero fascista, in cui non hanno libertà di scelta e sono costrette a diventare madri e trasmettere i valori del regime.

Quindi la donna, una volta diventata madre, per essere eticamente e socialmente accettata, si vede obbligata a continuare il cammino del sacrificio e ad assumere il suo ruolo materno senza discutere, benché soffra o sorgano dei conflitti identitari con sé stessa e con i propri figli. Che succede quando una donna diventa madre e ha un’esperienza diversa, non contemplata dalla società, e distante da quella diffusa dalla cultura? Il senso di colpevolezza e di inadeguatezza iniziano ad impadronirsi della donna, che non ha altri modelli in cui vedere rispecchiata la sua esperienza perché la cultura è piena di “[...] archetype of the powerful, self-sacrificial, possessive, suffering, resilient Italian mother” (Giorgio 2002: 120). Nonostante ciò, e dal secolo precedente, le donne e le esperienze di vita femminili hanno più visibilità nella società grazie al movimento femminista e all’aumento del numero di donne che partecipano alla vita pubblica. La loro testimonianza sarà fondamentale per capire come si vive la maternità, il rapporto con i figli e le nuove considerazioni verso il proprio corpo, come è attestato nei testi letterari femminili.

2. Il racconto delle madri: metodologia e analisi

In base alle ricerche più recenti (Adalgisa Giorgio, 2002; Laura Benedetti, 2007; Saveria Chemotti, 2009; Patrizia Sambuco, 2014; Laura Lazzari e Joy Charnley, 2016; Ursula Fanning, 2017) si potrebbe affermare che, dall’inizio del nuovo millennio, le scrittrici hanno respinto le forme più tradizionali di narrazione della propria esperienza, favorendone altre che si adattino meglio alla loro vicenda personale e che servano a configurare un nuovo

ordine simbolico della realtà: quello della madre². Narrare la maternità in un'ottica femminile non solo dà visibilità a una realtà esclusiva delle donne, ma permette anche di ripensare al materno e non sul materno, ponendo al centro dell'analisi nuovi soggetti letterari, cioè, le madri in prima persona e il vissuto soggettivo. Queste madri, "decolonizzate" dalla propria esperienza, dai saperi del proprio corpo e dai processi che esso subisce quando si ha un figlio, prendono ora la parola attraverso narrative matrifocali, definite da O'Reilly e Caporale Bizzini come "one in which a mother plays a role of cultural and social significance and in which motherhood is thematically elaborated, valued, and structurally central to the plot" (2009: 11). Inoltre, la pubblicazione di questi romanzi contribuisce a liberare e costruire un pensiero soggettivo dell'esperienza femminile, e la loro diffusione si accosta, quindi, alla pratica di *affidamento*, cioè, "[...] women writers facilitate the formation of a non-androcentric system of influence and reference in literature that pragmatically advances women's position in society (Lucamante 2008: 29).

Per analizzare come viene narrata l'esperienza materna, faremo un percorso attraverso alcune opere scelte tra quelle pubblicate nel ventunesimo secolo, scritte dal punto di vista della madre, per studiare quali nuovi argomenti si trattano quando è la voce della madre che parla. Le opere sono raggruppate in due grandi categorie: maternità e identità femminile, e maternità e scienza.

2.1. Maternità e identità femminile

Tradizionalmente, l'identità femminile si è costruita intorno a due parametri ritenuti fondamentali per il soggetto: la maternità e il matrimonio. La donna, essere duale in quanto viene sempre pensata nel suo rapporto con l'altro, cioè, con il figlio, con il marito o con il padre, non è mai considerata come soggetto indipendente. Come sostiene Nancy Chodorow (1989), dall'infanzia, il processo di formazione identitaria si intreccia direttamente con lo sviluppo dell'identità di genere, e quindi uomini e donne subiscono un processo diverso: "A person takes their place in the world as a subject only through entry into the 'symbolic', into language and culture. [...]: gender difference is all there is when it comes to our selfhood or subjectivity, and gender difference is experienced and cognized (through our placement in language) in terms of sexuality and genital schematization" (Chodorow 1989: 188). Il soggetto femminile, in contatto con il mondo, impara i valori culturali e sociali che lo circondano e li riproduce, in quanto cerca di costruire

² Cfr. Muraro Luisa, 1991. *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.

la propria identità. Se pensiamo alla maternità e a come la donna si identifica come madre, la cultura e la società offrono dei modelli che non sempre risultano soddisfacenti per loro, sia per l'esperienza universale materna che si rappresenta, sia per i valori che si trasmettono. Quando la madre non si identifica con i principi trasmessi, nasce una crisi d'identità femminile in cui la donna rimane senza riferimenti, senza una genealogia al di là degli archetipi della femminilità patriarcale. Di solito, delle testimonianze della madre in crisi, della madre infelice e che soffre, del suo corpo e dei suoi cambiamenti, non c'è traccia nella cultura. Questa assenza è la conseguenza della paura che deriva dall'essere considerate "madri cattive" o, in altre parole, le donne che non "si comportano come viene loro richiesto dai padri o dalla società" (Botti 2007: 12). Sebbene manchino delle testimonianze, è vero che nei testi letterari, soprattutto in quegli scritti degli ultimi vent'anni, c'è una volontà di parlare con e dalla voce materna. Dall'inizio del secolo sono state pubblicate numerose opere che in cui le donne sono protagoniste e vogliono diventare agenti attivi, "sovrane sul proprio corpo e sulle proprie emozioni" (Botti 2007: 18) e che lottano per non sentirsi madri cattive, bensì donne con un'esperienza materna diversa rispetto a quella diffusa e considerata valida e unica.

La frustrazione materna

La scrittrice Raffaella Romagnolo ha narrato con grande precisione la crisi personale e il conflitto che affligge Ines Banchemo, la protagonista del romanzo *La figlia sbagliata* (2015). Dopo l'inaspettata morte del marito, Ines, definita come donna, madre e moglie, riflette sulla propria vita, fatta di rinunce, e la sua posizione nel mondo senza una figura maschile da accudire giornalmente. Lei, che abbandonò il suo talento per la pittura e i suoi studi, per potersi adeguare al modello standard di moglie e madre, si dedica unicamente al matrimonio, che lei definisce, in una forzata idealizzazione della propria vita, "il mio capolavoro" (Romagnolo 2015: 57), e comprende con evidente frustrazione che il matrimonio, come succede con la maternità, suppone la rinuncia del soggetto femminile:

Il matrimonio è un compromesso, ripete tra sé, sposarsi è rinunciare. Il prete dovrebbe dirlo chiaramente: vuoi tu prendere il e rinunciare ai desideri, ai sogni, alla tranquillità, a parlare quando vuoi e di quel che vuoi, a uscire quando ne hai voglia, a dormire se hai sonno e a star sveglia se non ce l'hai, a vestirti come ti pare, al pesce! (se il quipresente odia l'odore), al melone! (se il quipresente è allergico), alle vacanze, al cinema, alla pizza con le amiche, a comprarti la borsetta che hai visto in centro? Sei tu

disposta a cucinare ogni giorno, colazione pranzo e cena, variando il menu e cercando ricette saporite e piene di personalità, finché la morte non vi separi? (Romagnolo 2015: 13-14)

Ines è madre di due figli: Vittorio, il figlio prediletto, e Riccarda, la figlia sbagliata. Sin da piccola, Riccarda cerca di allontanarsi dalla madre e rifiuta ogni consiglio o norma materna pur di non seguire i suoi passi. La figlia, lungi dall'ammirare o apprezzare quelle che dovrebbero essere le qualità materne, cioè il sacrificio e la rinuncia per il benessere altrui, evita di identificarsi con la madre, che vede come una minaccia per la propria soggettività: “[...] Ines è un bel peso per Riccarda, ma non solo. È la vita, una via crucis di aspettative, una condanna al dover-essere con fine pena mai. Ragioniera-impiegata-fidanzata-moglie-madre. No, non lei, non la sua vita” (Romagnolo 2015: 89).

Ines, che si è dovuta imporre una censura per non ricordare la sua vita anteriore e quello che sarebbe potuto succedere se non avesse rinunciato alle proprie passioni, si sente da un lato tradita dalla figlia perché non riconosce il suo sacrificio e, dall'altro, si sente delusa per non essere aiutata da lei, perché sua figlia non vuole, e forse non può nemmeno, salvare la madre da un destino di abnegazione. Ines proietta tutta la sua frustrazione sulla figlia, che riesce a realizzarsi personalmente e pensa soltanto a non diventare come sua madre. In questa maniera, lungo il romanzo, si osserva come Ines costruisca gradualmente un carcere della propria realtà e cancelli, con rassegnazione, tutti gli aspetti scomodi da affrontare, visto che comportano una dicotomia tra il sacrificio e la realizzazione personale: “[...] e la rabbia che ha dentro esplode in minute scintille incandescenti, perché a sacrificarsi, è sempre e solo lei?” (Romagnolo 2015: 14). Ines sente la rabbia di chi non è compresa e non può manifestare il proprio disaccordo con la realtà per paura di essere giudicata, di non trovare il sostegno necessario per cambiare un sistema in cui la sua felicità è all'ultimo posto, perché la società la spinse a credere che il matrimonio e la maternità dovessero essere la base della sua felicità. Il romanzo si conclude in maniera tragica perché Ines non riesce a trovare altri modi possibili di vita femminile ed è priva di strategie di pensiero che la portino a costruire un'altra realtà non androcentrica.

Le nuove-vecchie maternità

Nel suo esordio drammaturgico, anche Cristina Comencini ha puntato sulle donne intrappolate nell'istituzione materna di cui parlava Rich, la cui esperienza viene vissuta a seconda delle esigenze sociali. L'opera, che si svolge in una stanza con quattro sedie attorno ad un tavolo per giocare a

carte, è divisa in due atti: nel primo intervengono quattro donne, Claudia, Sofia, Gabriella e Beatrice, e nel secondo compaiono le loro figlie, trent'anni dopo: Cecilia, Rossana, Sara e Giulia. Il salto generazionale tra madri e figlie è evidente, ma la questione resta sempre aperta: si è spezzata la mostruosa catena di servaggio di cui parlava Sibilla Aleramo³? Le conclusioni tratte dalla nostra lettura sono negative: il servaggio si tramanda di madre in figlia e si adatta alle circostanze sociali e culturali dei tempi. Affinché queste cambino, è necessario cambiare anche lo sguardo verso l'ordine politico e la differenza sessuale. Le forme di violenza e sottomissione che subiscono le madri sono diverse da quelle subite dalle figlie, ma sono sempre soggette ad indottrinamenti della vita femminile e delle loro esperienze da parte di una cultura patriarcale. Le prime donne che hanno abbandonato gli studi e il lavoro per diventare mogli e madri sono meno consapevoli delle loro figlie e ritengono di vivere in un mondo in cui la donna non ha nessuna possibilità di essere un soggetto indipendente e pieno, perché presumono che nella natura femminile c'è un difetto: "Perché si deve soffrire in questo modo, rinunciare a suonare il pianoforte, sopportare di essere tradite? [...] Noi siamo delle creature primitive, questa è la ragione. Abitiamo ancora nelle caverne. [...] Non possiamo diventare moderne, ha ragione Claudia. Se diventiamo moderne, smettiamo di essere donne" (Comencini 2006: 41).

Queste madri, che mettono al centro del loro mondo la cura della vita, osservano come ci sia una società fuori che non mette al centro delle preoccupazioni la vita e le relazioni umane, ma i soldi, il lavoro e tutto ciò che produce un reddito. La cultura in cui queste madri vivono non dà valore alla vita, anzi penalizza chi lo fa, obbligandole a rinunciare a tutto per accudire i figli. Quindi, le donne sentono che la capacità di generare vita sia una forma di sottomissione in più che ha la donna, eternamente legata ai figli, e non la vedono come il motore dell'esistenza: "Noi siamo la barbarie del mondo: facciamo l'esperienza più antica che c'è, l'unica rimasta, contenere un altro. [...] Noi godiamo a essere abitate da un alieno, a rinunciare al talento, alla libertà. Noi vogliamo essere legate a qualcuno anche se ci strozza. Vogliamo essere di qualcun altro. E non c'è fine, non c'è rimedio" (Comencini 2006: 42). Banalizzare la vita e tutto ciò che ha a che fare con la creazione è una

³ Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. [...] Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri, rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. (Aleramo 2011: 144-145).

forma di violenza verso le donne perché, nella loro natura, c'è la capacità di generare vita. Partendo da questo punto, la filosofa Adriana Cavarero spiega il perché la cultura occidentale è più legata alla morte che alla vita:

L'identità di ciò che in Occidente si intende come il maschile è un'identità fortemente costruita su questa scena del duello, del combattere in cui si uccide e si viene uccisi. È facile capire come il dare la morte in quanto massima potenza sia la risposta al dare la vita come massima potenza del femminile. La nascita viene ignorata, non tematizzata, non pensata, perché la nascita vede protagonista la soggettività femminile che ha una grande ed esclusiva potenza. Mentre il dare la morte non è geneticamente legato al maschile, il dare la vita è geneticamente legato al femminile (Cavarero 2007: 12).

Le seconde, invece, credendo di essere più libere delle loro madri, sono soggette a nuove forme di violenza. Sono tutte donne indipendenti che lavorano a un ritmo frenetico e non hanno tempo da dedicare né alla cura personale né ai rapporti umani. L'ambito della cura è sempre stato emarginato dalla società patriarcale, sia perché è considerato un'attività femminile da svolgere in una sfera privata, sia perché non è redditizio e dunque, non interessa all'interno del sistema economico. Le donne, una volta che hanno avuto accesso alla sfera pubblica, si sono dovute abituare ad un mondo fatto per e dagli uomini, una società in cui diventare madre o dover accudire un parente -un lavoro tuttora femminile- significa rimanere indietro nella carriera professionale oppure mollarla. L'opera, ad esempio, rispecchia il senso di colpa che invade Giulia dopo il suicidio di sua madre, Beatrice, per il fatto di non aver potuto trascorrere più tempo con lei:

Penso sempre all'ultima volta che l'ho vista. Alla casa...Le luci spente, mio padre chiuso nel suo studio e lei seduta in salotto, mi aspettava. Mi aspettava sempre, e io non riuscivo ad andarci. Certi giorni l'avvisavo anche all'ultimo momento: il mio capo, quello stronzo, non se ne andava mai, non c'era niente da fare in ufficio, ma lui non se ne andava. E lei sicuramente aveva preparato anche il dolce...(Comencini 2006: 62).

Inoltre, la maternità continua a far emergere dei conflitti in questa seconda generazione di donne. Se le loro madri non avevano scelta e, una volta sposate, dovevano mettere su famiglia, visto che l'identità femminile si costruiva sempre in base al rapporto con l'altro, le loro figlie hanno ereditato questo modello di donna, ma in un contesto diverso. In quasi tutti i paesi europei, la popolazione invecchia sempre di più e le cause sembrano ricadere solo sulle donne, esposte ad una pressione sociale all'ora di pensare alla maternità, con conseguenze psicologiche in molti casi e problemi di diversi tipi, come

l'infertilità: “La situazione italiana è peggiorata dal fatto che non riuscire ad avere figli costituisce un tabù di cui non si discute apertamente. Chi ricorre all'aiuto della scienza per procreare, spesso lo fa di nascosto anche da amici e parenti” (Lazzari 2016: 62). Le donne che Comincini ritrae sentono la pressione di diventare madri e la frustrazione di non poterci riuscire, sia perché sterili, sia per i ritmi del lavoro. Rossana, la figlia di Sofia, sente che, per realizzarsi completamente, deve diventare madre anche se dovrà sopportare tutto un percorso di medicalizzazione che, di solito, è passato sotto silenzio. Infatti, una volta che si è sottomessa alle prove, ha deciso di smettere perché non sopporta le conseguenze, ma nemmeno sopporta di ammettere che non è disposta a sacrificare il suo benessere per un figlio che non arriva: “Preferisco che lui pensi che sia io a non volerlo [*un figlio*]. Non mi va di passare attraverso tutta quella trafila, le iniezioni sulla pancia, le sue seghe...” (Comencini 2006: 74). Sara, invece, afferma che non può avere figli perché implicherebbe la fine della sua carriera. Dunque la maternità, per queste donne, continua ad essere una scelta non del tutto personale perché è ancora soggetta a fattori sociali e culturali che tuttora condizionano la libertà di generare la vita.

2.2. Maternità e scienza

Come si è sottolineato in precedenza, se si analizzano i progressi scientifici, la spersonalizzazione dei trattamenti e la coercizione riguardo ad alcune pratiche a cui si sottomettono le donne - in alcuni casi molto aggressive nei confronti del benessere materno - soprattutto quando si parla di maternità surrogata: “[...] gli accordi di maternità surrogata non si limitano a prevedere la ‘messa a disposizione’ dell'utero della gestante, ma regolano in modo molto pervasivo la sua vita nel corso della gravidanza, giungendo a limitarne la libertà personale con modalità che appaiono poco compatibili con la dignità della donna” (Sgorbati 2016: 126). Sarebbe quindi importante mettere in discussione lo spazio e l'importanza che la scienza concede al benessere fisico ed emozionale della madre che, in generale, viene considerata come un ente passivo. La sua sofferenza è considerata normale perché si pensa al beneficio unico del neonato, come è descritto nelle opere di Lisa Corva, Eleonora Mazzoni e Barbara Alberti.

Le prime due scrittrici citate hanno pubblicato due romanzi di esordio che affrontano una tematica comune: rompere il silenzio dell'essere sterili e delle aggressive tecniche di riproduzione, e denunciare la pressione sociale che le donne soffrono quando si tratta di diventare madri. *Confessioni di una aspirante madre* (2005) di Corva e *Le difettose* (2012) di Mazzoni sono due

narrazioni scritte in chiave tragico-umoristica, sebbene raccontino il dramma delle due protagoniste, Emma e Carla, sull'orlo della quarantina, e l'angoscia di volere un figlio "troppo tardi", vedendosi obbligate a sottoporsi al processo di fecondazione assistita. I romanzi raccontano la loro storia e non solo: le narrazioni danno voce a tanti tipi di madri, alle mamme in carriera, a quelle che vi hanno rinunciato, a quelle che non vanno d'accordo con i propri figli e altre che, al contrario, non possono staccarsi da loro; parlano delle donne che decidono di non avere figli e altre che, invece, abortiscono. Insomma, queste opere smontano l'ideale della maternità e mettono in evidenza la pluralità delle esperienze femminili e le possibili scelte di vita. Inoltre, i romanzi toccano, anche se tangenzialmente, l'argomento della violenza ostetrica e la discutibile preparazione del personale medico in materia. Le voci narranti denunciano una mancanza generale di sensibilità da parte dei sanitari lungo il percorso del trattamento e l'incomprensibilità dei nomi, tecniche e risultati che ricevono, vedendosi sole in un processo difficile e costoso. Così, Emma racconta:

Dopo il test spermatico, il dottor Vita Life ci ha consigliato (anzi, sarebbe meglio dire ingiunto) di fare l'isterosalpingografia. Nome da scioglilingua e prospettiva poco incoraggiante: si tratta di farsi iniettare (io, la cavia) un liquido di contrasto e poi sottoporsi a una radiografia. [...] Insomma, un esame idraulico. Fa male? Ma no, si figuri, è come una mestruazione un po' dolorosa... Il giorno prima, però, deve fare un'irrigazione vaginale. A casa. Un'irrigazione vaginale? Cioè? Ma non potevamo cercare un nome un pochino più decoroso? La farmacista a cui chiedo lumi, e che è sempre più incuriosita dai miei acquisti, precisa: "Sa, lo comprano spesso le prostitute"... Ah, bene, interessante. L'irrigatore vaginale, per la precisione, è un orrido aggeggio che serve proprio per "irrigare". Mi viene quasi da piangere dallo sconforto. [...]. L'isterosalpingografia è brutta come promette il suo nome. Come una mestruazione un po' dolorosa? Figuriamoci. Sono a letto, e uscire per andare al ristorante indiano sembra un'impresa impossibile (Corva 2005: 64-5).

Carla denuncia, da un lato, la violenza che soffrono le donne e, dall'altro, fa conoscere la rete di sorellanza che le pazienti tessono per proteggersi e darsi sostegno:

Ogni giorno sui forum di donne che cercano un figlio m'impantano in chat invase, come i diari dell'adolescenza, di sfoghi, di confidenze brutali, di soccorso reciproco, di «ragazze, vi voglio bene», di «branco nel buio ma grazie al vostro aiuto procedo», di «ora sono triste e vuota ma per fortuna ci siete voi», alla faccia di tutti i dottorini senza cuore che erigono dighe

per fronteggiare i nostri assilli di femmine che non riescono a procreare (Mazzoni 2012: 9).

Riguardo alla seconda scrittrice, la sua opera *Non mi vendere, mamma!* (2016) riapre il dibattito, mai chiuso, sugli uteri in affitto, il vincolo con le classi economicamente più sfavorite e l'oggettivazione e commercializzazione del corpo femminile, vale a dire, il consumismo genetico - come lo chiama la scrittrice. Questo romanzo si allontana dallo stile, anche se non lo fa dall'argomento, delle altre opere analizzate. *Non mi vendere, mamma!* è un breve racconto in cui si intrecciano realtà e fantasia e, con uno stile vicino al realismo magico, si narra la triste storia di Asia, una bambina che trascorre la sua vita in un orfanotrofio fino ai 19 anni, età in cui si vede obbligata ad accettare di essere utero in affitto. Le evidenti carenze affettive della protagonista, insieme alla sua mancanza di autostima, sono le principali cause della sua dipendenza da Lillo, un bambino che è cresciuto insieme a lei, ma che, dopo essere uscito dall'orfanotrofio, sarà il centro di tutti i suoi problemi. Lillo ha un carattere forte e violento, e sottometterà Asia fino al punto di obbligarla a prostituirsi per poter pagare i debiti contratti dal gioco e dallo spaccio. Assillato dai debiti, e dopo aver trovato un annuncio su internet di una coppia in cerca di un utero in affitto, lui decide di contattare i richiedenti, mettendo così il corpo di Asia in vendita. Asia, incalzata da Lillo, accetta la proposta e inizia così il processo di gestazione in cui la ragazza si sente di non appartenere più a se stessa ma ai Trump, i futuri genitori:

Per nove mesi Asia apparterrà a loro – si dice “utero in affitto” ma mica è un pezzo staccabile, si affitta la persona tutta intera, dalla dieta ai controlli medici- e- dettaglio un po' antipatico- se il nascituro dovesse avere qualche difetto- malformazione, disabilità, malattia congenita- la madre temporanea o abortisce o se lo tiene lei, i paganti se ne lavano le mani e il compenso verrà drasticamente ridotto. Una roulette, più che una lotteria (Alberti 2016: 26).

Trascorso un po' di tempo, Asia si sente bene con la sua nuova famiglia, che promette di portarla sempre con loro, di farla partecipe della vita del bimbo, anche se niente di questo è vero e la vogliono accontentare solo perché vada tutto bene durante i nove mesi di attesa. Nonostante ciò, Asia cambia parere non appena sente il primo calcio del neonato e riflette sul suo ruolo (primordiale e marginale) in tutta quella situazione. In questa fase di incertezza e dubbi, lei sente una voce provenire dal suo ventre: suo figlio inizia a dialogare con lei. Da questo momento si scatena la fantasia e Chico, come lo chiama, le parla dal suo corpo, ha la capacità di comunicarsi con lei

e attraverso di lei. Lui ha un'ampia conoscenza del mondo e della situazione in cui Asia vive, e vuole raggiungere un solo scopo: educare Asia affinché lei abbia un pensiero critico e inizi a prendere decisioni da sola. I dialoghi che si stabiliscono tra di loro sono molto interessanti e invitano il lettore alla riflessione, giacché rispecchiano le due posizioni che esistono attualmente: la maternità surrogata come atto di altruismo e di libertà della donna o, contrariamente, la commercializzazione del corpo femminile:

- Qui almeno non mi toccano.
- Ma se ti mettono le mani addosso tutti quanti! E poi, allora vendevi solo te, ma qui hai prostituito pure me! Mi hai fatto nascere per soldi!
- Tu sei fissato col fatto del guadagno, ma non è solo questo. L'hanno detto pure alla tele: *la maternità surrogata è un atto d'amore*.
- Già, difatti è pieno di colf che vanno dalle miliardarie e dicono "Senti mi fai un figlio per favore?", e la miliardaria "Ma certo, è un atto d'amore!". È il trionfo del ricco sul povero, l'ultima frontiera della schiavitù. Nella Bibbia la schiava Agar concepisce col suo padrone Abramo un figlio, e lo partorisce sulle ginocchia di Sara, la sposa sterile- ma resta col bambino (Alberti 2016: 69-70).

Non solo parlano loro, ma anche le banconote si fanno ascoltare ed iniziano a fare discorsi sulla meccanica del mondo intorno al capitale, su come le persone perdano il loro valore, la loro capacità di agire e di scegliere liberamente. Man mano che il tempo avanza, le conversazioni tra Asia e Chico sono più profonde e il loro rapporto sempre più stretto, fino a quando, all'ottavo mese di gravidanza, i dilemmi etici e morali sulla società capitalistica occupano il centro del discorso. Chico è sempre la voce della speranza e il riflesso dell'umanità assente in un momento di decadenza sociale ed etica.

- Mamma un corno. Ho paura. È troppo brutto il mondo.
- Più il mondo è brutto più dobbiamo essere bellissimi. Dimmi di sì. Me lo devi.
- [...]
- [...] Mi hai condannato alla vita, quindi alla morte. E poi... ti rendi conto in che momento mi fai sbarcare? In piena apocalisse. Il mondo è tutto nazista. Qual è il sogno di oggi? Ammazzare il prossimo. Oriente e Occidente uniti in un solo ideale - uccidere. Ognuno è minacciato dal suo vicino. Guai ai deboli, guai ai disarmati, guai ai miti (Alberti 2016: 90-91).

Il romanzo, una fantasia dolcemente amara, fa alcuni riferimenti al film *Miracolo a Milano*, di Vittorio de Sica, essendo pure possibile tracciare un parallelismo tra Totò il buono e Chico. Il finale è pieno di fantasia e alimenta la speranza in un mondo più umano e più etico in cui esista la protezione dei più deboli, in questo caso di tutte quelle donne che molte si vedono costrette ad accettare di essere utero in affitto per denaro.

3. Conclusioni

Dopo aver analizzato i romanzi, è possibile arrivare a tre conclusioni principali. In primo luogo, si avverte un aumento delle opere che narrano la maternità dal punto di vista della madre, e si percepisce uno spiccato interesse per l'approfondimento degli aspetti e dei cambiamenti fisici ed emozionali che riguardano le donne durante la gravidanza. In questi romanzi si parla del corpo della donna, delle difficoltà da affrontate durante la gravidanza ed il puerperio, e dei dubbi che sorgono sul ruolo materno. Inoltre, trattare certi aspetti della maternità implica aprire un dibattito su certi argomenti che, finora, sono stati taciuti: dall'idea del sacrificio materno a quella dell'annullamento della figura della donna considerato come normale.

Come seconda conclusione, strettamente vincolata alla prima, è possibile affermare che si superano molti tabù che riguardano la maternità, come l'espressione del dolore fisico e/o emozionale, la frustrazione e la volontà di recuperare un'identità propria ed individuale, e l'interferenza della scienza nella generazione della vita. Si descrive la sofferenza proveniente dalla medicalizzazione della madre e, per la prima volta, si inizia a rendere visibile come la scienza interferisca nel processo biologico della maternità e si trasformi, in molte occasioni, in un affare lucrativo, come possono essere le cliniche per la fertilità e gli uteri in affitto.

Per ultimo, si avverte un evidente cambio generazionale delle scrittrici che non scrivono più così tanto come figlie – come in passato - ma raccontano la loro esperienza di madri, in un possibile tentativo di superare i ruoli materni precedenti, che annullano l'identità del soggetto femminile.

BIBLIOGRAFIA

- Agnello Hornby, Simonetta, 2017. *Nessuno può volare*, Milano, Feltrinelli.
Alberti Barbara, 2016. *Non mi vendere, mamma!*, Roma, Nottetempo.
Aleramo Sibilla, 2011 [1906]. *Una donna*, Milano, Feltrinelli.
Benedetti Laura, 2007. *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-century Italy*, Toronto, Toronto University Press.
Botti Caterina, 2007. *Madri cattive: una riflessione su bioetica e gravidanza*, Milano, Il Saggiatore.
Cavarero Adriana, 2007. *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Rimini, Pazzini Editore.
Chemotti Saveria, 2009. *L'inchiostro bianco: madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo.
Chodorow Nancy, 1989. *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven, Yale University Press.

- Comencini Cristina, 2006. *Due partite*, Milano, Feltrinelli.
- Fanning Ursula, 2017. *Italian Women's autobiographical writings in the Twentieth Century*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Giorgio Adalgisa, 2002. *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative by Women*, in Giorgio Adalgisa (a cura di), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York, pp. 119- 154.
- Lazzari Laura. 2016. *Quando la scienza fallisce: Maternità negata e ridefinizione della "normalità"*, in «Intervalla» vol.1, pp. 61- 73.
- Lucamante Stefania, 2008. *A Multitude of Women : The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, Toronto, University of Toronto Press.
- Mazzoni Eleonora, 2012. *Le difettose*, Torino, Einaudi.
- O'Reilly Andrea, Caporale Bizzini Silvia, 2009. *Introduction*, in O'Reilly Andrea, Caporale Bizzini Silvia (a cura di), *From the Personal to the Political. Toward a New Theory of Maternal Narrative*, Selinsgrove, Susquehanna University Press.
- Rich Adrienne, 1976. *Of women born: Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago.
- Romagnolo Raffella, 2015. *La figlia sbagliata*, Milano, Edizioni Frassinelli.

Anastasija Gjurčinova

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Etica, estetica e po-etica: le biografie finzionali e la prosa documentaristica nelle opere di Claudio Magris e Daša Drndić

In letteratura, come è noto, l’etica e l’estetica si trovano in uno stretto abbraccio, perché per raggiungere un livello estetico, un’opera letteraria dovrebbe, implicitamente, trasmettere anche certi valori morali. Queste due categorie non solo vanno considerate insieme, ma spesso diventano tutt’uno, secondo l’opinione di molti illustri rappresentanti del pensiero filosofico lungo i secoli. Detto con altre parole, ogni impegno è anche poetico, e ogni testo letterario è impegnato, perché esprime un atteggiamento o un punto di vista del suo autore.

Questo intervento parte da alcune tesi di Edward Said, presenti nel suo libro *Dire la verità* che tratta il problema degli intellettuali e il potere, dove si sostiene che la ribellione e lo spirito della protesta in effetti definiscono l’intellettuale, non lo spirito dei compromessi. Said qui sta senz’altro seguendo qualche traccia di Antonio Gramsci che “odia gli indifferenti”, quelli che si dichiarano neutri e hanno paura di “parteggiare”, ovvero di prendere una posizione nella vita e nella scrittura.¹ Secondo Said, un autore/un intellettuale ha il dovere di raccontare le sofferenze collettive, di testimoniare il dramma della gente/delle genti. Il suo dovere è di accusare e di puntare il dito, di svelare i delitti che certe persone hanno effettuato nei confronti di altre.

A questo compito primario di rappresentare la sofferenza collettiva – testimoniando il dramma del proprio popolo, riaffermandone l’irriducibile presenza, consolidandone la memoria – va aggiunto qualcosa che soltanto l’intellettuale, mio credo, ha il dovere di compiere. Non sono pochi i romanzieri, i pittori e poeti, come Manzoni, Picasso o Neruda, che hanno saputo dare forma estetica all’esperienza storica del loro popolo in opere perciò riconosciute come grandi capolavori. Compito esplicito dell’intellettuale è dunque di dare evidenza al significato universale della crisi, di trasferire sul piano di una più vasta umanità ciò che una razza o nazione ha patito. Di accomunare quell’esperienza alle sofferenze di altri.²

¹ Gramsci 2017: 3.

² Said 2014: 56

Il nuovo millennio nell'ambito della letteratura, in particolare quella italiana, è stato caratterizzato dall'esaurimento delle poetiche postmoderne e da un evidente "ritorno alla realtà", come evidenziato da molti studiosi negli ultimi anni,³ e confermato recentemente anche negli *Stati generali della letteratura italiana*, presentati nel giugno 2019. Perciò la nuova *ipermodernità*, secondo il critico letterario Raffaele Donnarumma, viene sempre più spesso identificata con *l'iperrealismo*. Questo autore ha segnalato il passaggio anche cronologico dal postmoderno all'ipermoderno, sottolineando che "l'iperrealismo è il tono che il realismo assume passando attraverso il postmoderno, per uscirne."⁴ Nell'ambito delle sue riflessioni lo stesso autore aggiunge più avanti anche l'elemento etico: "Siamo dunque di fronte a un realismo che presuppone consapevolmente un patto di lettura basato su una volontà etica di comprensione e intervento".⁵ La studiosa Morena Marsilio ha sviluppato ulteriormente queste tesi, sottolineando proprio l'aspetto etico nelle scritture attuali:

Il segno più evidente di questa postura in narrativa si riscontra nell'atteggiamento critico degli

intellettuali verso il presente, nell'adozione di forme di responsabilità etica e anche di fattiva partecipazione alla vita pubblica, attuate per lo più a titolo personale, in modo indipendente da appartenenze politiche o da dichiarazioni ideologiche.⁶

Il critico Emanuele Zinato, invece, riflette sulla contaminazione dei generi letterari, inevitabile dopo questa "svolta narrativa" nella direzione del realismo. "Gli autori italiani si sono posti il problema di quali scritture opporre all'immaginario colonizzato dalle televisioni al tempo 'dell'inesperienza' sperimentando soprattutto prose poco finzionali e più o meno testimoniali".⁷ Egli ricorda che è in corso la tendenza del *New Italian Realism*, con gli incroci tra il documento, la storia e l'invenzione. Queste tendenze sono state accompagnate dall'introduzione di nuovi generi della scrittura *non-fiction*, quali la cronaca, il saggio narrativo, la prosa documentaristica, l'autobiografia e la biografia finzionale. Si tratta di generi letterari che oscillano tra i fatti e la finzione, e che hanno avuto crescente fortuna negli ultimi anni: partendo da *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), attraverso *La scuola cattolica*

³ Si è parlato addirittura di "nuovi realismi", in forma plurale. (AA.VV. 2016).

⁴ Donnarumma 2014: 149.

⁵ Ivi, 199.

⁶ Marsilio 2019: 59.

⁷ Zinato 2019: 10.

di Edoardo Albinati (2016) fino a *M. Il figlio del secolo* di Antonio Scurati (2018), per citarne solo alcuni.

In questo intervento vengono confrontati due recenti esempi di questo tipo di scrittura, usciti quasi contemporaneamente in Italia, che tramite una fitta rete di testimonianze presentano due varianti della “poetica della verità”. Il primo è un romanzo italiano, *Non luogo a procedere* (Garzanti, 2015) di Claudio Magris, mentre il secondo è un romanzo della scrittrice croata Daša Drndić, *Sonnenschein* (2007), pubblicato in italiano con il titolo *Trieste* (Bompiani, 2015). Le due opere sono collegate prima di tutto a livello tematico, perché trattano gli stessi temi e argomenti: raccontano storie legate alle atrocità della guerra e le tragedie di molti destini umani in un tempo e in uno spazio preciso. Il tempo è la Seconda Guerra mondiale, esteso anche ad alcuni decenni prima e dopo, mentre lo spazio ruota attorno alle città di Trieste e Gorizia, e altri luoghi della regione Friuli Venezia Giulia, ovvero l’intera zona della vecchia formazione nazista *Litorale Adriatico*.⁸

Ambedue i romanzi narrano storie che riguardano certe “biografie fittizionali”, intrecciate anche con narrazioni di personaggi fittizi: nel caso di Magris si tratta di un appassionato racconto legato alla vita e alle ossessioni del professor Diego de Henriquez, uno strano e bizzarro cittadino di Trieste, che sognava un Museo della guerra per glorificare la pace; la Drndić, accanto a lui, cerca di ricostruire minuziosamente le vite di una serie di personaggi storici, in particolare quelle degli ufficiali SS operanti nel *Litorale Adriatico*, per denunciare meglio i loro crimini e i traumi delle loro vittime.

Il genere della *biofiction* quale genere misto tra la biografia e la narrazione finzionale, molto amato nell’ambito della narrativa contemporanea, è stato definito dal critico Riccardo Castellana:

Chiamerò dunque biofiction ogni narrazione (normalmente e prevalentemente) in prosa incentrata su una persona reale distinta dall’autore, della quale venga descritto l’intero arco della vita oppure solo alcuni momenti salienti (spesso, secondo un topos ben collaudato, i giorni che precedono la morte). Ciò che la distingue dalla biografia propriamente detta è l’ibridazione del discorso fattuale (biografico) con i tratti testuali della fiction, sia a livello tematico (deroghe alla fedeltà documentaria, presenza di fatti o personaggi della storia parzialmente o totalmente fittizi, ecc.) sia

⁸ La zona chiamata *Litorale Adriatico*, ovvero OZAK, *Operations Zone Adriatisches Küstenland* fu una zona operativa creata dal Reich tedesco in settembre 1943, che abbracciava le città di Gorizia, Trieste, Udine, Fiume, Pola e Lubiana.

a livello formale (tramite l'adozione di dispositivi tipicamente finzionali come la psiconarrazione o l'indiretto libero).⁹

Claudio Magris è un autore in cui l'amore per il documento e per la verità è sempre stato presente, anzi sta alla base delle sue scritture, sin dai tempi del *Danubio* (1986), o dei *Microcosmi* (1997). Il suo "documento" non è solo di carattere storico, ma anche geografico, perché è ormai noto lo stretto legame di questo autore con i suoi luoghi e con lo spazio in genere. L'io narrante segue documenti e mappe geografiche per ricercare e raccontare delle storie, per disegnare ritratti dei personaggi, illustri e no.

Magris si è spesso occupato anche di biografie finzionali, ricordiamo almeno il suo breve ma intenso romanzo *Un altro mare* (1991), in cui l'autore ricostruisce la vita e l'opera del giovane filosofo goriziano Carlo Michelstaedter, elaborando in modo narrativo anche le tesi principali del suo saggio filosofico *La persuasione e la retorica*. E con una particolare passione Magris torna alla *biofiction* e a simili strategie narrative nel suo ultimo romanzo *Non luogo a procedere*, dove ha intrecciato la *biofiction* con la *fiction*, ma anche con la narrazione documentaria. Qui l'autore racconta una poco conosciuta storia triestina, quella del "Museo della guerra", intenzionato in primis a denunciare i crimini della Seconda guerra mondiale a Trieste, particolarmente quelli legati all'unico campo di concentramento col forno crematorio in Italia, la Risiera di San Sabba. Il protagonista del romanzo rimane anonimo, ma si capisce, anche dalla nota dell'autore, che il museo è stato concepito da un personaggio esistente, uno strano signore triestino, Diego de Henriquez. Erede di un'antica famiglia spagnola, che tutti in città chiamavano "professore" per la sua grande erudizione, Henriquez fu ossessionato dall'idea di creare un Museo della guerra, a servizio della pace. Il museo doveva intitolarsi "Ares per Irene": il dio della guerra che si fa apostolo di pace, dove egli intendeva documentare gli orrori e la guerra, proprio per esaltare la pace. Nel museo il professore aveva l'intenzione di portare e di conservare diversi tipi di armi, compresi i carri armati, le navi o i sottomarini, che pazientemente e testardamente collezionò per tutta la vita, credendo che in quel modo potesse fermare le guerre e contribuire alla pace: "Se tutti mi dessero le loro armi, se tutte le armi del mondo fossero nel Museo, il mondo sarebbe in disarmo, sarebbe finalmente la pace. Ma occorrerebbe un grande Museo, grande come il mondo..."¹⁰ Questa sua ossessione, però, non sempre trovò il consenso delle autorità cittadine, perciò il museo non venne mai

⁹ Castellana 2018: 70.

¹⁰ Magris 2015: 208-209.

aperto in vita del protagonista, ma solo molti anni dopo, nel 2014. Il professor Henriquez è morto nel lontano 1974, in circostanze misteriose e poco chiare durante un incendio che scoppiò in uno dei suoi capannoni, assieme a tanti dei suoi oggetti collezionati e ai suoi preziosi scritti. Fin qui, tutti fatti storici e biografici.

Ma nel romanzo di Magris questa storia “vera” diventa narrazione e viene intrecciata con un’altra, “fittizia”, che risulta indispensabile per lo svolgimento della *biofiction*. L’autore immagina che il faticoso lavoro della ricostruzione del Museo della guerra sia stato affidato a una donna, Luisa, personaggio fittizio, una specie di contrappunto narrativo al protagonista Henriquez, che con grande passione studia le sue idee e gli oggetti da lui collezionati. Anche Luisa ha una propria storia, quella di una “sradicata”: in lei scorre sangue ebreo e sangue nero, quello della madre Sara, un’ebrea triestina, e del padre, il sergente Joseph Brooks, un pilota afroamericano arrivato con gli alleati nel “Territorio Libero di Trieste” nel 1947. Lei è figlia di eredi di Israele e dell’Africa, sopravvissuti alla Shoah e agli oltraggi razziali: “esuli che hanno in comune solo ciò che loro manca, un proprio posto nel mondo, e che si riconoscono toccandosi nel silenzio e nel buio, come prigionieri in una cella, o nel respiro affannoso per il lungo errare.”¹¹ Così la biografia “inventata” di Luisa sembra avere tante cose in comune con altre biografie “reali” in questo romanzo, a cui si avvicina in particolare tramite una “macchia nera” nella storia della sua famiglia materna. Si tratta del peccato di sua nonna Deborah, che aveva denunciato ai nazisti molti ebrei triestini, per finire paradossalmente pure lei con loro, nei forni della Risiera di San Sabba.

È proprio la Risiera, la vecchia fabbrica di riso, trasformata durante la Guerra in un campo di concentramento, ovvero nell’unico campo di concentramento col forno crematorio in Italia, che diventa il topos onnipresente nel romanzo di Magris. La Risiera è il punto nel quale si intrecciano quasi tutti i fili di questa narrazione ambientata a Trieste, ma non a Trieste “crogiolo di culture”, bensì in una Trieste poco lusinghiera, quella della Seconda Guerra Mondiale, quando è stata sede della formazione nazista *Adriatisches Küstenland*. Magris è un autore che ama infinitamente la sua città, alla quale ha dedicato bellissime pagine nei suoi libri precedenti, facendone il simbolo della frontiera, delle identità ibride, miste, plurime e multiculturali. Ma qui egli racconta un’altra Trieste, un luogo di macerie e di delitti contro l’umanità, definita addirittura “l’anticamera d’inferno”.

¹¹ Ivi, 146.

Una parola che si ripete forse più di tutte le altre in questo romanzo è la Storia, quella con la S maiuscola. La storia è il “treno con alito cattivo”, un odore che dà la nausea, indipendentemente dal fatto che arrivasse dai treni che trasportavano le vittime nei lager, o dalle camere a gas nella Risiera. La storia è una “discarica di rifiuti”, o un “tumore da investigare con la TAC o con la risonanza magnetica”. Si tratta più precisamente della storia nella Seconda Guerra Mondiale a Trieste:

La Risonanza, una fotografia della Storia: se la si colora è un’immagine anche bella, un cristallo striato e maculato, un geode. [...] Eccola, la Storia; morta, immobile, ferma, una pietra, un geode. Eppure dentro tutto brulica, cola, miliardi di corpuscoli a folle, inutile velocità.¹²

Hanno uno spessore particolare le pagine in cui viene ironicamente raccontata la vita “dolce” degli ufficiali SS, che dopo il loro “lavoro” nella Risiera, organizzano feste grottesche nel castello di Miramare e in altre ville sul Carso, con vista sull’Adriatico. Qui l’autore sta documentando la narrazione con vivaci episodi della vita reale dei carnefici, ovvero dei più alti dirigenti del *Litorale adriatico*, quali Friedrich Rainer, Ernst Lerch, Odilo Globočnik, Christian Wirth. Particolarmente grottesca è la descrizione della grande festa a Miramare organizzata in occasione del compleanno del Führer, il 20 aprile 1945, con tutte le podestà presenti, in un’esplosione di falsa eleganza, lussuria e decadenza. E mentre le mani dei carnefici in un momento di sbornia si trovano anche sotto le gonne delle donne presenti, con ironia e con cinismo viene ricordato il fascino di certe ragazze ebreë nella Risiera, che probabilmente erano già ad Auschwitz in quel momento preciso. All’apice della perfidia l’autore trasmette parti del discorso inaugurale di Rainer, che anche in quell’occasione glorificava il suo Führer quale “fedele alla libertà d’Europa”, trovandosi in realtà a pochi giorni dal crollo finale del Reich:

Come aveva detto Rainer a Miramare? [...] “Noi proclamiamo dunque la nostra fede nel Führer che nell’ora del massimo pericolo è rimasto fedele ai destini dell’Europa, della sua libertà, della sua comunità in cui a ciascuno popolo sia assicurato il suo posto”. Triplice saluto al Führer.¹³

Il cinismo esplode in un’aperta dichiarazione di razzismo, quale ideologia dominante dei nazisti, perché l’assurda superbia permette loro di proclamare se stessi non solo di una razza superiore, ma anche dell’unica dotata di sensi e sensibilità. Solo le razze superiori sarebbero adatte a conoscere anche il dolore:

¹² Ivi, 245.

¹³ Ivi, 356.

I negri, per esempio, soffrono meno dei bianchi. Gli ebrei, meno dei tedeschi. Per questo sembrano spesso così coraggiosi quando entrano nella camere a gas. Gente sensibile soffrirebbe di più.¹⁴

Dopo aver relativizzato e deriso così orribilmente le sofferenze delle loro vittime, gli autori di queste belle parole mostruose vengono applauditi dai presenti, per tornare tutti insieme ai momenti edonistici legati alla decadenza e alla lussuria, come è stato sopra citato.

Però, la “dolce vita” e l’immagine fotografata dei “tempi felici” ha un terribile contrappunto in questo romanzo negli orrori che si verificavano poco lontano, visto che allo stesso tempo continuava ad uscire il denso fumo dal camino della Risiera di San Sabba. Dall’altra parte del golfo triestino, proprio di fronte alle elegantissime terrazze del castello di Miramare, usciva e emanava cattivi odori questo fumo generato dal rogo dei corpi umani. Si trattava di migliaia di ebrei, partigiani, comunisti e antifascisti imprigionati e poi sterminati nella vecchia fabbrica di riso, mentre l’odore cattivo arrivava anche dal canale di Muggia, poco lontano, dove il ruscello scaricava le ossa della Risiera, portandole al mare, che odorava di putredine.

Questa è l’immagine vergognosa di Trieste che l’autore intende trasmettere nel suo romanzo. In quello spazio corrotto dal male, i rari luoghi tranquilli e sereni rimangono quelli fuori città, agli estremi del Golfo di Trieste, come Salvore in Istria, al Sud, dove viene messa in salvo la ragazzina ebrea Sara, madre di Luisa (luogo elogiato da Magris anche sulle pagine di *Un altro mare*, quale rifugio di Enrico Mreule), oppure la piccola baia di Duino, al Nord, dove Luisa e suo padre, il sergente Brooks, trascorrono alcune allegre giornate al mare: luoghi in apparenza marginali che diventano sinonimi di felicità, di autentici rapporti umani, di gioia e serenità.

L’autore però non si ferma alla rappresentazione del male e degli orrori del nazismo; egli è ossessionato di capire l’ignoranza e il lungo silenzio attorno a questi orrori, che i suoi concittadini hanno condiviso e praticato quasi concordemente. Qui parte forse il racconto più interessante e indubbiamente centrale di questo romanzo. Il protagonista Henriquez, spinto dal desiderio di documentare la verità, aveva scritto anche diari, conoscendo il potere della parola scritta, arma forse più micidiale, e possedeva decine e decine di taccuini in cui annotava le sue scoperte e le sue riflessioni. Tra questi, i più importanti sono stati senz’altro i taccuini in cui aveva minuziosamente copiato certi scritti sui muri della Risiera, incisi con fatica e disperazione dai morituri, nelle ore prima della deportazione o della morte. Un vero libro di giudizio scritto dai

¹⁴ Ivi, 357.

prigionieri. Questi scritti, che indicavano non solo i nomi degli assassini, ma soprattutto dei loro complici, dei collaboratori, di chi li aveva denunciati o delle spie, sono stati coperti, o semplicemente imbiancati con una mano di calce dopo la Guerra. Questi nomi e cognomi rimasero sconosciuti, e l'unica testimonianza era quella dei taccuini di Henriquez, dove li aveva copiati. Del resto, tutta la documentazione ufficiale dei crimini effettuati nella Risiera fu distrutta dai tedeschi prima della loro partenza da Trieste, il 30 aprile 1945, quando fecero saltare in aria tutto: la ciminiera, il crematorio, documenti e libri, quintali di carta: "Un altro fumo si è alzato dalla Risiera, scacciando quello di prima, e poi è sparito anche esso".¹⁵ Preziosi documenti, allora, potevano essere quelli di Henriquez, che purtroppo sono spariti per sempre nel rogo che provocò anche la sua morte.

E qui l'autore punta il dito: fu davvero un incidente l'incendio nel capannone? O qualcuno voleva vedere bruciati proprio questi taccuini? I triestini "per bene" non hanno forse impedito la scoperta dei nomi dei collaborazionisti? Ecco come diventa crudele ora il ritratto di Trieste, questa città di matti, scrive Magris, dove solo qui poteva nascere una personalità come Henriquez, eccentrica, ma grande. I suoi concittadini, invece, forse anche i più rispettabili tra di loro, vengono accusati per la loro comoda posizione di camaleontismo e opportunismo:

Ancora una volta la Trieste borghese, fascistoide, collaborazionista per vocazione, anche quando non può collaborare, si è rifatta il trucco e si è lavata la faccia. Tutti rispettabili, in poche altre città d'Italia industriali, finanziari, armatori, banchieri si sono esposti così esplicitamente, direi istintivamente. – certo, anche prudentemente - a fianco dei fascisti, e quando necessario, pure dei nazisti. Mollando pure qualcosa e più di qualcosa alla Resistenza, non si sa mai.¹⁶

Numerose sono state allora le "epoche gloriose" per gli abitanti di Trieste: sia i ricordi nostalgici del periodo austro-ungarico, sia quelli dell'irredentismo italiano o perfino gli anni della Grande Guerra sul Carso, che è stato necessario dimenticare per sopravvivere. Ma dopo la Risiera non è possibile, sottolinea l'autore, perché questa volta è diverso. La Trieste che conta ha "risciacquato" la sua biancheria nel Canale di Muggia, nelle acque puzzolenti, colme di rifiuti del vicino campo di concentramento. Però il cattivo odore rimane ancora. E la Risiera stessa è rimasta come un buco nero nella memoria dei triestini.

¹⁵ Ivi, 321.

¹⁶ Ivi, 300.

Il libro di Magris perciò è un libro-denuncia. Il suo titolo deriva dal mancato processo ai colpevoli per crimini di guerra, quando in mancanza di prove, il giudice dichiara: “non farsi il luogo a procedere”. Ma l’amnistia generale è un inferno, sostiene l’autore, non esiste la “zona grigia”¹⁷, e chi non è innocente è colpevole. Le mani assassine sono forse state condannate, ma sono lasciate stare quelle che le hanno strette, o che hanno brindato assieme a loro. Magris ha saputo denunciare l’oblio o il desiderio dell’oblio dei suoi concittadini, questa assenza di memoria collettiva, sulla linea di quanto è stato scritto da Edward Said:

L’intellettuale che rappresenta le sofferenze del suo popolo, e forse di se stesso, non per questo può sottrarsi all’obbligo di denunciare i crimini che *quel* popolo commette a danno delle *sue* vittime.¹⁸

E qui l’estetica incontra l’etica, e le verità taciute dovevano necessariamente trovare il loro narratore. È un arma potente la parola, sostiene l’autore, perché “la penna è come una vanga, scopre fosse, scava e stana scheletri e segreti”.¹⁹ Anche se l’autore nella nota finale ricorda che ogni narrazione è inventata e ogni scrittore in sostanza racconta bugie e cose inventate, egli stesso aggiunge che dall’altro lato ogni invenzione si nutre di cose realmente accadute e di persone realmente esistite. Analogamente alle tematiche, anche le scelte stilistiche di questo romanzo sono particolari, perché il romanzo è scritto con uno stile che si addice ai contenuti: delirante, spezzato, in effetti un lungo monologo pieno di enumerazioni dei peccati, dei colpevoli e delle accuse.

In un saggio, intitolato “Letteratura e impegno: il cuore freddo degli scrittori”, del suo libro *Alfabeti*, Magris riflette sul senso di una parola che spesso appare nei suoi scritti di saggistica: la responsabilità, che per lui deve essere presente, ma in forma implicita, e senza prediche, in ogni opera letteraria.

La responsabilità verso il mondo riguarda ogni persona, nel suo rapporto con gli altri, e coinvolge la sua vita e il suo lavoro, poco importa se da avvocato, scrittore o barbiere. [...] Lo scrittore non è un responsabile padre di famiglia, ma è piuttosto un figlio ribelle che obbedisce al suo demone”.²⁰

¹⁷ Il concetto della “zona grigia” è stato elaborato da Primo Levi nel suo saggio *I sommersi e i salvati*. Si riferisce al coinvolgimento dei prigionieri con i loro carnefici, e alle diverse forme di compromissione attraverso cui alcuni sono riusciti a sopravvivere nel campo di sterminio. (Levi 1986: 27-29).

¹⁸ Said 2014: 56-57.

¹⁹ Magris 2015: 200.

²⁰ Magris 2008: 478.

Se dobbiamo collocare *Non luogo a procedere* nel binomio scrittura diurna/notturna, spesso indicato dallo stesso autore a proposito del suo lavoro letterario, si potrebbe benissimo dire che quest'opera fa parte delle scritture notturne, dove - a differenza di quelle diurne in cui l'autore si batte per i propri valori e i propri dei - qui "ascolta e ripete ciò che dicono i suoi demoni, i sosia che abitano nel fondo del suo cuore."²¹ Il sosia dello scrittore forse gli dice cose sgradevoli, ma egli sente la necessità di lasciarlo parlare e di dargli voce tramite il suo racconto. Questo è stato ben evidenziato da uno degli interpreti dell'autore:

È nel contrasto estetico, fra l'impegno "diurno" e le voci e i demoni più notturni e indicibili di Claudio Magris che si cela il profondo senso morale delle sue opere - diurne e notturne, posto che la frontiera fra le due scritture sia così netta. [...] Per Claudio Magris la letteratura è testimonianza e impegno, quindi, però anche - e innanzitutto - visione e verità e viaggio nelle profondità più inquietanti della Storia e della psiche umana.²²

Daša Drndić (1946-2018), come hanno scritto in molti dopo la sua morte prematura, è stata un'autrice croata di profonde e coraggiose scritture e di sorprendente forza femminile. Il suo obiettivo nella letteratura è di non trascurare nessun trauma vissuto, sia di carattere personale, sia collettivo. La narrativa di questa scrittrice spesso viene qualificata come "prosa documentaristica", probabilmente per l'abbondanza dei fatti e documenti che lei raccoglieva e presentava per giustificare meglio gli argomenti delle sue opere.

Le nostre riflessioni sono concentrate sul suo romanzo più famoso e più tradotto anche all'estero, *Sonnenschein*, intitolato *Trieste* nella traduzione italiana. Qui l'autrice, narrando la storia fittizia del destino di una famiglia ebrea di Gorizia, i Tedeschi, convertitasi al cattolicesimo per salvarsi dalla morte, dichiara i più atroci crimini effettuati dai nazisti nell'Italia del Nord durante la Seconda guerra mondiale. Vengono seguiti i percorsi di vita di alcuni membri di questa famiglia, con i loro frequenti spostamenti, da Gorizia, via Trieste e Napoli, fino alla Grecia e all'Albania, intrecciati con fatti storici, prevalentemente legati alla crescita del fascismo in Italia. Una breve descrizione della città di Napoli evoca l'ambiente degli anni 30 del Novecento:

Il fascismo si attacca alla città come i tentacoli di una piovra, che a energetici e sempre più frequenti fiotti spruzza tutt'intorno il suo liquido nero. La Polizia lavora indefessa, le carceri si riempiono, alcuni scappano.²³

²¹ Ivi, 479.

²² Pisani 2015.

²³ Drndić 2015: 65.

La memoria acquista qui un ruolo da protagonista: ricorda l'autrice, ricordano gli eroi, sia i carnefici che le loro vittime. E la memoria, scriveva Primo Levi, forse il più grande interprete dei microcosmi del lager, è uno strumento "meraviglioso, ma fallace".²⁴ Comunque, anch'egli insiste che l'importante è dare voce anche al male, agli orrori umani, per non vederli dimenticati, e per impedire di ritrovarsi testimoni alla loro rinascita.

La narrazione dell'autrice scivola tra i fatti e la finzione, e con il desiderio di puntare il dito sui colpevoli di tanti orrori mostruosi, racconta lunghe storie familiari, sulle vicende degli ebrei italiani ai tempi del fascismo e poi del nazismo. Ma come anche nel caso di Magris, il suo interesse particolare ruota attorno a una formazione storica, la zona del Litorale Adriatico, ovvero dell'*Adriatisches Küstenland*, costituita a Trieste l'1 ottobre 1943. È interessante vedere come anche quest'autrice offra un'immagine forte della città di Trieste, nel periodo del nuovo potere politico e amministrativo:

Trieste è malata, malata come un essere umano, non vuole morire, lotta per la propria sopravvivenza come sa e può. Abbandonata dall'Italia nel 1943 si dimena lottando contro se stessa e alla fine alza le mani in segno di resa, sconvolta e distrutta. [...] Ogni cosa in lingua tedesca, naturalmente, e in tutto questo Trieste perde la bussola, si smarrisce, guarda esterrefatta dentro le proprie viscere e si chiede: *Chi sono ora? Da chi vado? Chi viene da me?* Il vuoto nella città è profondo, tetro e malato, tanto malato da non poter contenere niente e nessuno, tanto capiente da farla sprofondare dentro di sé.²⁵

Ma l'autrice non si è fermata qui, perché lei, pur non essendo triestina come Magris, sta pazientemente disegnando il ritratto di questa città, le sue trasformazioni dovute ai cambiamenti storici e politici, notando l'inizio del degrado e della decadenza della città di Trieste molto prima, già nel periodo fra le due Guerre, ovvero dopo l'arrivo del fascismo in Italia:

Verso la fine degli anni venti Trieste è già malata, respira con difficoltà, come fosse moribonda. È stata mutilata. Le scuole tedesche sono state chiuse, i nomi delle vie cambiati o italianizzati. Trieste diventa via via un piccolo mondo all'interno del piccolo mondo. Si spengono le sue forze centripete, aspirate da forze che la dividono da se stessa, i suoi organi vitali collassano, la città si disperde in microcellule della propria storia, che non sanno dove posarsi, a cosa afferrarsi. Molta gente se ne va lasciandola sola, a giacere immobile e ricoperta di piaghe da decubito. [...] Allora,

²⁴ Levi 1986: 13.

²⁵ Drndić 2015: 92-94.

durante e dopo la Grande Guerra, da Trieste alcuni se ne vanno a morire, altri a uccidersi, altri ancora a stare meglio.²⁶

Per rafforzare il verosimile del suo cronotopo, la Drndić racconta non solo i cambiamenti politici e culturali, ma anche i soggiorni di grandi artisti e scrittori che in diversi periodi arrivavano in questa città. Si è soffermata soprattutto su Joyce, che ha vissuto e lavorato a Trieste nel periodo dal 1905 al 1915, poi su Rilke, che vi scrisse le sue *Duineser Elegien*, e su Egon Schiele che dipingeva la famosa barca rossa nel porto triestino. La madre della protagonista del romanzo, Ada Tedeschi, dopo tutte le sventure della loro famiglia, nella vecchiaia viene ricoverata nell'ospedale psichiatrico di Gorizia, dove fa amicizia con il poeta Umberto Saba, un altro ebreo triestino, con cui fa lunghe conversazioni sulla sorte di Trieste, "città di matti", immagine evocata anche dai suoi famosi versi:

Umberto dice che Trieste è una città aspra e malinconica, la città più strana, dice Umberto, una città di giovinezza vorace e di scontrosa grazia, così dice, racconta Ada, e poi mi porta a passeggiare [...] è una Trieste di serena innocenza, come dice Umberto, racconta Ada, è un mondo meraviglioso, dice Umberto, e lui mi dipinge quel mondo, dipinge i desideri sottaciuti e l'amore doloroso, e parole consumate fiore-amore dentro una torbida follia, dice Umberto, in quella follia in cui risuonano voci invano discordi, dice, è una città stupenda Trieste...²⁷

In un altro capitolo viene raccontata, come un'eco lontana di *Un altro mare* di Claudio Magris, la triste storia delle tre donne più importanti nella vita del poeta goriziano Carlo Michelstaedter: la madre, la sorella e la ragazza amata, tutte e tre catturate dai nazisti, deportate e morte ad Auschwitz. L'autrice ricorda "il destino della madre di Carlo, Emma Luzzato, il destino della sorella di Carlo, Elda, il destino della sua cara amica Argia Cassini alla quale lui, Carlo, nel lontano 1908, due anni prima di spararsi con la pistola dell'amico Enrico Mreule, a Pirano dedicava versi sublimi."²⁸

Intrecciando sapientemente gli elementi storici e quelli narrativi, questo romanzo è concentrato nel raccontare la breve storia d'amore fra la sua protagonista Haya Tedeschi, ebrea di Gorizia e il giovane e bello ufficiale nazista, l'SS Untersturmführer, Franz Kurt. Egli, personaggio storico per eccellenza, è arrivato all'Adriatisches Küstenland direttamente dal suo importante incarico precedente a Treblinka, con l'obiettivo di fondare e far funzionare

²⁶ Ivi, 52-53.

²⁷ Ivi, 160.

²⁸ Ivi, 133.

un lager nella vecchia Risiera, nel quartiere periferico di Trieste. La giovane goriziana pare non sapere, come le è stato poi crudelmente ricordato, “che nel lager di San Sabba si uccideva a pieno regime mentre lei, Haya Tedeschi, frequentava cinematografi e si diletta in incontri amorosi”.²⁹ Comunque, dalla loro breve storia d’amore nasce un figlio, Antonio Tedeschi, che però non ha mai conosciuto i suoi veri genitori. Poco dopo la fuga del padre da Trieste (nel gennaio 1945), all’età di pochi mesi, Antonio viene rapito dalle autorità tedesche, ovvero praticamente “rubato” alla madre e portato in Germania, probabilmente sotto l’ordine del padre stesso. Lì farà parte di un progetto mostruoso, *Lebensborn*, ideato e controllato personalmente da Himmler, un progetto che, giocando con i destini dei bambini e dei loro genitori, doveva garantire il futuro della “pura razza ariana”. Ecco come urlava Himmler:

Noi dobbiamo essere onesti, stimabili, leali soltanto nei confronti di coloro che hanno il nostro stesso sangue, e di nessun altro. [...] Se tra le altre nazioni si troveranno quelli con un sangue simile al nostro, con il sangue puro come il nostro, noi li raccoglieremo, a costo di rapire i loro figli, che avremo modo di educare come fossero nostri.³⁰

Così, Antonio sarà affidato a una “sana” famiglia tedesca, i Traube, e solo dopo 50 anni, dopo la morte della sua madre adottiva, capirà di non essere veramente Hans Traube, ma di avere un’identità completamente diversa. Inizia una lunga e disperata ricerca delle sue origini, e della madre biologica, Haya Tedeschi, ancora vivente a Gorizia. Madre e figlio stanno finalmente per incontrarsi nelle ultime pagine del romanzo, ma nel corso della lunga investigazione si sono svelate tante verità scomode, sugli orrori di quel mostruoso progetto.

In Hans, alias Antonio, nasce un forte sentimento di vergogna, provocato dalla coscienza di essere in effetti figlio di un ufficiale nazista, assassino, responsabile della morte di migliaia di vittime innocenti. La sua colpa viene condivisa da altri connazionali, bambini di una volta, coinvolti nello stesso progetto *Lebensborn*, che ora soffrono di essere “colpevoli senza colpa”, solo per il fatto di essere portatori del DNA dei loro padri nazisti: “*Hans, che aspetto hanno i figli degli assassini?*”, mi chiedono alcuni tra quelli, che condividono la mia stessa sorte. *Come noi*, rispondo, *sono fatti come noi*.”³¹

In Magris, invece, si assiste a una strana assenza di vergogna tra i figli dei boia e dei collaborazionisti. Se i nomi dei loro padri sono spariti per sempre

²⁹ Ivi, 135.

³⁰ Ivi, 378.

³¹ Ivi, 412.

dai muri della Risiera, diventando illeggibili per tutti, allora anche i figli degli assassini rimangono ignari che quei loro nomi erano stati a suo tempo corrosi dalla calce: “fieri anzi di portare quei nomi rispettabili e dei loro padri che li avevano portati anche quando le vittime – che essi avevano forse spinto o anche solo visto andare a una morte atroce [...] – li avevano scritti sui muri.”³² I nomi cancellati, conclude ironicamente e paradossalmente l'autore, saranno dunque onorati per sempre.

L'asse narrativo del romanzo della Drndić viene sostenuta da un forte pilastro documentario, che in certi momenti sembra fine a se stesso e presenta il culmine di quest'opera. In modo pedante e paziente, con un linguaggio in apparenza freddo e burocratico, eppure con un forte impatto emotivo, come in un monologo ininterrotto, l'autrice presenta i fatti e completa gli elenchi degli impiegati ufficiali SS nella Risiera di San Sabba e in tutta la struttura del Litorale adriatico: Odilo Globočnik, Christian Wirth, Dr Schumann e tanti altri ancora. Le loro biografie vengono svelate nei più piccoli dettagli, partendo dalle origini, ricostruendone minuziosamente le “carriere”, fino all'epilogo nei famosi processi giudiziari, oppure nelle loro complicate manipolazioni per evitare la pena. Tutto viene documentato da fotografie, da manifesti, da spartiti musicali, da testimonianze dirette delle vittime, di cui vengono fuori tutte le forme e tutti i colori del male. La scrittrice si serve di precise testimonianze documentate, firmate dagli stretti collaboratori dei personaggi sopracitati, per raccontare numerosissime storie indipendenti, che alla fine, anche se in apparenza frammentarie, contribuiscono alla composizione del grande mosaico.

E come un contrappunto musicale a tutte le storie mostruose appare il cinico *leitmotiv* di questo romanzo - la frase *Shöne Zeiten*, ovvero i “tempi felici”, che prima o poi viene pronunciata da tutti i carnefici, con il significato, ovviamente, dei giorni felici del passato nazista, quando loro sono stati all'apice del potere e credevano di poter controllare e governare le vite degli altri. Quasi identico alle descrizioni grottesche e ciniche da parte di Magris delle orribili feste organizzate dai nazisti nelle ville attorno a Trieste, nei giorni dei loro *Shöne Zeiten*, e in cui, ricordiamolo, l'autore vedeva solo l'altra faccia dell'orrore, ovvero della Risiera di San Sabba. *Shöne Zeiten* è stato anche il titolo dell'album fotografico trovato in possesso di Kurt Franz, che serviva come materiale documentale al processo antinazista di Düsseldorf nel 1965, quando egli fu condannato all'ergastolo per aver ucciso personalmente 139 prigionieri, e per aver contribuito allo sterminio di 300 000 ebrei a Treblinka.

³² Magris 2015: 21.

Da non dimenticare neanche gli elenchi precisi e completi dei 9.000 ebrei italiani, deportati dall'Italia o uccisi nel Paese, cui l'autrice ha dedicato quasi 100 pagine del suo romanzo. Vengono qui elencati i nomi e i cognomi delle persone, individui o famiglie intere, per ordine alfabetico, partendo da Alberto Abeasis, fino a Jerachmil Zynger. Sarà un esibizionismo, un'astuzia dell'autrice o semplicemente un gioco? - si chiedono alcuni interpreti del romanzo. Diremmo di no, dato che la Drndić stessa lo dichiara, con il sottotitolo del suo libro: "Dietro ogni nome si nasconde una storia". Elvio Guagnini nella sua recensione sottolinea proprio questa insistenza dell'autrice di "documentare l'orrore":

Un libro dalla struttura caleidoscopica, dove i tanti frammenti della finzione narrativa, della cronaca, storia di una famiglia, dell'Europa del primo Novecento, si dispongono variamente, costringono il lettore a guardare avanti, indietro, intorno, a ricapitolare, a fare esami di coscienza e anamnesi [...] Tanti documenti, tante testimonianze, tanti fatti e punti di vista per documentare la fenomenologia dell'orrore e della distruzione, gli equivoci, le ambiguità, gli eroismi, la paura.³³

Pure in un'altra occasione, nel romanzo *Leica format*, l'autrice aveva parlato dell'ipocrisia dei numeri, svelando un altro mostruoso progetto nazista, quello dell'eutanasia, ovvero l'uccisione dei migliaia di bambini disabili, per garantire la grandezza della "razza forte". I numeri nella Storia, sottolinea lei, vengono sempre presentati in forma provvisoria, perché la storia sa ridurre i corpi a zero, cioè se c'erano 1001 corpi, se ne dichiarano ufficialmente 1000. Ma che succede con quello uno, che è come se non avesse mai vissuto? È quello che attira l'interesse della nostra autrice, che insiste a raccontare anche la sua storia.³⁴

E così la Drndić punta il dito, ma anche il pugno, direttamente allo stomaco del potere, indicando quella banalità del male, detto nel senso di Hannah Arendt. Perciò la sua narrazione è di un alto livello estetico, proprio perché è allo stesso tempo impegnata e piena di valori etici.

Negli *Alfabeti* Magris ricorda che è stato Kafka a dire che "un libro deve colpire come un pugno, scuotere con violenza il lettore e la sua consueta

³³ Guagnini 2015.

³⁴ Дрндіћ 2012: 50.

visione delle cose.”³⁵ E ricevere un pugno non è mai piacevole, ma è necessario, perché un’autentica letteratura non può essere solo piacevole, ma deve fare i conti anche con una certa “sgradevolezza” che sconcerta e mette a disagio.

L’autore, inoltre, deve fare i conti con la drammaticità dell’esistenza e con le sue contraddizioni. Perché la dimensione morale della letteratura, per Magris, è soprattutto l’esigenza di verità.³⁶ Nella sua scrittura, come ha ben notato la studiosa statunitense Nicoletta Pireddu, in un recente volume dedicato alle opere dello scrittore triestino, tutto può essere negoziabile, tranne il senso dell’umanità, ovvero gli essenziali diritti umani.³⁷

Anche per la Drndić è necessario almeno tentare di opporsi, cercare di scuotere almeno un lettore o due, e gettare nuova luce su un terribile periodo della Storia italiana ed europea, contestando il silenzio o le ambiguità intorno a eventi così drammatici. Testimoniare l’orrore, far parlare vittime e carnefici e coltivare la memoria storica, significa vincere l’indifferenza e l’oblio, realizzando uno dei compiti principali di uno scrittore: raccontare i drammi e le sofferenze collettive.

Sembra strano che un autore e un’autrice abbiano deciso quasi allo stesso tempo di raccontare storie legate a tematiche così vicine; le loro storie a volte si intrecciano e si confondono per le vie e negli spazi di una Trieste malata per le sofferenze e le cattiverie della guerra. Per raccontare la verità di un unico argomento: la Risiera di San Sabba e la formazione nazista del Litorale Adriatico, i due autori hanno scelto vie anche diverse, ma dedicandosi alla *biofiction* e alla prosa documentaria, sfuggendo al disimpegno di tanta letteratura postmoderna, hanno costruito attentamente la loro poetica, fatta di uno stretto abbraccio fra l’etica e l’estetica.

BIBLIOGRAFIA

- Castellana Riccardo, 2018. *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», 71-72, pp.67-97. <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-71-72/125-il-tema/71/852-la-biofiction-teoria-storia-problemi>
- AA.VV. 2016. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa.
- Donnarumma Raffaele, 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.

³⁵ Magris 2008: 471.

³⁶ Magris 2005: 73-74.

³⁷ Pireddu 2015: 120.

- Drndić Daša, 2015. *Trieste. Un romanzo documentario*, traduzione di Ljiljana Avirović, Milano, Bompiani.
- Дрндиќ, Даша, 2012. *Лажка формат*, Скопје, Готен.
- Gramsci Antonio, 2017. *Odio gli indifferenti*, Milano, Chiarelettere.
- Guagnini Elvio, 2015. *Una piccola storia intessuta nel grande manto sepolcrale. Daša Drndić – Trieste. Un romanzo documentario*, recensione su «L'indice dei libri del mese», <https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-straniera/dasa-drndic-trieste-un-romanzo-documentario/>
- Kulenović Tvrtko, 2008. Sonnenschein *Daše Drndić*, «Sarajevske sveske» 19-20. <http://sveske.ba/en/content/sonnenschein-dase-drndic>
- Levi Primo, 1986. *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Magris Claudio, 2005. *Ma senza etica esiste la letteratura? Dialogo con Ermanno Pacagnini*, in «Vita e pensiero», 3, pp. 70-79. https://www.cattolicanews.it/10_dialoghi_magris.pdf
- Magris Claudio, 2008. *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti.
- Magris, Claudio, 2015. *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti.
- Marsilio Morena, 2019. *La narrativa italiana del Duemila*, in «Carta d'Italia», Bruxelles, No 5, pp.51-108. http://iicbruxelles.esteri.it/iic_bruxelles/resource/doc/2019/06/cartaditalia_n5_light.pdf
- Pirredu Nicoletta, 2015. *The Work of Claudio Magris, Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders*, New York, Palgrave Macmillan.
- Edoardo Pisani, 2015. *Oltre il nichilismo e nel delirio – leggendo l'ultimo romanzo di Claudio Magris*, in «Minima et moralia». <https://www.minimaetmoralia.it/wp/tag/edoardo-pisani/>
- Said Edward W, 2014. *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli.
- Zinato Emanuele, 2019. *Introduzione alla "Letteratura italiana: il nuovo secolo"*, in «Carta d'Italia», Bruxelles, No 5, 2019, pp.4-17. http://iicbruxelles.esteri.it/iic_bruxelles/resource/doc/2019/06/cartaditalia_n5_light.pdf

Dragana Kazandjiovska

Sapienza Università di Roma

“Verso quale futuro ci spingono i venti propizi?” L’esattezza in Italo Calvino e la sfida letteraria tra la spazialità geometrica e la percezione geocritica

La spazialità da categoria fenomenologica viene rivalorizzata nell’epoca postmoderna per via della sua rilevanza nell’interpretazione fenomenologica della realtà angosciosa. Sono state le diverse teorizzazioni filosofico-antropologiche a rivalorizzare il concetto dello spazio in modo da attribuirgli il primato nella percezione della realtà postmoderna. Lo spazio nelle sue varie dimensioni si è rivelato il punto chiave nella comprensione dei fenomeni in atto: l’industrializzazione e l’urbanizzazione *in primis*. Ne è emersa la bipolarità dello spazio dalla concettualizzazione della sua fenomenologia, che ha continuato a sfidare alcune certezze riguardo lo spazio in generale: la distinzione tra luogo e spazio, tra spazio interno ed esterno, tra spazio reale e quello rappresentato ecc. Il Postmodernismo si prende dunque l’incarico storico di trattare tale bipolarità al fine della percezione fenomenologica del presente metafisico. Il geografo Yu Fu Tuan¹ ha individuato ed elaborato la distinzione tra lo spazio ed il luogo, conferendo al luogo la dimensione geometrica ovvero fisica, mentre allo spazio aveva conferito la dimensione piuttosto concettuale: “lo spazio [...] espressione libera della mobilità, laddove il luogo sarebbe invece caratterizzato da un’idea di chiusura e umanizzazione.”² Lo spazio dunque, secondo tale distinzione, “si trasforma in luogo soltanto quando assume una definizione e un senso.”³ Il fenomenologo Gaston Bachelard⁴, invece, aveva individuato un’intera poetica dello spazio distinguendo, in base alla percezione, il valore intimo dello spazio interno nei confronti dello spazio esterno, misterioso e sconosciuto. La bipolarità dello spazio in Bachelard viene risolta infatti, nella tripartizione del concetto della casa che integra il passato, il presente ed il futuro dell’individuo. Il semiotico Jurij Lotman da canto suo ha contribuito all’individuazione delle caratteristiche e delle differenze tra lo spazio reale e quello rappresentato: “lo spazio

¹ Westphal 2009: 12

² Ibid

³ Ibid

⁴ Bachelard 1969

reale è una rappresentazione iconica della semiosfera, un linguaggio in cui si possono esprimere significati non spaziali; la semiosfera invece trasforma il mondo reale dello spazio in cui viviamo in una rappresentazione a sua immagine e somiglianza.”⁵ La semiosfera dunque, secondo Lotman, rappresenta un continuum semiotico “pieno di formazioni di tipo diverso collocato a vari livelli di organizzazione”, ovvero, la semiosfera “è quello spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l’esistenza della semiosi.”⁶ Manifestandosi nella relazione tra la forma d’espressione e la forma del contenuto, la semiosi ci induce all’individuazione della referenzialità che si manifesta, secondo i geocritici, nella relazione “tra il referente e la sua rappresentazione, il legame che unisce il reale e la finzione, lo spazio del mondo e lo spazio del testo.”⁷ Da quest’ultima premessa emergono delle perplessità teoriche riguardo la distinzione tra il reale e la finzione, tra il mondo ed il testo e l’(in)capacità del testo di rappresentare il mondo data la natura eterogenea dello spazio del mondo.

È stata la geocritica, dunque, a proporre alcune soluzioni alle perplessità, impostandosi in base alle due premesse cruciali:

La prima e principale è che tempo e spazio investono un piano comune. Questo piano è sotteso a una logica [...] totalmente oscillatoria in cui il frammento non è più orientato in funzione di un insieme coerente. [...] La seconda premessa della teoria geocritica parla di uno spazio la cui rappresentazione oppone al reale un grado indecidibile di conformità. Piuttosto che considerare non “reali” le rappresentazioni spaziali o spazio-temporali, si riterrà che tutte queste rappresentazioni letterarie, iconiche o quant’altro, si riferiscano a un inteso reale [...].⁸

La geocritica si adatta alle nuove tendenze fenomenologiche globali, che postulano “l’omogeneità dello spazio, ma lo spazio è per sua natura, eterogeneo.”⁹ Essa riscontra la sua specificità “nell’attenzione che (essa) presta al luogo”¹⁰ nonché la sua rappresentazione, che infine, è “veicolata dalla parola, dall’immagine, dal suono ecc.”¹¹ Le bipolarità della dimensione ontologica dello spazio, infine si risolvono in ulteriori bimodalità in cui la spazialità viene rappresentata - tra realtà e finzione, tra lo spazio e il tempo, tra il significante

⁵ Westphal 2009: 74

⁶ Lotman 1985: 58

⁷ Westphal 2009: 14

⁸ Ibid: 57

⁹ Ibid: 63

¹⁰ Ibid: 170

¹¹ Westphal 2009: 184

ed il significato, dato che “ogni spazio si situa per ipotesi all’incrocio dei potenziali creativi. Tocca alla letteratura e alle arti mimetiche esplorarlo, perché da qualche parte fra realtà e finzione, l’una e le altre sanno fare emergere le virtualità nascoste dello spazio - tempo.”¹² La letteratura quindi, possiede la qualità artistica in modo da cogliere le virtualità nascoste dello spazio-tempo. Secondo quanto accennato prima, la correlazione tra lo spazio del mondo e lo spazio del testo si manifesta nella semiosfera del rapporto tra la forma ed il contenuto della loro espressione. La letteratura pertanto, rappresenta una delle modalità in cui la spazialità si manifesta al fine della referenzialità della realtà fenomenologica.

Italo Calvino aveva riconosciuto tale qualità della letteratura per cui la sua fiducia nel futuro della letteratura “consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici.”¹³ Calvino ribadisce tale sua fiducia soprattutto nell’epoca tecnologica ossia postindustriale, considerando il millennio precedente “il millennio del libro, in quanto ha visto l’oggetto - libro prendere la forma che ci è familiare.”¹⁴ Nel 1985 Calvino dedica le conferenze preparate in occasione del ciclo di sei conferenze all’Università Harvard, Cambridge, nel Massachusetts, ad alcuni valori della letteratura nel tentativo di situarli “nella prospettiva del nuovo millennio”.¹⁵ La prima edizione però uscì postuma nel 1988. Nella presentazione del libro, Esther Calvino spiega:

Al momento di partire per gli Stati Uniti, delle sei lezioni ne aveva scritte cinque. Manca la sesta, «Consistency», e di quella solo so che si sarebbe riferito a *Bartebby* di Herman Melville. L’avrebbe scritta ad Harvard. [...] Questo libro riproduce il dattiloscritto come l’ho trovato. [...] Calvino ha lasciato questo libro senza titolo italiano. Aveva dovuto pensare prima al titolo inglese, «Six memos for the next millenium» ed era il titolo definitivo. [...] Se mi sono decisa finalmente per *Lezioni americane* è perché in quell’ultima estate di Calvino, Pietro Citati veniva a trovarlo [...] e la prima domanda che faceva era: Come vanno le lezioni americane? E di lezioni americane si parlava.¹⁶

Lezioni americane, quindi, contengono i riferimenti di Calvino ai sei valori individuati ossia la leggerezza, la rapidità, l’esattezza, la visibilità e la molteplicità. Elencando degli esempi tra le opere del passato, Calvino

¹² Ibid: 105

¹³ Calvino 2017: s.n

¹⁴ Ibid

¹⁵ Ibid

¹⁶ Ibid: VI

tende a spiegare le sue motivazioni per cui considera tali valori necessari da proiettare nel futuro: la *leggerezza* perché essa “è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta, indipendentemente dalla dottrina del filosofo che il poeta dichiara di voler seguire”¹⁷; la *rapidità* dello stile e del pensiero che “vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura”¹⁸; l'*esattezza* in letteratura “col nome di Maat, dea della bilancia”¹⁹; la *visibilità* basata sulla constatazione: “la fantasia è un posto dove ci piove dentro”²⁰; la *molteplicità* in riferimento al romanzo contemporaneo, preso in considerazione come “enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”.²¹ I valori individuati da Calvino vengono considerati ed elaborati tramite l’elencazione di esempi letterari non soltanto della letteratura italiana, ma anche di quella mondiale: nell’individuare la leggerezza cita ad esempio *Don Quijote* di Cervantes o descrive il punto in cui Mercutio entra in scena in Shakespeare ecc. Eppure, non manca il riferimento a Leopardi e al suo “miracolo”, che è stato quello di “togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare”.²² La rilevanza della rapidità, inoltre, viene messa in evidenza tramite l’analisi di esempi della letteratura mondiale (Irving, De Quincey ecc.) ed altrettanto in riferimento ad alcuni esempi italiani (Galilei, Leopardi) guidato dal motto, “l’antica massima latina, *festina lente*, affrettati lentamente”.²³ Le considerazioni riguardo la visibilità invece, prendono avvio dal verso di Dante nel Purgatorio - “Poi piovve dentro a l’alta fantasia”,²⁴ al fine di dare rilievo alla “alta fantasia cioè alla parte più elevata dell’immaginazione, distinta dall’immaginazione corporea, quale quella che si manifesta nel caos dei sogni”²⁵, elencando dei riferimenti alle opere di Starobinski, Giordano Bruno, ma anche alle proprie opere (*Le cosmicomiche*). La molteplicità infine, elaborata tramite il riferimento alle opere proprie, ma anche straniere, secondo Calvino, rivela il suo mondo nella fiaba e nel “C’era una volta...” [...] il narratore racconta perché ricorda (crede di ricordare) storie che sono state dimenticate (che crede siano dimenticate). Il mondo del

¹⁷ Ibid: 14

¹⁸ Ibid: 48

¹⁹ Ibid: 59

²⁰ Ibid: 83

²¹ Ibid: 105

²² Ibid: 28

²³ Calvino 2017: 49

²⁴ Ibid: 83

²⁵ Ibid: 84

molteplice, da cui la fiaba affiora, è la notte della memoria, ma anche la notte dell'oblio."²⁶

Nelle considerazioni elaborate, tuttavia, emerge un valore che accomuna gli altri, ovvero un valore che si trova nella base della loro interpretazione da parte di Calvino - l'esattezza. Si pensi, ad esempio, all'individuazione della leggerezza quale valore da proiettare nel futuro, considerata tuttavia nella sua opposizione - il peso: "il peso delle cose è stabilito con esattezza" ovvero "La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso."²⁷ Trattando la molteplicità tramite l'esempio della conoscenza dello scrittore Robert Musil, emerge "la coscienza dell'inconciliabilità di due polarità contrapposte: una che egli chiama ora esattezza, ora matematica, ora spirito puro, ora addirittura mentalità militare, [...]."²⁸ L'esattezza viene esaltata verso la fine della lezione dedicata alla molteplicità in modo da evidenziare tra i valori "che vorrei fossero tramandati al prossimo millennio c'è soprattutto questo: di una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e della esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia".²⁹ L'esattezza, infine, oltre ad essere trattata nell'ambito della determinazione delle caratteristiche degli altri valori, viene teorizzata soprattutto nella terza conferenza dedicata proprio ad essa. Calvino a tal proposito si rivela "esatto" nel definire e nello spiegare le proprie motivazioni per cui essa va proiettata nel futuro. La sua interpretazione dell'esattezza consiste in tre punti:

- 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; [...];
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.³⁰

Calvino infatti, nell'elaborare tali punti, mette a prova il suo "culto dell'esattezza" citando dei passi dello *Zibaldone* in cui Giacomo Leopardi elogia il linguaggio vago e impreciso e tuttavia:

„Dunque, Leopardi che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell'esattezza, si rivela un decisivo testimone a favore...Il

²⁶ Ibid: 130

²⁷ Ibid: 18-19

²⁸ Ibid: 109

²⁹ Ibid: 116

³⁰ Ibid: 59-60

poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri.”³¹

Le caratteristiche qualitative dell'esattezza sono state quindi individuate in riferimento a quelle del linguaggio, soprattutto ricorrendo a quelle con cui si possono evocare immagini visuali e pensate. Trattando le opere di Leopardi, Calvino individua il problema che lo stesso Leopardi aveva affrontato nel suo continuo mettere a confronto due termini - *indefinito* e *infinito*:

“il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico [...]: il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo. Leopardi parte dunque, dal rigore astratto d'un'idea matematica di spazio e di tempo e la confronta con l'indefinito, vago fluttuare delle sensazioni”.³²

L'esempio di Leopardi rappresenta un esempio emblematico del confronto tra le due opposizioni - l'esattezza e la indeterminatezza, quasi sempre interpretate in riferimento alle categorie fenomenologiche dello spazio e del tempo. Calvino ribadisce il suo interesse e la sua predilezione comunque “per le forme geometriche, per le simmetrie, per le serie, per la combinatoria, per le proporzioni numeriche [...]”.³³ Il discorso letterario di Calvino, a questo punto, cambia la direzione principale, dal momento che egli si interroga sulla cosmologia e sull'universo infinito, seppur valido nel senso della sua tendenza di rivalutare i “procedimenti logico-geometrici-metafisici che si è imposta nelle arti figurative nei primi decenni del secolo e successivamente nella letteratura: l'emblema del cristallo [...]”.³⁴ Il cristallo diventa un emblema nella poetica di Calvino per via della sua “esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce”.³⁵ Il cristallo diventa un emblema in Calvino per via della sua inclinazione ad esprimere la tensione dialettica dell'esistenza umana nel mondo percepito come in(de)finito: la sua perfezione esteriore si deve alle piccole imperfezioni del suo interno curando in tal modo la propria capacità di infrangere la luce. Il cristallo per Calvino è stato la chiave nella sua interpretazione dell'esistenza umana, visto che “certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari, costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente.”³⁶

³¹ Ibid: 63

³² Calvino 2017: 65

³³ Ibid: 69

³⁴ Ibid: 70

³⁵ Ibid: 71

³⁶ Ibid

Calvino tuttavia, nella tendenza letteraria di risolvere e di rappresentare la tensione tra la razionalità geometrica e l'esistenza umana, trova un altro simbolo che ha segnato la sua poetica - la città. Tale tensione, infatti, viene percepita nell'ottica urbana, parimenti (quasi) a Leopardi, che in una delle lettere inviate alla sorella Paolina, tra l'altro, descrive la sua visione quasi "agorafobica" della città di Roma: "Leopardi scrive a sua sorella Paolina che ciò che l'ha colpito è la sproporzione tra la misura umana e le dimensioni di spazi [...]".³⁷ La tensione dialettica tra l'esistenza umana e la razionalità geometrica in Calvino viene elaborata nell'ottica dei paesaggi urbani "invisibili": "Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture."³⁸ Il libro *Le città invisibili* dunque, contiene le descrizioni delle città che rappresentano il mondo ontologico nella sua dialettica. Tale dialettica si riferisce al rapporto tra il reale e la finzione, tra la forma e il significato rappresentando in tal modo la tensione dei rapporti tra il mondo e il cosmo, tra la geometria e la biologia dell'esistenza umana. *Le città invisibili* si propongono dunque, da forme ovvero da modalità in cui interpretare il mondo angoscioso nella metafisica della sua percezione temporale. Tali modalità sembrano incarnate nei personaggi di Kublai Khan e Marco Polo che, insomma, rappresentano la bipolarità della tensione precedentemente citata:

Kublai Khan a un certo momento impersona la tendenza razionalizzatrice, geometrizzante o algebrizzante dell'intelletto e riduce la conoscenza del suo impero alla combinatoria dei pezzi di scacchi di una scacchiera: le città che Marco Polo gli descrive con grande abbondanza di particolari, egli le rappresenta con una o un'altra disposizione di torri, alfieri, cavalli, re, regine, pedine, sui quadrati bianchi e neri. La conclusione finale a cui lo porta questa operazione è che l'oggetto delle sue conquiste non è altro che il tassello di legno sul quale ciascun pezzo si posa: un emblema del nulla...³⁹

Polo e il Khan, dunque, impersonano le due polarità dell'esistenza umana che Calvino cercava di elaborare tramite la poetica di Leopardi. Nella poetica leopardiana Calvino aveva riscontrato la precisione del vago, ovvero l'esattezza dell'indeterminatezza, mentre nella sua opera tale polarità si riscontra nell'ottica delle descrizioni delle città invisibili, ma comunque possibili, dato

³⁷ Calvino 1994:112-113

³⁸ Calvino 2017:72

³⁹ Ibid

che “ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa”.⁴⁰ Eppure, in ogni città, in ogni descrizione è individuabile tale dialettica nel loro riferimento continuo ad un solo mondo, ad una sola città che è Venezia: “Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. [...] per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.”⁴¹ Venezia dunque, resta implicita, ma intuibile nelle descrizioni delle altre città: si pensi ad esempio a Smeraldina - “la città acquatica, un reticolo di canali e reticolo di strade si sovrappongono e s’intersecano. Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca [...]”.⁴² oppure a Fillide dove “ti compiaci d’osservare quanti ponti diversi uno dall’altro attraversano i canali [...]”⁴³ Venezia dunque, si rivela il modello della città che implicitamente coglie tutta la tensione dell’esistenza umana, data la sua insolita forma geometrica che condiziona l’esistenza biologica dei veneziani - la laguna. Venezia probabilmente in modo esplicito incarna l’idea della esattezza che infine pure essa si è rivelata nella sua bipolarità allo stesso modo in cui la scacchiera “è un intarsio di due legni: ebano e acero”:

Dal momento in cui ho scritto quella pagina mi è stato chiaro che la mia ricerca dell’esattezza si biforcava in due direzioni. Da una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possono compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall’altra parte lo sforzo delle parole per render conto con la maggior precisione possibile dell’aspetto sensibile delle cose.⁴⁴

Calvino sembra dare ulteriori soluzioni alle perplessità fenomenologiche accennate prima. La tensione nel rapporto tra la natura e la società, tra lo spazio e il tempo, tra il mondo reale e la finzione, infine, si riducono alla questione sulla capacità e sulla qualità della letteratura di rappresentare il mondo. Calvino, nell’ottica della città invisibile e implicita, propone pure una soluzione alla questione conseguente alle perplessità dialettiche, che riguarda la perplessità sul mondo da rappresentare, nonché da abitare:

[...] l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper

⁴⁰ Calvino 2016: 36

⁴¹ Calvino 2016: 86

⁴² Ibid: 87

⁴³ Ibid:90

⁴⁴ Calvino 2017:74

riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁴⁵

Nell'affrontare la questione dell'esistenza umana sembra infatti che Calvino affronti la questione sulle qualità della letteratura e della sua inclinazione a rappresentare la nostra esistenza. La sua fiducia a tal riguardo consiste nell'individuazione di certi valori letterari, prospettandoli nel futuro. La vera sfida e perplessità in Calvino consiste sempre in una biforcazione ovvero nella bipolarità di uno stesso valore:

Una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta.⁴⁶

Le considerazioni di Calvino appena individuate riguardo le due pulsioni dell'esattezza in riferimento alla lettura del mondo in forma dello spazio urbano, anch'esso considerato nella sua bipolarità - geometrico e concettuale - si potrebbero riscontrare nelle teorizzazioni recenti nell'ambito della geocritica. La geocritica secondo il teorico Bertrand Westphal, "prende le mosse nell'ambito degli studi letterari, e più precisamente in quelli di carattere comparatistico, i quali devono spesso confrontarsi con il problema di associare le metodologie diverse tra di loro, ma compatibili."⁴⁷ È il suo interesse, ovvero "l'attenzione che essa presta ai luoghi" a rivelarsi fondamentale nell'interpretazione della fenomenologia spaziale, considerando "la città (è) un discorso, e questo discorso è un vero e proprio linguaggio [...]"⁴⁸. *Le città invisibili* a tal riguardo continuano a fungere da paradigma nella soluzione alle questioni della geocritica, data la loro atemporalità e (a)spazialità in termini della percezione invisibile da luoghi letterari:

Il luogo letterario è un modo virtuale che interagisce in maniera modulabile con il mondo di riferimento. Il grado di adattamento dell'uno all'altro può variare da zero a infinito. Un buon esempio *Le città invisibili* narrate da Italo Calvino, città dalle quali si è disposti ad ammettere senza

⁴⁵ Calvino 2016: 160

⁴⁶ Calvino 2017:74

⁴⁷ Westphal 2009: 168

⁴⁸ Ibid: 170, 226

sforzo che siano separate da ogni referente, pur sapendo che si tratta di luoghi che dovrebbero appartenere all’inventario dell’impero del Khan.⁴⁹

La referenzialità dunque, si rivela una qualità *sine qua non* della geocritica che, in un certo modo, veniva individuata da Calvino, a prescindere dall’indeterminatezza, nell’esattezza in cui essa si manifesta - nella relazione tra lo spazio mentale e quello degli oggetti. Henri Lefebvre a tal proposito ne distingueva le isotopie e le isotropie:

“l’isotopia è la caratteristica dello spazio geometrico già definito da Euclide, lo spazio uguale in tutte le sue parti, statico, analogico, mentre l’isotropia è propria di uno spazio in cui si articolano movimenti e tensioni che nessun ordine superiore può assoggettare a una gerarchia. Essa segna il passaggio da una lettura del mondo ancora guidata dalle grandi narrazioni in declino alla lettura erratica della piena postmodernità.”⁵⁰

Si tratta dunque, delle due direzioni delle riflessioni di Calvino riguardo l’esattezza e la sua manifestazione in forma dello spazio urbano. La città in Calvino aveva assunto il valore di un simbolo - chiave nell’interpretazione della fenomenologia della realtà postmoderna. Tale interpretazione si basava sull’individuazione delle relazioni tra la natura e la società, tra la letteratura e il mondo, che infine si riducono allo spazio geometrico e quello concettuale. Lo sguardo in Calvino a tal proposito, si è rivelato il requisito necessario nell’interpretazione della realtà fenomenologica, nonché della dialettica tra le parole e i pensieri, tra il mondo reale e quello del testo che, in fondo, rappresenta il suo referente. Una volta personificata tale dialettica nei personaggi del Khan e di Marco Polo, lo sguardo è lo strumento tramite cui Polo riesce a (ri)costruire le città dell’Impero: “Il mio sguardo è quello di chi sta assorto e medita, lo ammetto. Ma il tuo? Tu attraversi arcipelaghi, tundre, catene di montagne. Tanto varrebbe che non ti muovessi di qui.”⁵¹ Al discorso dello sguardo vanno aggiunte le ulteriori discussioni tra i due protagonisti dell’opera di Calvino, che implicano per l’appunto la (ri)costruzione delle città che “credono d’essere opera della mente o del caso, ma né l’una né l’altro bastano a tener su le loro mura. D’una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda. - O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere [...]”.⁵² La città, dunque, va costruita tramite lo sguardo nel continuo interrogarsi sulla ricerca della modellazione adatta alla

⁴⁹ Ibid:143-144

⁵⁰ Ibid: 57

⁵¹ Calvino 2016: 25

⁵² Ibid: 42

sua forma. Edward Soja, tuttavia, aveva introdotto a tal proposito il concetto del Terzo spazio, in cui si risolve tutta la bipolarità dei riferimenti spaziali finalizzati all'interpretazione fenomenologica della realtà circostante:

“tutto entra in contatto nel terzo spazio (Thirdspace): la soggettività e l'oggettività, l'astratto e il concreto, il reale e l'immaginato, il conoscibile e l'inimmaginabile, il ripetitivo e il differenziato, la struttura e l'arrangiamento, lo spirito e il corpo, il cosciente e l'incosciente, il disciplinato e il transdisciplinare, la vita quotidiana e la storia senza fine”.⁵³

Il Terzo spazio dunque, implica una certa trialettica che ha “come triplice motore la spazialità, la storicità e la socialità”⁵⁴ per cui la geocritica “si adopera a redigere la carta dei mondi possibili”⁵⁵. Il mondo possibile, dal canto suo, secondo Umberto Eco “è un costrutto culturale. [...] Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo “reale” dell'enciclopedia del lettore. [...] Non solo è impossibile stabilire un mondo alternativo completo, ma è anche impossibile descrivere come completo il mondo “reale”.⁵⁶ Sembra trattarsi dunque dello spazio di una città invisibile, dato che non “si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure, tra l'una e l'altro c'è un rapporto [...] La menzogna non è nel discorso, è nelle cose”.⁵⁷ In qualche modo, tuttavia, tale tripartizione sembra coincidere con l'individuazione dello spazio “percepito, concepito e vissuto”⁵⁸ che Henri Lefebvre aveva fatto. Un'ulteriore analogia tra il pensiero calviniano e quello geocritico tuttavia, si potrebbe riscontrare nell'interpretazione del discorso dello spazio ovvero,

“il discorso sullo spazio implica una verità dello spazio, che non può provenire da un luogo situato nello spazio, ma da un luogo immaginario e reale, e dunque, surreale e tuttavia concreto, e tuttavia concettuale. [...] La parola può essere quella dello spazio concepito, dell'urbanista che proietta il piano di un luogo, ma al contempo si può integrare nello spazio vissuto, che secondo Lefebvre è lo spazio stesso della rappresentazione.”⁵⁹

Calvino pertanto, nell'elaborare la rilevanza dell'esattezza, include le proprie interpretazioni del rapporto tra il discorso e le cose sostenendo che:

“La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul

⁵³ Westphal 2009: 102

⁵⁴ Ibid: 103

⁵⁵ Ibid: 105

⁵⁶ Eco 1979: 130 - 131

⁵⁷ Calvino 2016: 59-60

⁵⁸ Westphal 2009: 108

⁵⁹ Ibid: 110

vuoto. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, con rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole.”⁶⁰

Tali premesse sono riscontrabili nei quattro punti cardinali della geocritica, dato che essa mette in risalto il rapporto tra il reale e la sua rappresentazione “sotto forma di immagini mentali delle cose che costituiscono il mondo.”⁶¹ L’approccio geocritico sembra coincidere con le considerazioni calviniane a tal riguardo, visto che le considerazioni geocritiche in qualche modo corrispondono alla impostazione delle città implicite di Calvino. Tale impostazione, tuttavia, faceva riferimento ad una città visibile ed esistente - Venezia che implicava l’esistenza delle altre città descritte, ovvero, secondo i geocritici “il discorso sullo spazio implica una verità dello spazio, che non può provenire da un luogo situato nello spazio, ma da un luogo immaginario e reale, e dunque “surreale”, e tuttavia concreto, e tuttavia concettuale. L’interfaccia tra il reale e la finzione è nelle parole.”⁶² Un altro punto d’incrocio tra le teorizzazioni geocritiche e quelle calviniane consiste nell’individuazione dello sguardo quale *conditio sine qua non* nella considerazione dello spazio nell’ambito letterario. Secondo la geocritica ed i suoi punti cardinali, tra cui la multifocalizzazione, lo sguardo “fa scattare quello che Ouellet chiama - un processo di mondificazione - aiutando a costruire un mondo possibile. Lo sguardo continua a posarsi sull’Altro [...].”⁶³ Lo sguardo dunque, costruisce un mondo possibile ovvero è la polisensorialità a permettere all’ “individuo di aderire al mondo”⁶⁴. Lo sguardo e la percezione *hic et nunc* attribuiscono alla “costruzione” di tale mondo nel presente attuale: “La geocritica si sforzerà di evidenziare che l’attualità degli spazi umani è variegata e che il loro presente soggiace ad un insieme di ritmi asincronici che rendono la rappresentazione complessa o al contrario [...]. L’asincronia degli spazi umani non è una costruzione cerebrale, ma si manifesta nei sentieri di campagna o nelle strade di città [...].”⁶⁵ Tale stratigrafia geocritica si può riscontrare nella descrizione di Zaira, la città invisibile di Calvino fatta di

Relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato. [...]
Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d’una mano,

⁶⁰ Calvino 2017: 76

⁶¹ Ibid:107

⁶² Ibid: 109-110

⁶³ Ibid: 171

⁶⁴ Ibid: 184

⁶⁵ Ibid: 192

scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.⁶⁶

I punti cardinali della geocritica finora trattati in qualche modo corrispondono agli elementi che compongono l'esattezza di Calvino. Lo sguardo e la percezione tramite i sensi, la resa verbale, ovvero il linguaggio "il più preciso possibile" tramite cui vengono espressi in modo da permettere all'individuo di aderire al mondo, sono solo alcuni dei punti d'incrocio che abbiamo individuato. La tensione dialettica dei rapporti per l'appunto tra l'individuo e il mondo, nonché del rapporto tra il mondo reale e quello del testo, evidentemente e probabilmente viene risolta in forma dello spazio quale categoria imprescindibile nell'interpretazione della realtà fenomenologica, sia quella reale, sia quella concepita. Lo spazio urbano soprattutto si rivela una chiave nella presentificazione della realtà percepita e vissuta, immaginata e concepita, dal momento che "il testo è nello spazio, ma lo spazio è alla sua volta nel testo".⁶⁷

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard Gaston, 1969. *La Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, 1969 (trad.it. *La poetica dello spazio*, 2006. Bari, Dedalo).
- Barengi Mario, 2009. *Calvino*, Bologna, Il Mulino
- Calvino Italo, 1994. *Collezione di sabbia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore
- Calvino Italo, 2016. *Le città invisibili*, Milano, Mondadori
- Calvino Italo, 2017. *Lezioni americane*, Milano, Mondadori
- Eco Umberto, 1979. *Lector in fabula - la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani
- Lotman, M. Jurij, 1985. *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio
- Tuan Yi Fu, 1977. *Space and Place: The Perspective of experience*, Mineapolis, University of Minesota Press
- Westphal Bertrand, 2009. *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando editore

⁶⁶ Calvino 1996: 10-11

⁶⁷ Westphal 2009: 226

Лидија Капушевска-Дракулевска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Италија – книжевна конвенција или биографија?

“La bella Italia!” – овој, веројатно најпопуларен стереотип за Италија, се однесува на секој домен од животот денес: од храната, преку модата, до уметноста. Дури и последниве месеци, кога Италија беше една од најпогодените земји од светската пандемија на ковид-19, споменатиот слоган не загуби од својата популарност, туку напротив, ги потхрануваше емпатијата и надежите на целата европска (и светска) јавност. Зашто Италија е дел од културната биографија на Европа, нејзино „место на секавање“ (Пјер Нора), географска (просторна) и ментална категорија, мит и стварност.

И „книжевна“ Италија или сликата на Италија во книжевноста пулсира некаде на границата помеѓу реалната слика („image“) и илузијата („mirage“), помеѓу „географијата на ‘стварното’ и географијата на ‘имагинарното’“ (Westphal 2011:170). Проучувањето на Италија како „книжевно место“ (културна референца со идентитетска намена) влегува во доменот на актуелните *теокритички* (Бертран Вествал) и *теоидејички* (Кенет Вајт) истражувања кои се фокусирани врз интердисциплинарното промислување на спацијалноста во книжевноста (или на поимот „место“ како повеќезначен просторен феномен) и во оваа смисла, тие се во тесна корелација со една друга дисциплина на компаративната книжевност – *имагологијата*, чијашто централна проблематика, меѓу другото, е, исто така, поимот на *книжевниот простор* или „читањето на една историска реалност преку еден текст“ (Мура 2007: 73). Но, имагологијата, главно, ги проучува сликите (геопоетиката, пак, го претпочита поимот „место“ наместо слика, фигура, мит), предрасудите, клишеата, стереотипите и воопшто мислењето за другите народи и култури пренесени по книжевен пат, при што овие „имажи“ имаат значење кое го надминува чистиот литературен факт и уметничката имажинација на авторот (Мол 2006: 224). Францускиот компаратист Ив Шеврел разликува две насоки на истражувањата во имагологијата: „проучување на примарни документи какви што се патописите кои, уште од најстарите времиња, претставуваат драгоцено сведоштво на средба со странецот“ и проучување на „фикционални дела кои или ставаат на сцена директно

странци, или се однесуваат на некоја повеќе или помалку стереотипна визија на некоја странска земја“ (Шеврел 2005: 30-31).

Нашето истражување, преку примерот на две конкретни книжевни остварувања од епохата на германскиот романтизам – *Патување во Италија* од Јохан Волфганг Гете и новелата „Принцезата Брамбила“ од Ернст Теодор Амадеус Хофман, ќе ги илустрира обете споменати насоки на имаголошките студии, денес особено актуелни во областа на интеркултурните проучувања.

Познато е дека во контекстот на романтичарскиот копнеж за друге, бројни претставници на европскиот предромантизам и романтизам, сонувале и патувале, меѓу другото, и во Италија. Италија станува инспирација за еден Гете (патописот *Патување во Италија*, збирката *Римски елеџи*, драмата *Торквато Тасо*...), доброволен егзил за Бајрон, биографија за Шели и Китс (обајцата дури и умираат во Италија), љубовна приказна за Жорж Санд и Алфред де Мисе (пренесена и на филмското платно во 1999 година), книжевна конвенција за Хорас Волпол, авторот на првиот „готски“ роман *Ојфранџискиот замок*, но и за германскиот вљубеник во фантастика – Е. Т. А. Хофман и неговата проза „Принцезата Брамбила“ која го тематизира карневалот во Рим, итн., итн. Нашето истражување нема за цел да ги регистрира сите можни референци на Италија присутни во животот и во делата на европските предромантичари и романтичари туку да посочи неколку парадигматични примери.

Еден таков индикативен пример во оваа смисла е патописната проза во вид на дневнички записи *Патување во Италија* од германскиот великан Јохан Волфганг Гете (1749-1832). На кој начин ова историско дело (плод на реалното патување на Гете во Италија од септември 1786 г. до јуни 1788 г., а објавено во два дела по речиси три децении, конкретно во 1816 г. и 1817 година како продолжение на неговото автобиографско дело *Од мојот живот. Поезија и стварност*), може да се инкорпорира во современите културни и интеркултурни студии како дел од геопоетичките и имаголошките проучувања? И, како историскиот Гете станува наш современик, а сликата за Италија од неговото време е подеднакво релевантна и за денешната Италија кога поминале повеќе од два века? Линкот лежи токму во хронотопичноста, таа чудесна средба на времето и просторот која проникнува и конкретни географски локалитети и имагинарни топоси, и историски, фактички настани и внатрешни, психолошки искуства, и светови „вон“ и светови „во“ човекот, таа сублимирана пресечна точка на хронотопските координати.

Промислувајќи ја исклучителната хронотопичност на Гетеовото гледање и мислење во сите домени на неговото комплексно дело, Михаил Бахтин, творецот на категоријата *хроноџој*, пишува:

Сè што тој видел, видел не ‘од гледна точка на вечноста’, како неговиот учител Спиноза, туку во времето и *во власта на времето*“. Но власта на тоа време е продуктивно-творечка власт. Сè – од сосема апстрактната идеја до камчињата на брегот од потокот – го носи печатот на своето време, заситено е од времето и во него ја добива својата форма и смисла. Затоа е сè интензивно во Гетеовиот свет: во него нема мртви, неподвижни, статични места (...) и ситуации. Од друга страна, тоа време во своите битни мигови е локализирано во конкретен простор, втиснато е во него; такви настани, сижеи, временски мотиви, кои би биле рамнодушни кон одредено просторно место на случување, кои би можеле да се случат секаде и никаде (‘вечни’ сижеи и мотиви), нема во Гетеовиот свет. Сè во тој свет е *времејросџор*, реален *хроноџој*. (...) Сè е видливо, сè е конкретно, сè е телесно, сè е материјализирано во тој свет и, истовремено, сè е интензивно, осмислено и творечки нужно (Бахтин 2013: 44-45).

Според Бахтин, „толку во Рим Гете силно ја чувствува неверојатната згуснатост на историското време, неговата сраснатост со земниот простор“ (Бахтин 2013: 41). Впрочем, градот како *џексџ* претставува дел од „културното паметење“ (Јан Асман) и има амбиција за долго траење во просторот. „На ова место се надоврзува целокупната светска историја и од оној ден кога дојдов во Рим сметам дека повторно се родив и навистина се препородив“, ќе запише Гете на 3 декември 1786 г. (Гете 1962: 204). Во Рим Гете чувствува што е всушност човекот и признава дека до такви височини и до такво чувство на среќа никогаш подоцна не успеал да стаса. Разбирливо, бидејќи Рим е голем хронотоп на човековата историја. За Гете, Рим е „престолнина на светот“, „Рим претставува цел еден свет“. „Луѓето надвор од Рим очигледно немаат поим колку овде човек учи. Човекот е принуден овде (...) повторно да се роди“ – констатира тој (Гете 1962: 206) и продолжува:

Човек само во Рим може да се подготви за Рим. (...) Кога така набљудуваме еден организам кој има 2000 и повеќе години, кој во смената на времињата на толку различни начини од темел се менувал, па сепак, го гледаме истото тло, истиот брег, честопати и истиот столб и сид, а во народот уште и трагите од стариот карактер, стануваме сведоци на големите одлуки на судбината. (...) Сегашноста не може да се сфати без минатото (Гете 1962: 186-187; 222).

Актуелноста на овие размисли е повеќе од очигледна! Историските локации во Рим се физички „места на меморија“ преку кои се остварува релацијата меѓу минатото и сегашноста; тие претставуваат „просторна еманација на т.н. институционално паметење“, па набљудувачот, преку материјалните остатоци во нивниот изворен амбиент, „може да го оживи и да го материјализира минатото“ (Radović 2013: 31). Токму „историските радиуси“ од Рим низ призмата на конкретизација (физичко присуство), како живи сведоштва на човековата култура и цивилизација, му даваат необична свежина и релјефност на Гетеовото „чувство на полнотата на *свејтската* историја“, како што би рекол Хердер. Аналогна актуелност имаат и емоциите при посетата на Сикстинската капела, на пример, и средбата со делото на Микеланџело, кога Гете не го крие восхитот: „Бев способен само да гледам и да се воодушевувам. Мајсторовата душевна доследност и мажевност, како и неговата величественост, го надминува сè она што може да се искаже“ (Гете 1962: 197). Седно што поминале повеќе од два века, Гетеовата перцепција на уметноста на Микеланџело која зрачи и остава без зборови, е релевантна и денес. „Со уметноста е како со животот: колку подлабоко човек влегува во нив, толку стануваат пошироки“ – пишува Гете (Гете 1962: 160).

Познато е дека токму уметноста има способност да допре до човековите способности кои сите ги споделуваме; таа може да нè доближи до универзалноста која просветлува, откривајќи ни, понекогаш ирационално и парадоксално, *кои сме*, како колективна човечка раса. Оттаму и Гетеовата достоинствена почит кон музеите како складишта на уметноста. Музеите, за Мишел Фуко, во контекстот на неговото промислување на *друјосиџа на ѝпросџорџи* (заедно со библиотеките), се „хетеротопии на времето кое се акумулира до бесконечност“ (Фуко: 2007: 40). Хронотопското вкрстување на сегашното со некогашното при посетата на музеите се рефлектира и во доменот на емоционалното и во доменот на менталното доживување на тие *друји* простори, при што личните емоции стануваат универзални и токму во таа умешност да се откријат универзалните вистини, лежи моќта и величината на уметничкиот гениј од типот на еден Гете. Ханс Мајер со право нагласува дека Гете во Италија постојано се труди да ги види пределите, сведоштвата и спомениците како неисториски појави, во смисла, во нивната „вистинска“, односно надисториска егзистенцијална појава (Мајер, 2000: 29-30). Затоа е Гете и наш современик.

Патување во Италија е дел од книжевноста на патувањето која подразбира премин на границите, средба на своето со туѓото и таа не е изум на времето на Гете. Она што како новина го носи предромантизмот и романтизмот во овој поглед, тоа е „големото образовно патување низ Европа“ (Hit-Boreham 2003: 20), еден вид иницијациско патување кое има формативно влијание врз проторомантичарската страст за возвишеното. Копнежот за другаде, особено за Југот и за Медитеранот, како типично романтичарски немир, станува поттик за реално и за имагинарно патување. Веќе рековме дека Италија има клучно место врз мапата на тој копнеж, за првпат книжевно обликуван од страна на англискиот сентименталист Лоренс Стерн во *Сентиментално патување низ Франција и Италија* (1768), а нешто подоцна и од страна на француската писателка од периодот на предромантизмот, Мадам де Стал, во нејзиниот феминистички роман *Корина или Италија* (1807), замислен како долго патување-истражување за уметноста, културата и општествената реалност на италијанскиот полуостров. И Рене, книжевниот јунак на еден друг француски предромантичар, Франсоа-Рене де Шатобријан (1768-1848), од истоимената новела (1802), ќе побара спас од „светската болка“ (меланхолично, песимистичко чувствување на светот, спој на здодевност и вознемиреност), таа популарна книжевна болест на младите од неговото време, токму во Италија:

Древната и насмеана Италија ми понуди цел куп од своите ремек-дела. О со каков свет и поетичен ужас талкав во тие широки зданија што ѝ ги посветила уметноста на верата! Каков лабиринт од столбови! Какво наизменично редување на лакови и сводови! Колку се прекрасни тие шумови што се слушаат околу кубината, слични на бучавата на океанските бранови и на фучењето на ветровите во шумите или на гласот божји во неговиот храм! Архитектот, така да се каже, ги градел идеите на поетот и ги направил опипливи (Шатобријан 2013: 101).

Италија се смета за типично „романтична“ земја, пишува Ферони во својата *Историја на италијанската книжевност*:

[Италија] е привлечна за европските романтичари со сјајот на своите природни пејзажи и историски споменици, контрастот меѓу сонцето и чувството за минато, пропаст и смрт. Италија восхитува со својата ‘трост’ под која како да опстојува некоја сè уште варварска и дива живост. (...) Под знаците на својата славна и жестока историја, на својата медитеранска светлина, за романтичарската имажинација, Италија претставува збир на заводливи привиди и шаренолики настани. Причината за тоа е што таа се наоѓа вон текот на

цивилизацијата, бидејќи е ‘земја на мртвите’, некој вид неповрзан и импозантен музеј на изворното наследство на европската култура (Feroni 2005: 70).

Копнежот на Гете да ја види Италија е несомнен; неслучајно, мотото на неговата патописна проза гласи: „И јас во Аркадија!“¹. Митолошки, Аркадија е земја на среќни пастири, идилична земја на поезијата. (Италија како „изгубен рај“ по кој копнееме, книжевно е обликувана и во Гетеовиот подоцнежен роман *Вилхелм Мајстер* во два дела: „Години на учење“ и „Години на патување“.) Гете отсекогаш сакал да ја посети Италија, за што бил поттикнат и од неговиот татко. Токму преку Гетеовото откажување, во една пригода, од татковиот налог за патување во Италија, Фројд, подоцна, ќе ја илустрира својата теорија за релацијата: татко-син. Патувањето, Гете ќе го реализира една деценија по заминувањето во Вајмар (културна престолнина на Германија наречена „северна Атина“), на 37-годишна возраст. За Италија оди инкогнито (како Ханс Филип Мелер, трговец од Лајпциг), без најава на дворот, од Карлови Вари каде што летувал.

За причините за Гетеовото патување е пишувано доста: според едни, тој побегнал во Италија за да го смири немирот од љубовта кон госпоѓата Шарлота фон Штајн. Интересно е што дневничките записи и писма од патувањето ги испраќа токму на Шарлота, подоцна и на други пријатели, како Хердер, на пример. Од овие записи и писма и нивното апостериори толкување, откако минале низ визијата на Гетеовата свест, настанало патописното дело како симбиоза на меморијата и нарацијата, на фактите (документи, сведоштва) и фикцијата. Според Ѓерѓ Лукач, пак, Гете заминал за Италија бидејќи не успеал да го реформира вајмарското кнежевство со помош на просветителски принципи. Самиот Гете вели дека тргнал на пат за Италија гонет од очајот поради тоа што во текот на службувањето во Вајмар не успеал ништо да напише. Судирот меѓу поетот и државничкиот службеник го разрешува токму во Италија, земјата на историски и културни палимпсести. Најдолго останал во Рим.¹

¹ Од 22 месеци проведени на пат, Гете се задржал две недели во Венеција, речиси четири месеци во Рим, месец дена во Неапол и месец и пол на Сицилија; на враќање, останува уште три недели во Неапол, 11 месеци во Рим и по неколку дена во Фиренца и во Милано. *Виториош пресиој во Рим*, дело кое го тематизира подолгиот Гетеов престој во Рим (на враќање од Сицилија), композициски и стилски претставува посебно остварување, напишано и објавено многу подоцна (1829) и обично не се печати во рамките на *Патување во Италија*. Домаќин на Гете во Рим му е сликарот Јохан Хајнрих Вилхелм Тишбајн, авторот на култниот портрет „Гете

Во Рим повторно пишува: „Овде, почнувам, малку по малку, да се опоравувам од своето *salto mortale*“ – изјавува тој (Гете 1962: 205). Обновата на творечкиот ерос во странство ја потврдува тезата за заминувањето како напуштање на старото и потрага по новото себство, по нов идентитет. Патувањето, несомнено, служи како процес на осознавање на својот вистински идентитет; надворешниот пат одговара, всушност, на симболичен план, на едно патување кон своето внатрешно средиште. И самиот Гете признава: „Јас на ова чудесно патување не тргнав за да се залажувам туку во допирот со предметите, да се запознам себеси“ (Гете 1962: 100). Оваа изјава на Гете е индикативна во поглед на т.н. *автoиmаиnа-ишнo сoздaвaњe* како поле на интерес на компаративно-имаголошките истражувања и толкувања (Braјović 2007: 15), т.е. продукција на претстави за себе, паралелно со претставите што ги создаваме за другите, па дури и трансформација на себството во текот на средбата со другиот:

Јас го гледа *групиоџи*, а сликата на *групиоџи* му пренесува определена слика за ова *јас* коешто гледа, зборува, пишува. Не е можно да се избегне сликата за *групиоџи* на индивидуално рамниште (писател), на колективно (општество, земја, народ) или на полуколективно (група истомисленици...) да се појави и како негација на *групиоџи*, додатокот и продолжувањето на ова *јас* и на неговиот простор (Пајо 2002: 105).

Според проучувачите, опишувањето на некоја странска земја и на нејзините жители ја вклучува во игра замислата што авторот ја има за сопствената култура и начинот на кој се поврзува со неа, т.е. со сопствениот културен идентитет. И Гете, откако го задоволил копнежот за патување во Италија, вели дека не би можел таму да живее и дека единствено климата би можела да го поттикне италијанските предели да ги претпостави на германските (Гете 1962: 152-153). Во Италија (странство) „повторно чувствува љубов кон своите пријатели и кон татковината“ и го посакува враќањето, свесен дека богатството што ќе го понесе со себе, нема да биде за лична употреба туку „и нему и на другите до крајот на животот ќе му служи како упатство и поттик“ (Гете 1962: 181). Од друга страна, и самата средба со Италија ги проникнува и виртуелното, стекнатото книжевно знаење на Гете (дома, пред патувањето) и магијата на реалното, доживеано искуство (другаде, самото патување):

во Рим“. Станот на прочуената “Via del Corso” каде што престојувал Гете, денес е музеј, исто како и меморијалната кука на “Piazza di Spagna” посветена на англиските романтичари Китс и Шели (како и на Бајрон, Вордсворт и др. нивни современици). Но, книжевниот туризам како дел од културната географија е една друга тема...

Новиот живот започнува кога човек со свои очи ќе ја види целината која веќе делумно ја познава однатре и надворешно; првите бакро-рези на коишто се секавам (татко ми во едно претсобије закачи проспекти на Рим) ги гледам сега во реалноста; (...) сè е како што замислував, и сè е ново. (...) И колку е за мене, и во морална смисла, здраво што живеам во еден сосема сетилен народ, за кој толку се зборува и се пишува и за кој секој странец суди според аршинот што го понел со себе (Гете 1962: 182).

Италија, поточно, класичната убавина и хармонија, стануваат темел на естетиката на зрелиот Гете. По враќањето од Италија, тој ги пишува, меѓу другото, своите *Римски елеџии*, под влијание на лектир-рата на римските поети. Првобитниот наслов на елегиите е *Ероџика Романа*. Всушност, елегијата во насловот се однесува само на формата: елегискиот метар, дистихот, т.е. наизменичната употреба на хексаме-тарот и пентаметарот, а не на елегичниот тон кој тие воопшто и не го поседуваат (за разлика од *Венецијанскиџе еџиџрами* полни со горчина и разочарување). Во една строга и традиционална форма Гете го внесува мотивот на неограничената сетилна љубов, што било скандал без пресе-дан за пуританската публика на неговото време. По враќањето од Рим, Гете започнува љубовна врска со Кристијана Вулпиус (во елегиите таа е Фаустина), која подоцна му станува сопруга и оваа љубовна страст се рефлектира и низ стиховите на *Римскиџе елеџии* во кои се дадени – во елегиски стих, но во ведар или ироничен тон, низ дијалог, шега и игра на зборови – рефлексии на духот на антиката и модерниот свет, еротското искуство и класично образование, љубовта и поезијата, како поетски одговор за интеракцијата на „традицијата и иновацијата“, во елиотовска смисла.

И *Римскиџе елеџии* имаат референцијален карактер, бидејќи рефе-рираат на еден конкретен, реален топос, но елементот на документар-ност со кој се одликуваа дневничките записи, овде се трансформира во еден поетски дискурс. Рим и Италија, од лично, автобиографско иску-ство, стануваат книжевна конвенција. Поетот води дијалог со древните споменици и овде веќе ја нема идеализираната слика на Рим од патопис-ната проза. За илустрација, посочуваме неколку стихови од почетната елегија кои се однесуваат на визуратата на Рим, во симбиоза со личното (љубовно) искуство:

Камену, подземи збор! Палати, зборувајте со мене!
Улици, речете нешто! Генију, зошто молчиш?
Трпнат, о вечен Риму, со живот твоите сидишта

Немее само за мене овде некаков молк. (...)
 Целиот свет си ти, Риму, но ако љубов ти земат
 Ни светот ќе е свет, ни Рим ќе е Рим (Гете 1988: 71).

Интересно е да се одбележи дека во *Пајџување во Италија*, Гете има негативен став единствено кон карневалот во Рим: „Човек мора да го види карневалот во Рим за потполно да се лиши од желбата да го види кога било другпат потоа“ – изјавува тој (Гете 1962: 233). Очигледно, на Гете му е туѓа „хистеријата на масите“ која се случува за време на карневалот како време на хаосот кога не важат никакви правила; тој верува дека од карневалот не може ништо да научи, во смисла на откривање индивидуални вредности или универзални вистини, кон кои Гете негувал вистински култ.

Тргувајќи токму од Гетеовиот опис на римскиот карневал во *Пајџување во Италија*, Михаил Бахтин го промислува карневалот, тој „богат и разновиден народно-празничен живот“ (Bahtin 1978: 235) како израз на универзална слобода, еднаквост и благосостојба. Според Бахтин, Гете, во текот на целиот живот, пројавувал интерес за народно-празничните форми и имал сенс за сите видови травестии. Смеслата на карневалот Гете ја сведува на аспектот на индивидуалниот живот и смрт, аналогно на сликата на карневалот во епохата на романтизмот која се пренесува во сферата на индивидуално-субјективното чувствување на светот како симбол на индивидуалната судбина. Во суштина, смета Бахтин, станува збор за судбината на народот неразделно врзана со земјата и проникната со космичкото начело. Оттаму, карневалското сфаќање на Гетеовата идеја за смртта и обновата на индивидуата и човештвото во целина, за Бахтин е доказ дека Гете успеал да го почувствува единствениот поглед на свет и чарот на карневалот, дека одлично го сфатил јазикот на народно-празничните слики, иако не им дал правилен и јасен теориски израз во своите заклучни согледби (Bahtin 1978: 269).

Бавејќи се со проблематиката на народната култура на смеата во средниот век и ренесансата, Бахтин ја сопоставува народната, популарна, „ниска“ култура (чијшто најпотполн израз е карневалот) на официјалната, возвишена, претенциозна, „висока“ култура: народната, наспроти официјалната култура, нуди пресвртена слика на светот, весела релативност на нештата, ослободување од животната сериозност, субверзивност, преиспитување на востановените идеи и вистини, еден нов,

гротескно-комичен поглед на свет. За целокупната карневалска атмосфера е значајно што не постојат ниту стравопочитувања, ниту апсолутни вредности. Карневалот значи динамичност, непостојаност и нестабилност, карневалот ги укинува хиерархиските односи, привилегии, норми и забрани, важечки во секојдневниот живот и воспоставува свои, карневалски институции по пат на преправања, пресоблекувања, маскирања, односно по пат на трансгресија на себството во *грујосиј*.

Овие согледби се релевантни за тематизацијата на римскиот карневал кај Гетеовиот сонародник, Ернст Теодор Амадеус Хофман (1776-1822), мајсторот на фантастиката во германскиот и во европскиот романтизам, конкретно, во неговата подолга проза „Принцезата Брамбила“ со поднаслов „Капричо во стилот на Кало“. Тоа е бајка за карневалските задоволства за која авторот го добил поттикот од францускиот графичар од XVII век, Жак Кало, конкретно од серијалот „Танците на Сфесанија“ кој ги прикажува стоечките фигури на италијанската „*commedia dell'arte*“, а кои преминуваат и во нарацијата на Хофман. Прозата започнува со „предговор“ напишан во Берлин, 1820 година, во кој авторот предупредува дека „Принцезата Брамбила“ „не е наменета за светот кој сè сака да восприма сериозно и со особена важност“, па го моли „благонаклонетиот читател“ „да се одрече од сериозноста и да се препушти на смелата и чудна игра на аветињскиот дух“, но сепак, „да не ја загуби основата на целината, имено, фантастично карикираните листови на Кало и да помисли и на тоа што сè музичарот може да бара од едно капричо“ (Хофман 1954: 352). Ставајќи акцент на интермедијалноста (Хофман, освен што е писател, бил и композитор, а се занимавал и со цртање, особено со карикатура), односно на своите автопоетички гледишта за визуелно-музичката структура на својата проза (Кало е мајстор на гротеската, а капричото се одликува со слободна форма и со неочекувани пресврти и жива мелодија), како и барајќи право на граѓанство на смеата (наспроти сериозноста), Хофман креира комплексно дело во кое се мешаат различни нивоа на наративни светови.

Обично се вели дека „Принцезата Брамбила“ нè воведува во лавиринтите на најлудата фантазија и на најфантастичните соништа. Овде се преплетуваат фантазијата и реалноста, во светлината на сознанието за двојноста на човековото битие, клучната тема во прозата на германскиот фантастичар, кој и самиот водел двоен живот: од една страна, во текот на денот ќе води прозаичен, граѓански, дури и малограѓански живот на совесен службеник, а од друга страна, навечер, ќе води живот на боем

кој во кафеаните учествува во бесконечни дискусии за уметноста, со многу занес и страст. Тој го чувствува расчекорот на својот живот и тоа сознание ќе го изрази во повеќето свои дела. Конкретно, во „Принцезата Брамбила“, играта со идентитетот е претставена преку трансформационската игра на карневалот. Карневалот се случува на градските плоштади и на градските улици кои се трансформираат во некој вид театар на отворено. Играта, овоземската комедија (карневалот) ѝ претходи на космичката драма и обновата на светот како отелотворување на божествениот принцип во просторот и времето.

Промислувајќи го карневалот како хетеротопија, Мишел Фуко смета дека тој има моќ да јукстапонира во едно единствено реално место повеќе простори, повеќе локации кои сами по себе се инкомпатибилни, при што хетеротопијата започнува да функционира откако поединците целосно ќе се исклучат од нивното традиционално време. Наспроти хетеротопиите поврзани со акумулација на времето (библиотеките и музеите), „модусот на празникот“ е временска хетеротопија, поврзана не со вечноста туку со времето во неговите најбезначајни, најминливи, најнестабилни аспекти – смета тој (Фуко 2007: 41). Одбирајќи го карневалот во Рим за хронотоп на својата новела „Принцезата Брамбила“, Хофман, на еден мајсторски начин, ја отвора вратата која води кон една друга реалност, поместувајќи ја границата што постои помеѓу замисленото и вистинското, виртуелното и реалното.

„Двајца љубовници ќе се скараат и ќе се смират, се разидуваат и повторно се наоѓаат“ – вака Гете го опишува карневалскиот метеж во *Паѓување во Италија*. Кај Хофман, поентата на таа игра е во тоа што љубовниците – пропаднатиот артист Циљо Фава и шивачката Дачинта Соарди ќе се скараат и ќе се разделат, бидејќи наизменично трагаат по илузијата што ја имаат еден за друг. „И двајцата во своите мечти си создаваат еден свет на илузии, кој треба да ја надомести прозаичноста и бедата на нивната секојдневна егзистенција, и, во еден миг – навистина навлегуваат во него“ – пишува Влада Урошевиќ во еден свој есеј посветен на Хофман (Урошевиќ 2002: 183). Всушност, шарлатанот Челионати, карневалски раскошно, се грижи и артистот и шивачката да ја доживеат својата илузија како стварност и ги спречува да ја спојат илузијата со стварноста, па тие бегаат и меѓусебе се бараат, за на крајот, низ смеа, да ја откријат илузијата во стварноста, а стварноста – во илузијата. Хофмановите ликови скитаат низ лавиринтите на карневалот и на својата фантазија (сонот), па авантурите на нивниот внатрешен свет,

преку карневалот, се проектираат во надворешниот свет и стануваат реалност. Целата заплеткана игра е претставена низ хумор, зашто само хуморот може „болката на Битието да ја претвори во високо задоволство“ – вели Хофман. „Болката на Битието“ се однесува на идентитетот како променлива категорија: тоа е искуството на флуидни, двојни или мултиплицирани идентитети, односно сфаќањето дека во една личност се кријат многу личности. Искуство кое го доведува Циљо на праг на лудило. Кој може на тоа да се смее? Карневалот тоа го може, сака да рече Хофман. Карневалот нуди задоволство во преобразбата на идентитетот. Оној од сивото, малограѓанско секојдневие. Хофман, кој бил сметан за „голем карневалист во литературата на XIX век“, преку својата книжевна визура на овој феномен, ја покажува моќта на смеата. Карневалот се смее буквално на сè: карневалот го исмева, травестира не само сериозното, туку и „она што вообичаено застрашува и плаши“, „карневалот сè вовлекува во играта на својот ведар релативизам, дури и во основните дадености на животот: раѓањето, љубовта, смртта“ (Zafranski 2011: 166).

Токму во врска со лакрдијата, смеата и хуморот, Хофман, освен двојната модалност – референцијалната (текстот реферира на конкретни римски улици, плоштади, цркви, кафеани) и фикционалната (бајковидна содржина, приказната за преубавата принцеза Брамбила која доаѓа во Рим за да го пронајде својот принц Корнелие, а за време на карневалските свечености двајцата Хофманови протагонисти, Циљо и Џачинта, стануваат нивни двојници, ги играат улогите на принц и принцеза) – ја користи и автореференцијалноста: во нарацијата, имено, како по правило, се вткаени неговите автопоетички размисли. Во оваа новела, авторот расправа за вообичаената култура на смеата и за романтичарската иронија и тоа токму врз фонот на средбата на италијанскиот и германскиот менталитет. Во кафе Греко во улицата Кондоти, шарлатанот Челионати води долги, жестоки, ноќни дискусии со германските уметници за различното поимање на смеата. На неговото обвинување дека германскиот карактер и природа немаат разбирање за карневалската шега („вие немате смисла за најлудата, најсмешната шега каква што во најобилна мера ја нуди нашиот благословен карневал“ – вели тој) и дека зад секоја обична шега бараат некое друго значење, Германците одговараат: „Ние добро знаеме дека кај вас Италијанците шегата е одомаќинета многу повеќе отколку кај нас (...) но не сме толку глупави иронијата да ја сфаќаме само во алегориска смисла!“ (Хофман 1954: 389).

Хофман, преку ликовите на германските уметници, прави разлика помеѓу обичната смеа, лакрдијата, надворешната, појавната, манифестната смеа, од една страна, и една посуптилна, пософистицирана, внатрешна или душевна иронија која всушност, возвишува, а не понижува (приземува), од друга. Јасно е дека Хофман ја застапува доктрината на романтичарската иронија, во стилот на еден Фридрих Шлегел кој тврдел дека со помош на иронијата човек може да се надмине себеси и своите природни граници, аналогно на општиот стремеж на романтизмот. За Шлегел иронијата е „внатрешна складност“ и „бескрајно се издигнува над сè што е условено, па и над уметноста, добродетелта или генијалноста; однадвор, пак, е мимички манир во изведба, кој го има некој обичен, добар италијански лакрдијаш“ (Šlegel 1999: 10). На овие теориски ставови на својот сонародник, Хофман им дал книжевно руво. Користејќи ги ликовите на двата различни народи, тој ги сопоставува и критикува нивните вообичаени стереотипи, миражи на едните кон другите и при тоа, ироничниот поглед кон другиот, се трансформира во автоиронија:

Кога би можел само добро да ви објаснам каква разлика наоѓаме меѓу вашата и нашата шега, или поточно речено, меѓу вашата и нашата иронија. Ние, значи говориме за лудите карикирани ликови какви што се муваат по улицата Корсо; јас, отприлика овде, би направил една споредба. Кога ќе видам некој таков луд човек кој со страшни гримаси предизвикува смеа кај народот, ми се причинува дека од него говори праурнекот кој станал видлив, но дека тој не ги разбира зборовите и само инстинктивно ги подражава. (...) Нашата шега е јазикот на самиот праурнек кој одсвонува од нашата душа и нужно го условува гестот со помош на принципот на иронија кој се наоѓа во душата. (...) Немојте да мислите мајсторе Челионати, дека немаме смисла за шеговити нешта кои се наоѓаат само во надворешната појава, кои добиваат мотиви само од надворешноста, и дека не признавам дека вашиот народ има поголема сила да го оживее токму она што е смешно. Но, извинете Челионати, што сметам дека и за тоа лакрдијашко, ако сакате да се поднесе, е потребна душевност, која не ја наоѓам кај вашите комични лица. Душевноста која ја одразува во чистотата нашата шега, пропаѓа во принципот на непристојност кој ги покренува вашите Пулчинела и сто други маски од тој вид, и тогаш извира низ сите лудории и лакрдии онаа грозоморна, ужасна фурија на бес, омраза, очај која ве тера во лудило, на убиство. Кога на денот на карневалот, кога секој носи запалена светилка и се обидува на другиот да му ја изгасне таа светилка, кога во најлудото и најраскалашено викање, најгромогласната смеа ја потресува целата улица

Корсо од дивниот крик: *ammazzato si, chi non porta moccolo* (во превод: „Нека биде убиен оној кој не носи светилка“, заб. наша), верувајте Челионати дека мене, во истиот миг, сиот обземен од лудото уживање на народот, посилено од кој било друг околу мене викам *ammazzato sia*, ме лазат морници, поради кои онаа душевност, својствена нам, на Германците, никако не може да се појави. (...) Ве молам Челионати, да не ме сметате за луд што можеби се посомневав дека во вашиот народ може да се најдат луѓе со дарба за најдлабок хумор. (Хофман 1954: 389-390).

Преку рефлексите на „празникот на огнот“, Хофман дал вонредна слика на амбивалентниот карактер на карневалот: лозинката „нека биде убиен“ или „умри“ значи „препороди се“, затоа е знак на радост; иако е погрден израз и повикува на смрт, истовремено е и пофалба на раѓањето/воскреснувањето. Од друга страна, споменатиот цитат е илустративен во поглед на интеркултурното промислување на другоста или иницираниот дијалог помеѓу италијанската и германската култура. Во своите размисли за имаголошкиот пристап кон книжевноста, или за „книжевните ликови на *друџиоџи*“ (Марија Тодорова), францускиот компаратист Даниел-Анри Пажо разликува четири можни релации кон другата, туѓа култура: *манија* (позитивно набљудување и вреднување на туѓото до степен на потценување на сопственото), *фобија* (подреденост на туѓото во однос на изворната култура), *филија* (дијалошко-критички однос помеѓу културите како помеѓу еднакви) и обединување на разнородните култури во едно единство, во смисла на „*џан*“-*единство* (при што дијалогот помеѓу културите се укинува во функција на повисока целост). Единствено „*филијата*“ претставува вистински критички дијалог и потполна двострана размена базирана врз заемно познавање и признавање. Пажо, повикувајќи се на моралните расудувања на философот Емануел Левинас, потсетува дека:

Филијата го набљудува *друџиоџи*, открива дека тој има ‘лице’, несомнено, зашто погледот врз другиот претставува и свртување кон себеси и дека погледот кон себе не го заборавил свртувањето кон другиот. *Друџиоџи* од ‘филијата’ е токму ‘другиот’ *друџи* којшто може да биде претставен само со етички израз (Пажо 2002: 124).

Евидентно е дека кај Хофман станува збор токму за *филијаџа*, за дијалошко-критички однос и кон другата, и кон сопствената култура, иако и тој, како и Гете, имал негативен став кон карневалот. Сепак, преку користењето на народните сказни и преданија како наративна постапка „приказна во приказна“, Хофман со пиетет се однесува кон народната

култура и традиција, на која ѝ припаѓа и карневалот. Од друга страна, тематизирајќи го римскиот карневал на еден раскошно визуелен и игрив начин, тој со својата „Принцеза Брамбила“ му изградил книжевен споменик. Во нарацијата внесува и стихови со кои се велича Италија, Рим и карневалот:

Италија! (...)

О убав Риму, каде вревата весела

на карневалот ја ослободува стварноста од самата стварност! (...)

Тоа е свет, тоа е владеење на слаткото волшепство.

Генијот нека од Јас го раѓа

Не-Јас, нека прави расцеп во градите сопствени,

Нека болката на битието во висока наслада се обраќа. (...)

Отвори се волшебна земјо, исполнета со стотина страсти,

За копнежот со копнеж да го замениш, отвори се,

Кога самата себеси во љубовен извор ќе се гледаш! (Хофман 1954: 462, преводот е наш)

Италија како земја на карневалите е опеана и од страна на Џорџ Гордон Бајрон (1788-1824) во неговата сатирична поема *Бейо* (според името на главниот протагонист, на италијански – *Верро*, скратено од *Giuseppe*), напишана во Венеција во 1817 година. И оваа поема, како и останатите главни книжевни остварувања на Бајрон, како што се *Странствуванието на Чајлд Харолд* и недовршениот *Дон Жуан* (во кои, патем речно, исто така, е тематизирана Италија), претставува микс на фикција и автобиографски елементи. Се работи за сатирично дело во кое Лорд Бајрон ги спротивставува спонтаната Италија и конвенционалната, отуѓена Англија, на еден хумористичен начин. Сатирата и иронијата, впрочем, произлегуваат од таа сопоставеност. Бајрон ѝ се одмаздува на својата татковина за спроведениот општествен бојкот против него, што ќе биде и причина за неговиот доброволен егзил низ европските земји. Италија најмногу му се допаѓа: се населува прво во Венеција, а потоа во Равена. Тематизирањето на Венецијанскиот карневал во поемата *Бейо* е плод и на животното искуство (биографија) на Бајрон, и книжевна конвенција. Со други зборови, тој ги синтетизира двата вида искуство, реалното и книжевното, слично на Гете и Хофман.

Хофман и Гете, преку својата реална, биографска или книжевна визија на Италија, ја романтизирале многу повеќе отколку самите италијански романтичари. И не биле единствените. Долга е плејадата европски романтичари кои наоѓаат инспирација во Италија, таа типично „романтична“ земја. И сликата на Италија од нивните дела и денес зрачи со привлечна моќ и повикува на патување...

Користена литература

- Assman Jan, 2008. *Kulturno pamćenje*. Zenica, IK Vrijeme.
- Бахтин Михаил, 2013. *Естетика језичкој стваралаштва*. Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Bahtin Mihail, 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd, Nolit.
- Brajiović Tihomir, 2007. *Identično različito: komparativno-imagološki ogled*. Beograd, Geopoetika.
- Westphal Bertrand, 2011. *Geocriticism: real and fictional spaces*. New York, Palgrave Macmillan.
- Гете Јохан Волфганг, 1962. *Путовање во Италију*. Београд, Просвета.
- Гете Јохан Волфганг, 1988. *Поезија*. Скопје, Наша книга (избор и препев: Гане Тодоровски).
- Gete Johan Wolfgang, 1982. „Putovanje po Italiji (izbor)“, во *Odabrana dela 6*. Beograd, Rad, стр. 265-382.
- Gjurčinova Anastasija, 2018. „Opere con vista: gli scrittori italiani e l'idea dello spacio letterario“, во *Geocritica e geopoetica nella letteratura italiana del Novecento* (во редакција на Gjурчинова Anastasija, Talevska Irina). Facoltà di Filologia Blaže Koneski, Skopje, стр. 15-26.
- Zafranski Ridiger, 2011. *Romantizam: jedna nemačka afera*. Novi Sad, Adresa.
- Мајер Ханс, 2000. *Гетје: оџег о усејуу*. Нови Сад, Светови.
- Мојашевић Миљан, 1981. *Немачка књижевност* (доба просветителства, класике и романтизма). Београд, Научна књига.
- Мол Нора, 2006. „Сликите за ‘другиот’. Имагологија и интеркултурни студии“ во *Компаративна књижевност* (во редакција на Њиши Армандо). ДККМ, Магор, Скопје, стр. 223-249 (превод: Катерина Миленова).
- Мура Жан-Марк, 2007. „Книжевна имагологија: актуелни тенденции“, во *Компаративна књижевност* (во редакција на Стојменска-Елзесер Соња), Менора, Евро-Балкан Пресс, Скопје, стр. 67-78 (превод: Владимир Мартиновски).
- Пажо Даниел-Анри, 2002. *Оџија и компаративна књижевност*. Скопје, Македонска книга (превод: Благоја Велковски-Краш).
- Radović Srđan, 2013. *Grad kao tekst*. Beograd, Biblioteka XX vek.
- Урошевић Влада, 2002. „Хофман – писателот што го открил клучот на фантастиката“, поговор во Е. Т. А. Хофман: *Фантастични раскази*. Скопје, Македонска книга, стр. 177-188.
- Feroni Đulio, 2005. *Istorija italijanske književnosti*, tom II. Podgorica, CID.

- Фуко Мишел, 2007. „За другите простори (1967), хетеротопии“, во *Асјекти на гру-тосија* (во редакција на Џепароски Иван), Менора, Евро-Балкан Пресс, Скопје, стр. 33-43 (превод: А. Димишковска Трајановска).
- Hit Dankan, Boreham Džudi, 2003. *Romantizam za početnike*. Beograd, Hinaki.
- Хофман Ернст Теодор Амадеус, 1954. „Принцеза Брамбила“, во *Дон Хуан и груте ѝри-йовейке*. Београд, Ново поколење, стр. 352-468 (превод: Ј. Богићевић)
- Шатобријан Франсоа-Рене де, 2013. „Рене“, во *Айшала. Рене*. Скопје, КСЦ, Микена, Макавеј (превод: Паскал Гилевски).
- Шеврел Ив, 2005. *Компјаративна лиџераиџура*. Скопје, Магор (превод: Анка Ѓурчи-нова).
- Šlegel Fridrih, 1999. *Ironija ljubavi*. Beograd, Zepter Book World.

Jovana Karanikikj Josimovska
Univerzitet “Goce Delčev”- Štip

La scrittura autobiografica come strumento di autocostruzione: il caso degli scrittori migranti in Italia

Introduzione

Nel discorso pubblico sull’immigrazione si ricorre spesso alle categorie generali secondo l’ordinamento giuridico che categorizza le persone in base allo status giuridico relativo all’ingresso e al soggiorno in quattro categorie: regolari, irregolari, clandestini e regolarizzati. Matvejevic, invece, propone una distinzione che riguarda il bagaglio che il migrante prende con sé al momento della partenza: emigrazione con libro e senza libro¹. Metaforicamente, ma non solo, quest’idea indica l’apporto culturale che le persone provenienti da altre parti del mondo possono introdurre nel paese d’insediamento. L’avvento di opere letterarie degli stranieri che vivono in Italia negli ultimi decenni si potrebbe percepire come un fenomeno di sorpresa, prendendo in considerazione la difficoltà che la critica letteraria in Italia incontra tuttora nella definizione e l’inquadramento di questa produzione nel paradigma letterario italiano. Invece, per Serge Vanvolsem che fa un paragone con la produzione letteraria degli italiani emigrati in Belgio, il fatto che gli stranieri inizino a occuparsi di letteratura in italiano è un caso del tutto aspettato, prendendo in considerazione il fatto che le nuove comunità hanno bisogno di almeno venti anni per insediarsi completamente nel tessuto socio-economico del paese prima di iniziare una produzione artistica di qualsiasi tipo². Ciò non significa che questa sia la prima volta che una persona straniera, in quanto parlante non nativo di lingua italiana, abbia tentato di scrivere in italiano. Anzi, la lingua italiana è stata scelta da molti stranieri nel corso dei secoli, e in particolare nei primi del Novecento, da autori come James Joys, Ezra Pound, Murilo Mendes, Jacqueline Risset e altri³.

Uno dei maggiori studiosi di letteratura della migrazione in Italia e pioniere della critica a riguardo, il professore universitario di letteratura

¹ Matvejevic 2013: 13-14.

² Vanvolsem 2011.

³ Brugnolo 2009.

comparata, Armando Gnisci, adopera il sintagma *letteratura italiana della migrazione* per indicare “letteratura scritta da autori che scrivono in una lingua nazionale diversa da quella della loro provenienza, praticando anche l’auto-traduzione in entrambe le direzioni”⁴. Il sintagma viene adoperato soprattutto per indicare il tipo di letteratura nato nei primi anni ’90 strettamente legato al fenomeno dell’immigrazione della seconda metà del Novecento. Comunque, la letteratura italiana della migrazione ha avuto un percorso particolare e differente rispetto alla letteratura di altre lingue in cui è presente questo tipo di scrittura. Così, nelle letterature anglofona e francofona, i fenomeni di *migrant writing*, *black writing* e *littérature beur* sono strettamente legati all’esperienza coloniale di Gran Bretagna e Francia e ai movimenti di tutela dei diritti umani. Perciò, il caso italiano deve essere osservato da una prospettiva specifica. La produzione letteraria legata al fenomeno dell’immigrazione in Italia ha avuto i suoi esordi già negli ultimi decenni del Novecento e nasce come riflessione sul dolore e come voce di migliaia di volti che ogni giorno si vedono per le strade delle città italiane. Essa viene in veste di denuncia, testimonianza, ma anche come semplice soddisfazione del bisogno di raccontarsi.

Tra autobiografia e autobiografismo nella letteratura italiana della migrazione

La tendenza degli scrittori migranti a ricorrere direttamente al proprio vissuto come mezzo di comunicazione con *gli altri* già dagli albori del fenomeno, è un fatto ormai affermato da tutti quelli che si occupano di questa materia. Ci si riferisce in diversi modi per definire la relazione tra lo scrittore-narratore-protagonista e l’esperienza raccontata: da scrittura e pratica autobiografica, autobiografismo, impianto autobiografico, cifra autobiografica⁵ a suggerimenti terminologici alternativi, ma sempre contigui, come ad esempio il memoir o il testimonio⁶.

Si potrebbe notare come un tratto distintivo che riunisce gli studi sopraindicati è il riferimento all’autobiografismo in un senso generale. Comunque, prestando attenzione alla modalità particolare attraverso la quale vengono prodotti gli scritti autobiografici degli autori migranti osservata sia dal punto linguistico che editoriale, tra cui anche la cosiddetta scrittura a quattro mani, l’autotraduzione, ecc., emerge la necessità di tracciare una distinzione tra i

⁴ Gnisci 2003: 8.

⁵ Cfr. Comberiati 2007, Moll 2010, Nicu 2014.

⁶ Cfr. Pezzarossa 2011.

vari testi. Lo scopo di tale procedimento è arrivare al momento in cui il rapporto tra lo scrittore e il testo diventi più diretto e oggettivo tramite la lingua.

A questo proposito si è mostrato molto utile il concetto del *patto autobiografico* introdotto da Philippe Lejeune⁷ il quale in primo luogo sancisce che l'autore (il cui nome reale si trova sulla copertina), il narratore del racconto e il protagonista di cui si narra siano la stessa persona, il che si evidenzia attraverso il nome di questa persona. Questo criterio apparentemente semplice viene ulteriormente precisato per evitare ambiguità che riguardano soprattutto il meccanismo narratologico, e nello stesso tempo, delineano la differenza tra i generi confinanti quali, ad esempio, la biografia e il romanzo autobiografico. Così, un'autobiografia prevede un racconto scritto soprattutto in prima persona. Ciò non vuol dire che molte persone per vari motivi non raccontino le proprie storie vere in terza persona, però l'uso di questa strategia narrativa colloca tale racconto già nel genere della biografia. L'uso della prima persona, osserva Lejeune, deve comprendere, a sua volta, un posto privilegiato dell'*io* rispetto agli altri personaggi all'interno della narrazione, ma anche rispetto all'indispensabile *tu* (il lettore), il quale rimane, però, sempre implicito.

Allo stesso tempo, ciò significa che stabilire come criterio l'espressione in prima persona grammaticale non risolve il problema della persona reale o psicologica, che sta scrivendo in un dato luogo e momento, come dice Lejeune, soprattutto perché il tempo e il luogo cambiano anche per questa persona. Perciò, Lejeune introduce una doppia prospettiva, cioè quella del 'soggetto dell'enunciazione' e il 'soggetto dell'enunciato'. Per un'autobiografia il soggetto dell'enunciazione rimanda al narratore, e questo a sua volta all'autore. Dall'altro lato di uno schema di questo tipo sta il soggetto dell'enunciato che è uguale al personaggio principale con cui, trattandosi di un racconto piuttosto referenziale ossia riferito alla realtà, dovrebbe avere un rapporto verificabile di somiglianza a quello che Lejeune chiama *modello*. Il modello è "il reale al quale l'enunciato pretende di assomigliare"⁸. È questo il rapporto di somiglianza che distingue 'l'autobiografia' dalla 'biografia', prioritario nel caso di biografia, secondario nel caso dell'autobiografia.

Quello che, invece, più della persona grammaticale accomuna l'autore, il narratore, il personaggio, il soggetto dell'enunciazione e quello dell'enunciato e attraverso il quale essi stabiliscono il rapporto con la realtà, è unicamente il nome proprio. È appunto il nome proprio un altro tratto distintivo tra

⁷ Lejeune 1986.

⁸ *ivi*: 39

il genere della biografia e dell'autobiografia. A Lejeune non sfugge una più profonda riflessione in merito. Così, lo studioso nota che paradossalmente il nome proprio dell'autore è un dato effettivamente extra-testuale che si trova fuori-testo, cioè sulla copertina. Oltre alla copertina, il nome dell'autore può riapparire all'interno del testo, a volte anche tramite le varianti del soprannome, oppure può restare implicito se il titolo è abbastanza indicativo, ad esempio "Storia della mia vita", oppure se nelle prime pagine o nella prefazione l'autore dichiara esplicitamente questo legame. È il nome proprio, quindi, l'elemento attraverso il quale si crea la relazione di responsabilità tra una persona reale "la cui esistenza è verificabile e attestata dallo stato civile"⁹ e quanto scritto nel testo nel caso dell'autobiografia.¹⁰

Il patto autobiografico, dunque, si basa proprio su questa identità del nome proprio di una persona reale condivisa fra l'autore, il narratore e il personaggio, e come tale si presenta in una specie di contratto sociale davanti al lettore, così che lui non avrà mai dubbi su questa relazione, come ha in tutti gli altri casi in cui si stabilisce, invece, il patto romanzesco, basato sulla finzione e segnato da nomi fittizi. Un nome fittizio attribuito a un personaggio, sebbene abbia tutti gli altri possibili riferimenti che alludono alla persona reale dell'autore, farà sempre di quell'opera un romanzo autobiografico che al lettore si presenta come tale.

Le motivazioni e le destinazioni di un testo autobiografico

È notevole come l'esame di alcuni studi e testi critici che entrano più nello specifico dell'autobiografismo nelle opere scritte da autori migranti, fa vedere che quest'aspetto funge da fattore riducente riguardo al valore *letterario* vero e proprio dei testi.¹¹ Ne sono una semplice prova tutti i testi critici

⁹ *ivi*: 22

¹⁰ Che spesso non si tratti solo di una semplice relazione denotativa tra il nome-significante e un referente esterno al testo, lo conferma, inserendosi ad un lungo elenco di studi onomastici, anche un paragrafo della tesi di dottorato dalla quale prende spunto il presente contributo.

¹¹ Pezzarossa nell'introduzione al volume *Leggere il testo e il mondo: vent'anni di scritture della migrazione in Italia* pubblicato nel 2011, facendo una sintesi critica degli aspetti della letteratura italiana della migrazione presi in considerazione fino ad allora, e richiamando l'idea di François Paré sulle "letterature dell'esiguità" non manca di osservare che il riconoscimento della "letterarietà" non è correlato al valore reale dei testi stessi, bensì a una convergenza di vari fattori socioculturali che operano nello stabilire il "canone". In questo caso, nota Pezzarossa, un fattore rilevante nella persistenza ostinata del "canone occidentale" costituisce lo spazio offerto dall'insegnamento scolastico, che dall'altro lato, è lo stesso che dovrebbe aprirsi alle nuove realtà (Pezzarossa 2011: VII-XXXIII).

dove la fase della maturazione letteraria di questa produzione viene quasi identificata con l'abbandono e l'allontanamento dalla spinta autobiografica a favore dell'orientamento verso generi diversi e soprattutto verso un maggiore intervento finzionale¹². Si ha l'impressione che, riflettendo su varie possibili motivazioni, si cerchi di 'giustificare' la permanenza dell'impronta autobiografica anche nelle fasi avanzate dello sviluppo di questo tipo di letteratura:

[...] l'autobiografia si muove come un fiume carsico, rilevabile e rintracciabile in varie gradazioni in tutta la produzione transculturale più avanzata. Anche quando gli autori tematizzano altro si insinua tra le maglie del tessuto narrativo il disagio dell'alterità, il sapore dell'amarezza e dello smarrimento¹³.

Una prospettiva significativa sulla legittimazione del discorso autobiografico si trova nell'esauriente volume offerto da Franco d'Intino¹⁴, incentrato sullo sviluppo dell'autobiografia moderna come genere. Percorrendo i diversi stadi della scrittura autobiografica nelle epoche storiche, d'Intino ne traccia le variazioni rispetto ai modelli di riferimento, l'orizzonte d'attesa, l'intenzionalità, le motivazioni, nonché il diritto stesso alla scrittura. Da motivi spirituali e dalla struttura del racconto di sé nella forma di colloquio con Dio negli scritti autobiografici medievali, dove la presunta autorità di origine religiosa influisce sulla narrazione attraverso l'esaltazione delle virtù degli 'uomini illustri' narrate secondo una prospettiva rinascimentale, si è arrivato solo nel XVIII secolo ad una visione più dinamica dell'individuo e al suo sviluppo. Solo allora quell'individuo libero di autorità che giudica non solo la verità dei fatti raccontati, l'autenticità dei sentimenti, ma anche lo status sociale, ha potuto appropriarsi del discorso e assumersi la propria responsabilità della narrazione. Tale salto nello sviluppo è avvenuto nel Settecento con il cambiamento del concetto stesso di 'autore' – esito di una nuova concezione democratica della pratica letteraria. L'*autore* è diventato un soggetto libero di scegliere e organizzare il proprio materiale, ma anche di esprimere il proprio parere in

¹² È abbastanza indicativo a questo punto, tra gli altri sull'argomento, il testo degli studiosi Mazza e Pittau (2013) nel quale sono riassunte e individuate quattro fasi di sviluppo della letteratura italiana della migrazione. Qui, come altrove, la fase iniziale è contrassegnata dalla forte presenza dell'elemento di testimonianza e l'autobiografismo, e le opere sono sempre orientate in una prospettiva di denuncia sociale e di desiderio di essere riconosciuti in una società in cui ci si sente ignorati. L'individuazione delle ulteriori fasi di sviluppo segue non soltanto il percorso tematico intrapreso dagli autori, il cui numero è sempre crescente, ma anche il meccanismo narratologico, quello editoriale, così come la ricezione all'interno del panorama letterario italiano.

¹³ Nicu 2014.

¹⁴ D'Intino 1989.

merito a tali esperienze, superando la concezione della verità indiscutibile dei fatti, essendo quest'ultima sottoponibile alle verifiche da parte di autorità esterne quali le fonti, i testimoni, ecc. L'autore così ha potuto essere legittimamente motivato anche dal solo piacere della scrittura, superando ulteriori fini educativi. Questo progresso del genere autobiografico è segnato anche dalla crescente importanza della vita intima, privata ed interiore a scapito di quella 'verità'¹⁵ e dell'acquisizione del diritto all'autobiografia da parte degli 'uomini comuni', appartenenti a classi sociali o gruppi etnici emarginati. Secondo d'Intino, sono questi i presupposti per la fioritura del genere autobiografico soprattutto nel XVIII secolo, non per caso verificatasi contemporaneamente allo scoppio della Rivoluzione Francese. Si stabilisce così un rapporto diretto tra autobiografia e crisi rivoluzionaria, nonché con altre trasformazioni sociali di quel periodo: l'instaurarsi della società industriale e delle democrazie occidentali, così come l'espansione della popolazione nelle grandi città europee. Il punto cruciale in tale rapporto è il legame con la tradizione.

Nel momento in cui la storia cessa di fornire 'modelli' di comportamento sempre validi e imitabili, si apre all'esperienza umana un campo ricco di possibilità. La Rivoluzione Francese dimostra che l'agire umano non segue le vie tracciate dalla Tradizione, ma procede a salti: nulla si ripete uguale. Le esperienze, sempre nuove, conducono verso un esito che non è possibile prevedere, ma che si può contribuire a *creare*.¹⁶

La 'rottura' del rapporto con la tradizione si riflette nell'apertura della prospettiva per l'autobiografo, il quale diventa un soggetto attivo "protagonista di una storia non conclusa, dagli esiti ancora incerti"¹⁷ e per il quale l'affrancamento dal passato offre spazio per reconsiderarlo in maniera critica, aprendo al futuro la dimensione del possibile. Il grado di 'finzionalità' esprime in tal caso non altro che la versione dei fatti soggettiva e creatrice, come sottolinea d'Intino, concludendo che il genere autobiografico si diffonde proprio lì dove il legame con la tradizione si indebolisce oppure è già debole e dove l'autorità costituita in cerca di una identità è resa discutibile da parte da attuali turbamenti sociali¹⁸. In più, a cavallo tra XIX e XX secolo

¹⁵ A proposito d'Intino richiama Alfieri secondo il quale "Chi acquista il diritto all'autobiografia, perde irrimediabilmente il diritto alla Verità" (*ivi*: 46).

¹⁶ *ivi*: 48.

¹⁷ *ibidem*.

¹⁸ Per d'Intino, questa è una possibile spiegazione del successo del genere autobiografico nel panorama letterario statunitense, quale luogo che accoglie una grande massa di individui senza identità storica per i quali l'autobiografia serve da strumento di autoconoscenza

si è assistito ad una valorizzazione della sfera privata ed intima a scapito di quella pubblica tanto da subordinare comportamenti pubblici, gerarchie e ruoli sociali alla realtà interiore, non esaminabile da punto di vista oggettivo, ma più intima e autentica. A tale sviluppo e alla diffusione del genere autobiografico, secondo d'Intino, avrebbe contribuito anche la trasformazione dello spazio, in particolare delle grandi città diventate molto popolate, dove la vita cittadina è andata riducendosi in sempre più piccole unità, dal quartiere alle singole case, verso chiusura dell'individuo in se stesso e verso il successivo isolamento e l'alienazione che hanno contrassegnato questo periodo nella cultura europea.¹⁹ L'autobiografia moderna, quindi, rappresenta una risposta alla necessità di superamento di quella condizione di sradicamento e isolamento attraverso una ridefinizione soggettiva in assenza di criteri oggettivi e pubblici di identificazione. Il rapporto dell'individuo con la tradizione e l'autorità in un tale mondo, in realtà privo di autorità, sfocia in un unico "ossessivo" tema dell'autobiografia, nonostante la diversità strutturale o contenutistica del genere.

Chi vuole definirsi al di fuori dei limiti impostigli dall'appartenenza a un gruppo sociale o etnico minoritario o emarginato si affida alla prima persona e al punto di vista soggettivo e interno per imporre la credibilità della propria storia e rivendicare il diritto all'autodeterminazione.²⁰

Detto ciò, il nesso causale tra l'esperienza migratoria e la scelta del genere autobiografico come orientamento per la scrittura, potrebbe essere dato per scontato in un primo momento. In realtà, si presenta come una relazione molto complessa. Ad esempio, Comberiati²¹ osservando lo sviluppo della letteratura italiana della migrazione attraverso i suoi esiti dal punto di vista della varietà di generi, affronta l'autobiografismo in chiave di ricerca di identità come il nucleo centrale di questa poetica. Essa si realizza in svariate direzioni, a volte come un ibrido di due non-identità, oppure come il tentativo di rompere con il passato e amalgamarsi completamente al nuovo ambiente. Nicu²², invece, rivaluta l'autobiografismo degli scrittori migranti, ampliandone il concetto e uscendo fuori dall'idea di un puro autoreferenzialismo. Lo interpreta come

e autoespressione, e dall'altro lato è la forma privilegiata della letteratura nera americana (definizione del fenomeno letterario come usata da Franco d'Intino nel volume citato).

¹⁹ Il successo in questo periodo dei romanzi che indagano sull'identità, cioè basati sull'autoanalisi e l'introspezione come quelli di Pirandello e di Svevo in primo luogo, nell'ambito della letteratura italiana, sostiene la tesi di D'Intino.

²⁰ *ivi*: 49.

²¹ Comberiati *op.cit.*

²² Nicu *op.cit.*

un mezzo degli scrittori per superare il trauma in senso psicanalitico, vale a dire, come soddisfazione di un desiderio inappagato o uno strumento di difesa. Secondo Nicu, la scrittura autobiografica è un mezzo per acquisire dignità sociale, ma visto non solo come un semplice atto di denuncia, bensì come controllo di un'esperienza passivamente vissuta, assunzione di potere, e mezzo per eseguire un "rovescio del gioco", come direbbe Gnisci²³. Non si tratta solo di invertire la prospettiva geo-culturale, ma di porre fine al continuo assoggettamento allo sguardo dell'altro e prendere la parola nelle proprie mani, "per autodefinirsi e farsi portatore di un'ottica straniata ed eversiva"²⁴. La studiosa nota un'altra possibile spinta alla scrittura, causata dal trauma, quella della "riordinazione della propria vita, il proprio caos", che vuol dire mettere insieme le varie parti dell'io disgregato, rielaborare il trauma e, forse, anche il senso di colpa nei confronti dei propri cari rimasti in patria ²⁵. Dal punto di vista di Nicu, quindi, la scrittura autobiografica è motivata dal disagio sperimentato con la migrazione e la conseguente frammentazione e instabilità, che trovano rimedio in una simbolica ricostruzione e ricreazione di sé, diventando così "una nuova sede identitaria"²⁶. Comberiatì trova il percorso di liberazione dal trauma della migrazione particolarmente marcato nelle opere delle scrittrici migranti, dove, inoltre, evidenzia un elemento comune nei testi delle scrittrici immigrate in Italia e quelle emigrate dall'Italia²⁷. Anche Moll²⁸ ribadisce che il genere autobiografico non è una scelta forzata e condizionata dalla capacità inventiva degli autori, ma piuttosto da vari fattori extratestuali. Secondo Moll, è quello sguardo dell'altro, appunto, a determinare l'inizio del progetto di scrittura, in questo caso il pubblico italiano, che non rimane indifferente e anch'esso subisce le conseguenze della incapacità di comprendere dovuta alla mancanza di adeguata conoscenza dell'altro. L'esigenza di "istruire" attraverso la scrittura e colmare le lacune di ignoranza nei propri confronti si rivela decisiva a questo punto. Ciò non significa soltanto presentare gli aspetti della propria cultura, intesa in senso stretto, attraverso un'elencazione di fatti e vicende. Anzi, si tratta di narrare anche il proprio percorso

²³ Gnisci 1992.

²⁴ Nicu *op.cit.*

²⁵ Quest'ultima considerazione, comunque, è considerata discutibile in relazione alla ricerca da cui il presente contributo prende spunto, visto che "l'io" non è inteso come un'unità compatta o meno fatta di varie parti, bensì come un processo continuo, che nel caso di un testo scritto si evidenzia attraverso diversi elementi linguistici e testuali.

²⁶ Nicu *op.cit.*

²⁷ Comberiatì *op.cit.*

²⁸ Moll *op.cit.*

formativo, nota Moll. Si potrebbe aggiungere che questo proposito trova la massima realizzazione nel dimostrare l'acquisizione anche degli strumenti di espressione dell'altro, ovvero la lingua. Questo aspetto formativo non implica in nessun modo l'idea di un romanzo di formazione in senso europeo, semmai quella del suo rovesciamento, avverte Moll, prendendo in considerazione che le conclusioni alle quali arriva l'eroe-protagonista migrante sono spesso frutto di forti delusioni, ed una continua rimessa in discussione degli aspetti della propria identità. Anche il motivo ricorrente del viaggio come un tratto distintivo di questa letteratura, riconosciuto da quasi tutti i critici citati in questa sede, capovolge la tradizione letteraria europea di memoir o diario di viaggio, tenendo presenti le motivazioni stesse del viaggiare. Ciò significa che, a differenza del caso degli intellettuali nordeuropei dei secoli scorsi, per lo scrittore migrante il viaggio si effettua quasi sempre sotto il segno del disturbo, del disagio o del trauma. Comunque, Moll segnala che un aspetto molto rilevante, comune alle due categorie di viaggiatori-scrittori, è la preservazione dei propri ricordi dall'oblio. Ciò implica l'osservazione che narrare i fatti accaduti significa tutt'altro che farsi portare dal protagonismo e - nel caso più estremo - dall'egocentrismo, bensì, raccontare gli altri o come riporta Nicu²⁹

Non si tratta necessariamente di scritture connotate esclusivamente in senso referenziale in quanto esse dissolvono il patto autobiografico tra scrittore, lettore e attore, ma si tratta piuttosto, come sottolineato da Duccio Demetrio, di un gioco di specchi in cui la figura di chi scrive si rifrange anche sulle vite altrui, in cui i confini della personalità si dissolvono inscenando un'infedeltà alla trama della propria esistenza, spersonalizzazioni e gemmazioni continue.³⁰

Il ricorso alla memoria e la presenza intra ed extratestuale dell'altro o degli altri contraddistinguono un'ulteriore proposito indicato da Moll, quello del conferimento di un senso alla vita passata per poter affrontare il presente e il futuro. Malgrado una delle prime associazioni dell'autobiografia sia "il discorso con se stesso", e molte ne escono alla luce proprio a partire dalla forma dialogata del diario personale, paradossalmente il prodotto materiale finale è indirizzato ad un numero e ad un profilo impossibile da definire di lettori. Così, la voce 'nomade', come la chiama Comberiati, si sdoppia e si trasforma nel testo, cioè, passa attraverso l'altro "io" dello scrittore per arrivare alla destinazione finale del lettore. È colui, secondo Moll, a cui è rimandata

²⁹ Nicu *op.cit.*

³⁰ *Ibidem.*

la ricerca del senso. Ed è forse lì che si attua “la morte metaforica che il migrante porta dentro”³¹ e forse inteso in uno dei modi più osservabili, quello che Barthes chiamava “la morte dell’autore”³², ossia il processo interpretativo, fondamentale per la costruzione del senso di un testo e fuori di esso, e la preminenza di ruolo che spetta al lettore per il ‘destino’ di un testo³³.

Lo spazio autobiografico del migrante dentro e fuori del testo

Le motivazioni della scrittura autobiografica nel contesto della letteratura italiana della migrazione individuate dagli studiosi citati coincidono in parte con quelle indicate nel volume di d’Intino³⁴, sebbene relative ad un altro contesto storico e letterario. Secondo d’Intino, il paradosso dell’autobiografia è che si fonda su una realtà extratestuale che comunica quali siano le intenzioni dello scrittore al destinatario (ovvero i destinatari – i lettori) a cui l’autobiografo - in modo esplicito o implicito - si rivolge. Sono essi i costituenti dello sfondo necessario perché ‘il messaggio’ acquisisca senso e sia interpretato correttamente, giocando un ruolo determinante nel dare forma e ‘valore’ al testo, considera lo studioso. L’autobiografia in tale prospettiva è considerata secondo la sua finalità di comunicazione. D’Intino osserva che la necessità dell’autobiografo di chiarire i suoi intenti in forma di premesse, prefazioni o altri modi simili, persiste ancora oggi, nonostante nel frattempo sia stata acquisita la legittimazione sociale e letteraria dello stesso genere autobiografico. Dunque, si attinge da quello spazio del ‘fuori testo’ che paradossalmente funge da base del testo stesso. Le autobiografie degli scrittori migranti ne sono la conferma. A questo proposito sembra indicativo un brano tratto dall’introduzione dell’autobiografia di Ursula Rütter Barzaghi intitolata *Un bambino piange ancora*:

Avevo deciso di mettermi a scrivere quando avevo cominciato a rendermi conto che l’AIDS, l’inesorabile, si sarebbe portato via mio figlio.

Dopo trent’anni di matrimonio, tre figli ormai adulti, mi ero trovata improvvisamente a dover affrontare una tragedia familiare, annunciata dall’esito di un semplice esame del sangue. La mia vita di casalinga senza

³¹ *Ibidem*.

³² Barthes 1977.

³³ Non per caso gli strumenti di analisi che sono stati scelti per esaminare le autobiografie degli scrittori migranti nella tesi da cui questo contributo prende spunto, hanno come base teorico-metodologica l’ambito delle scienze linguistiche che pone appunto l’interpretazione come base di ogni pratica sociale.

³⁴ D’Intino, *op.cit.*

frustrazioni si era trasformata in un calvario. E l'idea di un figlio senza futuro era diventata un incubo insopportabile.

Per arginare il dolore, avevo preso carta e penna ed ero tornata bambina. La motivazione di allora oggi mi pare poco plausibile; di certo non era l'unica. Forse era stato un bambino, che molti anni prima piangeva nei miei sogni, a guidare la mia mano.³⁵

Nell'opera citata di Barzaghi, come anche quelle menzionate più avanti, sembrano intersecarsi con più di una delle cinque grandi tipologie di motivazioni per la scrittura autobiografica che D'Intino individua: lo stimolo esterno (cioè l'incitamento esercitato da parte di una persona vicina, oppure una spinta della domanda editoriale); la motivazione apologetica, spesso nata da una provocazione dall'esterno mirata verso l'integrità dell'individuo o una versione polemica della sua storia; la ricerca dell'identità, la cui necessità è spesso segnalata da una crisi interiore dello scrittore; il desiderio di conoscenza e testimonianza nel quale emerge la funzione didattica dell'autobiografia e, infine, ma non meno importante, è quell'impulso naturale dell'uomo consapevole della sua transitorietà di preservare dall'oblio una parte delle sue memorie. Come ben si vede nell'autobiografia di Barzaghi, alla crisi interiore causata dalla perdita imminente del figlio si intesse una motivazione psicologica ancor più profonda che, dal livello personale, si allarga al livello sociale come recupero di una parte della memoria con lo scopo di farlo in modo 'corretto'. Tutto ciò avviene attraverso i suoi ricordi di bambina, figlia di un padre ufficiale nazista, vissuti proprio durante la guerra. In questo modo, si realizza la componente apologetica dell'autobiografia che incita l'individuo a ristabilire la verità e combattere la ricostruzione parziale o distorta dell'immagine propagata dagli altri. Secondo D'Intino, questo tipo di stimolo esterno è di carattere polemico e non conduce a una celebrazione dell'individuo in sintonia con gli altri membri di una comunità, mentre invece dà origine per contrasto a una risentita identificazione. Nel brano proposto di seguito, si vedono in modo sintetico le affermazioni sopraindicate.

Ho provato a ricostruire la mia storia di bambina, cresciuta come tanti altri della mia generazione, sotto una cappa di silenzi stesa dagli adulti sulle loro colpe. Quella cappa oltre a ostacolare la giustizia, ha reso difficile anche la comunicazione tra genitori e figli. Ma attraverso gli inevitabili strappi, un bambino si è presentato nel mio sogno e mi ha raccontato tutto.

³⁵ Barzaghi 2004: 9-10.

Urlando, ho cercato di cacciarlo dalle mie notti, ma lui era saldamente aggrappato alla mia coscienza. E soltanto quando sono stata capace di piangere per lui mi ha lasciato in pace.

Quando ho deciso di scrivere, non pensavo che mio padre sarebbe saltato fuori a ogni pagina, tanto da diventare il protagonista del mio racconto. Soltanto in seguito, guardando i documentari che la televisione trasmetteva in tarda serata sul nazismo, ho deciso di aggiungere alcuni ricordi che quattordici anni fa avevo censurato. Così facendo, i sospetti che avevo sollevato su di lui si sono aggravati, ma ho il presentimento che la verità sia ancora peggiore. Da qualche parte le prove ci sono, ne sono certa, anche se non le ho ancora cercate.³⁶

L'autobiografia del camerunense Jean-Paul Pougala intitolata *In fuga dalle tenebre*³⁷, sembra l'esito della confluenza di varie motivazioni scaturite durante diversi stadi del suo sviluppo personale, i quali a loro volta coincidono con le singole esperienze migratorie in diversi paesi del mondo, tra cui anche Canada e Cina. Comunque, si rivela cruciale il momento dell'"approssimarsi della morte", come lo descrive D'Intino, avvenuto per lo scrittore Pougala attraverso un falso risultato delle analisi del sangue richieste dalle autorità cinesi a tutti gli stranieri per il visto di soggiorno. Come scrive lo stesso Pougala nelle ultime pagine del libro, alla base della decisione di mettersi a raccontare la sua esperienza ci sono il risultato delle analisi che confermava l'infezione da virus dell'epatite B in stato avanzatissimo e la successiva prognosi da parte del medico sui soli sei mesi di vita rimasti allo scrittore. Il risultato, poi, si sarebbe rivelato falso, grazie alla perspicacia di Pougala che in quella situazione scopre un sistema di manipolazione attraverso il quale si faceva pagare agli stranieri "il racket istituzionale". Ciò nonostante, il forte stimolo alla scrittura è dato dalle riflessioni sul senso della propria vita e su quello che dopo la sua morte potrebbe rimanere ai i posteri, i figli in primis, suscitate dalla sentenza del medico cinese.

Ma per i miei figli cosa potevo fare? Il testamento lo fanno i vecchi, io avevo solo quarantadue anni. Quale tipo di testamento poteva lasciare un uomo alla mia età? Decisi così, proprio in quel momento, di scrivere un libro sulla mia vita per i miei figli, perché un giorno, ormai cresciuti, apprendessero tutte le peripezie che il loro papà aveva affrontato, e sapessero che non era stato per niente fortunato nella vita, se non per il fatto di avere avuto bambini splendidi come loro, ma che, proprio per una sua

³⁶ *ivi*: 12-13.

³⁷ Pougala 2007.

sfortuna, non li avrebbe visti crescere. Cominciai così a scrivere questo libro, come testamento per i miei figli.

Avevo sempre sognato che un giorno avrei raccontato ai miei figli la mia storia, perché capissero quanto fosse difficile la vita, per insegnar loro la determinazione necessaria a non arrendersi mai, anche quando tutto sembra perduto. Ma, adesso, mi rendevo conto che quel giorno, non sarebbe mai arrivato. Solo un libro sarebbe rimasto, come testimonianza fedele di parte della mia vita, per loro e per tutti quelli che ne avrebbero tratto ispirazione per darsi forza e affrontare a testa alta le numerose difficoltà della vita.³⁸

Nel caso dell'autobiografia della scrittrice albanese Irma Kurti³⁹ si incontra ancora l'elemento metanarrativo segnalato da D'Intino. Nell'introduzione e nel capitolo di chiusura intitolato *Al posto dell'epilogo*, l'autrice fa una dichiarazione esplicita sulle circostanze che l'hanno portata alla scrittura e alla stesura stessa del testo. Per Kurti si tratta di un insieme di circostanze che determineranno la sua decisione di lasciare il paese di nascita, l'Albania, e rimanere in Italia, affrontando nello stesso tempo il trauma della perdita di sua madre. La perdita della 'radice' personificata dalla figura della madre, ma anche dal paese in cui è cresciuta, e che abbandona, genera un trauma psicologico che l'autrice affronta in modo consapevole tramite la scrittura. La dedica speciale che lascia in onore della madre scomparsa di recente dimostra come questo stretto legame si manifesti simultaneamente sia come stimolo esterno che interno. La ricerca dell'identità è rafforzata da quel senso di spaesamento riconosciuto in molti racconti letterari e meno dei migranti. Nel caso di Irma Kurti, lo spaesamento si realizza su due livelli: personale e sociale. Lo sbocco di tutte le sensazioni che attraversano la personalità dell'autrice in quel periodo trova luogo in un'autobiografia focalizzata in gran parte proprio su quella fase di 'transito' che cambia la sua vita. Il titolo dell'autobiografia *Tra le due rive* riflette in modo simbolico quel senso di non-appartenenza, che per D'Intino è proprio la radice della motivazione di 'ricerca di identità':

Ho sempre rimandato l'inizio di questi appunti, perché mi sentivo sotto la pressione di due forze contrarie. Una mi invitava a sedermi, a buttare giù al computer anche solo due righe, perché dentro di me avevo tanto da dire. «Non posso tenermi tutto dentro» mi ripetevo costantemente, «è come se da un momento all'altro dovessi scoppiare, dovessi esplodere, senza poter più dire nulla di ciò che vorrei». L'altra, ogni volta che mi accingevo a

³⁸ *ivi*: 229-230.

³⁹ Kurti 2011.

sedermi. Mi tentava a non farlo, distraendomi con mille cose piccole ed insignificanti.

Non mi lasciava, perché, appena iniziavo a scrivere pezzi di ricordi, mi frantumavano in mille parti. Non riuscivo più a raccogliere i miei pezzi, a trovare me stessa. Volevo evitare la sofferenza! [...] Ho cominciato a scrivere questi pensieri nell'aprile del 2008. Io amo questo mese perché è pieno di ricordi.⁴⁰

Si riportano anche le frasi conclusive inserite *Al posto dell'epilogo*, di cui una parte è stata citata anche sulla pagina che precede la dedica all'inizio del testo, perché emblematiche a proposito della funzione della metanarrazione nelle autobiografie.

Ho cominciato a scrivere questo libro dopo aver perso per sempre una parte di me e lo sto terminando all'anniversario di questa perdita. Questo libro è per tutti quelli che, come me, vivono ogni giorno con un ampio vuoto. Nessun dolore assomiglia all'altro, questo è il mio dolore e serba l'immagine della persona cara che non c'è più. [...] Questa voce viene dal mio profondo ed io ho fatto un patto con il dolore. l'ho reso parte della mia quotidianità, del mio risveglio, della mia sonnolenza.⁴¹

Conclusioni

I brani citati confermano quanto sostenuto da D'Intino sulla crisi che fa scattare il meccanismo autobiografico in modo tale che non si possa trovare un'autobiografia dove non venga narrato quel momento cruciale della vita nel quale l'io passato sembra 'cedere' o morire, lasciando così spazio ad una nuova identità che sussume gli aspetti della vecchia. Allo stesso modo l'autobiografia si realizza anche come registrazione di un processo di maturazione basato su un esame retrospettivo della vita passata. "La scrittura diviene dunque il luogo di produzione di una «vera» identità che non riesce altrimenti a *manifestarsi*"⁴².

La rinascita dello scrittore-migrante, ovvero la sua costruzione attraverso il testo, è stata osservata alla luce dell'esperienza migratoria come fattore determinante e condizionante per l'attività di scrittura. Matvejevic, scrittore e migrante lui stesso, riflettendo sulla migrazione, e soprattutto sull'esilio come un fenomeno da sempre presente nella letteratura, richiamando poi alcuni punti dell'Antico Testamento e scrittori greci antichi, tra cui Plutarco

⁴⁰ *ivi*: 11.

⁴¹ *ivi*: 17

⁴² D'Intino, *op.cit.*:71

in particolare, rammenta che l'esilio accomuna molti grandi personaggi come Aristotele e Diogene a tal punto che "se non fossero partiti, non avrebbero fatto quello che hanno fatto"⁴³.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, 1977. *The Death of the Author*, in «Image - Music - Text», Stephen Hearth (a cura di), *Image - Music - Text*, Hill and Wang, New York, pp.142-148.
- Barzaghi Ursula Rütter, 2004. *Un bambino piange ancora*, Milano, TEA.
- Brugnolo Furio, 2009. *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci editore.
- Comberiat Daniele, 2007. *Le molte voci del 'soggetto nomade'*, in «Le reti di Dedalus. Rivista online del sindacato nazionale scrittori.»
<http://www.retididedalus.it/sommario%20sito.htm>
- D'Intino Franco, 1989. *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci.
- Gnisci Armando, 2003. *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi.
- Gnisci Armando, 1992. *Il rovescio del gioco*, Roma, Carucci.
- Kurti Irma, 2011. *Tra le due rive*, Patti, Kimerik.
- Lejeune Philippe, 1986. *Il patto autobiografico*, trad it. di Franca Santini, Bologna, il Mulino.
- Matvejevic Predrag, 2013. *Se non fossero partiti?*, in «Affari sociali internazionali Nuova serie. I nuovi scenari socio-linguistici in Italia. Richiedenti asilo, migranti, interpreti e nuovi scrittori» 3-4/2013 pp. 13-14.
- Mazza Giuseppe, Franco Pittau, 2013. *Dalla letteratura migrante alle lingue di origine degli immigrati*, in «Affari sociali internazionali Nuova serie. I nuovi scenari socio-linguistici in Italia. Richiedenti asilo, migranti, interpreti e nuovi scrittori» 3-4/2013 pp. 25-33.
- Moll Nora, 2010. *Tra autobiografismo ed impegno etico: la letteratura italiana della migrazione a vent'anni dalla sua nascita* in «M@gm@. Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali» vol.8 n.2/2010.
http://www.analisiqualeativa.com/magma/0802/articolo_05.htm.
- Nicu Valeria, 2014. *Il simbolo come terapia: scrittura e autobiografia nella letteratura della migrazione italoфона* in «El Ghibli - Rivista di Letteratura della Migrazione» n.42.
<http://www.el-ghibli.org/il-simbolo-come-terapia/>.
- Pezzarossa Fulvio, 2011. *Altri modi di leggere il mondo. Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni* in Pezzarossa Fulvio, Rossini Ilaria (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. VII-XXXIII.
- Pougala Jean Paul, 2007. *In fuga dalle tenebre*, Torino, Einaudi.
- Vanvolsem Serge, 2011. *Dagli elefanti a nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture migranti* in Pezzarossa Fulvio, Rossini Ilaria (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 1-14.

⁴³ Plutarco in Matvejevic, *op.cit.*: 14.

Boško Knežić

Università di Zara

Elena Kiprovskaja Knežić

Società Dante Alighieri Zara

Zara – tra realtà e memoria ne *La zaratina* di Silvio Testa

L'articolo verte intorno ad una storia migratoria risalente agli anni '40 del secolo scorso e ambientata in Dalmazia, regione di confine che Niccolò Tommaseo volle onorare donandole l'epiteto di ponte unificatore tra due diverse culture e civiltà. Attraverso le vicende di una famiglia italiana di Zara non compromessa col fascismo, si prefigge l'obiettivo di raccontare la tragedia dell'esodo degli Italiani dalla Dalmazia avvenuto negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale. Nel suo romanzo *La zaratina* (2017) il giornalista veneziano Silvio Testa, figlio di genitori dalmati, affronta tematiche e argomenti più che attuali, quali le questioni dell'identità, dell'alterità e della doppia appartenenza o non appartenenza, temi tanto cari alle poetiche del postmoderno. Il presente romanzo, dunque, non è un tipico prodotto della letteratura dell'esodo, caratterizzata spesso da uno sguardo unidirezionale che cancella la presenza dell'altro, cercando di raccontare la tragedia dell'esodo italiano dalla Dalmazia da un solo punto di vista. Navigando tra vecchi stereotipi e nuove possibilità, Testa riesce a sradicare i luoghi comuni, scartando il concetto di colpa collettiva e mettendo così al centro del suo ragionamento l'individuo dotato di capacità di decidere e di scegliere, pronto ad assumersi la responsabilità delle proprie scelte.

Introduzione

Tra il 2 novembre del 1943 ed il 31 ottobre del 1944, cinquantquattro bombardamenti angloamericani rasero al suolo Zara, in seguito insignita dell'epiteto di Dresda dell'Adriatico, l'ultima città dalmata a maggioranza italiana che fino all'8 settembre 1943 fu risparmiata dalla devastazione e dalle violenze causate dal conflitto mondiale. Grazie alla sua posizione strategica, sin dall'antichità la città veniva considerata un luogo importante, un punto di incontro e di convergenza tra Oriente e Occidente e ponte verso un mondo sconosciuto ed esotico. Nel corso della sua lunga storia, intessuta, tra l'altro, anche di una forte presenza di venezianità e italianità, soprattutto

nell'ambito della cultura e letteratura, la città fu una zona di confluenza che vide la presenza e la convivenza di una varietà di popoli, le cui culture permeavano ogni istante della vita zaratina e, in termini più ampi, dalmata. Una tale collaborazione multiculturale, nata da una realtà plurilinguistica e multi-etnica, generò una ricca produzione letteraria provinciale in lingua italiana che affonda le sue radici in epoche precedenti ma che, come osserva Mate Zorić, solo dall'Illuminismo assume importanza sia per la quantità, sia per la qualità¹. Zara, che dal 1815 al 1918 fu la capitale del Regno di Dalmazia formatosi dai territori, già veneti, che l'Impero austriaco aveva conquistato all'Impero francese, il quale a sua volta nel 1797 aveva soppresso la Repubblica di Venezia², si affermò come centro culturale della Dalmazia, epiteto di cui godé fino al 1945, anno che segnò l'inizio della fine della convivenza italo-croata che sulla sponda orientale dell'Adriatico si protrasse per circa cinque secoli. Non volendo gravare troppo i lettori con i fatti storico-politici, ci limitiamo qui a sottolineare alcuni punti di svolta nel quadro dei recenti rapporti italo-croati, che hanno preannunciato in maniera significativa quello che sarebbe stata la sorte di Zara negli anni Quaranta del secolo scorso, periodo in cui è ambientata la storia del romanzo. Il 26 aprile 1915 fu stipulato tra il governo italiano ed i rappresentanti delle potenze della Triplice Intesa *Il Patto di Londra*, un accordo segreto con il quale l'Italia si impegnò a scendere in guerra a fianco della Triplice Intesa in cambio di cospicui compensi territoriali, che riguardavano tra l'altro, come si legge nell'articolo 5 del trattato, l'intera Dalmazia nei suoi confini amministrativi austro-ungarici³. Si concluse così il periodo di neutralità dell'Italia (1914 -1915) che entra nella Prima guerra mondiale spinta dalla volontà del governo di Antonio Salandra⁴. A guerra finita, alla conferenza di pace di Parigi del 1919 all'Italia non furono completamente riconosciuti tutti i compensi territoriali promessi con il *Patto di Londra*, inclusa la Dalmazia settentrionale che, in seguito alla disgregazione e al crollo della monarchia degli Asburgo fu assegnata al neonato Regno dei Serbi, Croati e Sloveni che nel 1929 cambiò nome in Regno di Jugoslavia.

¹ Cfr. Zorić 2014: 46

² Cfr. Maschek 1872: 9.

³ Per maggiori informazioni si vedano le pubblicazioni di Luciano Monzali: *Una scelta difficile. Il Patto di Londra e la politica estera italiana 1914-1915*, in «Acta Histriae», 2017, n. 4, pp. 919- 938, *Italiani di Dalmazia. Dal Risorgimento alla Grande Guerra*, Firenze, Le Lettere, 2004.

⁴ I ragionamenti intorno alla posizione ed al ruolo dell'Italia nella Prima guerra mondiale si possono leggere nel libro di memorie di Salandra, *La neutralità italiana (1914)*, pubblicato da Mondadori nel 1928.

La mancata annessione della Dalmazia al Regno d'Italia provocò, in alcune cerchie politiche, una diffusa insoddisfazione nei confronti delle politiche condotte dalle grandi potenze; tale malcontento trova una sua espressione nel sintagma di *vittoria mutilata*, coniato da Gabriele d'Annunzio e apparso il 24 ottobre 1918 sul «Corriere della Sera». Le tensioni tra i due stati vennero in parte mitigate dal *Trattato di Rapallo*⁵ del 1920 che prevedeva l'assegnazione all'Italia della città di Zara e delle isole di Cherso, Lussino, Lagosta, Pelagosa e Lissa⁶. Nei 25 anni successivi Zara fu un'enclave italiana confinante con un territorio popolato dagli slavi, sia croati che serbi, con i quali la città visse in una simbiosi in un periodo di relativa pace e prosperità: „Zara sembrava un'isola felice, in un certo senso lo era: una ricca enclave italiana in una vasta regione di etnia slava [...]“⁷.

Esilio, memoria, ricordo

Il fenomeno dell'esilio è profondamente radicato nella lunga storia della civiltà occidentale, ne è parte integrante sin dall'espulsione dei primi uomini dal Paradiso Terrestre per volontà di Dio, episodio raccontato nel libro della Genesi. La storia della letteratura mondiale è permeata dall'esperienza dell'esilio che non è necessariamente solo punitiva, ma in alcuni casi anche proficua per l'individuo, ad esempio per Iosif Brodskij che percepisce l'esilio come una condizione metafisica. Di recente, il fenomeno dell'esilio nella letteratura viene sistematicamente studiato nell'ambito delle teorie postcoloniali promosse da Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Ragionando intorno al legame tra esilio e letteratura, Said vede quest'ultima come una forza terapeutica che aiuta l'uomo, trovatosi nella situazione di dover lasciare il luogo in cui risiede, a superare la tristezza paralizzante causata dalla separazione dalla terra natale e da una perdita che non sarà mai compensata⁸. Questo probabilmente spiega il perché di tanti esiliati che decidono di raccontare le proprie esperienze, spesso in forma di diario o prosa memorialistica, generando così una ricca produzione letteraria ispirata all'espatrio. C'è

⁵ Interessantissime sono le osservazioni di Testa a proposito del *Trattato di Rapallo*: „Quel trattato che aveva spento tutte le illusioni degli italiani di Dalmazia generate dalla vittoria nella Grande Guerra, tanto da spingere D'Annunzio a coniare quell'invettiva di *vittoria mutilata* che diede tanto fiato al fascismo e fu tra le cause dell'invasione italiana della Jugoslavia nel 1941“ (Testa 2017: 59).

⁶ Cfr. Siboni 2012

⁷ Testa 2017: 61

⁸ Cfr. Said 2005:169

comunque da dire che lo scrittore esiliato, anche se nazionalmente marcato⁹, è necessariamente non allineato, la sua missione è di fare da ponte culturale tra diverse civiltà, ed egli, non appartenendo del tutto a nessuna di esse, si crea nel suo immaginario una patria irreale e utopistica¹⁰. L'esodo degli Italiani dalla Dalmazia in seguito a una serie di tragici avvenimenti storici che hanno strappato la maggioranza della popolazione italiana di Zara alle loro radici (varie fonti riportano vari numeri – tra 10 e 20 mila¹¹) costringendola a recarsi nel cosiddetto “esilio in Patria”, ebbe come conseguenza la creazione di una ricca produzione letteraria che tratta in un modo o nell'altro la traumatica esperienza dell'abbandono. Ogni tentativo di elencazione sistematica di quelle opere, appartenenti a diversi generi e forme letterarie, è destinato al fallimento. Cogliamo comunque l'occasione per segnalare una delle più recenti ricerche e studi in questo campo, la tesi di dottorato di Nikolina Gunjević Kosanović, discussa nel 2016 all'Università di Zara. La tesi intitolata *Talijanski pisci zadarskih korijena u egzilu nakon Drugog svjetskog rata* (*Gli scrittori italiani di origini zaratine in esilio dopo la Seconda guerra mondiale*), la quale, come il titolo stesso suggerisce, presenta una ricerca fatta sugli autori italiani di radici zaratine che hanno lasciato la città natia durante o dopo la Seconda Guerra Mondiale. Il mantenimento della memoria e dei ricordi della città che dovettero abbandonare è il compito principale della prima, seconda e ormai terza generazione degli esuli, riuniti in associazioni che cercavano di conservare la memoria dei fatti avvenuti. La memoria, servendoci delle parole della sociologa Francesca Gambaro, figlia e nipote di esuli zaratini, viene percepita come il luogo nel quale si struttura e si rafforza il senso dell'identità individuale e collettiva di una persona, il che mette in evidenza lo stretto rapporto che esiste tra memoria e identità¹². Un altro elemento da considerare sono i diversi tipi di memoria, descritti da Maurice

⁹ Homi Bhabha, a proposito del rapporto tra l'esilio e la nazione, sottolinea l'inseparabilità di questi due concetti, concludendo che „la densa ombra della nazione cade sul fenomeno dell'esilio“. Cfr. Bhabha 2002:159.

¹⁰ Cfr. Knežić 2014: 150

¹¹ Le informazioni forniteci da Testa, ricavate in base a calcoli provvisori, parlano di 10 000 civili rimasti a Zara dopo il 1941 e di 22 000 residenti prima dello scoppio della guerra (cfr. 2017: 24-25). Quanto al numero totale degli Italiani che hanno lasciato la Dalmazia nel periodo durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale, le fonti croate e italiane non concordano affatto. Le fonti italiane parlano di 350 mila esuli dalla Dalmazia, mentre quelle croate di un numero molto minore. Cfr. Gunjević Kosanović 2016: 51

¹² Cfr. Gambaro 2010: 17

Halbwachs¹³, filosofo e sociologo francese, indispensabili per la comprensione delle diverse interpretazioni di uno stesso evento che si collocano su differenti piani di concepimento, spesso ideologicamente influenzati. La memoria individuale è costituita dall'insieme dei ricordi che appartengono al singolo soggetto e che riguardano la sua personale esperienza di vita, mentre la memoria collettiva viene intesa come l'insieme delle rappresentazioni del passato che un gruppo di persone produce. La memoria storica, dall'altro lato, esiste indipendentemente dal sostegno di un gruppo sociale vivente, essa si presenta in forma di memoria scritta, fissa e unica¹⁴. Il concetto di memoria è essenzialmente accompagnato dal concetto opposto, l'oblio, e insieme creano un binomio imprescindibile. Nella prefazione al romanzo, prima di dedicarsi alla tragica storia familiare che vuole raccontare, l'autore ragiona sul tema dell'oblio, o meglio dire su quello che Franco Fortini definisce "memoria involontaria", che tende a privare l'individuo di una temporalità collettiva che lo aiuterebbe a rafforzare la percezione della propria identità, definita da Fortini "ricordo" o "memoria volontaria"¹⁵. Come dichiarato nella prefazione, il compito dell'autore verte attorno al tentativo di risarcire la popolazione dannata della *damnatio memoriae* e di avvicinare il lettore alla Storia attraverso una sinergia tra la memoria volontaria e la memoria involontaria.

Tra realtà e memoria

Nel panorama della letteratura italiana dell'esodo emerge spesso un'osservazione italo-centrica, non sempre impegnata a riflettere sulla difficoltà del ricostruire un insieme di relazioni causali che permetta di osservare la storia da una distanza oggettiva, sia temporale che emotiva. Il presente romanzo si prefigge, invece, di proiettare la vicenda di una famiglia italiana di Zara, non compromessa col fascismo, in prospettiva transnazionale e universale, intrisa di pacifismo e di atteggiamento antibellico: "Bastaria conosarse, parlarse, cercar de capirse e no' ghe saria più guerre maledette"¹⁶.

¹³ Si vedano i seguenti titoli: Halbwachs Maurice, 1968. *La mémoire collective*, P.U.F., Parigi e Namer Gérard, 1991. *Memoria sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs* in Jedlowski P., Rampazi M. (a cura di), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Franco Agnelli, Milano

¹⁴ Cfr. Gambaro 2010: 19

¹⁵ Queste considerazioni fortiniane sono tratte dal suo saggio *Il controllo dell'oblio* pubblicato in *Insistenze. Cinquanta scritti 1976- 1984*

¹⁶ Testa 2017: 116

La storia si apre con un'immagine tipicamente romantica dominata da un sentimento di serenità e di pace, una pace quasi tangibile emanata da un calmo cielo novembrino, a breve teatro bellico che vedrà Zara trasformarsi in una Dresda dell'Adriatico. Già nel primo capitolo Testa si dimostra molto chiaro nell'esprimere le sue posizioni politiche, la cui articolazione viene affidata a Giuseppe, il saggio capofamiglia, testimone di una pacifica convivenza italo-croata nel passato, rovinata da nazionalismi esasperati e dalle politiche poco sagge ispirate al mito della romanità e della Terza Roma:

L'innocenza l'abbiamo persa quando abbiamo dato credito a quella marionetta di Mussolini, maledetta la volta! Le aquile romane, i salti nei cerchi di fuoco, le marcette, i petti in fuori, i pugni sui fianchi, le baionette, le luci di notte a Palazzo Venezia. L'Italietta in cerca di un Impero con le scarpe dalle scuole di cartone. Poi la guerra a fianco di Hitler ha trasformato la commedia in tragedia: l'abbiamo voluta noi, l'abbiamo accettata, e ora la paghiamo¹⁷.

Giuseppe rappresenta l'ultima generazione di dalmati ancora fedeli alle idee risorgimentali e romantiche sempre sulla linea Tommaseo-Mazzini¹⁸, che sperava nella nascita di una nazione dalmata, un meticcio caratteristico che aveva generato nelle città della costa una popolazione di "gente simile nelle caratteristiche fisiche, nel carattere, e perfino nella cucina e che usava come lingua franca una sorta di dialetto vetero veneziano-dalmatico che tutti, Slavi e Italiani, benché generalmente bilingui, parlavano tra loro"¹⁹. La visione, per molti utopistica, ebbe vita in un microcosmo familiare dove in una casa alle Colovare, un quartiere zaratino, convivevano Giuseppe, sua moglie Maria con le loro due figlie, Daria e Licia, ed i loro mariti, Luigi e Ivo, un croato che insegnava il croato prima che quella lingua venisse proibita dal regime fascista. Attraverso una visione retrospettiva si cerca quindi di spiegare i rapporti secolari tra Italiani e Slavi in Dalmazia, quella regione di confine che Niccolò Tommaseo volle onorare dell'epiteto di ponte unificatore tra le diverse culture e civiltà che vi si sono susseguite nel corso degli ultimi 2000 anni:

¹⁷ Testa 2017: 19

¹⁸ Alludiamo qui alle idee mazziniane della missione civilizzatrice affidata da Dio all'Italia, nonché alla sua solidarietà etico-politica con i popoli slavi espressa nelle *Lettere slave*, scritto nel quale egli cerca di fare luce sulla questione slava. Si veda ad esempio Mazzini Giuseppe, 1972. *Scritti politici*, a cura di T. Grandi, A. Comba, Torino, Utet e Mazzini Giuseppe, 2007. *Lettere slave e altri scritti*, a cura di G. Brancaccio, Milano, Biblion Edizioni.

¹⁹ Testa 2017: 16

Quelle terre, quelle isole erano un mondo a sé, dove nei secoli si erano succeduti illiri, romani, bizantini, slavi, veneziani, francesi, austriaci, italiani, intrecciandosi e mescolandosi con albanesi, montenegrini, bosniaci in fuga della lotta contro il Turco che aveva anch'egli segnato dei suoi influssi quelle terre perennemente di confine²⁰.

Quest'immagine idilliaca, colma di un'ingenuità e semplicità dei tempi ormai passati, viene bruscamente interrotta dal fragore degli aerei angloamericani che scaricarono tonnellate di bombe sulla città trasformandola in una galleria di orrori infernali e riducendola ad un cumulo di macerie, un ammasso di materiale edilizio privo di anima:

[...] sulla scaletta del molo, infatti, un uomo ritto in piedi, con la schiena appoggiata ai ripidi scalini, sembrava indicare il mare, ma la sua immobile rigidità svelava già da lontano l'inganno. Aveva una lenza tra le dita, esattamente come nel momento in cui la morte l'aveva sorpreso col violentissimo spostamento d'aria di una bomba, ma il peggio era ai suoi piedi: la superficie del mare ribolliva, centinaia di cefali si aggrovigliavano come impazziti disputandosi brandelli di carne²¹.

Il nemico in divisa militare alleata, pur rivestendo un ruolo di primo piano all'interno della coppia oppositiva amico-nemico, viene percepito solo a livello uditivo, attraverso il rumore degli aerei e delle bombe, il che, oltre a spersonalizzarlo e a disumanizzarlo, non rende possibile una sua identificazione con la popolazione locale croata, anch'essa nel mirino dei proiettili. Esposta quotidianamente alla morte in una città soggiogata dal regime nazista che si era installato dopo l'8 settembre, la famiglia, con l'aiuto della serva croata Ivaniza, si rifugiò a Boccagnazzo, un paese non lontano da Zara, presso una famiglia di contadini croati, i Drusic. Testa fraternizza con i personaggi croati della storia che non vengono visti nell'ottica negativa di un popolo in trincea, sceso dalle montagne, immagine spesso reperibile nelle pubblicazioni periodiche dei giornali dalmati del ventennio fascista. Un'immagine

²⁰ Testa 2017: 16. Va assolutamente notata la similitudine con la descrizione tommaseana della Dalmazia, reperibile nel romanzo epistolare *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*: "Variato il terreno di montagna ignuda, di poggio ridente, di pianura, di valle, di spiaggia, d'isola, di penisola, di paduli: vicina Italia, Germania, Grecia, Turchia; e delle razze illirica, italiana, greca, turca, ungherese, germogli; e dell'italiana pugliesi, toscani, veneti, bergamaschi: note più o meno le lingue, slava, italiana, latina, tedesca, francese: il rito greco e il cattolico; l'alfabeto latino, il glagolitico, il serviano: rovine romane, monete greche, opere del Sammicheli e del Tintoretto [...]" (Tommaseo 1840: 153).

²¹ Testa 2017: 23

tale continua a sopravvivere solo nelle descrizioni dei partigiani²² che entrano nella città nel 1944 e che, a differenza degli angloamericani, vengono percepiti a livello visivo. Attraverso una profonda caratterizzazione dei personaggi descritti nel loro aspetto fisico e psicologico, il lettore viene informato sulla concezione del loro mondo finora esistente, nonché della nuova realtà sociale in vista, provocata da un rovesciamento delle posizioni sociali. La villa alla Colovare, che ospitava le tre generazioni della ricca famiglia imprenditoriale, viene sostituita con un fienile sopra la stalla “impregnata dell’odore delle mucche, un afrore nel quale si mescolavano effluvi animali, urina, escrementi che pure Drusic spalava tutte le sere e tutte le mattine [...]”²³. Dragan Drusic, tipico contadino dalmata “dal viso perennemente abbronzato sul quale contrastavano due folti baffi bianchi alla Francesco Giuseppe”²⁴, con in capo la tipica capiza rossa “aveva conquistato una sorta di parità nei confronti dei suoi ospiti italiani, che prima non sentiva. Loro erano l’élite politica e culturale della Dalmazia, la classe dominante, mentre gli scojani nelle isole e i contadini nell’entroterra erano la forza lavoro, in qualche modo dei subordinati”²⁵. Nella ricca pleiade di personaggi croati meritano una particolare attenzione la serva Ivaniza, suo fratello Frane e suo padre Jakov che offrono

²² L’immagine del popolo che festeggia l’entrata dell’esercito partigiano in città ballando il *kolo* corrisponde grosso modo alle immagini dei morlacchi rintracciabili nei libri di viaggio italiani di data ottocentesca, e derivanti dall’immagine fortisiana di quel popolo apparsa nel *Viaggio in Dalmazia*; l’immagine dei partigiani, dall’altro canto, viene basata sull’idea della loro crudeltà e dell’impossibilità di adattamento alla vita in città. Riportiamo come esempio la scena, avvenuta in seguito all’entrata dei partigiani in città, in cui Daria incontra un gruppo di partigiani che le offrono un sacchetto contenente dei bulbi oculari. La scena è probabilmente ispirata a quella dal romanzo *Kaputt* di Curzio Malaparte in cui viene descritto un paniere sul tavolo di Ante Pavelić contenente dei bulbi oculari: „Mentre si parlava, io osservavo un paniere di vimini posto sulla scrivania, alla sinistra del Poglawnik. Il coperchio era sollevato, si vedeva che il paniere era colmo di frutti di mare, così mi parvero, e avrei detto di ostriche, ma tolte dal guscio, come quelle che si vedono talvolta esposte, in grandi vassoi, nelle vetrine di Fortnum and Mason, in Piccadilly a Londra. Casertano mi guardò, stringendo l’occhio: ‘Ti piacerebbe, eh, una bella zuppa di ostriche! ‘Sono ostriche dalla Dalmazia?’ domandai al Poglawnik. Ante Pavelić sollevò il coperchio del paniere e mostrando quei frutti di mare, quella massa viscosa e gelatinosa di ostriche, disse sorridendo, con quel suo sorriso buono e stanco: ‘È un regalo dei mie fedeli ustascia: sono venti chili di occhi umani’“ (Malaparte 1989: 292). Il distacco dall’immagine generalizzata dei partigiani intrisa di crudeltà si riscontra però nella scena in cui Luigi riesce ad evitare la fucilazione grazie a un partigiano “giovannissimo, ancora imberbe”, che “guardandolo con due occhi da cerbiatto, senza odio, con la canna del Mab gli fece cenno di saltare” (Testa 2017: 242).

²³ Testa 2017: 55

²⁴ Testa 2017: 51

²⁵ Testa 2017: 142

rifugio a Luigi nella loro casa a Oltre, salvandolo da morte certa dopo essere miracolosamente scampato alla fucilazione, Luka, dipendente dell'impresa di Giuseppe che si mette a disposizione della famiglia pur essendo membro del movimento antifascista croato, e alla fine la più volte menzionata famiglia Drusic, che mette a rischio la propria esistenza per salvare una famiglia italiana e lo fa, come afferma il capofamiglia Dragan Drusic, "perché semo omeni":

"Sior Bepi", esordì, "ghe digo la verità: quando che se vegnudi no' jero contento, gò avudo paura. Ma xè in certi momenti che se pòl vèdar se una el xè all'alteza de quello che i ghe gà insegnà [...] Ma ora no' semo pentidi, anzi semo contenti. Gàvemo fato bèn: prima se conoșevamo, ma da lontàn, mentre oggi, santo Nadal, magnemo insieme, su la stessa tola, come fussimo 'na famègia sol. I pol butar le bombe, ma quello che gavemo conquistà no' ne lo cavarà nissuni"²⁶.

Le pagine del romanzo sono intessute di espressioni e di frasi in dialetto veneto zaratino che svolge una duplice funzione: quella dell'autoconservazione, ovvero della conservazione della lingua madre e, dall'altra parte, rappresenta un'espressione di nostalgia per la città perduta²⁷, ricordata attraverso il suo vernacolo che funziona come spazio culturale della memoria. Oltre a quello, il dialetto veneto zaratino, da secoli usato come lingua franca da Italiani e da Slavi, funge anche da tessuto connettivo tra questi due popoli:

[...] in effetti il dialetto era per tutti la vera lingua madre, ma in quelle terre era soprattutto la lingua franca con la quale italiani, albanesi, croati, montenegrini, tutti da sempre si intendevano, signori o contadini che fossero. Se Venezia aveva lasciato un'eredità era anche quella sorta di esperanto dalmata grazie al quale, prima che i nazionalismi prendessero il sopravvento, pur nelle diversità tutti si sentivano figli di una stessa storia comune²⁸.

Le immagini riguardanti la sfera intima, in particolar modo quelle legate all'acqua, al mare, alle vie e piazze di Zara prima dei bombardamenti, attraverso le quali viene evocata la città, sono per lo più espresse in dialetto. Così ad esempio il piccolo Sergio, figlio di Ivo e di Licia, imparò a nuotare "nei busi delle bombe"²⁹. Il dialetto veneto e l'italiano standard, in conformità alla tesi della santa trinità di lingua, nazione e patria, coniata qualche anno fa

²⁶ Testa 2017: 115-116

²⁷ Cfr. Gunjević Kosanović 2016: 220

²⁸ Testa 2017: 159

²⁹ Testa 2017: 161

dalla linguista croata Snježana Kordić³⁰, diventano il nemico dello Stato che minaccia lo sviluppo ideologico-politico del nuovo stato jugoslavo. Questa rottura con la tradizione culturale e linguistica della Dalmazia, che di fatto era da secoli una regione che vedeva svilupparsi un sentimento di permeazione italo-slava in tutti i campi, si dimostra molto artificiale e forzata, come è evidente dalla scena in cui viene descritto il trasferimento di Luigi, insieme agli altri dipendenti del Comune e della Prefettura, all'isola di Ugliano, dove sarebbe dovuto essere fucilato. Mentre remavano nel trabaccolo, i partigiani croati cantavano in dialetto veneto un canto tipico per scandire il ritmo della vogata, cosa strana se si prende in considerazione l'impegno ideologico e politico in scena volto ad eliminare l'elemento estraneo:

Il canto continuò, e parlava di guerre, di pace, di nostalgie agresti, fin che le vele furono a riva, e Luigi, nella stiva, pensò tristemente come quella gente cercasse di cancellare ogni segno di italianità, declinata attraverso Venezia, senza neppure rendersi conto di quanto loro stessi ne fossero intrisi fin dall'infanzia. Hai voglia, si disse, scalpellar leoni...³¹

Le questioni riguardanti identità, alterità e doppia appartenenza o non appartenenza, tanto care alle poetiche del postmoderno, si intrecciano in ogni pagina del romanzo. L'identità dei protagonisti (italiani e una parte di popolazione slava) si basa su un sentimento di forte appartenenza regionale dalmata, sia da un punto di vista nazionale che politico, percepita piuttosto come una scelta. Una tale concezione di nazione, sempre sulle orme dell'idea della nazione dalmata proclamata e voluta da Tommaseo³², si colloca agli antipodi rispetto alla posizione croata, che ragionando intorno all'idea di nazione non volle rinunciare al concetto dello *ius sanguinis*.

Ivo era nato austriaco, ed era cresciuto a Zara nel clima del forte irredentismo italiano, respirando quell'aria a scuola e nelle strade. Il trattato di Rapallo, che nel 1920 aveva assegnato Zara all'Italia, lo aveva reso italiano di cittadinanza, la sua cultura era italiana, i suoi amici erano italiani, aveva sposato un'italiana. Era, insomma, un italiano a tutti gli effetti, anche se di origini croate. Viveva come un italiano, non come un croato, e tanti a Zara erano come lui³³.

³⁰ Si veda Kordić Snježana, 2010. *Jezik i nacionalizam*, Zagreb, Durieux

³¹ Testa 2017: 238

³² „In Dalmazia, infatti, esistevano genti diverse ma con caratteristiche comuni così peculiari che un grande intellettuale come Niccolò Tommaseo (che scriveva alla madre in serbocroato) aveva creduto di riconoscere l'esistenza di una nazione dalmata a sé stante“ (Testa 2017: 199).

³³ Testa 2017: 91

Anche se al di là del mare esisteva davvero una vera Italia in senso politico, non possiamo non concordare con le frasi uscite dalla penna di un altro dalmata di fama mondiale, lo spalatino Enzo Bettiza che nel suo romanzo *Esilio* conclude che “l’Italia era per tanti dalmati italiani il sogno che essi si facevano d’Italia”³⁴. La delusione provata dall’autore di fronte allo scenario politico italiano di allora, che si potrebbe riassumere nella parola-chiave “abbandono”, ha un percorso ascendente sin dall’inizio del romanzo che culmina nella descrizione della nave *Italia*, nome simbolico, ancorata nel porto di Zara che dopo l’attacco degli aerei angloamericani ha salpato le ancore:

Daria si sedette sulla muzira, respirando affannosamente come se avesse fatto un grosso sforzo, mentre l’*Italia*, invertita la rotta, prese a seguire verso nord la costa per riparare in luoghi ritenuti più sicuri, o semplicemente per separarsi dal destino di Zara. La giovane la seguiva con lo sguardo: Ecco, si diceva, se ne va. Ci lascia. Ha passato i suoi pericoli, ma ora ha il mare libero e può andare dove vuole, mentre noi siamo inchiodati qua, tra una campagna abbandonata e Zara che non è più una città³⁵.

La questione che inevitabilmente emerge da una società multiculturale, come lo era Zara fino al 1945, è quella dell’alterità, intesa come una negativa costruzione simbolica di un Altro. La tradizione post-fenomenologica, a differenza di quella orientalistica, vede il concetto di alterità non necessariamente come una rappresentazione negativa dell’Altro. A tale riguardo, Testa invece sembra aderire alle idee di Edward Said la cui soluzione del problema dell’altro consiste nell’accentuare le contraddizioni e la loro ragione storica, mostrando così la trama di conflitti di cui è tessuta la storia dei due popoli, e cercando di trasformare i conflitti in coscienza critica delle differenze:

Quando si era rotto quel miracoloso equilibrio di convivenza che prima Venezia e poi anche l’Austria avevano saputo garantire? [...] „Non abbiamo fatto di tutto per essere italiani?“ ricordò Giuseppe. „E non capiamo quanto possano essere nazionalisti serbi e croati, che il fascismo ha cercato di cancellare, cambiando nome ai paesi, italianizzando i cognomi, vietando l’insegnamento della loro lingua nelle scuole?“³⁶

Dunque, in Testa la contrapposizione *noi* e *Altro* in Dalmazia non discende dalle differenze nazionali, bensì da quelle culturali, e ciò sempre in base ad una scelta che l’individuo è libero di fare. Molte sono le pagine delle opere memorialistiche, che qui tralascieremo, ispirate all’esodo da Zara. Questa è

³⁴ Bettiza 1996: 32

³⁵ Testa 2017: 122

³⁶ Testa 2017: 17

però, almeno per quanto ci è noto, la prima in cui vengono nominati per nome e cognome alcuni protagonisti storici, partecipanti diretti alle vicende belliche. Un'attenzione particolare è stata prestata a Obrad Egić, il comandante partigiano che dopo la guerra assumerà diverse cariche nell'esercito jugoslavo³⁷, ad Antonio Vukasina e Antonio Varisco, il giovane zaratino che Luigi incontra un giorno tra le rovine della città e che diventerà famoso solo 40 anni dopo come la vittima di un attentato rivendicato dalle Brigate Rosse³⁸. Vengono altrettanto menzionati i nomi dei partigiani Šime Ivas e Milka Lasić, i sacerdoti zaratini don Mario Novak e don Giovanni Lovrovich, Pietro Relja e l'industriale Pietro e Niccolò Luxardo che scomparvero dopo l'entrata dell'esercito jugoslavo in città. Anche se la letteratura, seppur memorialistica, presenta sempre un prodotto fittizio, siamo inclini a credere che i fatti raccontati abbiano un presupposto nella realtà. Ai giorni successivi all'entrata dei partigiani in città è stata prestata una particolare attenzione. La città con la quale si sono identificati Daria, Luigi e gli altri protagonisti di questa storia subì massicce demolizioni durante i bombardamenti, ma sembra che l'ultimo chiodo alla bara fosse stato piantato a guerra finita, quando la città subì un vero culturicidio:

Nel vedere quelle martellate che spezzavano le ali del leone, nell'animo di Luigi qualcosa si ruppe, come capita quando un atto simbolico svela improvvisamente un disegno che la mente fino a quel momento ha negato, rifiutando di vederne la complessità e preferendo soffermarsi in modo consolatorio su questo o quel particolare [...] Luigi capì che crollava un mondo, che un'epoca spariva; s'apriva uno scenario tante volte paventato, che si presentava con la forza tragica e ineluttabile scandita da quelle violente martellate e dalle schegge di marmo che precipitavano sul terreno³⁹.

La distruzione dei leoni di San Marco a Porta del Conte, Porta San Rocco, Porta Marina che, come sottolinea Testa, “col libro aperto in segno di pace, il simbolo del secolare rapporto di fedeltà di Zara a Venezia che dal 1537 stava a guardia della città”⁴⁰ rappresenta l'ultima fase con la quale si rompe

³⁷ Ci sembra però che la descrizione di Egić, nella quale si vuole insinuare che il maggiore partigiano non sia in grado di capire la complessità dei rapporti italo-slavi in Dalmazia in quanto „viene da fuori“ non sia convincente: “Egić è serbo, viene da fuori, ma comincia a capire come stavano le cose qui, prima che tutto precipitasse” (Testa 2017: 90). Egić era di nazionalità serba, come afferma Testa, ma era comunque nato e vissuto in Dalmazia in un villaggio vicino a Kistanje nell'entroterra dalmata.

³⁸ Segnaliamo a questo proposito il libro di Anna Maria Turi *L'agguato sul lungotevere. Storia del colonnello Varisco* uscito di recente alle stampe.

³⁹ Testa 2017: 199

⁴⁰ Testa 2017: 198

definitivamente il rapporto con la città che di fatto non esiste più, ma che continua a vivere solo nelle memorie di coloro che se la ricordano ancora. Ed è a questo punto, grazie alla dicotomia “patria reale-patria immaginaria”, che la scrittura dell’esilio, raggiunge la sua massima espressione. Lo spazio reale della città, come ben osserva Gambaro in base alle interviste fatte con gli esuli da Zara, raccolte nel libro già citato, assume i contorni di uno spazio mitico che non esiste più come una realtà materiale, poiché sulle sue macerie è sorta una nuova città che niente ha in comune con la vecchia, neanche il nome⁴¹.

Il tema della doppia appartenenza⁴² viene ampiamente trattato attraverso la questione dell’opzione della cittadinanza italiana. Dopo l’annessione di Zara al nuovo stato jugoslavo, in conformità all’articolo diciannove del Trattato di Pace, fu data ai cittadini italiani la scelta di rimanere o di recarsi in esilio. Ai dalmati italiani fu quindi offerta la cittadinanza italiana, ma a patto che fossero “cittadini italiani all’estero”⁴³, una proposta inaccettabile per la maggioranza di loro. A Luigi, come impiegato della Prefettura, fu tolto il diritto d’opzione per la cittadinanza italiana ed egli, dopo una fuga da morte certa, grazie all’assistenza di un maggiore americano, trovò rifugio in Italia dove lo avrebbe raggiunto sua moglie Daria, che abbandonò Zara solo tre anni dopo, il 31 marzo 1948. Il giorno della partenza di Daria, descritto attraverso recuperi e frammenti di ricordi, verte attorno all’immagine eterotopica della nave, in senso foucaultiano, che abbandona la Riva Derna di Zara per approdare ad un altro spazio, un’altra riva che, anche se fosse italiana non si poteva definire paterna, tanto meno amichevole, giudicando dall’accoglienza di cui godettero i profughi in Italia, un paese impoverito dalla guerra che non vedeva di buon occhio i connazionali provenienti dalla sponda orientale dell’Adriatico, etichettandoli tutti come fascisti⁴⁴:

Daria guardava il profilo della città, che man mano si faceva più incerto nonostante la giornata tersa: le case distrutte, le rovine, gli spazi vuoti

⁴¹ Cfr. Gambaro 2010: 161

⁴² Pur essendo parte del medesimo sistema nazionale con gli Italiani della Penisola, gli Italiani della Dalmazia ci tengono molto a conservare la loro peculiarità derivante da una specificità dalmata, concetto che Tommaseo descrive nella sua missiva *Ai Dalmati* attraverso una semplice affermazione: “se il popolo dalmata si sentiva altro da quello che il suo nome suona, avrebbe nominato sé stesso altrimenti” (cfr. Tommaseo 1861: 5).

⁴³ Cfr. Knežić 2014: 151

⁴⁴ Il concetto di alterità, così come lo intende l’orientalismo, si presenta in un’altra veste, costituitosi all’interno di una stessa comunità nazionale, quella italiana, spaccata tra i „veri italiani“ ed i nuovi venuti. Alla comunità dalmata in Italia, invece, viene attribuita un’italianità forte, attaccata al passato regime ed alle sue tradizioni.

che un tempo erano stati calli e piazze, le possenti mura veneziane che avevano resistito anche alle armi moderne. Mentre la nave si allontanava, tutto si confondeva pian piano e d'un tratto si vide solo una indefinita e sottile striscia biancastra sulla quale a stento si distinguevano i campanili. Altre volte Daria aveva visto così la città, lasciandola per mare, e anche quella volta poté credere per un breve momento che lì, all'orizzonte, ci fosse ancora la sua Zara d'un tempo⁴⁵.

Il sentimento di non appartenenza⁴⁶ e di straniamento che Daria provò subito dopo l'arrivo in Italia era probabilmente comune a tutti coloro che hanno condiviso la sua sorte. La sua nuova patria non l'accoglieva, quella vecchia invece esisteva ancora solo nei ricordi: [...] la realtà era quella che era, in un angolo nascosto di sé ogni zaratino aveva conservato un piccolo spazio di speranza, il più della volte legato a un'immagine, a un ricordo [...]”⁴⁷. Ciononostante, l'idea di tornare in patria, pur sapendo che una volta tornati non avrebbero ritrovato quello che cercavano, rimane viva nella mente di tutti coloro che hanno conservato almeno un ricordo della città di una volta. Anche se lo spaesamento si dimostra quasi totale, l'Italia non rappresenta il luogo di un'estraneità completa, ma piuttosto un periodo di transizione e di pausa temporale, nell'attesa che si creassero le condizioni favorevoli per un pacifico ritorno.

Conclusione

Attraverso una storia tutta personale incisa nella memoria individuale dei protagonisti, lo scrittore riesce a raccontare una pagina di storia recente legata a Zara ed alla sorte che la città ha vissuto, insieme ai suoi abitanti, durante i bombardamenti angloamericani dal novembre del 1943 all'ottobre del 1944. Ispirato all'esperienza personale, Testa non ci narra una storia intrisa di operazioni belliche, strategie militari o accordi internazionali, ma pone al centro del suo interesse la sorte della gente comune e le conseguenze che sulla loro vita hanno lasciato le diverse politiche dell'intolleranza. Nonostante il tono pessimista che spesso emerge tra le righe del romanzo, ambientato in tempi di guerra presentata come difensiva da entrambe le parti, non possiamo non

⁴⁵ Testa 2017: 296

⁴⁶ È forse opportuno citare qui le parole di Tommaseo che, ragionando intorno al tema della sua appartenenza scrive in una lettera all'amico Gino Capponi: „Misero me che ho smezzata la vita tra due nazioni, una in culla e l'altra in bara“ (Carteggio Tommaseo – Capponi 1911: 358)

⁴⁷ Testa 2017: 155

definire il romanzo positivo in quanto non tende a rompere i legami tra Italiani e Croati, ma invita a una riflessione sui molteplici e complessi rapporti tra i due popoli, osservando la storia degli anni Quaranta del secolo scorso come un brutto episodio di una storia comune.

BIBLIOGRAFIA

- Bettiza Enzo, 1996. *Esilio*, Milano, Mondadori
- Bhabha Homi, 2002. *Diseminacija: vrijeme, pripovijest i margine moderne nacije*, in Vladimir Biti, *Politika i etika pripovijedanja*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada
- Fortini Franco, 1985. *Il controllo dell'oblio* in *Insistenze. Cinquanta scritti 1976- 1984*, Milano, Garzanti
- Gambaro Francesca, 2010. *La città della memoria. Storie di vita di esuli da Zara nel secondo dopoguerra*, Treviso, Grafiche San Vito
- Gunjević Kosanović Nikolina, 2016. *Talijanski pisci zadarskih korijena u egzilu nakon Drugog svjetskog rata*, doktorski rad, Zadar, Sveučilište u Zadru
- Halbwachs Maurice, 1968. *La mémoire collective*, Parigi, P.U.F.
- Knežić Boško, 2014. *L'eterno esule dalmata sugli esempi di Tommaseo e Bettiza* in di Nunzio Novella, Ragni Francesco (a cura di), *“Già troppe volte esuli” - Letteratura di frontiera e di esilio*, Tomo II, Collana Culture Territori Linguaggi, Università degli Studi di Perugia, pp. 149-159
- Kordić Snježana, 2010. *Jezik i nacionalizam*, Zagreb, Durieux
- Malaparte Curzio, 1989. *Kaputt*, Milano, Arnoldo Mondadori
- Maschek Luigi, 1872. *Manuale del Regno di Dalmazia per l'anno 1872*, Zara, Tipografia dei Fratelli Battara
- Mazzini Giuseppe, 1972. *Scritti politici*, a cura di T. Grandi, A. Comba, Torino, Utet
- Mazzini Giuseppe, 2007. *Lettere slave e altri scritti*, a cura di G. Brancaccio, Milano, Bilibon Edizioni
- Monzali Luciano, 2017. *Una scelta difficile. Il Patto di Londra e la politica estera italiana 1914-1915*, in «Acta Histriae», n. 4, pp. 919- 938
- Monzali Luciano, 2004. *Italiani di Dalmazia. Dal Risorgimento alla Grande Guerra*, Firenze, Le Lettere
- Namer Gérard, 1991. *Memoria sociale e memoria collettiva. Una rilettura di Halbwachs* in P. Jedlowski, M. Rampazi (a cura di), *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Milano, Franco Agnelli
- Said Edward, 2005. *Razmišljanja o egzilu*, in «Književna republika», 3, 1-2
- Siboni Giorgio Federico, 2012. *Il confine orientale. Da Campoformio all'approdo europeo*, Sestri Levante, Oltre edizioni
- Testa Silvio, 2017. *La zaratina. La tragedia dell'esodo dalmata*, Venezia, Marsilio
- Tommaseo Niccolò, 1840. *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*, Venezia, Gondoliere
- Tommaseo Niccolò, 1861. *Ai Dalmati*, Trieste, Colombo
- Tommaseo Niccolò, Capponi Gino, 1911. *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*. Per cura di I. del Lungo e P. Prunas, N. Zanichelli

Turi Anna Maria, 2018. *L'agguato sul lungotevere. Storia del colonnello Varisco*, Udine, Edizioni Segno

Zorić Mate, 2014. *Sjenovita dionica hrvatske književnosti: romantički pisci u Dalmaciji na talijanskom jeziku*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada

Tatjana Peruško
Università di Zagabria

Di chi è la storia? Il meccanismo di reciprocità e le tecniche narrative in *Io sono con te. Storia di Brigitte* di Melania Mazzucco

Recenti analisi delle strategie narrative e rappresentative più diffuse nella narrativa italiana contemporanea testimoniano la globale svolta realistica¹ effettuata negli ultimi due decenni. Oltre al generale orientamento verso la realtà, con particolare attenzione alle problematiche politiche e sociali (tra le quali traumi collettivi del passato ed eventi traumatici del presente) si nota negli ultimi quindici anni l'urgenza di partecipazione civile degli scrittori italiani, sintomo di un'importante svolta etica.² Una delle conseguenze di questo generale "ritorno alla realtà"³ è il fenomeno dell'ibridismo genologico e discorsivo in opere che, a giudicare dagli studi critici recenti, oggi più che mai si sottraggono alla facile distinzione tra finzione narrativa, saggio, autobiografia, biografia o documento storico, per menzionare solo alcune delle categorie operanti in questa intensa circolazione di vari "formati narrativi".⁴ Contemporaneamente si è visto nascere, negli ultimi decenni, "il nuovo immaginario italiano",⁵ legato alla nuova realtà della migrazione. In questo ambito, tra le strategie messe in atto dalla letteratura della migrazione e prese in esame da un cospicuo numero di saggi critici, emerge come modalità specifica la "collaborazione" tra immigrati e scrittori italiani. Essa prende avvio negli anni Novanta del secolo scorso collocandosi, come è già stato osservato, al "confine instabile tra la letteratura e il giornalismo", e nascendo da

¹ Si rimanda ai saggi raccolti in Somigli 2013; Contarini, De Paulis-Dalembert, Tosatti 2016; Palumbo Mosca 2019.

² Questa e altre svolte nella nuova narrativa italiana sono state annunciate dieci anni fa dal collettivo Wu Ming nel manifesto *New Italian Epic*. Cfr. Wu Ming 2009.

³ Sulla necessità di operare una distinzione tra due categorie critiche - del "reale" e della "realtà" - che spesso vengono usate come sinonimi nel dibattito sulla nuova narrativa italiana, cfr. Zekri 2013.

⁴ Cfr. Fastelli 2019 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3734/3486>).

⁵ Come è stato denominato da Mauceri e Negro in una specie di catalogo della nuova realtà culturale italiana che prende in esame gli sguardi incrociati delle due categorie (scrittori italiani - scrittori migranti) su vari contenuti/fenomeni legati alla nuova realtà della migrazione. Cfr. Mauceri, Negro 2009.

un progetto di collaborazione tra “un autore/trice immigrato/a e un/a co-autore/trice, curatore/trice, traduttore/trice italiano/a”,⁶ e quindi tra le voci dei migranti e quelle dei mediatori (giornalisti o scrittori) italiani, il cui ruolo è stato soprattutto quello di “trovare uno spazio da cui parlare”.⁷

Queste sono le premesse in cui s'inquadra la presente analisi delle strutture discorsive del libro *Io sono con te. Storia di Brigitte* di Melania Mazzucco, in cui si racconta la storia di Brigitte Zébé Ku Phakua, immigrata clandestina del Congo, ex infermiera e proprietaria di una clinica congolese, perseguitata dal regime militare al potere ed immigrata clandestinamente in Italia nel 2013. L'inclinazione dell'autrice a narrare storie fondate su vite reali si manifesta già nei romanzi biografici, a partire da *Lei così amata* (2000), opera in cui emerge la sua preferenza per i personaggi anonimi, rimasti in ombra, per le “persone comuni di cui si sono persi nome e memoria”, come dichiara in uno dei suoi scritti dedicati all'arte figurativa.⁸ Questa inclinazione è confermata dai romanzi successivi, *Vita* e *La lunga attesa dell'angelo*, l'ultimo dei quali racconta di Tintoretto focalizzandosi, però, su Marietta, figlia illegittima del maestro. Tale prospettiva è interessante soprattutto se esaminata a partire dal genere biografico e tenendo conto del fatto che “[o]gni tipo di cultura elabora i suoi modelli di «uomini senza biografia» e di «uomini con una biografia»”,⁹ cioè del fatto che “ogni cultura crea nel suo modello ideale un tipo di persona il cui comportamento è previsto in tutto e per tutto dai codici culturali e un altro tipo di persona che ha invece la libertà di scegliere il proprio modello di comportamento”,¹⁰ come sottolinea Jurij Lotman nel saggio dedicato alla nascita della biografia dello scrittore. A differenza delle biografie medievali, avverte ancora Lotman, scritte da “persone senza biografia”, il cui ruolo è quello di diffusore, e non creatore del “messaggio biografico”, il codice culturale moderno “trasferisce il centro dell'attenzione

⁶ Mengozzi 2010.

⁷ Ibidem. Si veda ancora Mengozzi 2010 per un elenco delle collaborazioni di questo tipo. Vi si può aggiungere il libro di Fabio Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, uscito contemporaneamente a quello di Chiara Mengozzi e per questo non presente tra gli esempi proposti dalla studiosa.

⁸ La dichiarazione appare nel testo dedicato al ritratto di Papa Leone X di Raffaello Sanzio, in cui l'autrice afferma di preferire i ritratti di persone anonime, alle quali però il pennello dell'artista ha saputo dare una nuova vita. Il saggio è pubblicato in *Il museo del mondo*, volume che raccoglie articoli scritti regolarmente per la pagina domenicale della “Repubblica”, ed è accessibile on-line: <http://temi.repubblica.it/repubblicaspeciale-mazzucco/2013/02/07/papa-leone-x-e-i-cardinali/>.

⁹ Lotman 1985:181.

¹⁰ Ibidem.

sul narratore e [...] determina la produzione della sua biografia”, rendendo più complessa la situazione semiotica e sempre più marcato il ruolo del narratore ovvero dell’autore, che non viene più trattato come semplice biografo.

Il romanzo *Lei così amata* di Melania Mazzucco, in quanto romanzo biografico o biografia finzionale,¹¹ racconta di un “individuo con una biografia” ed è scritto da un altro “individuo con una biografia” (per rimanere nei termini lotmaniani). Il caso del romanzo in questione risulta ancora più specifico, in quanto la scrittrice italiana attua una variante specifica della biografia letteraria,¹² tematizzando un personaggio del tutto o quasi sconosciuto, il quale, peraltro, è da lei percepito come suo antipodo, a livello di carattere e di stile letterario.¹³ Eliminando, come si vedrà in seguito, la “disuguaglianza di statuto culturale”¹⁴ (tra l’altro tipica delle biografie preromantiche¹⁵), l’autrice tende esplicitamente a conferire dignità artistica e intellettuale al personaggio femminile di cui costruisce il ritratto personale e culturale.

Annemarie Schwarzenbach, protagonista del romanzo *Lei così amata* - scrittrice, giornalista, archeologa, fotografa e avventuriera, giovane donna trasgressiva, cresciuta in una famiglia di ricchi industriali svizzeri come fragile figlia di una madre dominante e possessiva - ha suscitato un certo interesse fra i biografi, in quanto amica di Klaus ed Erika Mann, mentre le sue opere letterarie sono rimaste sconosciute fino agli anni Ottanta, quando sarà riscoperta come scrittrice. In *Lei così amata* - libro che l’autrice stessa nel capitolo introduttivo definisce come “romanzo documentario”¹⁶ - Melania Mazzucco, quindi, crea il personaggio femminile partendo da un personaggio storico condannato a rimanere ai margini della memoria culturale europea. La storia della sua vita, spesso fondata su informazioni incerte, ambigue o parziali, viene reinventata e completata con strumenti di finzione. Nella realizzazione dello statuto “documentario” del suo romanzo biografico l’autrice combina due modalità enunciative,¹⁷ accompagnando la narrazione in terza

¹¹ Sulla differenza tra biografia finzionale (*fictional biography*), caratterizzata dall’autoreferenzialità, essenzialità e dall’uso delle strategie romanzesche, e biografia non finzionale (*factual biography*) contraddistinta dalla trasparenza, autenticità e dal ricorso alle convenzioni storiografiche si veda Schabert 2017: 284-298.

¹² Per la definizione ed esemplificazione del genere si veda soprattutto Middlebrook 2006 e Benton 2009.

¹³ Come si legge nella premessa, cfr. Mazzucco 2000: VIII.

¹⁴ *Ibidem*, p. 186.

¹⁵ Cfr. Keener 2017: 336.

¹⁶ Mazzucco 2000: 8.

¹⁷ Nella classificazione delle varie combinazioni enunciative nei generi finzionali e non finzionali, ovvero delle diverse disposizioni della voce narrativa e dei diversi rapporti tra

persona - usata per raccontare la vita della protagonista - con capitoli o passi autodiegetici di un io narrante che racconta il proprio lavoro documentario, la ricerca delle fonti e delle testimonianze, riflettendo inoltre sulle impressioni nate durante il pellegrinaggio nei luoghi del personaggio.

Invece di focalizzarsi sugli eventi personali - come ha fatto nella nota prefatoria collocata nella zona peritestuale¹⁸ del romanzo - l'io narrante interviene invece nei passi autodiegetici con lo scopo di mettere a nudo il modo in cui l'autrice affronta il materiale biografico, di ritrarre situazioni in cui l'autrice cerca delle conferme o delle risposte a numerose domande che ostacolano e insieme alimentano il suo tentativo di (ri)costruire la storia della protagonista.¹⁹ L'intervento autoriale, inserito nel racconto eterodiegetico, è giustificato dalla necessità di documentare l'aspirazione del racconto alla verità biografica, scopo canonico della biografia tradizionale, ma le modalità narrative usate in questi *excursus* autoriali dimostrano che essi tendano ad altri fini, e che superino, se non addirittura sovvertano, le finalità autenticatorie.

Il passaggio dalla narrazione eterodiegetica, caratterizzata da un prominente gioco di focalizzazioni, alla narrazione autobiografica, avviene nel secondo capitolo della prima parte del libro. L'*incipit* del capitolo intitolato *Proprietà privata*, introduce, senz'alcun avvertimento, una voce nuova, non apparsa prima nel corso della narrazione, che in seguito assumerà tratti autoriali. Essa racconta del pellegrinaggio nei luoghi nativi della protagonista

autore, narratore e personaggio, Genette parte dalla formula proposta da Philippe Lejeune per il genere autobiografico: autore = narratore = personaggio. I diversi rapporti tra queste tre categorie si riflettono nelle diverse strategie enunciative nei diversi tipi di testo (cfr. Genette 1990: 764-770).

¹⁸ Il termine genetteiano è usato per indicare le parti del paratesto (convenzioni e procedimenti che fanno parte di una complessa interazione tra l'autore, editore e il pubblico) collocate all'interno del libro, come titoli, prefazioni, epigrafi ecc. Nel caso specifico si tratta di una prefazione, che si presenta, però, in forma "narrativizzata", in quanto il convenzionale marchio peritestuale ("Prefazione" o "Introduzione") è sostituito da un titolo ("Il talismano d'oro") e il testo inizia con la descrizione del Museo Nazionale d'Arte Orientale, per procedere con un retrospettivo frammento autobiografico in cui l'autrice racconta del suo primo viaggio in Asia Minore.

¹⁹ Anche se raro, questo procedimento non è inedito nelle biografie tradizionali (per esempi di interventi autoriali in prima persona nelle biografie eterodiegetiche cfr. Middlebrook 2006). Un'altra cosa è, tuttavia, quando le intrusioni autoriali avvengono nelle finzioni romanzesche: in tal caso esse assumono spesso la forma di trasgressione ontologica, ossia di metalessi (si vedano alcuni esempi proposti in Mikkonen 2006: 301). Nel romanzo biografico di Mazzucco la narratrice riconosce esplicitamente di essere la fonte della storia raccontata: in altre parole, la voce narrante che trasmette la storia del personaggio si presenta come voce autoriale.

- procedimento non di rado usato nelle biografie, ma meno frequente nei romanzi biografici:

Arrivo a Bocken in una tipica giornata estiva. Le vele bianche delle barche punteggiano la superficie azzurrognola del lago di Zurigo. I bagnanti si crogiolano al sole sui pochi riquadri di prato rimasti liberi fra gli approdi e i caffè, e i gitanti sui motoscafi si divertono a correre a tutta velocità da una riva all'altra: ma le rive sono così vicine, l'acqua così liscia, che la soddisfazione deve essere minima. (Mazzucco 2000: 60)

Il successivo racconto della storia familiare degli Schwarzenbach e la descrizione della loro casa non si limitano alla mera esposizione dei fatti né alla rassegna delle immagini spaziali colte da un occhio narrante onnisciente, bensì danno la possibilità all'io narrante di accentuare il proprio contributo alla intrusione finzionale, ossia, alla reinvenzione della trama biografica:

Riesco a immaginare l'atmosfera che doveva regnare in queste stanze. Le voci furtive si smorzano e soffocano negli spazi troppo grandi. [...] Ciononostante, mentre l'inventario anima il loro mondo, non vedo Annemarie attraversare queste stanze, come non la vedevano loro - che la ignoravano, guardavano *attraverso* lei, invisibile - come se non ci fosse. Questa casa non ha niente di lei. (Mazzucco 2000: 61,66)

Elementi storiografici si combinano, nel capitolo citato, con la prospettiva soggettiva della voce autodiegetica, che reinventa, con l'aiuto dell'immaginazione, la verità ambigua relativa alla vita e alla morte della protagonista. Così il dialogo immaginario - che di solito fa parte della fase pretestuale dell'immaginazione narrativa²⁰ e si svolge tra il biografo e il suo soggetto durante la creazione del racconto biografico, in una specie di "scambio subliminale di attitudini, giudizi e conclusioni"²¹ oppure sotto forma di "identificazione o autoproiezione" - sembra testualizzarsi, estendersi al testo della narrazione. Questa messa in atto o, più precisamente, "messa in racconto" di un processo interiore, diventa ancora più esplicita nell'ultimo capitolo intitolato *Nelle profonde tenebre*, all'interno del quale si effettua una specie di slittamento dalla voce narrante eterodiegetica alla voce autodiegetica. L'intera prima parte del

²⁰ Si tratta di una discussione che avviene nella mente del biografo stesso, ritiene Richard Holmes, definendola "narrazione prebiografica" (*prebiographic narrative*). Cfr. *ibidem*. Questo fenomeno riguarda la biografia romantica, mentre nel periodo preromantico si considerava "indecoroso per il biografo dimostrare troppo interesse personale per il proprio soggetto" (Keener 2017: 336., trad. mia). Altri esempi degli atteggiamenti dell'autore della biografia letteraria nei confronti del proprio soggetto e della narrazione stessa si possono trovare in Middlebrook 2006.

²¹ Holmes 1985: 66-67.

capitolo, che precede lo slittamento della voce eterodiegetica in voce autoriale, è raccontata al futuro.²² In tal modo aumenta la velocità del susseguirsi degli eventi catalogati che si precipitano verso il momento chiave del romanzo, il punto in cui si congiungono l'inizio e la fine del romanzo: il banale e insieme inspiegabile incidente che ridurrà la travagliata e avventurosa esistenza della protagonista a una condizione di vita vegetativa, provocando infine la sua morte. Questa corsa verso la morte, raccontata al futuro, è accompagnata dal montaggio temporale e dal salto al presente dell'io narrante autoriale che racconta della propria visita a Sils Baselgia, uno dei possedimenti della famiglia Schwarzenbach e luogo preferito in cui Annemarie aveva deciso di vivere, e che invece è diventato il luogo della sua morte. Il fattore omogeneizzante tra il tempo della storia e il tempo del discorso in questo secondo intervento della voce autoriale è sempre lo spazio,²³ come luogo biografico da esplorare in cerca di tracce, indizi, spunti:

A Sils, dopo la pioggia. Sul lago incombono nuvole sfilacciate. La brezza di Maloja fa frusciare gli alberi della riva [...]. La striscia della strada è una linea nera che luccica nella luce plumbea. Vengo per interrogare il suo silenzio - colma di domande e di inquietudine. [...] Da allora ai giorni di Annemarie poco era cambiato, e ancora oggi il tempo ha preservato la valle. La riposante bellezza del paesaggio rende ancora più assurda la sua caduta. E paradossale, quasi disperante, il suo destino. Come se questo paradiso – ogni paradiso – dovesse risultare alla fine più pericoloso del suo opposto. [...] Non troverò risposte a Sils. Un silenzio ustorio inghiottirà le mie domande. Cos'è successo davvero quel giorno di settembre? Sono mai esistiti Isabelle, la bicicletta, il sasso? Perché nulla torna, le date si confondono, le testimonianze si contraddicono? (Mazzucco 2000: 444-446)

Le domande si susseguono e in mancanza di risposte la scrittrice-biografa ricorre alle congetture, all'immaginazione, espone con modalità autoriflessive nel capitolo finale del romanzo. Invece di gettare nuova luce sull'ambiguo episodio dell'incidente e sulla morte di Annemarie, che rischiari le "profonde tenebre", la perquisizione della casa, nonché la successiva "lettura" delle fotografie scattate da René Schwarzenbach - la madre di Annemarie

²² In alcuni casi i verbi al futuro si alternano con quelli al futuro anteriore, con i quali si sottolinea maggiormente lo statuto ipotetico e immaginativo degli eventi raccontati.

²³ Per quanto riguarda lo spazio, esso assume il ruolo centrale nei "pellegrinaggi biografici". Uno di questi è raccontato con autoironia da Janet Malcolm, nel suo resoconto di viaggio nei luoghi di Čehov. Per l'analisi del suo metodo biografico si rimanda a Middlebrook, 2006: 10-14.

- dimostrano, invece, che, nonostante il processo di documentazione e la ricerca effettuata allo scopo di scoprire la verità del soggetto biografico - obiettivo principale del canone biografico - quella stessa verità rimanga inafferrabile. Tuttavia, più che esprimere la rassegnazione della “biografia” di fronte all’inafferrabilità del passato, l’elenco di domande senza risposte, nonché le congetture fondate sulle tracce verbali, testuali o iconiche servono a mettere a nudo il lavoro finzionale, il modo in cui nel corso dell’immaginazione narrativa interagiscono vita e racconto, verità biografica e invenzione finzionale. In tal modo gli interventi autoriali si riconnettono al credo narrativo esposto dall’autrice nella premessa al romanzo, articolato come ricerca della verità che “non si trova in nessun archivio e si risolve nella ricerca stessa” (Mazzucco 2000: VIII).

È una dichiarazione che induce a riconsiderare le due caratteristiche - di documentarietà e di verità biografica - che l’autrice attribuisce al proprio romanzo nel penultimo paragrafo del capitolo prefatorio. L’attributo della documentarietà, accompagnato dalla spiegazione che “ciò che si narra è accaduto veramente” (*ibidem*), collocherebbe il romanzo nel genere della biografia romanzata, ossia della “biografia fattuale raccontata però attraverso i dispositivi formali della *fiction*” (Castellana 2015: 69), piuttosto che in quello del romanzo biografico, “vale a dire il romanzo con protagonisti ricavati dal mondo reale ma coinvolti in azioni che sono (in parte o prevalentemente) fittizie” (*ibidem*).²⁴ Tuttavia, nonostante il fatto che nell’intervento autoriale

²⁴ Stando alla classificazione proposta da Riccardo Castellana, si tratta di due poli dello “spazio biofinzionale” (Castellana 2015: 69), ai quali egli aggiunge la modalità denominata (in concordanza con le nuove tendenze nell’area anglosassone e francese) *biofiction*. Dalla descrizione proposta (cfr. *ivi*: 70) non risulta che la *biofiction* presenti tratti sostanzialmente diversi rispetto al romanzo biografico, tranne nella variante postmoderna, in cui la *biofiction* svolge una funzione sostitutiva nei confronti del materiale biografico (cfr. *ivi*: 86). Inoltre, bisogna sottolineare che il termine *fiction* nel passo citato rimanderebbe piuttosto ai procedimenti narrativi, nonostante sia inteso “come discorso formato da enunciati che non pretendono di avere valore di verità e i cui oggetti sono privi di referenti reali al di fuori del testo” (*ivi*: 71), mentre l’aggettivo “fittizie” si riferirebbe piuttosto allo statuto ontologico degli avvenimenti o personaggi narrati, in quanto “fittizio individua invece quanto (nella *fiction*, ma ovviamente non solo in essa) è privo di una referenza esterna” (*ibidem*). Pur non potendo entrare, in questa sede, nel merito della discussione sulla natura e sui tratti distintivi della finzione, come neppure sul rapporto tra finzione e narrazione - argomento ampiamente discusso nel campo filosofico, teorico-letterario, narratologico e nel campo della semantica dei mondi possibili - la distinzione tra i due sottogeneri richiede un breve approfondimento. Considerando i principali tratti che distinguono i vari generi biografici, la biografia romanzata, in base alle sue caratteristiche intrinseche (struttura narrativa e fattualità), si colloca in uno spazio liminale tra generi letterari e non letterari. La “documentarietà”, se intesa come fattualità o non-finzionalità, può entrare in diverse

dell'epitesto prefatorio si dichiara di non derogare alla fedeltà documentaria, influenzando in tal modo²⁵ sul contratto di lettura e creando un effetto analogo a quello dei racconti storici, in quanto si manifestano “dei vincoli referenziali sul livello discorsivo” (Cohn 2009: 49), la presenza di personaggi della storia parzialmente o del tutto fittizi e l'adozione di dispositivi tipicamente finzionali²⁶ come l'uso dell'indiretto libero, nonché la narrazione al futuro e l'uso di strumenti retorici (ad esempio, il ripetersi delle domande retoriche nella parte finale del romanzo), sono procedimenti tipici del romanzo biografico e svolgono, tra l'altro, una “funzione completiva”, in quanto colmano “le inevitabili lacune documentarie presenti in ogni biografia” (Castellana 2015: 85). Ambiguo è invece il ruolo dell'io narrante onnisciente all'interno dei singoli capitoli del romanzo, il quale contribuisce all'ibridazione del testo narrativo, mettendo a fuoco i processi di trasformazione a cui viene sottoposto il materiale biografico - il materiale preesistente, ma mediato, a sua volta, da rappresentazioni testuali²⁷ - nella transizione dal mondo della realtà attuale al mondo possibile della finzione letteraria.²⁸ Se i testi storici e altri testi che appartengono ai generi non-finzionali (come autobiografia e biografia) sono, come ritiene Cohn, soggetti ai criteri di verità e falsità, mentre il romanzo ne è immune,²⁹ per il romanzo biografico si può dire che condivide la soggezione dei primi, e l'immunità del secondo. Quando nel “romanzo documentario”

combinazioni con altri tratti testuali, come dimostra nella sua classificazione delle varie modalità espressive Marie Laure Ryan (cfr. Ryan 1991: 1-2). Essa risulta un elemento operante sia nella “narrazione letteraria non-finzionale” (*literary narrative nonfiction*), sia nella “narrazione non-letteraria non-finzionale” (*nonliterary narrative nonfiction*). Forse per questa ragione né la biografia romanzata né il romanzo biografico vengono menzionati tra gli esempi con cui Ryan illustra le due categorie. Nella prima classe Ryan include l'autobiografia e le opere storico-letterarie (con esempi di Gibbon e Michelet), mentre parlando della seconda modalità la studiosa accenna alle “*narratives of personal experience*” (“narrazioni di esperienze personali”, *ibidem*), senza ulteriori spiegazioni.

²⁵ È un influsso ambivalente, se teniamo conto dell'ibrido statuto referenziale e finzionale della narrazione, sottolineata dalla stessa voce autoriale.

²⁶ Già l'uso del termine romanzo nell'intervento autoriale ne è una spia.

²⁷ Si tratta di diari, appunti, opere letterarie della protagonista, testi memorialistici di altri personaggi in cui affiora il ricordo di Annemarie Schwarzenbach, ecc. Quest'esempio dimostra come nel caso della biografia finzionale il concetto di *emplotment* (termine introdotto da Hayden White, cfr. White 1975: 1-11) spesso o addirittura di norma funzioni in modo specifico sia rispetto al testo storiografico - nonostante il fatto che tutti e due usino il materiale preesistente da “connettere in una trama” - sia rispetto al romanzo in cui “di regola, non c'è niente che corrisponda a questo strato testimoniale” (Cohn 2009: 48).

²⁸ Trasformazione che si presenta in forme e con modalità diverse a seconda che si effettui in diversi sottogeneri biografici: biografia romanzata, romanzo biografico o *biofiction*.

²⁹ Si veda Cohn 1999: 15.

Lei così amata si dichiara che la verità degli archivi sia inaccessibile, per cui viene sostituita dalla verità che è frutto della ricerca biografico-letteraria, l'autrice non fa altro che articolare il meccanismo principale del genere: l'irraggiungibile verità referenziale o documentaria viene sublimata, reinventata e completata dalla verità letteraria. A prescindere dal materiale biografico preesistente,³⁰ questo è poi il modo di operare della finzione letteraria, per cui la facoltà del narratore del racconto finzionale di svelare la vita interiore e i pensieri dei personaggi³¹ diventa strumento principale della funzione complessiva del romanzo biografico.

Il rapporto tra verità documentaria e finzione narrativa si fa ulteriormente complesso nell'ultimo libro di Melania Mazzucco, *Io sono con te. Storia di Brigitte*, libro che già a partire dal titolo si presenta come testo biografico, ma, come si vedrà in seguito, risultando eterogeneo dal punto di vista modale e discorsivo. Tra *Io sono con te* e il romanzo biografico *Lei così amata* si stabilisce un legame intratestuale in base all'esplicito rimando della voce autoriale, che appare negli *excursus* autobiografici in *Io sono con te*, a quella parte della storia di Annemarie Schwarzenbach, protagonista del romanzo precedente, legata alla sua vita nel Congo:

Ho dedicato un romanzo ad Annemarie Schwarzenbach, scrittrice, fotografa, giornalista e poetessa di Zurigo che nel 1941, in seguito a varie catastrofi personali, si trasferì in Congo, allora colonia belga, sognando di riprendere a lavorare come corrispondente di guerra. È stata la prima volta in cui il personaggio di un mio libro era una persona.

Nell'Archivio svizzero di letteratura, a Berna, ho ritrovato i negativi delle fotografie che aveva scattato durante il suo tormentato soggiorno. Ho visto ciò che lei aveva visto. Il fiume, le rapide, le scogliere, le nuvole di effimere bianche che si addensavano al tramonto, i banchi di nebbia, le colline del Bas-Congo, le palme, le termiti, la pista nella giungla, i tramonti improvvisi, le tempeste. Ma soprattutto ho letto il dattiloscritto del

³⁰ Dei "vincoli referenziali", ossia dei riferimenti al materiale documentario, gli autori di finzioni biografiche tendono spesso a serbare traccia, per cui può dirsi che quanto Cohn definisce come infrazione alla regola generale della finzione, presente perlopiù nei romanzi storici (cfr. Cohn 2009: 49-50), sia invece abituale nei romanzi biografici.

³¹ Tale capacità è, secondo Kate Hamburger, una delle principali caratteristiche della finzione narrativa. Hamburger usa il termine *epic fiction* per indicare il racconto narrato in terza persona, considerando che "non la struttura della narrativa in prima persona, ma soltanto quella della narrativa in terza persona è il racconto finzionale in senso stretto" (Hamburger 2009: 16), in quanto si tratta della caratteristica che lo separa da altri generi letterari e non solo letterari. Sulla scia delle sue osservazioni Dorrit Cohn conia il termine *transparent minds*, assumendolo come titolo del suo libro (Cohn 1978).

suo romanzo africano, *Il miracolo dell'albero*, rimasto inedito alla sua morte. [...] Ma nella rielaborazione fantastica, aveva situato quella scena nel luogo in cui si era davvero perduta, e ritrovata. In Congo.

Vorrei incontrare questa donna, dico a Donatella. (Mazzucco 2016: 217)

La parentesi intratestuale serve a sottolineare la simmetria, in questo punto della narrazione ancora principalmente geografica, tra le due protagoniste, Brigitte Zébé Ku Phakua, l'immigrata clandestina del Congo, e Annemarie Schwarzenbach, la scrittrice e avventuriera svizzera, che ha trascorso un anno della sua vita a Kinshasa (all'epoca Léopoldville) e Thysville e ha viaggiato nelle foreste del Congo. Nonostante la sostanziale differenza tra i viaggi realmente compiuti da questi due personaggi (migrazione forzata, cioè viaggio dettato dalla persecuzione politica, e pellegrinaggio volontario, effettuato ai fini di una trasformazione interiore) l'intervento autoriale e autobiografico relativo alla precedente ricerca biografica - l'esame delle tracce fotografiche e testuali del soggiorno congolese di Annemarie Schwarzenbach, materiale da interpretare e reinventare nel proprio romanzo - sottolinea la convergenza spaziale tra i loro destini separati nel tempo. Per riflesso, viene messo a fuoco il ruolo mediatore e soprattutto demiurgico dell'istanza autoriale. Mentre il capitolo introduttivo mette in scena *in medias res* l'incontro tra la figura autoriale e la rifugiata congolese, la voce autoriale in questo passo analettico del quindicesimo capitolo del libro fornisce il contesto pragmatico del loro incontro. Invitata, insieme ad altri scrittori italiani, ad accompagnare con "una breve prefazione, introduzione, o commento" le testimonianze dei rifugiati del Corno d'Africa, Melania Mazzucco sceglie la breve autobiografia di una giovane donna eritrea, per occuparsi in seguito dell'esperienza delle donne immigrate, di cui non vuole scrivere "una raccolta di storie, un'antologia di testimonianze. Sarà la storia di un rifugiato solo – perché nessuno è un numero, ma è una persona, unica, irripetibile". (Mazzucco 2016: 215). Come spiega nel paragrafo citato, la ragione per cui ha scelto Brigitte, la rifugiata congolese, è di carattere autobiografico e insieme letterario, in quanto motivata dall'episodio biografico descritto nel romanzo precedente. Rilevando la propria esperienza nel narrare storie incentrate su figure femminili d'eccezione, l'autrice rende più vigorosa la motivazione della scelta operata e conferma contemporaneamente la legittimità della propria posizione testimoniale.

Se il commento autoreferenziale del romanzo precedente oscillava tra il valore documentario della storia biografica e la messa a nudo dei protocolli di scrittura tipici del romanzo biografico, lo statuto non-finzionale di *Io sono*

con te è più inequivocabile. I vincoli referenziali sono affidati questa volta all'avvertenza finale del *Post Scriptum*:

Questa è la vera storia di Brigitte, così come lei l'ha raccontata a me, e io a voi. Tutte le persone che compaiono, agiscono e parlano esistono veramente. Ho cambiato i loro nomi solo quando non ho potuto rintracciarle per chiedere il permesso di citarle, o per proteggerne l'identità. (Mazzucco 2016: 253)

Collocata nella zona epitetuale, a scrittura terminata - una scrittura nel corso della quale la figura autoriale era stata evocata dalla voce autoriale autodiegetica - quest'avvertenza propone *post festum* un contratto di lettura che invita il lettore a porre mente al peso e al valore decisivo del materiale biografico preesistente, presentando la scrittura come semplice trascrizione, conforme all'idea espressa nel sottotitolo del libro: la storia è di Brigitte e la responsabilità che l'autrice si assume è quella di prestarle la propria voce. La dichiarazione finale mira, inoltre, a convalidare la veridicità del narrato, a sigillare l'effetto di realtà e di verosimiglianza che si è voluto ottenere con tratti di autenticazione disseminati nel racconto. In questo rapporto tra l'istanza autoriale e il materiale preesistente si verifica una notevole differenza rispetto ai precedenti romanzi biografici. Invece di basare il proprio racconto sulle tracce testuali o iconiche, sulle "verità archivistiche" - espedienti che Mazzucco usa nei romanzi biografici - l'istanza autoriale assume un ruolo diverso: quello di testimone o *story taker* che opera in contatto diretto con l'oggetto e insieme soggetto del suo racconto. La testimonianza orale diventa lo strumento principale della legittimazione documentaristica:

Un pomeriggio di novembre siamo sedute l'una di fronte all'altra. Ci separa solo un austero tavolo di legno che da tempo immemorabile ha perso ogni lucidatura. Lo attorniano una dozzina di sedie vuote: in questo locale di solito si ascoltano confessioni o si fanno colloqui. [...]

Ma è chiusa, perché ancora non ho iniziato a prendere appunti davanti a lei. Non ho registratore, né videocamera. Del resto non le sto facendo un'intervista. Ci conosciamo solo da pochi mesi. Non voglio intimidirla o indurla ad assumere una parte. È ciò che ha fatto, istintivamente, la prima volta che l'ho incontrata. [...]

Le nostre conversazioni somigliano a una divagazione inconcludente. Procediamo per salti improvvisi, associazioni frammentarie, da un argomento all'altro. (Mazzucco 2016:3-4)

Tra le varie formule usate nella recente narrativa italiana per affermare la credibilità della narrazione fondata sull'esperienza, in *Io sono con te* si

adopera, quindi, il modello testimoniale basato sulle fonti orali.³² Anche se non mancano riferimenti all'apparato documentale e informazioni sul meccanismo di accoglienza dei rifugiati e dei richiedenti asilo (nell'ambito del quale vengono registrati i memoriali dei rifugiati, i dossier e le schede), nonché sull'intera rete di assistenza sociale all'interno della quale la scrittrice viene in contatto con la protagonista del suo racconto, per la genesi del libro e per la costruzione della trama è decisivo il contatto diretto tra l'autrice e la rifugiata. Tuttavia, mentre per l'affidabilità degli eventi narrati si richiama all'autorità di chi ha vissuto l'esperienza raccontata, l'istanza autoriale non si sottrae alla reinvenzione o all'attualizzazione narrativa dell'altrui storia, come dimostrano i commenti metanarrativi disseminati nel racconto. Alcuni procedimenti osservati nel romanzo biografico si ripresentano nel libro *Io sono con te*, però in funzione diversa, dettata dalla diversa genesi del libro e dalla diversa motivazione che lo genera. Uno di essi è il carattere polifonico e polifocale del racconto, marchio tipico della narrativa di Mazzucco. In *Io sono con te* questo aspetto si ottiene principalmente combinando tre modalità narrative:

- a) la voce autodiegetica che si presenta come voce autoriale, oscillando tra la zona epistestuale e quella diegetica;
- b) la voce narrante eterodiegetica che racconta la storia di Brigitte;

³² Ricorrendo al concetto aristotelico di *ethos*, il carattere dell'oratore, ossia, "una moralità, vera o presunta, da comunicare al pubblico" (Cannavò 2014: XIX) - come uno dei tre tipi di persuasione di cui Aristotele scrive ne *La retorica* (Aristotele 2014: 15), sottolineando l'influsso del carattere sulla persuasività e credibilità del discorso - Seymour Chatman afferma che "l'*ethos* funziona anche nella narrativa d'invenzione, eccetto il fatto che la sua norma non è la verità, ma la verosimiglianza, la parvenza della verità" (Chatman 1981: 247). In altre parole, esso può riferirsi solo al narratore, non all'autore implicito, il cui discorso diretto non può essere trasmesso dal testo narrativo e il cui impegno retorico consisterebbe nel rendere tutto - storia e discorso, incluso il narratore - "interessante, accettabile, coerente ed artistico" (Chatman 1981: 248). Ciò nonostante, Chatman prevede, pur senza approfondirlo, il caso in cui il narratore pretenda di essere l'autore, precisando che "la sua percezione degli avvenimenti non è più in questione, egli riconosce apertamente o tacitamente che è proprio lui la fonte degli eventi e degli esistenti descritti" (*ibidem*). È quanto avviene nel libro di Mazzucco: la voce narrante che trasmette la storia del personaggio si presenta come voce autoriale. La differenza sta nel fatto che la sua veridicità deriva dall'altrui esperienza. Diversamente dalle formule tipiche per i racconti autobiografici e i racconti finzionali di tipo testimoniale - "l'ho visto con i miei occhi" (Chatman 1981: 248), oppure, "lo racconto perché l'ho vissuto" (Simonetti 2016: 155) - o da quella più frequente in altri tipi di narrativa che richiedono testimonianza: "l'ho sentito con le mie orecchie", giudicata più debole, sia dal punto di vista della finzione, sia da quello giuridico, cfr. Chatman 1981: 248), il racconto nel libro di Mazzucco è fondato sulla formula "lo racconto per dare voce a chi l'ha vissuto".

c) la voce narrante autodiegetica e ipodiegetica di Brigitte che narra la propria storia.

Quest'ultima, il racconto autobiografico di Brigitte, è incorniciata dalle altre due modalità. La prima, la narrazione autoriale autodiegetica, riferisce delle circostanze da cui è nato il libro, fornendo dati referenziali e tracciando inoltre il ruolo dell'autrice in quella che alla fine non rimarrà solo la storia di Brigitte e della sua esperienza prima e dopo l'arrivo in Italia, bensì coinvolgerà in diversi modi chi la scrive. La seconda è la narrazione eterodiegetica di una voce narrante che completa in terza persona la storia raccontata da Brigitte. Mentre a Brigitte è affidato il racconto autodiegetico di eventi che precedono la sua fuga e l'arrivo in Italia, le vicende dei suoi primi giorni e delle prime settimane romane sono narrate in terza persona. Questa scelta permette alla voce narrante di cogliere, oltre alla storia e alla prospettiva della protagonista, diverse storie e vari punti di vista, appartenenti ai vari personaggi che Brigitte incontra in Italia, soprattutto quelli coinvolti nella rete di assistenza sociale, "l'esercito invisibile degli operatori sociali, dei volontari, dei cooperanti" (Mazzucco 2016: 180), e accanto ad essi, ai personaggi di altri immigrati. Nasce in questo modo una scrittura ibrida e polifocale che racconta l'impatto della straniera - un'immigrata clandestina che nei primi due capitoli non ha ancora un nome - con l'alterità del mondo sconosciuto, e parallelamente fa sì che quest'alterità si diversifichi nel corso del racconto, introducendo vari personaggi ed esponendo il loro punto di vista, determinato dal ruolo specifico che svolgono nella storia di Brigitte.

Analizzando il montaggio dei capitoli e degli eventi narrati, la disposizione dei livelli narrativi e le manipolazioni temporali della narrazione, si può osservare come, sostenendo la veridicità documentaria della storia raccontata, l'autrice parallelamente adotti tecniche romanzesche e ricorra all'elaborazione retorica del discorso narrativo nella costruzione del racconto.³³ La narrazione non segue lo svolgimento lineare della storia, bensì fa ricorso ai tipici procedimenti romanzeschi, dalle manipolazioni temporali e focali al montaggio alternato delle voci e delle trame. Così, per esempio, alla messa in scena introduttiva dell'incontro tra l'autrice e la protagonista della storia, la quale si conclude annunciando in modo indiretto il racconto ipodiegetico ("Lei annuisce, sollevata, e riprende il suo racconto", Mazzucco 2016: 6), segue, nel capitolo successivo, la narrazione in terza persona di eventi che,

³³ Non manifestando resistenza alla finzionalizzazione, atteggiamento che, secondo il parere dei critici, è diffuso nella nuova letteratura italiana. Cfr. Tricomi 2016: 107-108.

come si capirà in seguito, nonostante i verbi al presente, fanno parte del passato narrato, a due anni di distanza dal tempo della narrazione:

Lei cammina. In verità, non è il verbo giusto. Per mettersi in cammino bisogna avere una direzione, e lei non ne ha. Lei passa. Zoppicando, malferma sulle gambe e sui piedi doloranti, rattrappita, quasi ripiegata su se stessa, urta corpi, sbatte contro spalle, braccia, schiene, inciampa in valigie, sacchi, scarpe. Forse qualcuno impreca, o la spintona a sua volta, ma lei non ci fa caso, e comunque non le importa. Lei passa. Non deve andare da nessuna parte. Non ha un appuntamento. Nessuno la aspetta. (Mazzucco 2016: 7)

Chi riprende a raccontare in questo capitolo non è Brigitte, ma neanche la voce autoriale del capitolo epistestuale. La tendenza delle diverse modalità narrative - soprattutto quella autoriale (di chi presta la propria voce e la penna a raccontare la storia di Brigitte) e quella eterodiegetica (della voce narrante che appartiene al mondo della diegesi) - a fondersi e a giustapporsi, è annunciata già da questo paragrafo del primo capitolo, in cui si registra un *excursus* metalinguistico di ambigua attribuzione focale ed enunciativa (“In verità, non è il verbo giusto”). Simulando la bivolalità del discorso indiretto libero, caratterizzato dall’intromissione della parola del personaggio nel discorso del narratore, quest’incursione autoriflessiva accoglie, oltre a uno sguardo rovesciato, attribuito al presunto racconto della protagonista, la risonanza della voce autoriale, la quale riappare all’interno del racconto per riflettere sul verbo da usare nella narrazione dell’evento diegetico, sottolineando il carattere rappresentativo del narrato. Si effettua così uno sdoppiamento dell’istanza enunciativa, insieme allo spostamento dell’attenzione, al livello semantico, dall’atto compiuto dal personaggio all’atto della narrazione, e, di conseguenza, alla natura testuale del racconto costruito in base alla storia vera. L’effetto potenzialmente trasgressivo e metalettico dei commenti³⁴ come questo è depotenziato, tuttavia, dalla mobilità tra testo e paratesto, tra testo finzionale e testo fattuale, che caratterizza la struttura ibrida del libro.

L’intero capitolo introdotto dalle parole appena citate è scandito dalla ripetizione della stessa frase minima, in cui il verbo inadeguato viene sostituito con un altro: “Lei passa” - un intercalare che subirà variazioni come “Lei piange e passa”; “Lei passa e ripassa davanti ai sacchi”; “Passa e piange”. È quasi un ritornello, una specie di anafora che scandisce il ritmo della

³⁴ Ai commenti sulla storia e sul discorso, che rientrano nelle categorie proposte da Chatman, si associano commenti di tipo paratestuale - relativi alle circostanze in cui l’autrice effettua il proprio ruolo di testimone - collocati, però, all’interno del testo.

disperazione, portando parallelamente in primo piano la funzione poetica del linguaggio narrativo. Un simile uso dell'intercalare iterativo si presenterà più tardi, quando nel capitolo diciannovesimo verrà raccontato il periodo in cui le due donne, la scrittrice e la sua interlocutrice, collaboreranno nella costruzione di quella che sarebbe diventata "la storia di Brigitte":

Sono con Brigitte quando la sua migliore amica, che non sentiva da anni, la chiama piangendo da Lubumbashi, per dirle che suo marito è morto. [...] Sono con Brigitte quando il nipote, Girens, il figlio di Valère, si materializza su messenger. [...] Sono con Brigitte la mattina in cui la chiama dal Congo una voce femminile che lei saluta festosamente, con gli occhi pieni di lacrime. Così sono con Brigitte quando Francesca chiama Matadi e parla con Monsieur Bondò. [...] Sono con lei, nello studio di Francesca, sulla stessa seggiola, davanti allo stesso manifesto, sotto la stessa luce artificiale. (Mazzucco 2016: 237-240)

La ripetizione anaforica fa eco al titolo del libro e all'epigrafe che riproduce un versetto del libro di Isaia,³⁵ già ripreso nella parte finale del secondo capitolo, in cui Brigitte, arrivata in Italia e colta dalla disperazione, capisce "di non essere sola, perché vicino a lei c'è Dio" (ivi: 35), il quale la sostiene e la fortifica con il suo messaggio: "Io sono con te" (*ibidem*). La ripresa enfatica di questo *Leitmotiv*, ora, però, attribuito alla voce narrante autoriale, assume in questa parte finale del romanzo uno specifico valore simbolico, in quanto tende a sottolineare la solidarietà e la reciprocità delle due figure femminili. Che si tratti di valori centrali che il libro nel suo insieme si propone di trasmettere, lo palesa già il rapporto tra l'esperienza raccontata e la struttura del racconto: il disagio, derivato dal fatto che la narrazione di sé corrisponda alla ricostruzione di un evento traumatico, si riflette poi nella difficoltà, raccontata e infine superata, dell'istanza autoriale di raccogliere questa narrazione di sé³⁶ per restituirla, reinventata, alla protagonista.

Secondo la convinzione oggi condivisa dalle diverse discipline sociali e umanistiche, la narrazione rappresenta "il principale modo in cui diamo senso alla nostra esperienza" (Poggio 2004: 34), e l'identità individuale è strettamente connessa con la sua narrabilità, in quanto il sé narrabile "coincide con l'impadroneggiabile pulsione narrativa della memoria" (Cavarero 1997: 50). Contemporaneamente, la funzione terapeutica della narrazione è

³⁵ Il versetto del capitolo 41 del libro di Isaia recita: "Non temere, perché io sono con te; non smarrirti, perché io sono il tuo Dio. Ti rendo forte e anche ti vengo in aiuto e ti sostengo con la destra vittoriosa". Cfr. <http://www.laparola.net/ricerca.php>.

³⁶ Difficoltà di cui la voce autoriale più volte testimonia nel corso del libro, a cominciare dal capitolo introduttivo.

universalmente riconosciuta e praticata nel campo psicanalitico,³⁷ dove l'analista esercita il ruolo di *story taker*,³⁸ il quale aiuta l'analizzando a rielaborare e ricomporre il materiale traumatico - costituito da materia statica, frammentata, visiva, non verbale³⁹ - e articolarla in forma narrativa. Uno dei modi in cui la restaurazione postraumatica avviene è, quindi, appunto la narrazione.⁴⁰ Nei casi specifici come quello raccontato da Mazzucco, in cui l'evento traumatico è provocato dalla violenza di guerra, che modifica radicalmente "l'esperienza psichica di Sé e dell'Altro" (Taliani 2011: 137) e le condizioni esistenziali, si osserva come l'impulso a dimenticare le torture e le violenze - all'interno di un continuo oscillare tra il ricordo e l'oblio, tipico per lo stato postraumatico - in persone (donne, nella maggioranza dei casi) costrette a richiedere asilo, viene contrastato da una rimemorazione imposta dai dispositivi del "*processo umanitario violento*" (ivi: 143). Per questo si è parlato di un discorso di violenza iscritto prima sul corpo e poi sui documenti,⁴¹ ossia di "schiacciamento prodotto altrettanto sistematicamente dai discorsi sociali

³⁷ La scrittura psicanalitica può essere paragonata, come spiega Cathy Caruth, al testo letterario, per merito di una "dimensione letteraria che non può essere ridotta al contenuto tematico del testo o a ciò che la teoria codifica, e che, al di là di quello che noi possiamo sapere, o di cui possiamo teoretizzare, persiste ostinatamente a testimoniare di una ferita dimenticata" (Caruth 1996: 5; trad. mia). Su Caruth e altri autori che si sono occupati della narrazione dell'evento traumatico e della definizione di "poetica traumatica", cfr. Conterno, Darra et al. 2013: 221-222. Sulle narrazioni terapeutiche in generale, si veda, inoltre, Poggio 2004: 60-61.

³⁸ Figura professionale in antropologia e storiografia. Come osserva Carolyn Steedman, in psicanalisi, il suo compito è quello di "restituire all'analizzando la storia della sua vita, riasssemblata in una narrazione coerente e secondo una sequenza cronologica, di modo che, alla fine, il sopraggiungere in lui della salute psichica può essere visto come la riappropriazione della propria storia di vita" (Steedman 1992: 172, cit. in Cavarero 2007: 86-87).

³⁹ Herman 1992: 175-177. Sulle narrazioni terapeutiche in generale cfr. Poggio 2004: 60-61.

⁴⁰ Cfr. Borg 2018: 449.

⁴¹ Descrivendo le modalità di narrazione adoperate nei racconti delle donne profughe e rifugiate, vittime di violenza di guerra, Simona Taliani riconosce, tra l'altro, "la continua alternanza tra luoghi (là e qui) e tempi (passato e presente) spinta fino al punto di produrre senza soluzione di continuità un discorso sulla violenza iscritto ormai tanto sul corpo (su ciò che è accaduto là) quanto sui documenti (su ciò che è avvenuto qui)" (Taliani 2011: 150). Richiamandosi a Fassin e Memmi 2004, Taliani descrive così le pratiche amministrative che producono questa seconda violenza: "I richiedenti asilo e coloro che ottengono una qualche forma di regolarità sul territorio italiano sono costretti infatti a raccontare ciò che è successo 'là' (nel modo più circostanziato possibile) perché di queste narrazioni hanno bisogno sia gli operatori socio-sanitari per compilare le loro relazioni e certificazioni [...] mentre, dal canto loro, sono al contempo mossi dal desiderio, tutto personale e intimo, di dimenticare e di rinascere [...]" (ivi, 151).

che intervengono post hoc sulla vittima per salvarla, curarla, accoglierla, riconoscerla” (*ibidem*). In altre parole, le pratiche amministrative che includono l'imposizione ai richiedenti asilo di una narrazione dettagliata delle violenze subite, sono state interpretate come una seconda violenza commessa nei confronti delle vittime.

La difficoltà iniziale che Brigitte nella storia raccontata deve affrontare,⁴² quella di dire il proprio nome e di narrare la propria storia - presupposto per essere accolta nel nuovo contesto sociale - deriva, quindi, da un doppio trauma: quello delle violenze subite dal corpo e dall'anima, e quello dell'imperativo, dettato dal discorso giuridico, di trasmetterle in parole. Al disagio suscitato da questo rito burocratico che produce la ritraumatizzazione e cancella i confini tra corpo e documenti,⁴³ tra tempi e luoghi, Brigitte nel suo racconto orale risponde con distacco, con un'espressione impassibile che non lascia trapelare emozioni, combinando precisione chirurgica e indifferenza:

Nel racconto che ha fatto durante il colloquio preliminare, ci sono già gli elementi essenziali della storia che da ora in poi le chiederanno di ripetere decine di volte. Davanti all'avvocato, ai poliziotti, ai funzionari della questura, ai volontari e agli operatori sociali, ai medici, alle infermiere, alla psicologa, allo psichiatra, e anche a me, la prima volta, lo farà sempre nello stesso modo. [...]

E poi chiunque abbia vissuto un trauma o si sia addentrato nei labirinti della psiche sa che per difendersi dal dolore e poterlo sopportare si devono scovare espedienti e azionare meccanismi di spostamento, slittamento, estraniamento, alienazione. E fingere che ciò che è accaduto a noi sia invece accaduto a un altro.

La verità è che ci vorranno mesi prima che lei accetti di riconoscersi in quella storia. Che riesca a sopportarla, e a capire che le appartiene. E non solo non può, ma non deve cancellarla né dimenticarla. Paradossalmente, ormai la sua storia è il suo rifugio e il suo domicilio. (Mazzucco 2016: 31-32)

Un'altra fonte di disagio per Brigitte è vedersi costretta a raccontare la propria storia a una donna giovane, praticamente una bambina, a una “jolie fille” che le viene presentata come suo avvocato. Brigitte teme che, a causa della sua giovinezza, lei “non potrà in nessun modo capire cosa ho passato. Non potrà aiutarmi” (ivi: 29). L'intervento decisivo che scioglie la sua resistenza

⁴² Cfr. Mazzucco 2016: 31-32.

⁴³ L'esperienza raccontata è, tra l'altro, tipica per i richiedenti asilo, come risulta dalle varie testimonianze. Cfr. Fassin in Fassin e Memmi 2004, disponibile pure in <https://books.openedition.org/editionsehess/1478>.

e il suo rifiuto, indirizzandola verso la solidarietà femminile, è di carattere religioso: è la voce di Dio, mediata dal versetto di Isaia, ad aprire, in ultima analisi, la strada al racconto. Se inizialmente pure la futura narratrice della storia di Brigitte fa parte di questo “processo umanitario violento”, nel corso della storia il rapporto tra le due donne cambia radicalmente, trasformandosi in ciò che Adriana Cavarero definisce - nella prospettiva di una concezione relazionale dell’identità femminile e di ogni identità⁴⁴ - amicizia narrativa femminile, in cui “un sé narrabile offre materiali autobiografici a una biografia che, a sua volta, è complice dell’operazione” (Cavarero 2007: 85). La storia di Brigitte, che nasce da questa complicità, non più imposta dalle circostanze burocratico-umanitarie, è motivata dal desiderio di raccontare la propria storia a un tu che sappia coglierla e rispondere con il “dono della storia scritta” (ivi: 75). La conseguenza di questa collaborazione narrativa, come si legge nell’ultimo capitolo del libro, è la disponibilità a riprendere a raccontare altre storie:

Mille storie si affollano nella sua testa. Non solo la sua. Storie di altre persone, gli antenati belgi, la nonna bianca sposata con un nero, i fratelli. Deve solo scriverle, o trovare chi lo faccia per lei – finché non conoscerà l’italiano abbastanza bene. Se un giorno avrò i soldi, manderò qualcuno a Matadi a recuperare i miei archivi. I documenti, le fotografie. Possiamo scrivere altri dieci libri, Melania. (ivi: 251).

Il rischio di “colonizzazione culturale e di appropriazione strumentale” (Cavarero 2007: 88), cui si espongono i racconti biografici scritti dagli scrittori che prestano la loro penna alle autobiografie orali delle persone migranti, provenienti da un linguaggio diverso e da culture diverse,⁴⁵ non si presenta in questo caso grazie al “meccanismo di reciprocità” (ivi: 85), per cui l’autrice e la protagonista della storia narrata si uniscono in un esercizio narrativo che abbraccia scrittura e oralità, differenziandosi dai “solitari esercizi di scrittura” (ivi: 111) tipici della narrazione autobiografica, come pure da quella mancanza di “consistenza materiale durevole” (*ibidem*) tipica del racconto orale. Nella narrazione porosa del libro si trasfondono voci ed esperienze che circolano tra la zona epistestuale (il capitolo introduttivo, la postfazione al libro) e quella testuale. La cornice della storia raccontata è dominata, sin dall’inizio,

⁴⁴ Cfr. Cavarero 2007: 85-86. Il concetto della relazionalità è condiviso e approfondito soprattutto da Judith Butler, cfr. Butler 2004 e 2005: 50-82.

⁴⁵ Nel caso raccontato da Cavarero si tratta di scrittrice sudamericana (bianca) che presta la penna alla donna illetterata nera, scrivendo, però, la sua biografia in afrikaans, “la lingua afrikana dei neri” (Cavarero 2007: 87).

da un io narrativo femminile presentato come punto focale che accoglie il racconto dell'altra e la sua unicità, che si espone al suo sguardo. Il frutto di questa reciprocità è un racconto ibrido in cui la storia dell'altra⁴⁶ e la storia dell'io s'intrecciano senza però confondersi.

L'io narrante assume, quindi, diverse funzioni in diverse tappe della narrazione, prima nell'epitesto poi nel testo, nell'ambito del quale si riallaccia, tra l'altro, all'avantesto, ed esibisce il proprio cambiamento di ruolo nella genesi del libro: da quello di narrataria (testimone orale) passa a quello di *story taker* e poi di autrice che ripropone in forma scritta la storia accolta che stiamo leggendo, nel corso della quale assume le sembianze di un io autobiografico femminile che racconta di se stesso. Così, per esempio, all'interno dei singoli capitoli narrati in terza persona si affaccia all'improvviso, in un marcato *débrayage* enunciazionale,⁴⁷ la voce dell'io autoriale e testimoniale, che mette in rilievo la propria presenza latente all'interno della narrazione eterodiegetica, e produce uno spostamento temporale retrospettivo o anticipatorio rispetto al tempo del discorso, come dimostra il seguente passo tratto dal quinto capitolo:

Ma Brigitte si alza, disgustata. Che piova, che nevichi, non dormirò mai più a Termini. Le notti seguenti, le passa su una panchina di piazza Venezia. Potremmo incontrarci in uno di quei giorni di febbraio del 2013. A piazza Venezia, al primo piano del palazzo che fu sede dell'Ambasciata della Repubblica Serenissima, poi dell'Austria e infine di Mussolini, che aveva installato lo studio nella sala del mappamondo, col famigerato balcone, c'è la Biblioteca di archeologia e storia dell'arte. In quel periodo, sto scrivendo per «la Repubblica» la serie del Museo del mondo. Ogni domenica, nella quarta pagina di cultura, racconto un quadro. (Mazzucco 2016: 65)

Osserviamo come dalla voce eterodiegetica si passa, per una breve frazione di tempo, alla voce autodiegetica di Brigitte, per dare poi spazio nel secondo paragrafo all'io autoriale che rievoca, dal presente della narrazione, il periodo appena raccontato in terza persona, focalizzandosi, però, sugli eventi della propria vita.

Nel corso del libro, la narrazione autobiografica autoriale finirà per intrecciarsi sempre più spesso con il racconto eterodiegetico incentrato su Brigitte, in una specie di correlazione che non sembra ambire a coprotagonismo. I

⁴⁶ Non priva di interessi letterari e artistici: si viene a sapere, nel corso della narrazione, che Brigitte ama leggere, che scriveva canzoni e che nel Congo manteneva conoscenze letterarie.

⁴⁷ Per il concetto di *débrayage* enunciazionale si veda Marsciani, Zinna 1991: 123.

paragrafi autoriali e autobiografici, più frequenti nella seconda parte del libro, spesso contengono ampie analessi e, all'interno di esse, non poche anticipazioni delle future vicende, incluse quelle degli incontri mancati tra la protagonista e la sua autrice, degli ostacoli che impediscono l'incrociarsi delle loro storie:

Nemmeno io però sono pronta. Da dieci giorni ho pubblicato un romanzo, *Sei come sei*, ho quasi completato la serie del Museo del mondo e dopo due anni di scrittura ininterrotta sono stremata, vuota e riarso come una miniera esaurita. Ho bisogno di riposarmi, dico che forse farò un viaggio, intanto ci penserò. Ho progettato di dedicare al romanzo qualche presentazione e qualche intervista: ancora non so che scrivere *Sei come sei* è stato come avvicinare un accendino a uno straccio intriso di benzina, e che la storia di quella ragazzina, immaginaria ma possibile, figlia di due padri, mi sconvolgerà la vita nei prossimi mesi. Ci promettiamo di risentirci a primavera. (Mazzucco 2016: 180).

Si sviluppa in questo modo una scrittura memorialistica eccezionalmente dinamica, in cui la narrazione lineare viene sabotata dalla tendenza a organizzare il racconto in una serie di anacronie, in cui i tempi e le prospettive si intrecciano, facendo intrecciare le due storie - la storia di Brigitte, raccontata per esteso, con l'uso di diverse modalità narrative, e la storia dell'autrice, sintetizzata in frammenti analettici che raccontano i momenti più significativi della sua vita, i quali coincidono con la vita italiana di Brigitte. Il racconto autobiografico dell'io autoriale presenta circostanze private e pubbliche dell'esistenza individuale dell'autrice: soprattutto lo sconvolgimento vissuto in seguito alle violente reazioni al suo romanzo *Sei come sei* del 2013, in cui ha raccontato la storia di un'adolescente cresciuta senza madre, figlia di due padri, omosessuali.⁴⁸ In uno dei capitoli finali di *Io sono con te*, la narrazione procede in una specie di montaggio alternato di eventi paralleli, relativi alla protagonista e all'autrice, che solo a questo punto diventa una specie di coprotagonista, collocati in spazi diversi. Mentre Brigitte a Roma rimane di nuovo in strada, senza un posto dove stare, Melania si trova in viaggio verso il lago Song-Kol, in Kirghizistan, dove vivrà una sua catastrofe personale,

⁴⁸ L'episodio autobiografico viene ricordato esplicitamente: "Ho scelto il cuore più remoto dell'Asia, per mettere la maggior distanza possibile tra me e i miei libri. Da tre mesi *Sei come sei* è su tutti i giornali, le radio e le televisioni. Un'associazione di cattolici oltranzisti ha denunciato i professori di un liceo romano che lo hanno fatto leggere agli studenti, definendo il romanzo come «materiale pornografico». Io sono stata accusata di fare propaganda omosessualista – anche se non saprei bene dire perché questo sia un reato". (Mazzucco 2016: 191)

tanto diversa da quella di Brigitte, ma decisiva per il futuro incontro tra le due donne:

Ma anche io sto partendo, e il giorno in cui lei telefona al dottor Santone – che per fortuna è ancora al lavoro e le conferma l'appuntamento per l'indomani – sono a bordo di un aereo della Turkish Airlines, diretto a Istanbul, da dove volerò in Tadjikistan. [...] Ho scelto il cuore più remoto dell'Asia, per mettere la maggior distanza possibile tra me e i miei libri. [...]

Sull'aereo della Turkish Airlines, che sorvola la notte, diretto a Dušanbe, non dormo nemmeno io. Non leggo. La letteratura ha per me un sapore rancido. Non la desidero. E nemmeno la rimpiango. Sogno solitudine, spazio e silenzio. Ancora non so che la mia seconda vita finirà nella penombra di una yurta sul lago di Song-Köl. Inginocchiata sul tappeto, bagnerò con la vodka che mi ha prestato l'autista i polsi e le tempie di Luigi, divorato da una febbre misteriosa. Non posso fare nient'altro per lui. Non posso curarlo, non posso aiutarlo, la sua vita non dipende da noi. Trentanove e otto di temperatura, quaranta, quarantuno, quarantuno e otto. Quando si assopisce – ma io non sento il suo respiro e credo che sia morto – esco all'aperto. [...]

Questo luogo è l'immagine della bellezza del mondo – sarebbe il paradiso, forse, se solo ci avessi mai creduto. E invece ho perso tutto, e sono sconfinatamente sola. [...]

Ho lasciato tutte le mie certezze al cavallo brado del Kyrgyzstan. Ho sempre creduto che nulla di ciò che abbiamo ci appartenga. Ma sperimentare la propria irrilevanza da bambini, e a vent'anni, è molto diverso. Torneremo a casa, ma non saremo gli stessi. Si è stracciato qualcosa – nei corpi, nella mente. Siamo ancora vivi, però – ed è, al momento, tutto. Nei dodici mesi successivi, imparerò ad accettarlo. A raccogliere i brandelli di ciò che resta, e a ricominciare. Non è un paragone, le nostre catastrofi non si somigliano. E comunque questa è la storia di Brigitte e non la mia. Ma in fondo so che è per questo che sarò pronta a cercarla, e a riconoscermi in lei. (Mazzucco 2016: 192-193)

Da questa radicale esperienza della propria fragilità nasce la possibilità, se non addirittura l'esigenza, di cercare e accogliere la storia dell'altra. Si osserva come l'antinomia tra letteratura e vita ("Non leggo. La letteratura ha per me un sapore rancido. Non la desidero."), articolata all'inizio del passo citato, si trasforma nella corrispondenza tra letteratura e vita, quando si tratta di raccontare la storia vera di una persona e della sua sofferenza, la storia dell'altra. Il narrare di Brigitte è vissuto e descritto dall'io narrante come atto terapeutico - in quanto aiuta a risanare la catastrofe personale e permette

di vincere la repulsione per la scrittura - e nel medesimo tempo come scelta etica, basata sul riconoscimento dell'altro come unico e irripetibile,⁴⁹ la cui storia merita di essere raccontata.

Per quanto mossa dall'impulso empatico a riconoscersi nel personaggio raccontato e a metabolizzare il suo racconto per "costruire il senso"⁵⁰ del proprio, la narratrice/autrice sottolinea più volte l'unicità e l'irripetibilità della storia che si espone al suo sguardo: lo osserviamo nel passo appena citato ("Non è un paragone, le nostre catastrofi non si somigliano. E comunque questa è la storia di Brigitte e non la mia", ivi: 193), oppure in uno dei paragrafi dell'epitesto iniziale: "Ancora non so se riuscirò mai a scrivere la sua storia. Ma sono sicura che, se potrò farlo, sarà solo perché lei sarà stata se stessa con me, e anch'io con lei. Allora io potrò essere anche lei e riuscirò a trovare le parole." (Mazzucco 2016: 3-4). Da questo desiderio reciproco, fondato sull'unicità dell'altro, del *tu*, nasce l'incrocio tra autobiografia e biografia, ambedue strutturate come intermittenti e frammentarie, e quindi esemplarmente idonee ad esprimere la realtà relazionale del sé⁵¹ distinto e irripetibile che ha bisogno di essere raccontato e/o di tramandare l'altrui racconto. Per questa ragione l'autobiografismo pervasivo di *Io sono con te* non va giudicato nella stessa ottica della diffusa retorica "della presenza e della presentificazione" (Donnarumma, 2016: 232) che anima quella "espansione pandemica delle scritture dell'io" (ivi: 231), ravvisata come una delle caratteristiche principali del nuovo secolo letterario. Il racconto di sé dell'io autoriale nel libro *Io sono con te* nasce in funzione dell'esigenza di tramandare la storia dell'altro/a, permettendo che quest'altro continui a distinguersi nella propria unicità.

La differenza tra la modalità di autonarrazione imposta dalle pratiche amministrative e la motivazione a narrare dettata dall'"etica altruistica della relazione" (come è stata denominata da Cavarero⁵²), si manifesta pure al livello collettivo. Commentando i risultati della propria "ricerca documentale", Mazzucco dimostra come nel caso dell'autonarrazione richiesta dalle procedure amministrative, il criterio di veridicità viene paradossalmente

⁴⁹ Come lo definisce Cavarero, che insiste sulla differenza tra quella che chiama "etica altruistica della relazione" da una parte e la vaga retorica dell'alterità moderna e postmoderna o la teoria empatica dall'altra. Alle "empatie, identificazioni, confusioni" di quest'ultima, lei oppone un atteggiamento etico basato sul riconoscimento dell'unicità di un *tu* diverso, di un'altra / di un altro: "Per quanto tu sia simile e consonante, la tua storia non è mai la mia, dice questa etica" (Cavarero 2007: 120).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Se è vero che ogni storia del sé è priva di un'identità compatta e coerente e basata invece su una "realtà tutta esterna e relazionale" (Cavarero 2007: 85).

⁵² Ivi: 120.

sostituito da quello della verosimiglianza, il quale prevede una reazione del pubblico - nel caso in questione si tratta dello Stato e delle sue istituzioni, che accolgono i rifugiati in base ai loro racconti - analoga all'immedesimazione a cui ambisce la finzione narrativa:

Due anni dopo, mentre cerco di ricostruire le tappe dell'odissea di Brigitte, chiedo ai commissari come facciano ad accertare i fatti. La questione – per me che sono abituata a lavorare negli archivi, sulle fonti documentarie e con i testimoni per ricostruire o costruire le mie storie, e che da mesi lavoro al vero caso di Brigitte – è sostanziale. Una questione di estetica, ma anche di etica della letteratura.

Faccio una scoperta stupefacente. Lo stato non pretende che loro accertino i fatti. Sarebbe impossibile. Un rifugiato quasi mai è in grado di fornire prove della persecuzione che ha subito – l'unico corpo del reato di cui dispone è a volte paradossalmente il suo stesso corpo. Ciò che lo stato chiede è che i fatti narrati siano verosimili. Che rispettino il principio della verosimiglianza.

È quello che si chiede anche all'autore di un romanzo.

Se riesce a sospendere la nostra incredulità, lo seguiamo fino all'ultima pagina, crediamo ai fatti che inventa e ci immedesimiamo nei suoi protagonisti.

L'Italia del futuro nascerà in base alle storie che saranno state raccontate.

E saranno state raccontate, e perciò costruite, per noi.

Siamo i lettori e i critici del romanzo nazionale.

Non gli autori del racconto. (Mazzucco 2016: 129)

Al livello di identificazione collettiva, i protagonisti-narratori delle storie e i loro destinatari collaborano alla costruzione del nuovo "romanzo nazionale", come l'autrice definisce - in base al fatto che queste storie siano fondate sulla logica della verosimiglianza - la nuova realtà nazionale.⁵³ Va detto, tuttavia, che la verosimiglianza delle autonarrazioni che partecipano alla costruzione di questa nuova realtà è dettata dalla logica della persuasione che argina i parametri etici e prescinde da quelli estetici, in quanto gli "autori" adeguano i loro racconti a un preciso scopo burocratico-esistenziale. Nella storia di Brigitte raccontata dalla scrittrice italiana, la cui narrazione è invece retta dal meccanismo della "etica altruistica della relazione", i ruoli si distribuiscono secondo una logica diversa: quella del reciproco rispetto dell'unicità dell'altro, come nel caso dei ragazzi sbarcati a Lampedusa ("La dobbiamo scrivere, la loro storia - che ormai è anche la nostra. Non soltanto

⁵³ Si veda l'intero capitolo che comprende il passo citato, in cui si descrivono le modalità di lavoro all'interno della commissione territoriale.

per loro, ma per noi. Mi pare diventato necessario”; Mazzucco 2016: 201) menzionato dall’io autoriale. In altre parole, l’io che racconta del tu, prestandogli la voce, si riflette in questo rapporto tra io e tu, oscillando tra lo stimolo a riconoscersi nell’altro e la percezione della sua unicità. In questa necessità si può inoltre scorgere un rimando a quell’intrinseca estraneità - come la definisce Kristeva⁵⁴ - che abita in noi, come lato nascosto della nostra identità, che sovverte il concetto stesso del “noi”, sollecitandolo a ribellarsi ai legami e alla comunità.

Presentandosi, nei confronti della storia di Brigitte, come coautrice e coprotagonista, l’io autoriale stabilisce un rapporto di reciproca solidarietà, attivando a livello semantico e strutturale il messaggio biblico articolato nel titolo del libro. A sigillo di questa disposizione agisce emblematicamente, nella parte finale del libro, il giustapporsi dei due modi diversi in cui le due figure femminili, unite dai reciproci ruoli di protagonista e narratrice della storia, si atteggiavano di fronte a una sezione di realtà spaziale che si carica di notevoli valenze simboliche:

“Quando sono triste, le dico, me ne resto seduta sulla spiaggia, o su una roccia, sotto il sole, a guardare l’orizzonte. L’infinito mi calma, e mi trasmette forza. Brigitte mi guarda, stupita, perché infinito per lei è solo Dio” [...]; “Così ci siamo poi andate, al mare. Anche se nessuna delle due sa cosa ci aspetta, lo abbiamo guardato insieme, l’orizzonte.” (Mazzucco 2016: 252; 254).

La “differenza”, sia che la intendiamo come strumento atto a costituire un’auspicata “soggettività fluida e libera” (Kristeva 1981: 33), sia che la interpretiamo come distinzione che rende possibile la “relazione costitutiva del sé con l’altro” (Cavarero 2007: 115), permette che nel caso della storia narrata il riconoscere l’“unicità irrimediabile dell’altra” non escluda la complicità femminile, ovvero non ostacoli il “riconoscersi nell’altra”.⁵⁵

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele, 2014. *Retorica*, a cura di Fabbio Cannavò, Milano, Bompiani
Benton Michael, 2009. *Literary Biography. An Introduction*, Oxford, Willey-Blackwell
Borg Kurt, 2018. *Narrating Trauma: Judith Butler on Narrative Coherence and the Politics of Self-Narration*, in «Life Writing» 3/15, pp. 447-465
Butler Judith, 2004. *Undoing Gender*, New York-London, Routledge
Butler Judith, 2005. *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press

⁵⁴ Cfr. Kristeva 1991: 1.

⁵⁵ *Ibidem*.

- Castellana Riccardo, 2015. *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria» 70-71/3, pp 67–97.
- Cannavò Fabbio, 2014. *Aristotele e la retorica che convince*, in Aristotele, *Retorica*, Bompiani, Milano, pp. X-XXXII
- Cavarero Adriana, 2007 [1997]. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli
- Caruth Cathy, 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press
- Chatman Seymour, 1981 [1978]. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche Editrice
- Cohn Dorrit, 1978, *Transparent Minds*, New Jersey, Princeton University Press
- Cohn Dorrit, 1999. *Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- Cohn Dorrit, 2009 [1990]. *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, in «Allegoria» 60, pp. 42-72
- Contarini Silvia, De Paulis Maria Pia, Tosatti Ada (a cura di), 2016. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa
- Conterno Chiara, Darra Daniele, Pelloni Marika Piva, Prandoni Marco, 2013. *Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili*, in «LEA» 2, pp. 219 - 230
- Donnarumma Raffaele, 2008. *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria », n. 57, pp. 26-54
- Donnarumma Raffaele, 2016 *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in Contarini Silvia, De Paulis Maria Pia, Tosatti Ada (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, pp. 231-248
- Fassin Didier, Memmi Dominique, 2004. *Le gouvernement des corps*, Paris, Éditions de l'EHESS
- Fastelli Federico, 2019. *True, False, Fictive. The adversary by Emmanuel Carrère and the ambiguity of the non-fiction novel*, in «Between» n. 18, vol. IX, <http://betweenjournal.it>
- Geda Fabio, 2010. *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai
- Genette Gerard, 1990. *Fictional Narrative, Factual Narrative*, in «Poetics Today», 4/11, pp. 755-774
- Hamburger Kate 1973. *The Logic of Literature*, trad. di Marilyn Rose, Bloomington-London, Indiana University Press
- Hamburger Kate, 2009 [1957]. *La finzione narrativa*, trad. di Alessio Baldini, in «Allegoria» 60/XXI, pp. 13-41
- Herman Judith Lewis, 2015. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books
- Holmes Richard, 1985. *Footsteps: Adventures of a Romantic Biographer*, New York, Viking
- Lotman Jurij M., 1985. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio
- Keener John, 2017. Chapters Four and Five from *Biography and the Postmodern Historical Novel* (2001) in: Lackey Michael (a cura di), *Biographical Fiction. A Reader* (a cura di), Bloomsbury, New York, London et al, pp. 329-355
- Kristeva Julia, 1981 [1979]. *Women's Time*, trad. di Alice Jardine and Harry, Signs, 1/7, pp. 13-35
- Kristeva Julia, 1991. *Stranger to Ourselves*, trad. di Leon S. Roudiez, New York-Oxford, Columbia University Press

- Marsciani Francesco, Zinna Alessandro, 1991. *Elementi di semiotica narrativa*, Esculapio, Bologna
- Mazzucco Melania, 2014. *Il museo del mondo*, Torino, Einaudi
- Mazzucco Melania, 2000. *Lei così amata*, Torino, Einaudi
- Mazzucco Melania, 2016. *Io sono con te. Storia di Brigitte*, Torino, Einaudi
- Mauceri Maria Cristina, Negro Maria Grazia, 2009. *Nuovo Immaginario Italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos
- Mengozi Chiara, 2010. *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, in «Italies» 14, <https://journals.openedition.org/italies/3341>
- Middlebrook Diane, 2006. *The Role of the Narrator in Literary Biography*, in «South Central Review», 3/23, pp. 5-18
- Mikkonen Kai, 2006. *Can Fiction Become Fact? The Fiction-to-Fact Transition in Recent Theories of Fiction*, in «Style» 40/4, pp. 291-312
- Palumbo Mosca Raffaello, 2019. *La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo (2000-2016)*, Macerata-Roma, Quodlibet
- Poggio Barbara, 2004. *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma, Carocci
- Ryan Marie-Laure, 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana University Press
- Schabert Ina, 2017. *Fictional Biography, Factual Biography, and their Contamination*, in: Lackey, Michael (a cura di), *Biographical Fiction. A Reader* (a cura di), Bloomsbury, New York, London et al, pp. 284-298
- Simonetti Gianluigi, 2016. *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in Contarini Silvia, De Paulis Maria Pia, Tosatti Ada (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, pp. 149-166.
- Somigli Luca, 2013. *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne
- Taliani Simona, 2011. *Il passato credibile e il corpo impudico. Storia, violenza e trauma nelle biografie di donne africane richiedenti asilo in Italia*, in «Lares», 1/LXXVII, pp. 135-158.
- Tricomi Antonio, 2016. *Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère*, in «Heteroglossia», 14
- White Hayden, 1975 [1973]. *Metahistory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- Wu Ming, 2009. *New Italian Epic*, Einaudi, Torino
- Zekri Caroline, 2013. *Effetto reale, effetti speciali: “de-finzionalizzare” la realtà per connettersi al reale* in: Somigli Luca (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il “ritorno al reale” nella narrativa italiana di inizio millennio*, Aracne, Roma, pp.195-212

Antonio Saccone

Università degli Studi di Napoli Federico II

Tracce della modernità futurista nell'immaginario del terzo millennio

1. Riconoscere e interpretare le tracce dell'avanguardia storica, episodio inaugurale della modernità novecentesca, nell'immaginario antropologico, comunicativo ed espressivo del terzo millennio, nel tempo del cosiddetto postmoderno o tarda modernità o ipermodernità o modernità liquida che dir si voglia, significa incrociare un significativo ossimoro. Sembrerebbe una contraddizione storica e culturale identificare in un movimento, sorto nel primo decennio del secolo scorso, che ha fatto della lotta alla tradizione, alla memoria, all'eredità dei padri, la propria insegna distintiva, una delle nostre più prossime tradizioni, verificarne la persistenza nel nostro presente. È, infatti, un dato assodato, iscritto nel codice genetico, del futurismo, quella strenua, provocatoria strategia d'urto contro ogni forma di passatismo, predicata e praticata sin dall'avvio della sua vicenda da Marinetti e dai suoi sodali. Sin dal manifesto fondativo è affermata l'urgenza della liberazione dall'eterna ed inutile ammirazione del passato. Desacralizzati i grandi modelli della tradizione artistica, Marinetti mette a punto una nuova ideologia della bellezza estetica, fondata sul ripudio del passato, sull'adesione ai ritmi più intensi del presente, sulla ricerca a tutti i costi della novità, sulla vanificazione delle tradizionali barriere che mantengono separate creatività e quotidiano sociale. Nel manifesto *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna* ((1915) il fondatore del futurismo scrive in termini inequivocabili: “[...] oggi odiamo, dopo averli immensamente amati, i nostri gloriosi padri intellettuali”, cogliendo con estrema chiarezza l'ambivalenza che “i grandi genî simbolisti Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine”¹ avevano nutrito nei confronti della modernità di cui pure erano stati fondatori. Essi hanno riconosciuto la modernità, ma le hanno resistito: hanno “nuotato nel fiume del tempo, tenendo continuamente rivolta indietro la testa, verso la lontana sorgente azzurra del passato, verso il *ciel antérieur où fleurit la beauté*”²: hanno coltivato la poesia della memoria, della nostalgia, della distanza. I padri

¹ Marinetti 1914: 103.

² *Ibidem*.

simbolisti sono stati alimentati da “una passione” che Marinetti non può non giudicare “ridicola: la passione delle cose eterne, il desiderio del capolavoro immortale e imperituro”, a cui i futuristi oppongono “quella del divenire, del perituro, del transitorio, dell’effimero”.³ La consapevolezza della morte non li ha spinti ad affermare (come poi hanno fatto i futuristi) la sua eterna consumabilità e la conseguente imperiosità ad un’arte continuamente rinnovata dalla velocità, cioè dalla perenne innovazione. Infine, per stare solo a pochi ma significativi esempi, ricordo il manifesto del 1915, *Ricostruzione futurista dell’universo*, a firma di Giacomo Balla e Fortunato Depero, in cui si rigetta l’arte come ricordo, nostalgia, lontananza, memoria, “rievoazione angosciosa di un oggetto perduto” e si esalta l’arte come vita, cioè come “Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà”: “le mani dell’artista passatista soffrivano per l’Oggetto perduto; le nostre mani spasimano per un nuovo oggetto da creare”.⁴ Vivere nel presente della presenza, della sua inventiva novità equivale a esorcizzare l’ossessione della distanza spaziale e temporale, a dissolvere l’incubo della morte attraverso la creatività di un presente continuo, ogni volta inedito, ad abolire il concetto di passato come presente che è stato o di futuro come presente che sarà, ad abbandonarsi all’esperienza dell’immediato, dell’estrinseco, del flusso vitale come attualità: unici valori in grado di rivitalizzare l’esistere e l’arte. I futuristi colgono puntualmente l’incidenza culturale esercitata dalla percezione di un presente spazialmente dilatato, puntano ad esibire nelle loro teorie e nelle loro opere il rapido mutamento prodotto dalle nuove tecnologie sulle dimensioni e i ritmi dell’esperienza. Queste considerazioni ci fanno constatare che se il futurismo è cosa del passato, è, però, senza alcun dubbio il nostro presente.

Il paradosso, di cui ho segnato con una forte sottolineatura la significatività nell’avvio del mio discorso, è prefigurato sin dal proclama di fondazione del futurismo allorquando è prospettato il futuro del futurismo, ovvero la tradizione del moderno.⁵ Esattamente, nella sezione conclusiva, quella più propriamente programmatico-oratoria, indicando ai successori dei futuristi le modalità di distruzione del futurismo stesso, Marinetti circo-scrive l’immagine dell’avanguardia impegnata ad avvolgere persino se stessa nel fuoco della distruzione, ad agevolare con il proprio sacrificio l’avanzata di eredi che le si levino contro, con l’intenzione di affermarsi come nuovi progenitori:

³ Ivi: 302-303.

⁴ Balla-Depero 1915: 173.

⁵ Mi permetto, per questi temi, di rinviare alle questioni, qui riprese e riprospettate, affrontate in Saccone 2019: 130-146.

Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. — Noi lo desideriamo!⁶

La struttura edipica che Marinetti assegna alla conflittualità artistica (per cui ogni prodotto dell'ingegno è come un figlio che divora il padre ed è destinato a propria volta ad essere divorato) permette ai futuristi di autodefinirsi progenitori, di collocarsi all'inizio di un nuovo ciclo storico e culturale. Celebrare l'azione letteraria come continuo divenire, permanente conflittualità vuol dire per i futuristi rompere con il passato, anche il proprio, anche il più contiguo e insieme rimettere ogni volta in gioco un momento aurorale. Nella sequenza che vede in scena i successori dei futuristi si precisa che è lo stesso drappello di adepti marinettiani a predisporre la propria destituzione:

Essi ci troveranno alfine -una notte d'inverno- in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.⁷

Il brano riconferma su di un livello micronarrativo la teoria marinettiana dell'arte come merce effimera, novità sperimentabile all'infinito, da rinnovare perennemente. Subentrare ai futuristi è possibile solo avviando un nuovo cominciamento, diventando quindi futuristi, ereditando il contrassegno genetico dell'avanguardia, cioè il motivo del fare artistico come legge irresistibile dell'ingratitude e della discontinuità:

Essi tumultueranno intorno a noi, andando per angoscia e per dispetto, e tutti, esasperati dal nostro superbo, instancabile ardire, si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile inquantoché i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi. La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi. L'arte, infatti, non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia.⁸

2. Porsi come l'archetipo della modernità, intesa come perenne novità, significa per il futurismo rinascere dalle sue stesse ceneri, mutuare dalla modernità il suo dato più significativo che è quello di costituire un nuovo inizio, di inventare origini: inizi ed origini destinati, tuttavia, a decadere rapidamente. Ad essere immediatamente superati. Quella perseguita dai futuristi è una novità assiduamente rinnovata, che cancella la novità di ieri per sostituirvi un presente teso verso il futuro e recante in sé la necessità della propria

⁶ Marinetti 1909: 13.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

sparizione. Con questo, ovviamente, Marinetti non auspica l'estinzione del suo movimento. Punta piuttosto ad impedire che la perdita del legame con la tradizione, in cui si identifica il senso ultimo dell'avanguardia, diventi a sua volta tradizione da preservare e venerare in un museo. Il futurismo prevede perciò la sua distruzione nel momento in cui entra nel museo: ma è proprio in quella distruzione il suo futuro, cioè la sua rinascita. Insomma il futurismo si pone come rottura della tradizione e insieme come tradizione della rottura, che come tale deve spingersi a progettare una rivolta contro di sé, un'auto-distruzione. In linea con le indicazioni di McLuhan, profeta e pioniere della rivoluzione mediatica, secondo le quali l'accelerata trasformazione che ha investito nell'era elettronica gli strumenti del comunicare rende il futuro cosa del passato, anche la stagione culturale che sul finire del primo decennio del secolo scorso si ispirò e si intitolò al futuro, è ormai tradizione, sia pure tradizione del moderno.

Tuttavia se il futurismo è tradizione, cosa del passato, è però, ho già detto, il nostro presente.

Gli effetti fragorosi dell'avanguardia futurista sembrano aver acquisito totalità visibilità e fruizione diseroicizzata, per così dire, "domestica", ai nostri giorni a oltre cento anni dalla sua apparizione sulla scena culturale europea. Certo è vero che nell'orizzonte attuale caratterizzato da quella che Zygmunt Baumann ha definito «modernità liquida» è vanificata ogni ipotesi di novità, tipica dell'avanguardia e delle sue provocazioni comportali e linguistiche, sostituita dal riciclaggio e dalla ricombinazione delle forme già usate, ma è pur vero che molti dei precetti e delle invenzioni più significative del futurismo hanno oggi radicale e normalizzata abilitabilità sul terreno non solo estetico, ma anche del vissuto quotidiano, delle forme mentali, delle modalità di percezione del mondo. Il futurismo non solo ha raffigurato i valori del nuovo, della velocità. Ma ha anche preannunciato altri segni propri dell'odierna era della virtualità, in particolare il mito di un'assoluta presentificazione, l'infinito espandersi dei messaggi e della loro pervasiva, pubblicitaria promozione della loro simultaneità, la dimensione omologante del consumo, la caduta di ogni distinzione tra cultura d'élite e cultura di massa, tra arte pura e arte applicata. Fenomeni tuttavia, declinati ora senza lo scandalo e la rottura con il pubblico, senza cioè i tratti caldi, eroici che hanno contraddistinto la parabola futurista.

Nel manifesto dedicato alla consacrazione della velocità Marinetti comincia ad elaborare il convincimento, approfondito vent'anni dopo da McLuhan,

che l'intensificazione della velocità attiva "nuove estensioni di noi stessi",⁹ creando i presupposti di una nuova condizione antropologica ed estetica. Marinetti rilancia ulteriormente l'idea di "velocità portante diverse velocità",¹⁰ come è quella attivata da transatlantici o da aerei, che aggiungono alla loro azione quella di uomini e motori agenti al loro interno. Ma il motivo per cui la velocità è il paradigma di maggiore attrazione per i futuristi risiede nel fatto che essa avvicina le cose distanti permettendo "quell'abbraccio globale" che, per dirla con McLuhan, "dopo oltre un secolo d'impiego tecnologico dell'elettricità" "abolisce tanto il tempo quanto lo spazio".¹¹ L'abbraccio globale ha il suo strumento espressivo più efficace e antivedente nell'"immaginazione senza fili" che assicurando "onnipresenza" al gesto creativo, all'"intuizione analogica dell'artista",¹² profetizza una scrittura letteraria conformata secondo il profilo di quella che oggi si definisce comunicazione digitale.

Il dinamismo futurista poggia sull'intuizione precoce che i circuiti conoscitivi e rappresentativi consumano, rispetto al passato, più tempo in spazi più brevi. Gli esiti dirompenti prodotti dai nuovi modi di concepire e di vivere il tempo e lo spazio entrano nel merito dell'operare artistico, innanzitutto attraverso "la simultaneità degli stati d'animo" e "la simultaneità d'ambiente"¹³ teorizzate e messe in atto dai pittori futuristi. Sull'acquisizione della fisionomia convenzionale, relativa e perciò manipolabile del tempo, la prima avanguardia europea allestisce ardite invenzioni nelle quali il tempo di comunicazione, accelerandosi e contraendosi, smarrisce il carattere di svolgimento lineare e progressivo. Ne derivano spaesanti vertigini dello sguardo e dell'immaginazione, in cui tutto diventa compresente:

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.¹⁴

La sensibilità trasformata dalle scoperte tecnologiche, l'uomo moltiplicato dalla macchina, l'idea di una terra resa più piccola dalla rapidità delle

⁹ McLuhan 1964: 109.

¹⁰ Marinetti 1916: 131.

¹¹ McLuhan 1964: 19.

¹² Marinetti 1916: 134.

¹³ Boccioni et al. 1912: 62.

¹⁴ Boccioni et al. 1910: 23-24

comunicazioni sono per i futuristi fenomeni che dimostrano come l'universo sia trasformato dalla velocità:

Il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.¹⁵

3. Il mutamento sempre più accelerato del paesaggio naturale e mentale, le nuove forme di relazione, di visione, l'azzeramento di ogni distanza spaziale e temporale, l'ampliamento vorticoso di energia imposto alla vita quotidiana prefigurano un universo da villaggio globale avanti lettera, che si apre al tempo reale, alla virtualità, imponendo la sostituzione della memoria storica con l'immediatezza del presente:

La terra rimpicciolita dalla velocità. Nuovo senso del mondo. Mi spiego: Gli uomini conquistarono successivamente il senso della casa, il senso del quartiere in cui abitavano, il senso della città, il senso della zona geografica, il senso del continente. Oggi posseggono il senso del mondo; hanno mediocrementemente bisogno di sapere ciò che facevano i loro avi, ma bisogno assiduo di sapere ciò che fanno i loro contemporanei di ogni parte del mondo. Conseguente necessità, per l'individuo, di comunicare con tutti i popoli della terra. Conseguente bisogno di sentirsi centro, giudice e motore dell'infinito esplorato e inesplorato. Ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare ad ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità.¹⁶

Il progresso tecnologico, rimpicciolendo la terra, rende tutti i suoi luoghi accessibili, fasciati dalle reti di informazioni, trasporti, comunicazioni, e coopera alla creazione dell'immenso presente allargato della simultaneità. Il peso preponderante delle tecnologie sviluppa un nuovo sensorio del tempo, per cui l'esperienza della simultaneità degli eventi comunica il senso diffuso di vivere in un eterno presente.

In tal senso è indiscutibile il carattere di profezia attribuibile alle argomentazioni futuriste, inveratesi radicalmente ai nostri giorni, con il portentoso sviluppo dell'elettronica e del sistema mediatico.

¹⁵ Marinetti 1913: 65.

¹⁶ Ivi: 68-69.

Proclamando la necessità di “allacciare fra loro le cose lontane senza fili conduttori, per mezzo di parole essenziali in libertà”,¹⁷ Marinetti sembra antivedere l’atteggiamento di chi oggi naviga su internet, procedendo per schegge, sintesi, rimandi simultanei e rapidi, interessato non all’analisi, al profondo, alla durata, ma alla superficie, alla velocità, all’istantanea iperattività, al multitasking.

Cosa rimane delle risorse espressive futuriste, ma anche dei mutamenti percettivi da esse presupposti, nell’attuale universo della comunicazione? Direi molto per chi ponga mente alle strategie connettive messe in opera dai media digitali e alla pressante imperiosità delle nuove parole d’ordine (simultaneità e virtualità) filtrate ormai persino nel senso comune, anche se indubbiamente quel molto nella civiltà del web ha subito più di una trasformazione che ne ha alterato e, in qualche modo, capovolto la funzione e la natura stessa.

Certo le iniziative futuriste si muovevano nella galassia Gutenberg quando la galassia digitale non era lontanamente prevedibile, eppure esse sospinsero la scrittura oltre il perimetro tradizionale e ristretto entro il quale l’oggetto-libro riusciva a snodarsi e a circolare. Il futurismo si accorge tempestivamente del divario tra la visualità gutenberghiana, statica, e la nuova visualità elettronica, ricca di connotazioni sinestetiche, prefiguratrici di una nuova sensibilità, legata al virtuale. L’esito è il sovvertimento del ruolo tradizionale, ancillare della tipografia, ribaltata da sistema meramente riproduttivo a luogo di produzione, cioè a luogo di invenzione e di immaginazione nella costruzione di un’opera. La pagina non è più intesa come schermo passivo, sottoposta a leggi di armonia, ma al contrario vissuta come campo dinamico da utilizzare in funzione espressiva, con la conseguente, tenacemente perseguita, fusione delle arti ed anticipazione di alcune delle modalità estetiche, cognitive, percettive, finanche lessicali, intorno a cui ruotano oggi i media elettronici, regolati dall’intreccio di molteplici codici comunicativi. Le innovazioni della scrittura tipografica futurista puntano ad una comunicazione poliespressiva partendo dalla rivoluzione sintattica, procedendo ed evolvendosi attraverso l’ortografia libera espressiva, le “tavole sinottiche di valori lirici che ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di sensazioni incrociate o parallele”,¹⁸ e le analogie disegnate, le autoillustrazioni, le tavole parolibere, i complessi plastici paroliberi e sintattici, il libro-macchina, le litolatte, i fotomontaggi ecc. Tali invenzioni sono accompagnate dalla prefigurazione di modalità diverse di vita sollecitate dai sistemi di comunicazione, linfa vitale

¹⁷ Ivi: 71.

¹⁸ Marinetti 1914: 103.

della società contemporanea, tra i quali spicca il messaggio pubblicitario. Le parole in libertà hanno condizionato, dunque, non solo la nuova arte tipografica, ma anche un settore come la pubblicità, le cui risorse creative dirigono oggi l'intero sistema della comunicazione. Dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità: su questo nesso si costruisce l'interesse per la *réclame* nutrito dal movimento marinettiano che, se da un lato, sin dall'esordio, ha utilizzato per le proprie iniziative quei sistemi pubblicitari che erano patrimonio del mondo commerciale e industriale (volantini, annunci sui giornali, affissioni di manifesti, grande *battage* per lanciare i propri prodotti), dall'altro non ha esitato a considerare la pubblicità come un settore in cui impegnare attivamente le proprie energie artistiche. Boccioni indicherà nei cartelloni e nelle insegne gli elementi di una nuova bellezza. Il linguaggio pubblicitario viene elevato al rango di arte a tutti gli effetti, anzi viene codificato come una forma espressiva particolare, omologa alla civiltà di massa e al futurismo, inassimilabile, perciò, alla contemplazione aristocratico-museificante.

4. In un dibattito sulla persistenza del discorso teorico futurista all'interno del contesto definito postmoderno, qualcuno potrebbe osservare, con una quota alta di avvedutezza, che l'ossessione per il tema della presenza si colloca agli antipodi di quell'immaterialità, ovvero della rete di connessioni possibili, la «rete globale» di cui precocemente, già negli anni Sessanta, argomentò McLuhan, intorno alla quale la riconversione elettronica degli apparati comunicativi nella nostra modernità avanzata ha fondato il proprio epicentro di irradiazione. Ma, a guardar bene e in profondità, il futurismo è contrassegnato da un'originaria vocazione virtuale, da cui trae uno dei suoi cardini privilegiati, istituito sulla necessaria commistione di linguaggi eterogenei richiesta come garanzia della propria crescita operativa. A cominciare da quella sorta di autointertestualità, o ancor meglio ipertestualità che modella la fisionomia dei manifesti futuristi facendone organismi in continua espansione, tesi ad introiettare il vecchio nel nuovo, in vista, ogni volta, di un ulteriore slancio in avanti, sospesi su una rete di associazioni virtuali sempre in divenire, che considera illusoria qualsiasi acquisizione definitiva. Per continuare con quell'«immaginazione senza fili», enunciata nel *Manifesto tecnico* che, assieme all'identità bionica intravista nell'«uomo meccanico dalle parti cambiabili», si prospetta come figurazione allegorica di un'antropologia masmediatica, dotata di una sensibilità molteplice ed onnipresente, antesignana della fluida, aerea, invisibile ramificazione con cui oggi i *personal media*, penetrati irrevocabilmente nel tessuto sociale ed esistenziale, moltiplicano le loro potenzialità di connessione. Le due grandi ambizioni perseguite dal

pensiero e dall'arte futurista, simultaneità e ubiquità, sono messe in atto dalla vocazione delle più recenti forme di comunicazione a contrarre il presente, ad assecondare e a promuovere la multi-temporalità del vivere quotidiano. E ancora: «il verbo all'infinito [che] può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce» si configura implicitamente come preannuncio di quella sottrazione ad ogni vincolo di gravità indotta dall'attuale immaterialità digitale.

Tuttavia a rendere distante la modernità futurista dall'orizzonte culturale postmoderno intervengono alcuni imprescindibili elementi. In quella modernità il raggio d'azione dell'esperienza letteraria, rigenerata dalla combinazione con le altre forme artistiche, non appare certo destinata ad una sopravvivenza residuale come nell'orizzonte comunicativo segnato dal web. Un altro motivo di inapparentabilità è quello delle modalità tenui, quantunque pervasive, comunque non 'eroiche', non impositive, sdrammatizzanti, sganciate da volontà progettuali, con cui sono metabolizzate nel palinsesto del postmoderno le tracce della modernità futurista. Strettamente connessa a questo elemento è l'indubbia perdita di credibilità, a cui si assiste oggi, di quelle grandi narrazioni, di quei gran *récits*, come è stato appunto il futurismo, che si proponevano di inglobare in modo unitario e totalizzante il reale, con il conseguente svuotamento dell'esperienza, la sostituzione integrale delle parole alle cose, il trionfo della virtualità del linguaggio, delle tecnologie multimediali, della rappresentazione sulla materialità del vissuto. Su quest'ultimo aspetto, tuttavia, il discorso è abbastanza problematico, e perciò richiede cautele interpretative. Se è vero che il futurismo ha puntato ad una rivitalizzazione dell'esperienza attraverso un'incessante apertura dei confini della sfera estetica, è altrettanto indiscutibile che non ha mancato di elaborare una poetica del simulacro, figurazione di una società dello spettacolo, per più di un verso prossima a quella in cui oggi ci troviamo a vivere, a sentire e ad operare.

BIBLIOGRAFIA

- Balla Giacomo, Depero Fortunato, 1915, *Ricostruzione futurista dell'universo*, in De Maria Luciano (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, con la collaborazione di Dondi Laura, Milano Garzanti, 1994, pp. 172-175.
- Boccioni Umberto et al., 1912, *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna*, in De Maria Luciano (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, con la collaborazione di Dondi Laura, Milano Garzanti, 1994, pp. 59-66.

- Boccioni Umberto et al. 1910, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, in De Maria Luciano (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, con la collaborazione di Dondi Laura, Milano Garzanti, 1994, pp. 23-26.
- Marinetti Filippo Tommaso, 1909, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, 1996³, a cura di De Maria Luciano, Milano, Mondadori, pp. 7-14.
- Marinetti Filippo Tommaso, 1913, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, 1996³, a cura di De Maria Luciano, Milano, Mondadori, pp. 65-80.
- Marinetti Filippo Tommaso, 1914, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, 1996³, a cura di De Maria Luciano, Milano, Mondadori, pp. 98-107.
- Marinetti Filippo Tommaso, 1915, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di De Maria Luciano, Milano, Mondadori, 1996³, pp. 302-305.
- Marinetti Filippo Tommaso, 1916, *La nuova religione morale della velocità*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di De Maria Luciano, Milano, Mondadori, 1996³, pp. 130-137.
- McLuhan Marshall, 1964, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it., Milano, Garzanti, 1986.
- Saccone Antonio, 2019, *Life is now. L'infinita dilatazione del presente*, in Id., «*Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, pp. 130-146.

Cecilia Spaziani

Università degli Studi di Siena

Distopie salgariane

Nato nell'estate del 1862, a Verona, da una famiglia di commercianti, Emilio Salgari (1862-1911) – scrittore sfortunato dalla vita difficile – deve la sua popolarità alla grande quantità di opere che rappresentano il lascito letterario e intellettuale dell'autore.

Con ambientazioni esotiche (minuziosamente descritte), animali feroci e personaggi ormai noti nell'immaginario comune come Sandokan, Yanez de Gomera e il Corsaro Nero, la ricca produzione salgariana è caratterizzata da racconti e romanzi d'avventura: *I misteri della jungla nera* (1895), *I pirati della Malesia* (1896), *Le tigri di Mompracem* (1900), *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero* (1905), *Il tesoro della Montagna Azzurra* (1907) sono solo alcuni dei quasi duecento testi, tra racconti e romanzi, raccolti in vari cicli avventurosi nei quali l'autore ripercorre le vicende di sultani, pirati e principesse.

Ben distante da questo filone letterario è invece l'unico romanzo fantascientifico di Salgari, *Le meraviglie del Duemila*, al quale egli lavorò nei primissimi anni del XX secolo e che pubblicò poi con l'editore Bemporad di Firenze nel 1907. Il padre di Sandokan, seppur con un'unica opera, orienta così lo sguardo verso una realtà altra rispetto a quella esotica e stravagante nella quale aveva sinora ambientato i suoi precedenti racconti, pronto a riflettere sugli effetti delle rapide e incisive trasformazioni sociali e culturali delle quali l'Italia si stava rendendo protagonista. Con uno sguardo volto al futuro e alle conseguenze che le scelte del momento avrebbero avuto sugli anni a venire, Salgari immagina una realtà distopica nella quale regna il progresso con le sue navi volanti, le macchine elettriche e i treni ultraveloci, definendo così uno dei primi romanzi fantascientifici, precursore del genere in Italia:

«Zio» disse Holker, «come voi sapete tutte le nostre macchine funzionano ad elettricità, quindi noi avevamo bisogno d'una forza enorme per le nostre gigantesche dinamo. L'America del Nord aveva le sue famose cascate; quella del Sud i suoi fiumi numerosi. L'Europa pochi corsi d'acqua con misere cascate, assolutamente insufficienti. Che cosa hanno dunque pensato i suoi scienziati? Sono ricorsi all'Oceano Atlantico e hanno fissato i loro sguardi sul Gulf-Stream. Ed infatti quali forze immense si potevano

trarre da quel “fiume del mare”! Hanno fatto costruire delle enormi isole galleggianti, in lamiera d'acciaio, fornite di ruote colossali simili a quelle dei vostri antichi mulini e le hanno rimorchiate fino al Gulf-Stream, ancorandole solidamente. Oggidi ve ne sono più di 200, scaglionate presso le coste europee e quasi altrettante nel Golfo del Messico, incaricate di somministrare, senza quasi nessuna spesa, la forza necessaria agli stabilimenti dell'America centrale e anche delle coste settentrionali della Guayana, del Venezuela, della Columbia e del Brasile».¹

Il motivo di un interesse di questo tipo nei confronti delle nuove prospettive future dell'umanità va indubbiamente ricercato nel sentimento di incertezza per le sorti del mondo: è quindi così che egli decide di affidare alla scrittura il compito di trasmettere la rappresentazione di una realtà nella quale spazzini d'acciaio a forma di elefanti, navi fusiformi semisommersibili e battelli-tramvai rappresentano la normalità, non lasciando spazio, però, ai sentimenti e alle emozioni.

Già nei primissimi anni del Novecento, quando si dedica alla composizione de *Le meraviglie del Duemila*, Salgari presta dunque grande attenzione alla realtà contemporanea e al periodo storico in cui vive inserendo nel romanzo echi delle novità introdotte da Giolitti che fino al 1914 ricopre quasi ininterrottamente la carica di Presidente del Consiglio. Egli, optando per una politica riformista, lavora all'introduzione di diverse misure a favore della classe operaia (l'assicurazione dei lavoratori, la cassa nazionale per l'invalidità e la vecchiaia e la cassa di maternità), regola il lavoro delle donne, favorisce l'aumento salariale e si adopera per agevolare nella penisola la crescita delle grandi industrie del Nord Italia: dimostrano i dati di quel periodo che tale orientamento raggiunse risultati decisamente positivi in quanto il reddito nazionale, che nel 1895 superava i 60.000 milioni di lire, aumenta fino a raggiungere oltre 92.000 milioni nel 1915 e, parallelamente, in maniera inversamente proporzionale, cresce il numero di coloro che si dedicano al settore secondario, mentre decresce quello degli occupati in agricoltura. Sotto la sua guida, Giolitti riesce, attraverso tali riforme, a migliorare il reddito nazionale, a pareggiare il bilancio, puntando, nello stesso momento, a potenziare tutte le infrastrutture pubbliche, con particolare attenzione alla rete ferroviaria del paese. Se da un lato, infatti, «l'età giolittiana» sembra far progredire la penisola, essa produce risvolti negativi acuendo la condizione di involuzione della zona meridionale dell'Italia che, sebbene manifestatasi al momento dell'Unità, subisce un peggioramento complessivo proprio in questi decenni: uno

¹ Salgari 2017: 150.

degli effetti più drammatici di tale «questione» fu ad esempio l'emigrazione di intere famiglie verso altri Paesi europei ed extraeuropei (America del Sud e, successivamente, del Nord).

È con tali premesse socio-culturali che Emilio Salgari, intorno al 1903, si discosta, seppur momentaneamente, dalle avventure di Sandokan e del Corsaro nero per concentrarsi così verso l'allora straniero genere fantascientifico, ancora praticamente sconosciuto in Italia. Diversamente da Jules Verne (1828-1905) affascinato «dalla magia del tempo», egli è invece «incantato dal sortilegio della geografia e dello spazio»² e accompagna il lettore in luoghi sconosciuti e lontani, costantemente in bilico tra realtà e immaginazione come nel caso, ad esempio, dell'isola di Mompracem, «l'isola maschio nel mondo dei giganti».³ Sostiene Gino Tellini a tal proposito:

Come il rosa e il poliziesco, anche la science-fiction fiorisce dal magma multicolore del romanzo popolare ottocentesco. Ma la nostra tradizione aristotelica e umanistica funziona da freno, come già per l'autonomia del fiabesco e del fantastico, anche, e più ancora, per l'investimento di risorse narrative sul campo del progresso tecnico-scientifico, verso le «meraviglie del possibile». Che da noi cominceranno ad acclimatarsi non prima della metà del secolo nuovo.⁴

Se è vero che Verne concentra le sue ricerche letterarie sull'aspetto temporale dei suoi viaggi, mentre Salgari più sui luoghi, descrivendone su carta gli angoli più remoti e perduti, è interessante però considerare quanto quest'ultimo, al tempo stesso, prenda però dal primo in termini di minuzia delle rappresentazioni etnologiche e geografiche ben presenti anche ne *Le meraviglie del Duemila*, seppur sotto forme completamente diverse: da un lato i magici luoghi abitati da corsari e sultani, dall'altro, invece, quelli di un futuro immaginato e non certo prossimo. Sebbene egli conservi, inalterata, la passione per la magia di quei territori esotici – sui quali poi infatti riprenderà presto a scrivere – sente il dovere di lanciare un allarme sulle conseguenze che le rivoluzioni tecnologiche e industriali avrebbero avuto sull'umanità allontanandosi, giusto per il tempo di un romanzo, dai suoi cicli avventurosi.

Ambientato nella New York del 1903, *Le meraviglie del Duemila* ha come protagonisti James Brandok, affetto da una forma di depressione che gli fa credere che il mondo a lui contemporaneo non abbia ormai più nulla da offrire, tanto da spingerlo, più volte, a riflettere sull'ipotesi del suicidio, e il dottor

² Tellini 2017: 196.

³ Pozzo 2018: 15.

⁴ Tellini 2017: 196.

Toby che coinvolge invece l'amico in un esperimento rivoluzionario. L'idea è quella di utilizzare una misteriosa sostanza chimica capace di sospendere per un tempo indefinito le funzioni vitali, inducendoli ad un sonno profondo, centenario, che li farà risvegliare direttamente nel 2003. In questa situazione narrativa ci sono riferimenti di un topos letterario già utilizzato nell'antica *Leggenda dei sette dormienti* narrata all'interno della *Leggenda Aurea* (1260-1298) di Jacopo da Varazze nella quale si racconta della condanna di sette giovani cristiani che, durante la persecuzione cristiana dell'imperatore Decio (250 circa), si rifiutarono di adorare le divinità pagane. Sfruttando il fatto di non essere stati rinchiusi immediatamente, per evitare l'arresto, essi decisero di fuggire e di nascondersi in una grotta sul monte Celion ma, scoperti, vennero murati vivi. In attesa, dunque, della morte certa, senza cibo né acqua, i ragazzi si addormentarono ma, inaspettatamente, furono risvegliati duecento anni dopo da un gruppo di muratori che, ignari di tutto, avevano sfondato l'entrata per potervi costruire un ovile. Prova della resurrezione dei corpi, i protagonisti della *Leggenda* scoprono così che il Cristianesimo era ormai diventato la religione ufficiale:

Il giovane prese la tazza con mano ferma, guardò il liquido in trasparenza, poi lo tracannò senza che un muscolo del suo viso avesse trasalito.

«È un po' amaro, però non è cattivo» disse. «Ah! Che freddo, Toby. Mi pare di avere un blocco di ghiaccio al posto del cuore.»

«Non è nulla, e poi durerà poco. Gettati sul letto e copriti.»

Mentre Brandok obbediva, il dottore bevve anch'egli la sua tazza, poi s'accostò barcollando ad un vaso di terra che si trovava in un angolo ed afferrato un martello che si trovava lì presso, con un colpo vigoroso ne spezzò il coperchio, poi raggiunse frettolosamente il compagno.

Una temperatura da Siberia aveva invaso la stanza.

Pareva che da quel vaso misterioso uscisse una corrente d'aria gelata, come quella che spira nelle regioni polari.

Il dottore guardò Brandok: il giovane non dava più segno di vita. Pareva che la morte l'avesse colto di colpo.

«Fra... cento... anni...» ebbe appena il tempo di balbettare il dottore, e stramazza a fianco dell'amico. Nello stesso momento l'ultimo raggio di sole si spegneva e le prime ombre della notte scendevano nel sepolcreto.⁵

Dopo aver organizzato dunque tutto nei minimi dettagli, i protagonisti sono pronti a scoprire il futuro: attraverso una «risurrezione miracolosa»,⁶ con l'aiuto del nipote della sorella di Toby, «uomo piuttosto attempato, fra i

⁵ Salgari 2017: 26.

⁶ Salgari 2017: 29.

cinquanta e i sessant'anni, eppure ancora assai vigoroso»,⁷ i due escono dal loro profondo e lunghissimo sonno, si cambiano d'abito («Stoffa vegetale. Già da sessant'anni abbiamo rinunciato a quella animale troppo costosa e poco pulita in paragone a questa»)⁸ e si trasferiscono nella casa del discendente del dottore che li accoglie e offre loro cibi rigorosamente vegetariani in quanto, a causa del problema della sovrappopolazione, la carne era diventata molto rara.⁹ È in questo momento che essi hanno, così, il primo contatto – impatto – con ‘le meraviglie del Duemila’, appunto, dove «si gareggia coll'elettricità» e non c'è tempo di preparare il pranzo e la cena, che vengono invece consumati con «otto o dieci pillole»:

«Il lavoratore non fa più cucina in casa, non avendo tempo da perdere. Otto dieci pillole, ed ecco inghiottito un buon brodo, il succo d'una mezza libbra di bue, o di pollo o di una libbra di maiale o di un paio d'uova, d'una tazza di caffè e così via. Cent'anni fa si perdeva troppo tempo; camminavate ed agivate colla lentezza delle tartarughe. Oggi invece si gareggia coll'elettricità. Mangiate, signori miei, o i cibi si raffredderanno. Una tazza di buon brodo, signor Brandok, prima di tutto, poi sceglierete quello che più vi piace. Vi avverto che è un pranzo a base di vegetali; ma queste pietanze non sono meno nutrienti, e non vi parranno meno saporite» [...].

Il dottor Holker aveva detto la verità. Il brodo era squisitissimo, ma nessuna pietanza era di carne di bue, di maiale e di montone. Solo dei pesci: tutti gli altri piatti si componevano di vegetali, fra cui molti che erano assolutamente sconosciuti a Toby ed a Brandok.¹⁰

Con continue e ripetute esclamazioni di stupore e meraviglia, i due proseguono quindi le scoperte del nuovo secolo attraverso un viaggio organizzato per l'occasione intorno al mondo.

⁷ Salgari 2017: 29.

⁸ Salgari 2017: 46.

⁹ Spiega a questo proposito il pronipote del dottor Toby: «la popolazione del globo in questi cento anni è enormemente cresciuta, e non esistono più praterie per nutrire le grandi mandrie che esistevano ai vostri tempi. Tutti i terreni disponibili sono ora coltivati intensivamente per chiedere al suolo tutto quello che può dare. Se così non si fosse fatto, a quest'ora la popolazione del globo sarebbe alle prese colla fame. I grandi pascoli dell'Argentina e i nostri del Far-West non esistono più, ed i buoi e i montoni a poco a poco sono quasi scomparsi, [...] d'altronde non abbiamo più bisogno di carne al giorno d'oggi. I nostri chimici, in una semplice pillola dal peso di qualche grammo, fanno concentrare tutti gli elementi che prima si potevano ricavare da una buona libbra di ottimo bue». (Salgari 2017: 51-52).

¹⁰ Salgari 2017: 49-51.

Sperimentando macchine volanti e «elettriche di grande potenza»,¹¹ cilindri di metallo che, in palazzi ospitanti dalle cinquecento alle mille famiglie recapitano la corrispondenza e eofoni, semplici eppure preziosissimi apparecchi destinati all'invio di onde sonore impercettibili, indispensabili per evitare incidenti tra le macchine in mare, grazie a battelli tramvai, a navi volanti che non provocano il mal di mare e attraverso linee ferroviarie nel sottosuolo e gallerie polari, i protagonisti rimangono stupiti e affascinati dallo spettacolo che si cela davanti al loro occhi.

«Tropo vecchi», ammette il dottore, «per capire a volo le invenzioni moderne»¹² di fronte alle risposte dei loro accompagnatori, Toby e Brandok rimangono ogni momento che passa più meravigliati: essi vengono a conoscenza della centralità del radium che, nonostante fosse già stato scoperto cento anni prima, era divenuto invece a quel tempo indispensabile per il calore, il petrolio e la luce, venduto a bassissimo prezzo e con una resa di gran lunga superiore rispetto a quella del gas, e per questo definito il «fuoco eterno».¹³

Mentre attraversano territori e continenti a gran velocità, incontrano, ancora, officine meccaniche senza lavoratori e città sottomarine:

«Io vorrei sapere perché voi avete fondate città sottomarine che devono essere costate somme enormi».

«Semplicemente per sbarazzare la società dagli esseri pericolosi che ne turbano la pace. Ogni stato ne possiede una, il più lontano possibile dalle coste, e vi manda la feccia della società, i ladri impenitenti, gli anarchici più pericolosi, gli omicidi più sanguinari.»

«Con un gran numero di guardiani?»

«Nemmeno uno [...]»

«Allora si massaceranno.»

«Tutt'altro. Al minimo disordine che nasce, sanno che la città viene affondata senza misericordia. Questa minaccia ha prodotto degli effetti insperati. La paura doma quelle belve, le quali finiscono per ammansirsi.»

«E chi li governa?»

«Questo è un affare che riguarda loro. Si eleggono dei capi e pare che finora regni un accordo mirabile in quei penitenziari [...]»

¹¹ Salgari 2017: 62.

¹² Salgari 2017: 91.

¹³ Salgari 2017: 56.

[...] «i milioni che prima si spendevano nel mantenimento di tanti birbanti, rimangono ora nelle casse dei governi. Devo aggiungere che lo spauracchio di essere mandati nelle città sottomarine ha fatto diminuire immensamente il numero dei delitti.»

[...] «Una misura un po' inumana, se vogliamo.»¹⁴

Ma oltre alle meraviglie della scienza e della tecnica, Toby e Brandok vengono anche a conoscenza dei profondi mutamenti avvenuti in ambito geopolitico e sociale, ed è dunque proprio su tali sconvolgimenti che è a mio parere opportuno concentrare l'attenzione: «discutendo animatamente sui futuri e straordinari progetti che stavano studiando gli scienziati del Duemila, e dando loro spiegazioni su mille cose che ancora non avevano potuto vedere, causa la rapidità del loro viaggio»,¹⁵ il pronipote di Toby racconta ai suoi ospiti quanto si siano venuti profondamente trasformando, in soli cento anni, i confini stessi degli Stati. Dall'«Inghilterra, sempre ricca e industriossima», divenuta «piccola»¹⁶ a causa della perdita delle sue colonie; al Canada, l'Australia, l'India e l'Africa meridionale ormai libere e indipendenti per un accordo simultaneo che l'impero britannico non ha potuto che accettare; alla Russia, senza più la Siberia; e, ancora, all'Austria anch'essa con un territorio ridotto per la perdita dell'Ungheria e degli arciducati tedeschi riassorbiti dalla Germania. Stessa sorte di riassetto territoriale era toccata, spiega Holker, all'Italia la quale, col tempo, era riuscita a riacquisire i territori dell'Istria e del Trentino, insieme alle antiche colonie veneziane della Dalmazia e che, sottolinea il medico, «è oggidì la più potente delle nazioni latine, avendo riavuto anche Malta, Nizza e la Corsica».¹⁷

Parallelamente, però, ai numerosi cambiamenti geopolitici dovuti alle modifiche degli assetti territoriali dei paesi, nell'arco dei cento anni trascorsi i protagonisti vengono a conoscenza dei cambiamenti più rivoluzionari avvenuti nel passaggio da un periodo storico ad un altro: si tratta di tre condizioni di carattere sociale che, insieme all'idea di relegare gli uomini più pericolosi ai margini del mondo, rappresentano le novità più importanti, più delle novità tecnologiche per le quali Salgari non si dimostra invece particolarmente creativo e brillante, quasi timido e cauto nella sua immaginazione. Presto, infatti, i protagonisti vengono informati della scomparsa delle guerre, in quanto la potenza delle armi di distruzione di massa delle quali sono

¹⁴ Salgari 2017: 158-159.

¹⁵ Salgari 2017: 155.

¹⁶ Salgari 2017: 156.

¹⁷ Salgari 2017: 156.

forniti gli Stati, avrebbe come conseguenza la scomparsa stessa del genere umano. Anticipando così la paura della bomba atomica vissuta nel periodo del secondo dopoguerra, Holker spiega:

«Da sessant'anni [gli eserciti] sono scomparsi, dopo che la guerra ha ucciso la guerra, l'ultima battaglia combattuta per mare e per terra fra le nazioni americane ed europee è stata terribile, spaventevole, ed è costata milioni di vite umane, senza vantaggio né per le une né per le altre potenze. Il massacro è stato tale da decidere le diverse nazioni del mondo ad abolire per sempre le guerre. E poi non sarebbero più possibili. Oggi noi possediamo degli esplosivi capaci di far saltare una città di qualche milione di abitanti; delle macchine che sollevano delle montagne; possiamo sprigionare, colla semplice pressione del dito, una scintilla elettrica trasmissibile a centinaia di miglia di distanza e far scoppiare qualsiasi deposito di polvere. Una guerra, al giorno d'oggi, segnerebbe la fine dell'umanità. La scienza ha vinto ormai su tutto e su tutti.»¹⁸

Consapevole della difficoltà di gestione delle risorse e delle scoperte fatte negli anni, l'umanità sembra trovarsi dunque in una condizione di costante paura – seppur mai dichiarata espressamente – che il progresso possa prendere il sopravvento. Le descrizioni del dottore, le immagini del nuovo mondo e le moderne condizioni di vita sembrano celare, dietro un sentimento di appagamento dovuto al confronto col tempo passato, un sentimento che in verità è invece di continua angoscia: il genere umano vive dunque una quotidiana lotta di sussistenza sospeso tra il desiderio di apparire e quello di sopravvivere. In quest'ottica, quindi, *Le meraviglie del Duemila* è senza dubbio un romanzo pienamente ascrivibile tra le opere distopiche in quanto, secondo la definizione stessa di distopia, esso si pone in continuità storica con il tempo passato (quello, per intenderci, di Brandok e Toby), ma lo rappresenta nei suoi lati più bui e negativi, così da costringere il lettore ad una riflessione in merito a ciò che lo attende alla fine del percorso. In questo senso l'operazione stessa di Salgari di denuncia della strada intrapresa verso il mondo del Duemila da lui descritto, può essere intesa sì come una forma di speranza che, di fronte alla cruda – seppur immaginifica e sognante – rappresentazione del futuro, l'umanità abbia la forza di orientarsi altrove, alla ricerca di un equilibrio tra sviluppo (si faccia qui riferimento alla dicotomia sviluppo-progresso pasoliniano) e felicità. Come il russo Evgenij Zamjatin (nel suo romanzo *Noi*, 1922) e il britannico Aldous Huxley (ne *Il Mondo Nuovo*, 1932) denunciano la crescente meccanizzazione dell'uomo operata dallo sviluppo scientifico e

¹⁸ Salgari 2017: 52-53.

tecnologico,¹⁹ così Salgari propone in Italia, alle soglie del Novecento, una delle prime opere fantascientifiche pienamente ascrivibile nel genere distopico caratterizzato dalla proiezione nel futuro di un disagio vissuto nel presente (dall'autore, dunque). La letteratura di questo tipo, critica verso la direzione verso la quale sta tendendo il mondo, attinge al potere suggestivo della fantasia, sperando che essa provochi una riflessione razionale del singolo e della collettività tutta. A cavallo dunque tra un romanzo utopico, per questi aspetti sociali nei quali l'autore auspica un mondo effettivamente migliore, e uno invece distopico per le conseguenze disastrose provocate dalla tecnologia, *Le meraviglie del Duemila* può essere senza dubbio annoverato tra le prime opere di carattere fantascientifico in un'Italia ancora legata ad una tradizione letteraria di ben altro tipo.

Strettamente collegato al discorso di una realtà ormai priva di guerre, è quello della scalata verso la conquista di altri mondi che rappresenta, insieme a questo, una delle tematiche più interessanti del romanzo. Di fronte all'accusa di inumanità da parte di uno dei due protagonisti relativamente alle modalità di mantenimento dell'ordine, con meccanismi che «rovesciano sui sediziosi torrenti d'acqua elettrizzata al massimo grado» di cui «ogni goccia fulmina»,²⁰ Holker esplicita uno dei problemi più grandi del Duemila, quello cioè della sovrappopolazione che gli uomini del futuro cercano di risolvere con «la scalata a Marte che ha invece una popolazione così scarsa e tante terre ancora incolte!». ²¹ Con l'idea di inviare delle navicelle piene di umani così da popolare il nuovo mondo e liberare la Terra, sebbene non ci fossero ancora arrivati, essi hanno la possibilità di comunicare con i «martiani». Alla domanda di Toby su come avessero la certezza della presenza di terre libere da ogni coltivazione, Holker risponde infatti:

«Come lo sapete voi?» chiese Toby, facendo un gesto di stupore.

«Dagli stessi martiani» rispose Holker.

¹⁹ «Macchine ed uomini formavano tutt'uno, le macchine perfette come uomini, gli uomini perfetti, simili a macchine. Vi era in tutto una bellissima, altissima, sconvolgente armonia musicale. ... La Tavola delle ore (la legge dello Stato Unico) ha fatto chiaramente di ognuno di noi l'eroe di acciaio a sei ruote di un grande poema. Ogni mattina con la precisione delle sei ruote alla stessa ora e allo stesso minuto, noi, milioni, ci alziamo come un essere solo. Alla stessa unica ora, milioni in uno cominciamo il lavoro e milioni in uno lo portiamo a termine. E fondendoci in un unico corpo con milioni di mani nello stesso secondo indicato dalla tavola noi portiamo i cucchiari alla bocca, e nello stesso secondo usciamo per passeggiare e andiamo all'auditorio, nella sala degli esercizi di Taylor e andiamo a dormire» (Zamjatin 1990: 27).

²⁰ Salgari 2017: 53.

²¹ Salgari 2017: 53.

«Dagli abitanti di quel pianeta!» esclamò Brandok.

«Ah, dimenticavo che ai vostri tempi non si era trovato ancora un mezzo per mettersi in relazione con quei bravi martiani.»

«Scherzate?»

«Ve lo dico sul serio, mio caro signor Brandok.»

«Voi comunicate con loro?»

«Ho un carissimo amico lassù che mi dà spesso sue notizie.»²²

Nonostante il contatto fosse, fino a quel momento, limitato alle comunicazioni radio, tanto bastava per permettere a Holker di intrattenere un regolare scambio epistolare con un marziano, ormai amico, di nome Onix le cui notizie erano comodamente trasmesse attraverso le «onde hertziane» nelle abitazioni, sia con diffusori acustici, sia sui teleschermi.

Insieme, dunque, alla scomparsa delle guerre e al tentativo quasi raggiunto di popolare nuovi pianeti, terzo ed ultimo punto di grande interesse risiede nella migrazione interna della popolazione dalle città alle campagne. Per ovviare, infatti, al grave problema della terra sovrappopolata e provvedere al sostentamento di tutti – oltre ai rigidi ed estremi provvedimenti tesi ad allontanare gli uomini pericolosi, così come gli anarchici, relegando entrambe le categorie ai confini del mondo – l'umanità intera ha trasformato gli impianti industriali, quegli stessi che al tempo di Brandok e Toby erano pieni di operai specializzati, in officine senza lavoratori, interamente sostituiti da macchinari, surroghe instancabili degli uomini. I motivi di tale scelta, spiega il dottore, erano due: se da un lato «l'elettricità ha ucciso il lavoratore»²³ e dunque i ritmi frenetici della produzione non permettevano di competere con la precisione e l'instancabilità delle macchine, dall'altro, spiega, c'è stato bisogno, col tempo, di spostare la forza lavoro verso le campagne così da soddisfare l'enorme richiesta dei sovraffollati paesi:

«Cosa è avvenuto di quelle enormi masse di lavoratori che esistevano un tempo?»

«Sono diventati pescatori ed agricoltori; il mare e le campagne a poco a poco hanno assorbito gli operai.»

«Sicché non vi saranno più scioperi?»

«È una parola sconosciuta.»

²² Salgari 2017: 53-54.

²³ Salgari 2017: 65.

E il discorso prosegue, insieme alla richiesta sulla fine del socialismo:

«Ai nostri tempi si imponevano, e come! Specialmente dopo l'organizzazione fatta dal grande partito socialista. Che cosa è avvenuto anzi del socialismo? Si prediceva un grande avvenire a quel partito.»

«È scomparso dopo una serie di esperimenti che hanno scontentato tutti e contentato nessuno. Era una bella utopia che in pratica non poteva dare alcun risultato, risolvendosi infine in una specie di schiavitù. Così siamo tornati all'antico, e oggidì vi sono poveri e ricchi, padroni e dipendenti come era migliaia d'anni prima, e come è sempre stato dacché il mondo cominciò a popolarsi. Qualche colonia tedesca e russa sussiste nondimeno ancora, composta da vecchi socialisti che coltivano in comune alcune plaghe della Patagonia e della Terra del Fuoco, ma nessuno si occupa di loro, né hanno alcuna importanza, anzi, vanno scomparendo poco a poco.»²⁴

Riprendendo il concetto stesso di utopia, Holker racconta come al velocissimo progresso, nei cento anni in questione, si sia in verità accompagnato un chiaro ritorno alle origini, considerate, sul piano dell'organizzazione sociale, la soluzione migliore: di fronte alla possibilità di impostare una società basata sull'uguaglianza (o perlomeno sulla proporzionalità) di tutti i cittadini a livello economico, giuridico e sociale, tipicamente, appunto, socialista, l'orientamento del nuovo millennio è stato invece quello opposto di regressione e recupero del vecchio sistema povero-ricco e padrone-dipendente. I socialisti, ormai, sottolinea il medico, non esistono più se non in qualche remota colonia tedesca e russa, lontani dal resto della popolazione e in via di estinzione.

In contrapposizione dunque al titolo stesso dell'opera che presenta il Duemila come il millennio delle 'meraviglie' della scienza e della tecnica, esso è invece visto (e previsto) da Salgari come un periodo particolarmente difficile per l'umanità, nel quale l'ossessione per la velocità e per la simultaneità non lasciano spazio ai ritmi della natura. Nonostante, infatti, i protagonisti ricorrano spesso alla frequente frase "Ah, le meraviglie del Duemila!", essi non saranno però in grado di adattarsi ai cambiamenti, con i suoi ritmi febbrili. Terribile, dunque, a dispetto dell'epiteto utilizzato, la realtà che si presenta di fronte agli occhi stupefatti di Brandok e Toby, perché quella natura che a tutti i costi si vuole controllare, in verità si ribella, provocando ai due gravi problemi di nervi.

È in tal senso curioso come in piena Belle Epoque, mentre si celebrava il progresso con spettacoli tecnologici di ogni tipo, Salgari pensasse invece a fare un ritratto così disperato del futuro, nel quale se da un lato, è vero,

²⁴ Salgari 2017: 65-66.

l'umanità è finalmente libera dalle guerre ed è ormai riuscita a scoprire (e ad avere rapporti) con le altre forme di vita presenti sugli altri pianeti, rimane comunque in balia di un sistema estremamente negativo nel quale i legami umani e i sentimenti sembrano essere stati sopraffatti dalla velocità dei consumi e del lavoro. In un momento in cui l'aspirazione della società è quella di volgere a tale realtà, Salgari ne presenta i lati negativi fornendo una lucida rappresentazione distopica della condizione in cui si sarebbe venuta a trovare l'umanità.

Il ritmo frenetico della vita insieme al tremendo influsso dell'elettricità sul sistema nervoso portano i protagonisti, così, ad essere rinchiusi in un manicomio, orientando l'avventura verso un tragico epilogo:

«Quantunque io stenti a credere che questi uomini abbiano trovato il segreto di poter dormire un secolo intero», disse il medico «né io, né altri potranno salvarli. Sia l'elettricità intensa a cui non erano abituati o l'emozione prodotta dalle nostre meravigliose opere, il loro cervello ha subito una scossa tale da non guarire mai più. Conduceteli fra le montagne dell'Alvernia, nel sanatorio del mio amico Bandin. Chissà! Forse l'aria vivificante di quelle vette potrebbe operare un miracolo»¹.

BIBLIOGRAFIA

- Foucault Michel, 1975, *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi;
Gatti Paola, 2000, *Discorso utopico e distopico*, Mneme, <http://mondodomani.org/mneme/apg01.html>; sito consultato l'11/08/2020;
La Porta Filippo, 6 gennaio 2012, *Gli anni Duemila secondo Salgari*, in «Left»;
Pozzo Felice, 2018, *Mompracem, L'isola maschio nel mondo dei giganti*, in «Rivista di letteratura italiana» 3;
Salgari Emilio, 2017, *Le meraviglie del Duemila*, Massa, Transeuropa;
Sartre Jean-Paul, 2004, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani;
Tellini Gino, 2017, *Storia del romanzo italiano*, Milano, Le Monnier;
Wolf Silvio, 12 febbraio 2003, *Reale Possibile: l'Utopia della Luce e del Tempo*, Milano, Itallibri;
Zamjatin Evgenij, 1990, *Noi*, Milano, Mondadori.

¹ Salgari 2017: 219.

Елизабета Шелева

Универзитет „Свети Кирил и Методиј“ - Скопје

Армандо Њиши и македонската компаратистика

Вовед

Во моментот кога ја предложив за работа (на 31 март 2019 год.) темата на овој труд, со цел расветлување на улогата, влијанието и придонесот што го има Армандо Њиши во поддршката, збогатувањето и раздвижувањето на компаративната книжевна наука во Македонија – почиуваниот и драг „протагонист“ на текстот во најава, Армандо сè уште беше меѓу нас.

Но животот добро знае да си поигра со своите заплети, докажувајќи ни, по којзнае којпат, дека нашите планови и распределби на времето се, во најголема мера, прашање на хазард. И покрај осознавањето на тажната вест дека ова лето, само три месеци подоцна (на 17 јуни 2019 г.), Њиши неповратно си заминал, во овој прилог, сепак, нема траги, ниту помисла за некаков ин мемориам! И сè уште говорам за Њиши во сегашно време, сметајќи, дека со своето дело и придонес, тој уште долго ќе остане тука, присутен и релевантен во текот на нашите сегашни и идни расправи!

1. Армандо Њиши е компаратист, теоретичар на културата, **хуманист од левоориентирана провениенција**, кој е ценет и афирмиран, не само во својата матична, културна и академска средина туку и пошироко, особено во поширокиот регионален простор на Балканот, како бескомпромисен интелектуалец, професор и писател.

Тој е најпознат претставник на т.н. „**Римска школа**“, како интегрален дел од италијанската компаратистика, формирана во **1983** година на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Ла Сапиенца“ во Рим, по лична иницијатива и академско водство токму од страна на Армандо Њиши, а, чијшто акцент беше ставен врз културолошките и постколонијалните студии, особено врз феномените на миграција, како актуелни тенденции во современото општество, а не само во академските кругови. Несомнен поттик и поддршка во дисеминацијата на неговите заложби, притоа, секако оствари и **електронското списание** за европска

креолизација: *Kúma. Creolizzare l'Europa* (www.disp.let.uniroma1.it/kuma), отворајќи ги своите страници и за прилози, чии автори се колегите од Македонија.

Во овој прилог посебно внимание ќе му посветиме на делото „Креолизација на Европа“, со оглед на исклучителната актуелност на проблематиката што ја третира, а која, во голема мера, кореспондира со нашето лично (егзистенцијално), како и со регионалното културално секојдневие, потекло, идентитет и (историско) искуство.

Интересно, во свет каков што е нашиот, додека паралелно со подемот на дигиталната универзалност на технологијата, воедно бележиме и општ, но парадоксален подем и на ксенофобијата – зазорот и скепсата кон странецот како туѓинец – културолошката перспектива на Њиши и неговата **компаратистичка школа** предочуваат безмалку терапевтски модел за гостопримливо соочување со културните разлики и асиметрии, особено утешителен за региони и култури како нашите на Балканот.

„Да се биде компаратист веќе не значи потрага по структури преку компаративниот метод, што заокружува аналогии и разлики туку практикување дисциплина која го третира другиот и **се редуцира себеси** во борбата со другиот. Се работи за аскеза на гостопримството“ (Њиши 2013: 64-5).

По малку поетски, но и филозофски, опишувајќи ја со синтагмата „**аскеза на гостопримството**“, Њиши одново ја враќа на сцена антрополошката (не само стриктно академската) важност, но и суштествената културна мисија, што му припаѓа на компаративизмот, особено денес. Ова посебно го нагласувам од причина што денес, во одделни кругови, често се спори за недоволната (прагматична) оправданост од компаратистиката и наводната, исфабрикувана нужност – таа да се вдоми, да се втопи во атарот на националната, конјуктурна филологија. Наспроти тоа, во својата програмска книга, А. Њиши експлицитно тврди:

„Светот во моментов има потреба од компаратисти, што се преобразуваат себеси и другите во **толкувачи, посредници, мостови, мигранти**“.

Следејќи некое непипшано правило, компаративизмот не гарантира комотно, ниту комфортно окружување, напротив – уште од времето на своите почетоци, тој бил доживеан како трн во око на феудално зацртаните, самодоволни национални филологии и ним својствената академска самобендисаност. Токму заради тоа, самиот вљубеник во интеркултурните споредби - компаратист, покрај другото, морал да остане буден и ангажиран во својот отпор кон стегите и предрасудите на **провинцијализмот**.

„Да се биде денес компаратист во Италија значи да се изложите јавно и институционално... како рушители, **носители на скандал** и парадокс, провокатори и диверзанти, да приговарате и да давате отпор “ (Њиши 2013: 14).

Компаратистиката, освен што е слоевита дисциплина, динамична наука, најнапред подразбира своевидна духовна вокација, всушност, појдовно љубопитна и немирна егзистенција, насочена кон истражувањето на Другиот. Со самото свое екстровертно калибрирано поаѓалиште, компаратистиката иманентно – ама и конструктивно – војува со **приматот на потеклото** (давајќи му поширока космополитска визура и интерпретација на секој еден локален книжевен и културен феномен или одделно дело).

Отаде, можеби главна определба во оваа извонредно поттикнувачка книга „Креолизација на Европа“, е токму неортодоксната елаборација на една тема, актуелна и особено значајна (за нас и овде). Станува, имено, збор за спроведената постапка на интерпретативна **деконструкција** на категоријата „**странец**“, што ја изведува Њиши, мошне значајна и созвучна со истражувачките преокупации и на авторката на овој труд.

„Сите сме си странци еден на друг. **Никој не е потекло, корен, идентитет сам од себе**, како што нè научи европската филозофија, мислејќи на себе. Ако сите – не само „другите“ – сме странци меѓу себе, значи дека светот е направен од сите и од многу странци “ (Њиши 2013: 122).

На прв поглед збунувачката аксиома на Њиши – дека „**сите ние сме всушност (нечии/некому) странци** и дека со оглед на тоа не постојат суштински автохтони староседелци“ – во голема мера се поклопува со своевидната деконструкција на самиот поим „странец“, што е изведена во содејство со појдовниот принцип на **психоанализата**, упатен кон „несвесното“ во нас, како круцијален доказ и/или пример на „непознатото, туѓото, невдоманото“, што конститутивно нè определува сите, како секогаш - веќе (раслоени или дијалогични) субјекти, предодредени од искуството на (појдовното и доживотно) странствување.

„Само затоа што е некој странец, не значи дека нема свој сопствен странец“ – ќе напише и натурализираната Французинка со бугарско потекло, психотерапевтка и книжевна критичарка, **Јулија Кристева**, во своето прочуено дело со необичен наслов „Странци самите на себеси“.

Неизбежна е аналогијата меѓу гореспоменатата компаратистичка премиса на Армандо Њиши и штотуку наведеното стојалиште,

егзистенцијално потврдено од страна на Јулија Кристева, и самата „еклантантен“ странец и, згора на тоа, доселеник во туѓиот јазик.

2. Њиши останува доследно и програмски поврзан со истакнувањето на својата апартна, речиси **изгнанствена позиција**, повторно, не само по однос на својата матична културна средина, Италија, туку и пошироко, по однос и со оглед на севкупниот културен контекст на Европа (чиешто колонијалистички темни петна на совеста, низ историјата и сегашноста, првенствено, преку својот личен пример и ангажман, самиот храбро и сесрдно настојува да ги ослободи во рамките на сопствениот епистемиолошки и етички проект, или процес на деколонизација).

Иако самиот по потекло е **потомок** на една моќна **империја**, како Римската, академската и културна мисија на Њиши, наспроти тоа, се состои во **деколонизацијата**, односно соочувањето и надминувањето на големите колонијалистички заблуди и многубројни темни дамки на европоцентризмот низ историјата и денес.

Неговата **етичност** притоа оди рака под рака со неговата луцидност и сестрана академичност, следејќи го благородниот дух и најсветлите традиции на левичарската мисла во неговата родна Италија (и пошироко). Со оглед на тоа, Њиши ја претпочита и ја одбира солидарноста со обесправените, замолчените, маргинализираните култури, книжевности и креативни поединци.

Самокритичен кон сопствената, начелно земено, привилегирана позиција, во геополитичка и академска смисла, Њиши се нарекува себеси „јас **Северозападниот**“ – појдовно свесен и секогаш веќе виновен поради историскиот, трансгенерациски „грев“ на Западот, по однос на Другиот, односно:

„(...) доминацијата, припитомувањето, преобратувањето - спасувањето, уништувањето, негирањето на другиот, виден како туѓинец, инфериорен и непријател“ (Њиши 2013: 63).

Односот што Њиши го манифестира, како и поимањето на сопствената улога во матичниот академски и културен простор, останува посебно интригантен (и затоа препознатлив).

Наспроти вообичаената (академска) надменост, проследена и со извесна доза на егзибиционизам, кои владеат не само во неговото неопсредно, професионално окружување туку и во високите академски кругови воопшто, Њиши попрво изложува една **неортодоксна себеперцепција** (за која ќе се согласиме дека неопходно е потребна извесна храброст,

будност и свесно прифаќање на неминовниот ризик од губењето на придобивките на, базично гледано, провинцијалната самобендисаност).

Таквата улога и доброволното прифаќање на самата позиција на непослушно дете или *enfant terrible*, од своја страна, наспроти нарушените симпатии кај домашната јавност, за возврат, придонесува за поткревање на угледот и инспиративноста, што тој ги ужива кај поширокиот аудиториум (како што е, на пример, случај и со бугарскиот учен Никола Георгиев, или креативниот медитерански незаборавник Предраг Матвеевиќ). Овие автори, меѓу кои спаѓа и Њиши, секој за себе, претставуваат речит пример за самосвојност или автентичност, широкоаголна љубопитност и космополитски аналитички објектив, кои, поради ваквите својства и бескомпромисност, во сопствената средина, можеби, биле осудени на своевидна **инсуларност**, не вклопувајќи се доволно во нејзините конјуктурни интересовни параметри и тесногради заблуди.

Отаде, еден интелектуалец од типот и форматот на Њиши, поради својата бескомпромисност и интегритет, лесно може да го доживее, она што самата работно го нареков „**нулти степен на прогонство**“, парадоксот на невидливиот, а сепак, делотворен внатрешен егзил, доживотната стигма на отпадник (од гнездото, како што погрдно беше нарекуван австрискиот писател, Томас Бернхард), трајна ознака/тетоважа, што сенишно го следи насекаде.

Да потсетиме како самиот Њиши (инаку, неприкосновен авторитет во меѓународните компаративистички кругови), своерачно го запишал и посведочил своето (локално) искуство (кога, наспроти стекнатото, меѓународно реноме, тесноградоста на сопствената средина фактички го оневозможила да напредува повеќе од звањето вонреден професор):

„Јас сум во егзил во татковината. Цензуриран, игнориран, навреден...“ (Њиши 2013: 191).

„Зошто мора да се чувствувам сам и очаен, немоќен и ужаснат во сопствената татковина“ (Њиши 2013: 69).

„Јас сум **анархистички парадокс** во академијата, чиј дел сум. Се досадувам, но правам сто работи. Се движам, постојано се движам. Се променив самиот и прва меѓу сите промени отидов отаде мојата генерација...“.

Од друга страна, расколот на Њиши со потеклото, не ја опфаќа само релацијата кон матичната академска средина туку ја засега и релацијата што тој ја има кон сопствените семејни корени, традиции и владејачките обрасци на поведение и менталитет.

„Меѓу мене и моите родители ментално и етички постои разлика како меѓу **малограѓани** и луѓе кои чуваат една земја од јужна Италија, од крајот на 19 век и еден анархистичен книжевник, што се деколонизира од состојбата на Европеец и е поканет да ги изложи своите идеи во Кина и Бразил. Ова се начините на **мојата миграција**... За чистите и универзални писатели воопшто не ми е гајле. Нека пловат во темнината на својата апсурдна **люксузна сиромаштија на духот**“ (Њиши 2013: 191).

3. Отаде, една од парадигматичните теми на Њиши, исто така, многу блиска до моите лични (егзистенцијални и книжевно-уметнички) провокации и која поетизирано би ја нарекла „**раскол со потеклото**“ – несогласување, разидување, полемика со (сопственото – семејно, но и национално) потекло (наспроти неговото величење, апологија, идеализација, идолатрија).

Тоа стојалиште во својата основа претставува несогласување со априоризмот на зададените идентитети, со денес мошне распространетата (во својата основа, неофеудална) равенка или **редукција** на единката, нејзиното потекло и идентитет. Редукција, којашто, впрочем, како своевиден трауматизирачки феномен и на своја кожа, за првпат толку силно ја осетивме во 90-тите години токму ние, жителите на Балканот, особено граѓаните на экс Југославија.

И, овде е вистински момент да укажеме уште на некои допирни точки, кои ги проникнуваат културните искуства и трауми на Македонија и Италија. Имено, неоспорен е фактот дека Италија е позната како земја на голема емиграција, како што впрочем потврдуваат и бројните и вредни книжевни дела и незаборавни, иконички филмови, продуцирани во Италија токму на таа болна тема.

Сличен е примерот со Македонија, во која уште народниот пејач испеал песна „Туѓината пуста да остане“, а драмскиот автор Антон Панов своевременно го напишал канонското и потресно дело „Печалбари“. Паметам дека и самите до неодамна овој вид иселеници ги нарекувавме со помош на еуфемизмот „работници на привремен престој во странство“. Покрај тоа, во нашиот книжевно-историски и културно-мемориски корпус сè уште постојат недоволно расветлени или просто апсолвирани историски трауми и животни стории, пред сè, во однос на **бегалците** од Егејска Македонија (од 1948 год. наваму).

И токму благодарение на неговата книга, Њиши нуди спасоносна промена на перспективата, која може да биде катарзична и терапевтска,

до тој степен што да ни помогне и нам, овде, да не избави од честопати патетичниот мит за родниот крај и синдромот на жртви, да не рехабилитира од вообичаениот образец на себесожалување.

„(Притисокот на) предодреденото **тажно столче во родниот крај, лулка и гробно** место“ наспрема „пресретнувањето на нештата од иднината, ад вентура“ (Њиши 2013: 163).

Така, наместо фатализмот на роднокрајноста и темелната свртеност кон минатото (култот на предците, кој оди заедно со него), Њиши заговара спротивно на тоа, свртување кон иднината (етимолошки поврзана со предизвикот и со самиот потфат на авантура).

Во тие рамки, природно се надоврзува и идеално се вклопува уште една од витално важните допирни точки на културното искуство на Италија и Македонија. Станува збор за вообичаениот имаголошки третман и своевидниот **фатализам на Југот**, но, уште повеќе, плурализацијата на Југот, што е осознаена како универзален феномен во книгата на Њиши.

Плурализација на Југот – не само во македонската поезија, особено е ценета елегичјата „Т’га за Југ“ од К. Миладинов, што ја апострофира ултимативната припадност кон југот, на еден поет затворен во туѓа зандана.

„Пристигна токму преку полуостровскиот југ (особено Пуља), инвазијата од страна на проколнатите на сите југови. Тие станаа веднаш непосакувани, закана, опасни, лоши: човечки скитници од сите проклетства на **световите со болка**“ (Њиши 2013: 161).

Заедничката судбинска предодреденост, која ги обединува сите југови на овој свет, останува миграцијата, преселбата, печалбарството, напуштањето на родната грутка (земја), во потрага и надеж за подобро утре.

Њиши зборува за миграцијата како за „**миграциски примордијален синдром**“ – така што таа во основа ја рехабилитира пред недоверливите очи на новата евробироократија, која делува под привидот на либералниот мултикултурализам.

Њиши, во повеќе наврати, во своите написи истакнува, дека миграцијата е аксиоматски предуслов на историјата, но и на самото книжевно творештво (особено на рациијата), при што значењето, кое го има миграцијата треба да се согледа како генеративно, конструктивно, добредојдено за прогресот и иновациите. Отаде, **миграцијата не е аномалија** туку попрво (легитимен) закон на еволуцијата како процес.

„**Историјата** се случува секогаш кога некој мигрира и ја раскажува сопствената авантура. Од миграцискиот настан всушност сме оспособени да раскажуваме, да објаснуваме и да пренесеме некој расказ, токму затоа што се случила авантура“ (Њиши 2013: 164-5).

Њиши смета дека „миграцијата е **примордијален квалитет** на човечките судбини и **услов за творењето**“ (Њиши 2013: 82).

Во таа смисла, не е на одмет да се потсетиме и да се повикаме (како што тоа го прави и самиот Њиши) на поетичниот заклучок на Мишел Фуко – „Во **цивилизациите без бродови**, соништата пресушуваат, а кодошењето ги заменува авантуристичките доживеалици“.

Притоа Њиши прави неопходна разлика помеѓу „**книжевноста на егзилот**“ (патописот) и „**книжевноста на миграција**“ (која ги опфаќа делата на дојденците/мигрантите во Италија, напишани на италијански јазик, Њиши 2013: 82), сосредоточувајќи го своето најголемо внимание токму кон втората и повикувајќи ги другите колеги (од официјалната и етаблирана, книжевна, но и академска средина) да го следат неговиот пример.

Токму во оваа насока на отворање на националниот (но, и европскиот) книжевен канон за вредносните придобивки на книжевноста на миграција (создадена токму благодарение на Другите), откриваме колку е Њиши близок до словенечкиот филозоф (со меѓународна репутација) Славој Жижек, кој отворено го критикува денес распространетиот жаргон на толеранција и афирмација, својствен на **либералниот мултикултурализам** – бидејќи во него всушност ја препознава спротивната, иако вешто прикриена, тенденција за „**детоксикација на Другиот**“. Заснована на базичниот принцип за постоење на „токсичен субјект“ (имено: емигрантот, соседот, терористот), Жижек (речиси идентично со Њиши), негодува во врска со денес популарната и идеолошки прифатлива мантра на мултикултурноста, затоа што таа, во основа, толерира „**искуство на Другиот, лишен токму од неговата другост**“. Така, наспроти декларираните, политички коректни заложби за рамноправност на другиот – таа, во основа, (манипулативно) делува во насока на негова неутрализација!

Присуството и рецепцијата на Њиши во Македонија

Хронолошки гледано, присуството на Њиши во Македонија започнува и датира точно **20 години** наназад, почнувајќи од неговото непосредно учество на симпозиумот на СВП во **1999** год. (експлицитно

посветен на една од матичните теми на самиот Њиши: прашањето на номадизмот и миграциите). Излагањето на Њиши „Грижа за мигрантите“, како што се гледа од актуелните глобални збиднувања, 20 години подоцна, се чини повеќе од актуелно и примерено.

Судејќи според листата на преведени и објавени дела од Њиши, како и нивниот одглас, во делата и референците на домашните теоретичари и компаративисти, влијанието, како и афирмираноста на Њиши, односно неговите есенцијални принципи се застапени на доволно репрезентативно и релативно задоволително ниво, во (бројчано неголемата) академска и културна средина на Македонија.

Тука ги имаме предвид двете одделни монографски изданија (книги) на Њиши на македонски јазик: зборникот „Компаративна книжевност“, објавен во 2006 год. (каде тој се остварува во двојна улога, како негов автор и приредувач) и авторската книга „Креолизација на Европа“, објавена 2015 год., како и десетина прилози, преведени во македонската периодика (списанијата: Наше писмо, Идентитети, Контекст), односно специјализираниот портал за култура, Окно).

Нема да претераме ако најголемата заслуга за афирмацијата и своевидното етаблирање на Њиши во Македонија ја препознаеме во заложбите на колешката, д-р **Анастасија Ѓурчинова**, која, среќно обединувајќи ги во себе италијанистиката и компаратистиката, во неколку наврати, лично се погрижи за тоа делата на Њиши да станат достапни на македонски јазик, а, покрај тоа, ја предводеше организацијата на неколку предавања на Њиши на Филолошкиот факултет, како и промоцијата на книгата *Креолизација на Европa* 2013 г., заедно со тематскиот разговор со авторот, во ЕУ Инфо-центарот во Скопје.

Покрај тоа, како преведувачки на некои од прилозите на Њиши се јавуваат имињата на колешките Ана Алачовска, Руска Ивановска, Катерина Миленова, додека, Ј. Караникиќ, во својот реферат „Италијанската литература на миграција како модел на меѓукултурно учење“ (соопштен на научен собир во 2013 год.), веќе со самиот наслов, сугерира програмска **апликација** на приодот на Њиши во интеркултурната педагогија.

Заклучок

Своевремено, еден од сонародниците на Њиши, италијанскиот теоретичар, **Виторио Страда** (во својот прилог: „Да се чита и да се споредува“, објавен во Зборник статии кон 70 г. на Јуриј Лотман, 1992) посочува еден извонреден и впечатлив момент. Станува, имено, збор за тоа

дека компаративизмот не е само севкупност на дисциплини туку „**поглед на свет**, мудрост – диасофија - неприврзана само кон еден единствен локус и самата вградена во точката на пресек“.

Низ личен пример, вложувајќи го целиот свој живот и дело во витешка одбрана токму на овие повисоки цели и хумани принципи, самиот Армандо Њиши, на автентичен и неприкосновен начин, ја потврди и ја овековечи вистиномерноста, оправданоста и длабочината на прегнантната (трансдисциплинарна) дефиниција на Страда, за компаративизмот како егзистенцијално (а не исклучиво и догматски сфатено, супспецијалистичко или академско) кредо.

Кога сме тука, овде, на Балканот, не смееме да заборавиме еден од неговите трогателни гестови на солидарност. Во време кога целиот Запад му вртеше (а, во еден момент, и воинствено му сврте) грб на Балканот, токму медитеранскиот самоизгнаник Армандо Њиши беше еден од ретките интелектуалци, што отворено истапи, да му подаде сопствена рака и драгоцен интелектуална поддршка и лојалност.

Користена литература:

- Ѓурчинова Анастасија, 2013. „*Медитерански синестезии*“. Скопје. Магор
- Sloterdijk Peter, 2017. „*Strašna dijeca novog vijeka*“. Zagreb. Sandorf i Mizantrop
- Шелева Елизабета, 1999. „Културолошки есеи“. Скопје. Магор
- Шелева Елизабета, 2019. *Безсрце од биографија*, во «Културен живот», бр. 1-2, Скопје
- Жижек Славој, 2014. „Samo radikalizovana levica može spasiti Evropu“. Београд, <https://pescanik.net/samo-radikalizovana-levica-moze-spasiti-evropu/>
- Крстева Јулија, 2005. „*Токајти и фуџи за друштва*“. Скопје. Темплум
- Њиши Армандо, 2006. *Компаративна книжевност*. Скопје, Магор
- Њиши Армандо, 2013. *Креолизација на Европа (книжевност и миграција)*. Скопје, Магор

Irina Talevska

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Le nuove prospettive della letteratura italiana della Shoah: la ‘postmemoria’ di Helena Janeczek

Introduzione

Questo contributo fa parte di una più ampia ricerca, ancora in corso, che riguarda la condizione ‘politica’ della memoria della Shoah oggi. In un contesto socio-politico in cui la verità ormai è un concetto liminale, invece della verità, tutto – come sostiene Vattimo – si aggira attorno un “gioco di interpretazioni non disinteressate e non necessariamente false” (Vattimo 2009: 7), gioco che oggi spesso funge da base nell’esercitazione dei vari populismi, che ormai sono parte integrante della nuova politica mondiale. Sosteniamo che le nuove prospettive di questa letteratura consistono, inoltre, nell’educare gli individui, quali soggetti politici, a una diversa politica di vita.

Oggi giorno, a 74 anni dalla liberazione di Auschwitz, l’Europa gode ancora di una certa pace. È ovvio, però, che sotto la superficie della politica nazionale ed internazionale dell’UE ci sono milioni di micro-guerre mosse attraverso i media e le nuove tecnologie, persiste la crisi umanitaria, le atrocità dei fondamentalisti, le aggressioni dei autocrati, incombe il pericolo degli ultrà. Nonostante le varie commemorazioni infagottate dal doveroso “Mai più”, l’Occidente è ormai distaccato dall’evento fondamentale che ha segnato l’Europa in modo irreversibile, preoccupato dalle vecchie-nuove sfide che minacciano la stabilità e la sicurezza dei paesi. E, se tornassimo indietro nella storia, forse prenderemmo atto che il futuro che stava per essere edificato dopo la Seconda Guerra Mondiale, è stato costruito sulla sabbia: la questione della cosiddetta giustizia postbellica era stata segnata da tantissimi punti neri; alcuni dei perpetratori, inclusi quelli più feroci, hanno vissuto in libertà vita natural durante; le grandi corporazioni, quale la multinazionale Tyssenkrupp di Essen, IG Farben e così via., che usavano la manodopera schiava dei Lager per guadagnare profitti, si sono trasformati, hanno vissuto una sinistra metamorfosi e oggi sono fra le corporazioni che incassano maggiori profitti. D’altro canto, oggi, la politica di Netanyahu, non solo è pericolosa e funesta a

livello globale, ma getta anche un velo immondo e vergognoso sulla memoria sia dei sopravvissuti alla Shoah che di quelli spazzati via dai nazisti.

A causa del distacco temporale e, come sosteneva Primo Levi, a causa dei problemi di oggi, che sono diversi e urgenti, l'interesse per l'essenza della memoria sulla Shoah – intesa quale memoria collettiva della civiltà occidentale – rischia lo svuotamento di significato. È opinabile la misura in cui gli studenti odierni possono capire la complessità e stabilire un rapporto di empatia con quel fenomeno storico (e, per certi versi, contemporaneo?) in un contesto dove la memoria delle vittime sbiadisce sempre di più. Ed è forse giustificata la paura di Liliana Segre che dichiara: “Sono profondamente pessimista. I testimoni stanno morendo tutti e quando non ci sarà più nessuno, il mare dell'indifferenza e della dimenticanza si chiuderà sopra di noi come si fa con i corpi che annegano in cerca della libertà”.¹

Perdendo la memoria delle vittime di allora, si perde anche l'idea di quanto soffrano le vittime di oggi e quanto le politiche attuali possano slittare in nuovi totalitarismi, forse in panni diversi.

Anche la letteratura della Shoah già da parecchio tempo vive il proprio cambiamento. Ormai, i testimoni viventi sono sparuti, inclusi i sopravvissuti che sono *diventati* scrittori. Ci sono i loro figli che dovrebbero trasmettere e mantenere la memoria dei loro padri, ma anche la propria esperienza unica, quali figlie e figli del trauma. D'altro canto, la seconda generazione dei 'testimoni', chiamati dalla studiosa Marianne Hirsch “la generazione della postmemoria”, offrono diversi modi di rappresentazione della memoria dell'offesa e apportano un valore aggiunto alla “politica della memoria”. Nelle opere letterarie o artistiche della seconda generazione spesso viene espressa la loro condizione, il profondo turbamento, la frustrazione, il trauma dei genitori che è stato tramandato loro, i propri fantasmi da figli dei sopravvissuti, che cercano, nello stesso tempo, il modo di rendere omaggio e di mantenere vivo il ricordo dei loro genitori. Nell'ottica della postmemoria, questo saggio verterà sull'opera di Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*.

La postmemoria di Janeczek

Il romanzo autobiografico di Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra* riguarda il fenomeno del trauma sia dei sopravvissuti alla Shoah, che dei loro figli. Attraverso una prospettiva piuttosto intima, l'autrice rappresenta il suo

¹ http://www.treccani.it/magazine/atlane/cultura/Liliana_Segre_1_indifferenza_piu_grave_della_violenza.html

percorso di sviluppo, come figlia di sopravvissuti alla Shoah, entrando sottilmente negli alvei dove si collocano i rapporti con i genitori. Tracciando la propria personalità, nello stesso tempo Janecek illumina i traumi dei genitori che, cercando di destreggiarsi attraverso la marea di memorie ineffabili, hanno trovato un modo di continuare la vita. Proprio il proferimento mozzato dei traumi, la loro rimozione o spostamento, il loro trasferimento epigenetico, plasmano l'identità della protagonista.

In quest'ottica, l'analisi verrà svolta tramite il concetto della postmemoria, indagando inoltre su alcuni concetti legati alla critica femminista quale il corpo e la memoria/trauma transgenerazionale trasmessa attraverso la linea madre-figlia.

Eva Hoffman richiama l'attenzione alle "implicazioni psicologiche, morali e filosofiche della storia della seconda generazione" (Hoffman 2004: xiii) che Marianne Hirsch chiama la generazione della postmemoria, ovvero la post-generazione. Questa è definita da Hirsch la generazione cardine, secondo lei, quella dei guardiani dell'Olocausto.

La postmemoria – sostiene Hirsch – descrive la relazione che ha la "generazione del dopo" con il trauma personale, collettivo e culturale di quelli che vennero prima – con le esperienze che "rimembrano" solo per mezzo dei racconti, delle immagini e dei comportamenti con i quali sono cresciuti. Ma quelle esperienze sono state loro trasmesse così profondamente e affettivamente che *sembrano* costituire memorie a sé stanti" (Hirsch 2012: 5).²

Inoltre, nell'ambito della postmemoria Hirsch indaga le strutture familiari della memoria e quelle affiliative. La postmemoria familiare vuol dire connessione intergenerazionale fra genitore e figlio nella trasmissione della memoria sull'asse verticale; quella affiliativa indica invece la connessione sull'asse orizzontale fra i contemporanei della seconda generazione (cioè dei figli dei sopravvissuti) combinata con delle strutture di mediazione che vengono ubicate al di fuori del campo della memoria personale, che hanno anche un impatto culturale (per esempio le fotografie) (Hirsch 2012: 36). Qui potremmo estendere la postmemoria affiliativa sugli altri contemporanei e indagare anche sull'impatto di questa memoria su quelli che entrano in contatto con "artefatti", che rappresentano l'esperienza personale indiretta della Shoah.

² Traduzione I.T.

La manifestazione psicosomatica del trauma nella postmemoria di Janeczek

Il caso dell'autrice Helena Janeczek è solo un aspetto del vasto argomento della postmemoria. Cresciuta in una famiglia di sopravvissuti, da Janeczek la postmemoria familiare è scompaginata: il silenzio totale del padre, che è riuscito a sopravvivere alla Guerra nascondendosi, e l'esperienza del Lager della madre, tramandata alla figlia in vaghi frammenti sparsi, sono stimolo per la scrittura di un romanzo in cui, in modo quasi documentaristico e segnando anche graficamente la frammentarietà del racconto-testimonianza materno, rappresentano non solo il rapporto con i genitori reduci e emigrati, ma anche le proprie esperienze da figlia di sopravvissuti, emigrata a sua volta in Italia. Particolare attenzione nel romanzo viene posta al suo rapporto con la madre. Attraverso il silenzio e il suo comportamento severo (mia madre non educa, scrive Janeczek, ma addestra) e sempre critico nei confronti della figlia, a livello inconscio trasmette aspetti del trauma alla figlia, che incide sia sul corpo che sulla sua psiche. Scrive Primo Levi:

Coloro che hanno sperimentato la prigionia (e, molto più in generale, tutti gli individui che hanno attraversato esperienze severe) si dividono in due categorie ben distinte, con rare sfumature intermedie: quelli che tacciono e quelli che raccontano. Entrambi obbediscono a valide ragioni: tacciono color che provano più profondamente quel disagio che per semplificare ho chiamato "vergogna", coloro che non si sentono in pace con sé stessi, o le cui ferite ancora bruciano.» (Levi 2007: 117).

La ferita dei genitori e la vergogna che provano per essere sopravvissuti fa eco nel silenzio e nella frammentarietà sotto cui è sotterrata la loro esperienza fondamentale. In ogni caso, quel silenzio non può mai essere totale, trapela la forza del trauma attraverso le incrinature che segnano la crescita della loro figlia Helena. In primo luogo, Helena cresce con un aspetto della sua identità problematizzata dalla madre. Nata in Germania, cresciuta a Monaco di Baviera in una famiglia polacco-ebrea, sua madre fa una specie di intrusione nella costruzione dell'identità della figlia, imponendole la negazione del *Deutschtum*, della germanicità:

Quando da ragazzina, dopo la scuola volevo fermarmi a pranzo o qualche sera pernottare a casa di un'amica, mi sentivo rispondere che non se ne parlava perché "noi non siamo tedeschi" (...) noi al bar non paghiamo il nostro caffè ma lo offriamo agli altri, perché noi non siamo tedeschi; noi invitiamo gli amici a casa e cuciniamo un pranzo più che abbondante perché siamo ospitali in quanto non siamo tedeschi (...) noi non distinguiamo

sempre fra diritto e dovere perché noi non siamo tedeschi e quindi di fare, l'uno per l'altro, sempre di più (...) Sommo rimprovero, giudizio inappellabile della mia mamma giudice: "ti comporti da tedesca" (...) e ancora "parli come una tedesca" o "pensi come i tedeschi». (Janeczek 2011: 28-31).

Il figlio di sopravvissuti – scrive Judith Kestenberg, medico psichiatra – che si "traspone" nel passato dell'Olocausto, vive il "fardello di una doppia realtà" che rende il funzionamento straordinariamente "complesso" (Kestenberg cit. in Hirsch 2012: 85). Anche se per Janeczka il passato dei genitori è sottaciuto, e in certo modo su di lei il peso della doppia realtà incombe di meno, comunque, il romanzo è intriso appunto di questa doppia realtà: la sua e quella dei genitori. Il trauma della madre viene trasmesso anche attraverso il corpo della Janeszeck. Il suo stesso silenzio, la memoria traumatica non narrata, non espressa con parole, il ridotto spazio della memoria proferita, non indica che manchi il "condiviso spazio intersoggettivo e transgenerazionale della rimembranza" (Hirsch 2012: 87). La madre di Helena non è mai riuscita a elaborare l'esperienza vissuta, a sbarazzarsi del sentimento di vergogna per essere sopravvissuta fuggendo dal ghetto e lasciando sua madre, e a spostare l'esperienza in un'altra sfera della sua coscienza, che si manifesta attraverso il linguaggio. Invece, lo spazio intersoggettivo della trasmissione si crea tramite segnali psicosomatici, iscritti sul corpo della figlia. Ne è evidenza il suo corpo in sovrappeso a causa della sua nevrosi manifestata con la fame perenne, con quell'impulso irrefrenabile di mangiare pane. Ciò che appare in superficie è, infatti, la memoria profonda, non narrata, ma perennemente presente ed espressa tramite le manifestazioni somatiche e la rappresentanza corporale. La memoria profonda è la persistenza del passato nel presente attraverso cui si stabilisce il rapporto fra madre e figlia, ricostruendo l'identità della madre e formando quella della figlia:

Io, già da un pezzo, vorrei sapere un'altra cosa. Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze ed esperienze con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più. Parlo solo di questo, di questa fame particolare e chiaramente nevrotica che si scatena in certi momenti davanti a un pezzo di pane, pane di qualsiasi tipo, buono, cattivo, fresco, gommoso, secco (...) Mia mamma da piccola non era una mangiona come me, non le piaceva mai niente (...) Dice che quella sua inappetenza gliel'ha curata soltanto la guerra e riscuote gli sguardi complici di chi appartiene alla sua generazione e ricorda l'eroismo della fame. Non dice di quale fame

ha sofferto e che molti sono i significati della frase “non c'è niente da mangiare”. Non dice che per puro caso o miracolo non è morta di fame o, più probabilmente, morta ammazzata per astenia da denutrimiento, ammazzata col gas. (Janeczek 211: 12-13)

In un ulteriore passo del romanzo, la Janeczek apre anche una riflessione sull'effetto biologico del trauma sul corpo della madre e sulla ipotesi riguardante il trasferimento del trauma per via epigenetica:

Sono nata che mia madre aveva quarantadue anni, dopo una serie imprecisata (cinque? Sei?) di gravidanze finite con l'aborto, dopo anni di tentativi andati a vuoto, dati gli effetti sull'apparato riproduttivo della sottoalimentazione, dell'astenia, dell'epatite virale, guarita non si sa come, dello stress e dei traumi inesistenti per i medici di allora, e chissà di quant'altro. A quel punto, dice, avrebbe preferito lasciar perdere. Ma io me la sono cavata solo con una lussazione dell'anca – malattia congenita curabile se trattata in tempo (...) e con due dita incrociate in ogni piede, raddrizzate subito da mio padre e con questo andate a posto (...). A volte mi chiedo se a questi ritardi di un fisico ridotto in fin di vita siano da ascrivere anche le mie unghie flessibili e i miei denti già otturati in oro all'età di tredici anni, bel bottino per eventuali nazisti. (Janeczek 2011: 21)

Hirsch distingue due tipi di processo di costruzione del soggetto, quando si tratta dei figli di sopravvissuti alla Shoah: 'Rememory', termine preso dal romanzo *Beloved* di Toni Morrison, e 'postmemory'. Il primo vuol dire memoria comunicata attraverso sintomi somatici, corporali visibili nella prole dei sopravvissuti che a sua volta designa una ricostruzione dell'esperienza del genitore. D'altra parte, la postmemoria si esprime mediante vie oblique e attraverso varie mediazioni ed è legata alla cosiddetta allo-identificazione, ovvero, “mi identifico con” e quale contrappunto all'autoidentificazione ovvero, “sono come” che è più vicina alla 'rimembranza'. In questo senso la postmemoria potrebbe essere narrativizzata e integrata in un contesto diverso da quello dei sopravvissuti per cui viene resa possibile una “rimembranza della seconda generazione che si basa su una forma di identificazione più cosciente e meditata” (Hirsch 2012: 85). Nel caso particolare di Janeczek, sua madre sembra avere due identità: la prima, prima della Guerra, è quella di una ragazza ed è asettica, per bene, fatta di comportamenti ortodossi, esteta, mentre l'identità che si svela dopo la guerra, è quella di una donna piena di emozioni genuine e vitali, espressa però in frammenti. È con quella donna frammentaria “del dopo” che Janeczek riesce a stabilire la propria “allo-identificazione”.

Siamo agli antipodi, penso con soddisfazione e vergogna per il mio corpo e la mia fame. Forse è per questo che vorrei sapere se è possibile che quella fame me l'abbia attaccata lei, se mi ha passato la sua fame, così come oggi, pur chiamandomi spesso "la mia cicciona", mi passa le sue mezze cotolette, le sue patate, i suoi mezzi piatti di pasta, vorrei sapere se mi ha passato la sua fame da mezza morta per superare quella mezza morte e riconquistare il carattere, la personalità, la psicologia individuale prima della fame. Me lo chiedo. Me lo chiedo per non dover pensare che l'esperienza dei campi di concentramento non solo non sia "altissima", ma non sia affatto un'esperienza, che non si impari niente, che non si diventi né più buoni né più cattivi, e una volta che è passata è passata, ritratta nei più remoti recessi dell'anima dove logora, opprime, persiste (...) Me lo chiedo perché non riesco a rassegnarmi a quanto mi sembra di aver potuto rilevare con tanta evidenza e tante volte dall'esempio più vicino, da mia madre (...) Mia madre, una bambina che non mangia, una ragazza che ruba calze di seta e rossetti per farsi bella di nascosto da sua madre (...) che è sempre stata "un'esteta", è quella che conosco, è quella che mi irrita, è quella che mi sembra il contrario di me stessa, perché io voglio essere il contrario di lei. Quella che con due soldi in tasca è scappata dal ghetto sapendo che lo stavano per liquidare, sapendo che il significato di quelle parole dette a sua madre "me ne vado, non voglio bruciare nei forni!" quella chi è? Piange cinquant'anni dopo, in Polonia, urla di aver lasciato da sola "la mia mamma (...)" L'ho amata di un amore pieno e orgoglioso per quella sua scenata "in pubblico". Io amo mia madre sopravvissuta che raccoglie il pane per strada e molto meno l'altra che sale sulla bilancia tutte le mattine, e non riesco a metterle insieme (...). (Janeczek 2011: 15-16).

Infatti, rappresentando in dettagli questo rapporto ambivalente con la madre, si edifica lo spazio intersoggettivo in cui la reticenza della madre diventa pubblica, interpersonale. Janeczek crea addirittura uno spazio della memoria affiliativa che non solo rende immortale la memoria dei suoi genitori, ma riesce a rendere dicibile la zona dell'ineffabilità. Inoltre, lo spazio interpersonale della memoria affiliativa, coinvolge le generazioni odierne nel complesso problema che riguarda il trauma, la sua trasmissione e l'effetto che ha sull'identità dei posteri.

L'assenza dall'evento tragico rende possibile una narrazione, a tratti distaccata e ironica, che non manca, però, di far trapelare il pesante trauma che ha marcato profondamente e indelebilmente sia i genitori che la figlia.

Conclusione

Lezioni di tenebra rappresenta solo un aspetto della vasta rappresentazione letteraria e artistica della Shoah, creata dalla generazione della postmemoria. Essa illumina il continuum trasversale del trauma, che si trasforma ma non si dilegua col passare del tempo. Quindi, una delle prospettive della letteratura italiana della Shoah non consiste solo nel mantenerne viva la memoria – e la miriade di storie personali che compongono una parte importante dell'ossatura degli studi sulla Shoah – ma coinvolgere gli studenti fino al punto di modificare o cambiare radicalmente il loro atteggiamento, aprendo la strada verso la creazione di un soggetto improntato all'etica. L'obiettivo pedagogico di queste manifestazioni letterarie, di pari passo con le recenti ipotesi scientifiche, sarebbe quello di sensibilizzare gli studenti di oggi, trattando fenomeni come è, per esempio, quello del trauma e la sua trasmissione, per far intendere quanto sia importante tutelare la libertà del singolo, la diversità e la resistenza contro ogni forma di discriminazione e odio che sia questo antisemitismo, razzismo, omofobia o altra forma di esecrazione. La recente letteratura italiana sulla Shoah potrebbe inserirsi nel contesto educativo e culturale odierno creando diversi 'soggetti politici' in un'epoca che vede tornare vecchi demoni noti alla storia europea e mondiale. Tutto questo allo scopo di esercitare un'influenza psicoculturale, aiutando la formazione di cittadini che siano capaci di schierarsi contro le sfide dei populismi odierni e delle crisi umanitarie.

BIBLIOGRAFIA

- Hirsch, Marianne, 2012. *Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press.
Hoffman, Eva, 2005. *After such knowledge*, London, Vintage.
Janeczek, Helena, 2011. *Lezioni di tenebra*, Milano, Guanda.
Levi, Primo, 2007. *I sommersi e I salvati*, Torino, Einaudi.
Vattimo, Gianni, 2009. *Addio alla verità*, Roma, Meltemi.

Ljiljana Uzunović

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

I barbari del terzo millennio

Il tema di questo testo è forse uno dei temi-chiave del terzo millennio. Non si tratta, però, di un tema nuovo, se partiamo dalla etimologia della parola “barbaro”, dal greco bàrbaros, che è una ben nota onomatopea di Omero nell’*Illade* a imitazione del suono di una lingua straniera, incomprensibile. Quindi, alle sue origini la parola designava già una specie di alterità rispetto al mondo ellenico, ma non aveva alcuna connotazione negativa: significava semplicemente una difficoltà nella comprensione, lontana dagli attributi impliciti della violenza selvaggia e della conseguente paura, qualità che alla parola saranno aggiunte dopo, nel corso della storia.

Cercheremo di presentare il tema analizzando tre libri: due romanzi *Aspettando i barbari* dell’autore sudafricano J.M. Coetzee, e *La paura dei barbari* del macedone Petar Andonovski e il saggio italiano di Alessandro Baricco *I Barbari. Saggio sulla mutazione*.

L’incontro/scontro con l’altro, con le civiltà, tradizioni, storie diverse dalle nostre è sempre esistito: “La relazione civiltà – barbarie ha una sua lunga tradizione: nell’esodo biblico dei redenti (al quale allude anche [...] Andonovski nell’epigrafe nel romanzo), nell’antichità e poi nell’espansione coloniale, fino alla nostra epoca nuova, fortemente connotata dal nomadismo, dalle migrazioni, esilio e crisi dei migranti, questa relazione rimane un tratto distintivo della storia dell’uomo.” Капушевска-Дракулевска 2018: 249¹. Quello che eventualmente si può aggiungere è che per i popoli dei Balcani, l’altro è spesso visto come occupatore, oppressore, conquistatore, oppure come colui che bisogna occupare, opprimere, conquistare.

¹ Il testo *За „варварите“ и за „цивилизираните“* (Dei “barbari” e dei “civili”) pubblicato per la prima volta come postfazione del romanzo di Andonovski, adesso in *Мозаик од ѝласови, (Mosaico delle voci)* 249-258.

*Aspettando i barbari di Coetze*²

Proprio della relazione con l'altro parte il libro di Coetzee, alterando vecchi canoni e comode convinzioni. Questo è altresì un romanzo su temi "forti" - sul colonialismo, ma anche sul male presente nella società e nel genere umano - ma non fornisce facili risposte. Comunque, partiamo dall'inizio, cioè dal titolo che denota due cose: che i barbari sono altri e che noi li stiamo aspettando. Naturalmente, questo non esclude la possibilità (abbastanza plausibile) che per gli altri i barbari siamo noi e che loro ci stanno aspettando.

Il libro, sin dal titolo, è ricchissimo di richiami intertestuali, a partire dalla famosa poesia del poeta greco-egiziano Konstantinos Kavafis *I Barbari*, passando per *Il deserto dei Tartari*, con il tema dell'attesa e di Kafka e Musil, ma anche di Beckett e il suo *Aspettando Godot*, e molti altri.

È un romanzo stratificato, ricco di spunti: il tema più palese, in superficie, è personificato da due personaggi: il Magistrato e il colonnello, che rappresentano due concezioni dell'esercizio del potere: quello basato sul rispetto dell'altro, anche per colui che non fa parte del nostro mondo, del nostro Impero e del nostro sistema di valori, contrapposto a quello basato sulla violenza come espressione del male e mezzo per accontentare i propri superiori, ma anche realizzare le proprie ambizioni. Diremmo anche il male come espressione del personale sadismo. Ricordiamoci che in questo romanzo le due concezioni del governo convivono, almeno all'inizio: il mite Magistrato non vuole sentire le urla dei prigionieri torturati dal colonnello, che pare usi gli stessi presupposti dai quali partiva l'inquisizione: dichiaro di cercare la verità, ma in realtà sono convinto di conoscerla, di possederla *a priori*, e il prigioniero la deve solo confermare. Di fronte al male, ci sono diversi tipi di atteggiamento: alcuni non sanno di partecipare al male, altri lo accettano in piena coscienza. Tra le due posizioni opposte ce n'è una terza, la più pericolosa, quella dei cosiddetti buoni. Il male esiste perché i "buoni" lo accettano e quindi non possono essere esonerati dalla responsabilità. Di conseguenza, più che un romanzo sul funzionamento del governo e del potere, è un romanzo sul funzionamento del male, nella società, ma anche nell'animo umano, e le domande non mancano. Attraverso quali meccanismi il male diventa normale? Il male è in fin dei conti la verità e la verità porta solo il male? Un punto di vista sulla verità come essenza che giace in fondo alle cose, ma il fondo non riusciamo mai a percepirlo, ci sfugge in continuazione. In quale

² Titolo originale: *Waiting for the Barbarians*, pubblicato nel 1980, tradotto dall'inglese da Maria Baiocchi.

misura possiamo accettare (che non è il termine giusto), sopportare la verità, e il male?

In sintesi, è un romanzo sulla verità, sulla violenza come espressione del male personale e sociale e sui loro rapporti. Comincia in un modo così innocuo.

In un insediamento posto vicino a un'anonima frontiera nel mezzo del nulla, il protagonista del romanzo, il cui nome non sapremo mai, chiamato con la sua funzione, il Magistrato, governa in nome di un Impero non meglio identificato. Governa senza infamia e senza lode, mantenendo una pace precaria, coltivando le sue ambizioni letterarie e di archeologo dilettante, e mostrando un certo interesse per la civiltà dei popoli locali. La convivenza pacifica con la popolazione locale viene bruscamente interrotta dall'arrivo del colonnello Joll della famigerata Terza Divisione, la sezione più importante della Guardia civile. Joll sarà trattato come un ospite di riguardo, quasi fosse un turista di passaggio, mentre il colonnello ha una precisa missione: "Il suo compito è scoprire la verità. Lui scopre la verità." (Coetzee 2016: 6) Lo dice ai due prigionieri casuali, accusati di aver partecipato a una scorre-ria: un vecchio e un bambino. Due poveracci, finiti lì per sbaglio, cercando un medico, altrimenti il Magistrato non avrebbe avuto barbari da mostrare a Joll. Lasciandoli nelle mani del colonnello sosterrà di non aver sentito le urla provenire dal granaio dove erano rinchiusi i carcerati, ma comunque capirà che il metodo di Joll per ottenere la verità è la tortura: "Il dolore è verità; tutto il resto è soggetto al dubbio." (*Idem*, 8) Il Magistrato non è un eroe, si proclama edonista, uomo colto e tranquillo, e non capisce la determinazione e la volontà di Joll di trovare a ogni costo nemici (e nel caso non ci siano, crearli oppure inventarli e in ogni caso demonizzarli).

Non volevo impegnarmi in questa cosa. Sono un magistrato, un funzionario responsabile al servizio dell'Impero; faccio il mio lavoro in questo pigro territorio di frontiera e aspetto di andare in pensione. Incasso tasse e decime, amministro le terre demaniali, mi assicuro che la guarnigione riceva rifornimenti e controllo i giovani funzionari [...], tengo d'occhio il commercio e presiedo il tribunale due volte a settimana. Per il resto guardo l'alba e il tramonto, mangio e dormo e mi accontento. (*Idem*, 11)

Un giovane ufficiale gli annuncia una offensiva contro i barbari, accusati di minacciare la frontiera dell'Impero. Lui si oppone contro la violenza. "Quelli che chiamiamo barbari in realtà sono nomadi, ogni anno scendono dalla montagna in pianura. Non si faranno mai imbottigliare sulle montagne!" (*Idem*, 63) A questo punto il giovane gli chiede chi siano i barbari e di che

cosa si lamentino. Deve essere una bella domanda di uno che dovrà fare la guerra, morire forse lottando contro chi non conosce minimamente.

Il Magistrato pensa che forse avrebbe potuto tacere, come tante altre volte. Forse è pericoloso dirgli la verità. Comunque, non capirebbe. Ma questa volta non riesce a trattenersi: “Vogliono che finiscano gli stanziamenti nella loro terra. Insomma, vogliono riprendersela, la loro terra. Vogliono essere liberi come una volta di muoversi con le greggi da un pascolo all’altro.” (*Ibidem*) L’ufficiale non comprende. Per lui la guerra è un modo giustificabile per far cambiare idea agli altri. Un comune punto di vista “militare”. Il mondo in cui vivono è designato dall’ignoranza, come abbiamo visto, che genera paura e disprezzo per ogni sorta di diversità. La stessa definizione potrebbe essere usata, alla lettera, anche per l’isola nella quale è situato il romanzo di Andonovski.

È il disprezzo per i barbari, un disprezzo esibito dall’ultimo dei contadini e degli stallieri. Il disprezzo con cui io, magistrato, ho dovuto scontrarmi per vent’anni. Come si fa a sradicare il disprezzo, soprattutto se è fondato su particolari insignificanti come il diverso modo di stare a tavola o una differenza nella forma della palpebra? [...] Vorrei che questi barbari si sollevassero e ci dessero una lezione, per insegnarci a rispettarli. Pensiamo a questo paese come se fosse solo nostro, parte del nostro Impero: il nostro avamposto, il nostro stanziamento, il nostro centro commerciale. Ma questa gente, questi barbari non la vedono affatto così. Sono più di cento anni che stiamo qui, abbiamo strappato terra dal deserto, fatto opere di irrigazione, seminato i campi; abbiamo costruito case solide e circondato la nostra città di mura, ma per loro continuiamo a essere stranieri di passaggio [...] Sono sicuri che uno di questi giorni metteremo le nostre cose sui carri e ce ne andremo per tornare da dove siamo venuti [...]. (*Idem*, 64)

Quello che descrive è il modo di pensare dei colonialisti, che vogliono un riconoscimento per aver portato la “civiltà” nei paesi poveri, che d’altronde non hanno mai chiesto di essere “civilizzati”. Invece, per questi popoli autoc-toni, chiamati barbari, sono oppressori, colonizzatori proprio coloro che sono venuti nella loro terra per sfruttare le loro risorse. La loro arma è la sopportazione e la pazienza. Non vogliono essere assimilati, non vogliono essere cambiati neanche nel nome della civiltà. Quando gli amministratori dell’Impero se ne andranno un giorno, dopo un paio di anni non rimarrà traccia della loro presenza, tanto meno della civiltà che hanno voluto portare con la forza.

Dopo una prima vittoriosa incursione di Joll nella terra dei barbari, vengono portati due prigionieri, accusati ingiustamente di furto: un vecchio e una giovane barbara che sarà torturata dagli inquisitori e da Joll stesso davanti al

padre, che sarà ucciso, mentre lei finirà per mendicare per le strade, storpia e cieca. Il magistrato la prenderà a casa sua, le curerà le ferite, l'amerà di un amore strano, paterno e sensuale e alla fine la riporterà fuori dai confini dell'Impero, nella terra dei barbari, lasciandole la scelta libera: di tornare con lui nella città, oppure di rimanere con i nomadi. Lei decide di non tornare in città, lasciando così sia lui, sia il "mondo civile".

Questa era la conferma di quello che ha sempre pensato, che questa donna che non rispondeva mai alle sue domande e si faceva amare in modo mansueto e indifferente, era rimasta per lui un mistero, sempre al di là del muro: "Con questa donna qui è come se non ci fosse un'interiorità, solo una superficie sulla quale faccio avanti e indietro inutilmente, cercando un'entrata", dice a se stesso. (*Idem*, 95) Mentre la sta riportando a casa, dalla sua tribù, capisce che non è mai riuscito a conoscerla, come gli è d'altronde rimasta sconosciuta questa terra fuori dalle mura del forte. "Avanzando a fatica su questa distesa di sale mi sorprende a pensare con stupore di aver potuto amare una creatura di un regno così remoto." (*Ibidem*) L'Altro resterà comunque tale, distante e misterioso, nonostante i suoi tentativi di comprenderlo e di amarlo. Durante il viaggio per la prima volta vedrà i barbari del nord nel loro territorio, in condizioni di parità, con atteggiamento diverso da quello con cui venivano nella città a barattare la loro merce.

Al ritorno sarà arrestato per aver "proditoriamente complottato" con il nemico. (*Idem*, 91) "Siamo in tempo di pace, qui – dico – non abbiamo nemici – . Una pausa. A meno che non mi sbagli, – dico, – a meno che non siamo noi il nemico." L'alleanza con i custodi dell'Impero si è spezzata, adesso è lui il nemico. "E poi su che principio si basa la mia opposizione? Non sarà forse solo una reazione alla vista di uno dei nuovi barbari che usurpa la mia scrivania e fruga tra le mie carte?" (*Idem*, 98)

Lentamente sta cambiando la visione comune dei barbari anche tra la popolazione che vive nel forte. La diversità, grazie alla propaganda di disumanizzazione dei barbari perpetrata da Joll diventa sinonimo di minaccia e di paura destinate a generare l'odio e la violenza. I vecchi modelli della guerra che contengono sempre la violenza, ma impongono anche le regole e una certa correttezza nel trattamento dell'avversario, sono cambiati. Il nemico è dappertutto, e il divario culturale che ci separa da lui non fa che aumentare la paura. La paura si nutre sempre dell'ignoranza. Ogni persona che non si unisce alla guerra contro il diverso diventa nemico. Altrimenti come proteggere l'Impero, divenuto ormai un'idea astratta, che non è mai riuscita a radicarsi in questa terra? Il vecchio Magistrato dovrà compiere un ulteriore passo, questa

volta decisivo, uscire dalla “zona intermedia” molto scomoda in cui si trova, quella della resistenza passiva, e dovrà decidere se dissociarsi definitivamente dall’Impero, rifiutando i metodi che usano i suoi amministratori contro una minaccia in essenza non reale, forse anche inventata dai servizi dell’Impero come scusa per riaffermare il potere, forse non contro forze nemiche esterne, ma contro qualche opposizione interna? Il testo non lo dice. La scelta è esclusiva, quindi questo significherebbe mettersi di fatto dalla parte dei barbari, un’entità che neanche capisce, pur parlando la loro lingua e avendo studiato la loro storia. Per capire l’altro, la prima cosa da fare è smettere di trattarlo da nemico e cercare di capire la sua cultura. All’ignoranza becera dei difensori dell’Impero lui oppone le sole due armi che possiede: l’amore verso una donna, che forse non è neanche l’amore, ma è sicuramente dolcezza, cura e rispetto, e lo studio, la ricerca archeologica che lui compie alla scoperta dei resti della vecchia civiltà dei barbari. Entrambi i suoi tentativi di avvicinamento all’altro sono destinati a fallire.

Intanto, la seconda incursione porterà nuovi prigionieri. L’oramai ex Magistrato scappa dalla folla che li aspetta per “non venire contaminato dalle atrocità che stanno per commettere, non essere avvelenato dall’odio impotente di chi le commette.” (*Idem*, 131) Se non può salvare i prigionieri, deve almeno cercare di salvare se stesso, forse quello che si chiama l’anima, oppure soltanto la reputazione. “E che alla fine si dica, se mai in un futuro lontano qualcuno si dovesse interessare a noi, si dica che in questo remoto avamposto dell’Impero di luce è esistito un uomo che, nel profondo del cuore, non era un barbaro.” (*Ibidem*) La sua scelta è fatta: anche lui diventa un “diverso”, grazie alla sua vergogna per gli atti compiuti da altri nel nome dell’Impero. Davanti alla tortura pubblica alla quale saranno sottoposti i prigionieri e alla quale parteciperanno come volontari anche diversi cittadini, il Magistrato opporrà la sua resistenza. Accuserà apertamente il colonnello per la tortura che non si usa neanche contro gli animali, adoperando per la prima volta in quella città la parola-tabù “uomini” invece di “barbari”. Così compirà il passo verso la giustizia e l’umanità, trasformandosi in martire. Sarà picchiato dalla folla, e poi imprigionato, lasciato senza cibo e senza acqua, senza possibilità di uscire dalla stanza buia, lavarsi, parlare con qualcuno. Sarà per giorni lasciato al supplizio dei bisogni del proprio corpo in quanto tale, e come essere umano bisognoso di comunicare. Per molto tempo sarà esposto alle sevizie e alla pubblica vergogna, dovendo correre e saltellare nudo in piazza. Le sue idee sulla giustizia saranno messe a dura prova, visto che, con la scusa di voler conoscere il motivo della sua visita ai barbari, sarà anche torturato, perché i

suoi aguzzini vorranno dargli una lezione. Per loro oramai non è (e non è mai stato) importante scoprire la verità sul suo presunto complotto che gli verrà affibbiato per la sua visita ai barbari, ma essere una chiara dimostrazione di violenza e di sadismo, e un evidente tentativo di annullare l'umanità e la dignità del nemico:

mi sono chiesto fino a che punto un uomo solido e in buone condizioni sarebbe stato in grado di sopportare il dolore in nome delle sue eccentriche idee su come debba comportarsi l'Impero. Ma ai miei aguzzini non importava niente dei vari gradi del dolore. L'unica cosa importante per loro era dimostrarmi cosa voglia dire vivere in un corpo in quanto corpo, un corpo che può coltivare delle idee a proposito della giustizia fintanto che è intero e in buona salute, ma che se ne dimentica appena gli acchiappano la testa e gli ficcano dentro un tubo, per riempirlo di acqua salata a tossire e a vomitare e a svuotarsi. Non sono venuti a farmi sputare la storia di quello che io avevo detto ai barbari e che i barbari avevano detto a me. [...] Sono venuti nella mia cella per dimostrarmi il significato di umanità e nel giro di un'ora me l'hanno dimostrato, eccome. (*Idem*, 145)

Alla fine si stancheranno di torturarlo e lo lasceranno vivere “come un animale affamato davanti alla porta di servizio, forse tenuto in vita solo per mostrare la bestia che si annida in tutti coloro che amano i barbari.” (*Idem*, 155)

All'improvviso e come se niente fosse successo, dopo un'altra incursione fallimentare nelle terre dei barbari, Joll e i pochi soldati rimasti abbandonano il forte alla vigilia dell'inverno, lasciando la popolazione senza viveri e questa volta con una reale minaccia di un attacco dei barbari, resi ostili dalle uccisioni, dalle umiliazioni alle quali sono stati sottoposti. Prima della partenza, i soldati saccheggiano le case abbandonate dei coloni scappati per paura dei barbari. I fieri difensori dell'Impero lasciano una terra devastata quasi per sempre: il fiume vicino alla postazione è stato distrutto, reso inutile sia per irrigare i campi, sia per pescare, i boschi nei quali si poteva andare a caccia sono stati incendiati per una migliore visibilità delle sentinelle. Anche nel caso riuscissero a sopravvivere all'inverno, per i pochi coloni rimasti, sarà difficile lavorare quel terreno reso incolto e sterile. La colonizzazione ha portato dissesti ecologici oltre che economici spesso permanenti nelle terre “civilizzate”.

Nelle lunghe ore in cui sogna e pensa e cerca di dimenticare la ragazza, che ha fatto soffrire perché lei aveva riconosciuto nel suo presunto amore una “lugubre sensuale pietà” che aveva alla fine rifiutato, passa un anno in “stupidi e inutili gesti di espiazione” (*Idem*, 169) per arrivare alla implacabile

conclusione: “Perché io non ero, come mi piaceva credere, l’opposto indulgente ed edonista del gelido, rude colonnello. Ero la menzogna che l’Impero si racconta quando le cose vanno bene, e lui la verità che l’Impero dice quando comincia a soffiare vento di tempesta. Due facce dell’Impero, né più né meno.” (*Idem*, 170) Due servitori dello stesso padrone.

Comincia a immaginare la vendetta: un’irruzione dei barbari, dopodiché ognuno avrà la fine che si merita, consapevole anche di un’altra verità che nessuno vuole riconoscere: che il loro mondo, il nostro mondo, il mondo di “tranquille certezze” sta per crollare. E conclude “C’è un modo migliore per passare questi ultimi giorni per sognare un salvatore armato di spada, in grado di disperdere le schiere nemiche e di perdonarci per gli errori commessi da altri a nostro nome, dandoci una seconda possibilità di costruirci il paradiso terrestre?” (*Idem*, 179) Quando i barbari saranno davvero alle porte, forse allora abbandonerà lo stile da funzionario statale con ambizioni letterarie e comincerà a dire la verità: “Volevo vivere fuori della storia. Volevo vivere fuori della storia che l’Impero impone ai suoi sudditi, anche a quelli perduti. Non ho mai augurato ai barbari il fardello della storia dell’Impero.” (*Idem*, 191-192)

In questo scontro (che non può non essere anche un incontro) con i barbari si cela una minaccia: che i barbari possano essere alla fine contagiati dal nostra modernità e comodità, e la prognosi finale è quasi dolorosa: “Ma quando i barbari assaggeranno il nostro pane, il pane fresco con la marmellata di gelso o di ribes, saranno conquistati dal nostro modo di vita. Scopriranno che non è possibile vivere senza l’abilità di uomini che sanno coltivare il tenero grano, di donne che sanno come trattare la benefica frutta.” (*Idem*, 192)

È l’ultima dichiarazione dell’uomo che si è messo dalla parte della giustizia contro un potere oppressivo e ha pagato di persona per le sue idee di pacifismo basato sull’eguaglianza e rispetto della diversità. Ma è anche dichiarazione di un uomo che, pur essendo stato sottoposto alle peggiori sevizie per aver difeso il mondo dei barbari, lui quel mondo dell’altro non è riuscito a decifrarlo, esattamente come non era riuscito ad interpretare quelle tavole scritte in un linguaggio sconosciuto che lui scavava nelle sue imprese archeologiche. Per lui quel mondo, incarnato nel personaggio della ragazza, è rimasto remoto e impenetrabile. Tutto quello che lui ha scritto sarà inutile per loro. E giustamente. “Qualcosa mi ha guardato dritto in faccia e io ancora non la vedo.” (*Ibidem*)

L’unica trasformazione, oppure mutazione che è avvenuta, per usare la parola di Baricco, è che è cambiata, nella sua mente, l’idea di chi sono i veri

barbari. I barbari non sono gli altri. I barbari sono coloro che occupano lo spazio degli altri, come facevano i colonialisti, come ha fatto anche il funzionario che ha preso la sua scrivania. Per il popolo indigeno, anche il mite Magistrato era un “barbaro” alla stregua di Joll. I barbari che stavano aspettando sono arrivati all’inizio del romanzo, con il colonnello Joll e la sua Terza Divisione, mandati da un Potere invisibile e sconosciuto per tenere la popolazione in uno stato di oppressione grazie alla creazione del nemico e alle false minacce di un attacco da fuori al nostro modo di vivere, alla nostra civiltà, mentre l’unico mondo che si vuole conservare a ogni costo è quello basato sulla disuguaglianza e lo stato di guerra, di emergenza permanente per distrarre il popolo dai problemi veri e dai veri nemici e sfruttatori.

I Barbari di Baricco

Il saggio di Baricco *I barbari. Saggio sulla mutazione* costituito da trenta puntate pubblicate da “La Repubblica” dal 12 maggio al 21 ottobre 2006, poi nello stesso anno in volume, rappresenta una specie di *prequel* del saggio *The Game* (2018) perché affronta lo stesso tema della “rivoluzione mentale” collegata alle nuove tecnologie, cambiamento epocale in atto nella nostra società di cui le nuove tecnologie informatiche costituiscono uno dei pilastri.

In questo caso, il barbaro non è tanto uno straniero (anche se è sempre “altro”, “alieno”), quanto è un diverso al punto tale da sembrare incomprensibile (parliamo del mondo occidentale), non necessariamente per il linguaggio che usa, bensì per una disposizione mentale così diversa da quella finora considerata comune, che Baricco chiama un “mutante”, il quale - per sopravvivere al mondo nuovo, acquatico che si sta creando - si è fatto crescere le “branchie” dietro alle orecchie in sostituzione dei polmoni.

Partendo dai “villaggi periferici” quindi non dai punti essenziali, complessi e delicati della nostra civiltà, ma forse per questo più adatti all’analisi, Baricco prende come modello il campo del vino, del calcio e dei libri, nel tentativo di rilevare alcune caratteristiche del *modus operandi* dei “barbari”, inquadrandoli sinteticamente in questo modo:

complice una precisa innovazione tecnologica, un gruppo umano sostanzialmente allineato al modello culturale imperiale, accede ad un gesto che gli era precluso, lo riporta istintivamente a una spettacolarità più immediata e a un universo linguistico moderno e ottiene così di dargli un successo commerciale stupefacente” (Baricco 2006: 43)

Analizzando questa definizione di Baricco, diremmo che gli elementi della civiltà barbarica che se ne possono ricavare sono collegati con: *l’innovazione*

tecnologica, nel caso del vino, per esempio, la fermentazione controllata che permette anche ai paesi caldi di produrlo - il cosiddetto “vino hollywoodiano” - rompendo così i tabù del “DOC” (Denominazione di Origine Controllata), dell’arte lenta e paziente trasmessa di generazione in generazione, e tutta una sequela di antiche tradizioni. A quella tecnologica si allaccia una *rivoluzione linguistica*: i barbari usano un linguaggio semplice (*moderno*) e al posto di un linguaggio specialistico, sofisticato, della koinè, preferiscono dare asterischi, o voti. Naturalmente, il *modello culturale imperiale* è quello americano, e l’impero è dappertutto e ha trovato metodi nuovi, più *soft* e insidiosi per proporre i propri prodotti, culturali e non; infine il *gesto precluso* sono i nuovi “territori”, un tempo prerogativa di una classe o di una casta (come nel caso del vino), che sono diventati o possono diventare proprietà di tutti, anche (e anzitutto) di coloro senza arte né storia. La *spettacolarità* è divenuta ormai un valore che ha sostituito la bellezza nell’universo dei barbari, mentre il *successo*, collegato fondamentalmente con l’aspetto commerciale, di sicuro non è una novità inventata dai barbari: l’aspirazione al successo è una caratteristica dell’uomo ed è sempre esistita. I valori della vecchia civiltà, come la pazienza, l’apprendimento lento e a volte collegato con l’idea di sofferenza oppure con un “cammino tortuoso”, sono stati abbandonati: “come se si privilegiasse la tecnica all’ispirazione, l’effetto alla verità”. (*Idem*, 41) Se applichiamo la definizione citata al mondo del calcio, vedremo che funziona: l’innovazione tecnologica è quella digitale che, passata al possesso dei privati, è stata commercializzata e in qualche modo “dissacrata”. La famosa partita della domenica si gioca anche in altri giorni, mentre la maestria dei grandi giocatori è stata sostituita dal duro lavoro di coloro che corrono molto e formano il gioco di squadra, privandolo dell’eleganza e dell’arte del singolo genio. La medietà, per quanto deprimente, è veloce (un valore imprescindibile per i barbari), mentre il genio a volte non lo è. Ha i suoi ritmi e non può essere sostituito facilmente da un altro (genio), mentre dei mediocri è pieno il mondo ed essi si fanno piegare alle regole del gioco (mercato).

Nel campo della cultura, la mutazione in atto è stata illustrata dall’editoria, partendo da alcuni luoghi comuni la cui falsità sarà presto facilmente scoperta: che la gente non legge più (soprattutto i giovani) e che anche questo campo è stato invaso dai non-valori, cioè saccheggiato dai barbari. Questa era, in sostanza, una visione antiquata e manicheistica della cultura e del libro visto come prodotto di qualità da un lato, oppure commerciale dall’altro (come se questi “lati” fossero inconciliabili e come se gli scrittori di una volta aborrissero la fama e i soldi). Una strana cecità mentale davanti alle cose che

non vogliamo ammettere? Comunque, quello che segue è una domanda molto interessante che (si) fa Baricco: che cosa leggono i barbari? La sua risposta è che i barbari “*tendono a leggere solo i libri le cui istruzioni per l’uso sono date in posti che NON sono libri.*” (*Idem*, 69) Vale a dire che i barbari usano il libro per “completare sequenze di senso generate altrove” (*Idem*, 68): nel campo del cinema, della musica, pubblicità, internet, sport. Significa che ai barbari non interessa leggere i libri covati e usciti da *dentro* la civiltà del libro, bensì quelli che partono da punti *esterni* al mondo letterario: romanzi scritti da personaggi famosi, dalla gente che hanno visto in TV, libri basati su “storie vere”, libri da cui hanno tratto i film, scritti non secondo le regole che comprendono la grammatica, la storia della cultura del libro, la sua tradizione e la sua idea di bellezza, bensì nel linguaggio comune, secondo la grammatica universale del mondo nel quale viviamo, non in quello “letterario” basato sull’espressione e sulla fantasia. La conseguenza di tutto ciò è che nel campo dell’editoria, la qualità del libro è valutata dalla quantità di energia che esso ha ricevuto altrove (dal mondo, appunto), che è passata attraverso le sue pagine ed è uscita per comunicare di nuovo con l’esterno: il suo compito è di muoversi e non di morire dentro la propria bellezza immobile e chiusa. Il movimento è la parola chiave per i barbari, ma si tratta di un movimento orizzontale, non verticale. Certo questo significa che leggono una grande quantità di libri senza alcun valore letterario, ma non significa che non leggono. (C’è da chiedersi che cosa sia peggio.) Comprerebbero anche un libro di Faulkner, o di Piovene, se si vendesse con la *Gazzetta dello Sport* o con un altro quotidiano, e con questo si spiegherebbe il successo dei libri venduti come *gadget*, in edicola. *La gente comprava questi libri, tutti, anche i classici.* Se poi li leggeranno, è un’altra storia, però ricordatevi che erano tanti I LIBRI CHE ABBIAMO FATTO FINTA DI AVER LETTO dall’inizio di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino. Che spreco di tempo ed energie, leggere libri essenzialmente kitsch, dirà qualche lettore che al libro ha dedicato gran parte della propria esistenza, ma questo dato non necessariamente va letto tutto al negativo: i barbari vedono il libro come parte di un’esperienza più ampia, è questo il nuovo valore che gli attribuiscono. È un fatto positivo oppure no? Sarà per questo che non ci sono più vecchie librerie familiari nelle quali il commesso/proprietario ti sapeva spiegare e magari consigliare un libro da leggere; adesso i libri si comprano nei megastore dove si trovano insieme a tante altre cose. Forse non è neanche vero che il barbaro distrugge la tradizione, la cultura e la civiltà letteraria, è più preciso dire che se ne infischia, la sua idea di civiltà e di qualità nel campo che una volta si

chiamava “letteratura” è basata sul presupposto “che una cosa, qualsiasi cosa abbia senso e importanza solo se riesce a inserirsi in una più ampia sequenza di esperienze”. (*Idem*, 79)

L’esperienza, quindi, una nuova idea dell’esperienza sta alla base del saccheggio dei barbari. La loro meta è il movimento (che una volta era un mezzo, non un obiettivo) e i sistemi privilegiati sono quelli “di passaggio”. Cerchiamo di spiegare questi termini che sono fondamentali per capire la visione del mondo dei barbari. Il modo di fare esperienza, nel passato, significava “accostarsi alle cose, una per una, [...] Spesso era un lavoro di pazienza, e perfino di erudizione, di studio. [...] Era comunque una faccenda quasi intima fra l’uomo e una scheggia del reale: era un duello circoscritto, e un viaggio in profondità.” (*Idem*, 95-96) Per i mutanti, invece, non è così, sembra che per loro “la scintilla dell’esperienza scocchi nel veloce passaggio che traccia tra cose differenti la linea di un disegno.” (*Idem*, 96) Per fare il disegno completo in un unico gesto (perché non deve fermarsi) il mutante deve essere veloce, non è “nella profondità che trova il senso: è nel disegno. E il disegno o è veloce, o non è nulla.” (*Ibidem*) Per cui l’esperienza è un sistema passante, come la rete, per esempio. Per questo motivo i nostri figli appena il sistema rallenta, si annoiano. Le nuove generazioni hanno una capacità nuova, quella del *multitasking* che illustra bene che cosa i mutanti credono sia l’esperienza: “Abitare più zone possibili con un’attenzione abbastanza bassa” (*Idem*, 98). Attorno a queste zone passanti loro costruiscono le loro reti di senso. Movimento. Velocità. Comunicazione. Multitasking. È questo il nuovo modo di fare esperienza. I barbari, secondo Baricco, davanti alle esperienze della civiltà del passato non hanno l’istinto di distruggere e basta, hanno la tendenza di convertirle in sistema passante. Il modello del borghese colto chino sul libro l’hanno sostituito con il *surfer* che teme la profondità “come un crepaccio che non porterebbe a nulla se non all’annientamento del moto, e quindi della vita.” (*Idem*, 125) Quindi se l’idea dell’esperienza di una volta comprendeva una certa fatica per arrivare alla profondità delle cose, la fatica la comporta anche il *surfing* sulla superficie delle cose. Questa, però è la fatica che i barbari si sono scelti da soli, inventando “l’uomo orizzontale”. Il senso pare che lo stiano cercando anche loro, ma è disseminato in superficie, non si trova scavando pazientemente nel sottosuolo delle cose. Il barbaro ha smesso di pensare che la via per il senso passi per la fatica, lui cerca scorciatoie per arrivare al senso, o al piacere. Direi piuttosto al piacere, o alle risposte.

Nonostante tutto, lo stile barbaro non è così casuale e caotico come si potrebbe pensare: ha una sua coerenza, perché lui è un mutante che vuole

sopravvivere. Per capirlo, bisogna visitare i villaggi saccheggianti dai barbari, osservare, possibilmente senza pregiudizi e senza torcere il naso, come ha fatto Baricco, e annotare sintomi di barbarie presenti nelle nostre società per capire che cosa è rimasto della vecchia tecnica del passato, basata sulla pazienza, fatica, silenzio, tempo e profondità. Una di queste scorciatoie (o sintomi) è la spettacolarità, che segna il rapporto tra piacere e fatica, e che Baricco analizza dettagliatamente. Una delle sue caratteristiche è che non produce fatica, dato che essa non è un valore per il barbaro e lui non crede che la ricerca del senso debba passare attraverso la fatica. Il barbaro l'ha sostituita con "un misto di fluidità, di velocità, di sintesi, di tecnica che genera un'accelerazione." (*Idem*, 136) Ogni tanto il barbaro ha bisogno di una spinta nel suo movimento veloce sulla superficie dell'esperienza, altrimenti rischierebbe di rallentare o di fermarsi. Per lui la superficie è la sostanza, non l'attributo delle cose. La spettacolarità è una di queste spinte, uno dei sistemi passanti che generano l'accelerazione.

In genere, quello di cui i barbari vengono aspramente criticati riguarda il loro rapporto con il passato: con la storia e la cultura della nostra civiltà. Per il borghese colto il passato è il luogo per eccellenza delle nostre radici, quindi del senso, e di conseguenza le sue tracce vanno recuperate e interpretate, con pazienza e fatica, nonché conservate da esperti, grazie a ingenti somme di soldi pubblici. Questo rapporto viene sintetizzato così: "il passato è uno dei luoghi privilegiati del senso: bisogna capire che non è mai finito, e rivive in ogni gesto che sa suscitare dall'oblio. Saperlo suscitare dall'oblio è una faccenda di fatica, rigore, studio e intelligenza." (*Idem*, 144) Per i barbari non è così. Invece di suscitare dall'oblio, il passato bisogna lasciarlo là dove si trova. Per i mutanti esso è "una discarica di rovine: loro vanno, guardano, prendono quel che gli è utile e lo usano per costruirsi le loro case." (*Idem*, 145) I resti del passato vengono di nuovo trasformati in sistemi passanti. Esso quindi non è quel che è sepolto e che bisogna scovare, ma "ciò che, del passato, risale in superficie ed entra in rete con schegge del presente". (*Ibidem*) In linea di massima, il passato può essere interessante e utile solo come materiale per costruire il presente. Di conseguenza, il cuore della faccenda non è opporsi (anche legittimamente, al saccheggio, perché è una battaglia persa, secondo Baricco): una linea di resistenza più appropriata sarebbe quella di osservare e giudicare ciò che loro "fanno col bottino della loro ruberia" (*Idem*, 148), che cosa costruiscono dalle macerie lasciate dal loro passaggio.

Dopo l'idea della spettacolarità e il rapporto col passato, Baricco si chiede che cosa sia rimasto dei concetti delle origini e dell'autenticità, anche questi

una volta fonti preziose della civiltà. Una volta si risaliva la corrente alla ricerca dell'origine del senso e l'autenticità rappresentava un valore prezioso, mentre ora il senso delle cose si è spostato nella "traccia che da esse si sprigiona quando entrano in connessione con altri pezzi del mondo". (*Idem*, 155) Nel passato, dal vecchio si sprigionava il nuovo e questo assicurava non solo il successo, ma anche una certa progressione. Questo modello di sviluppo della civiltà per i barbari non vale, perché hanno un'idea diversa del movimento. Il passo in avanti per loro non è comprensibile, visto che credono nel passo "di fianco" (*Idem*, 157) Nel loro mondo, il movimento accade quando si rompe la linearità dello sviluppo e si sposta di lato. Per i barbari il valore sta nella differenza, non nel superamento del vecchio, per cui cercano ossessivamente qualcosa di diverso, in tutti i campi. L'idea della diversità ha sostituito quella del progresso.

Una delle ultime domande che si pone Baricco riguarda la politica culturale, responsabile della formazione collettiva. La cultura e il divertimento vanno gestiti secondo criteri di una politica culturale che servirebbe a tramandare quello che chiamiamo civiltà. Nella maggior parte dei casi si tratta di attività orientata alla salvaguardia della tradizione, basata sui valori del passato, quindi sarebbe per definizione conservatrice e pertanto assolutamente inutile per i barbari che del passato hanno deciso di fare a meno. Cosa fare per avvicinare questa specie nuova ai valori della civiltà liquidata da loro come inutile? Forse presentandola in un modo per loro più accettabile o accattivante? Come tramandare la civiltà, avendo finalmente concluso che "la struttura ottocentesca dei musei non era proprio il massimo per un quattordicenne figlio di Internet". (*Idem*, 162) Non dobbiamo però cercare le false soluzioni insultando la loro intelligenza, truccando semplicemente le vecchie strutture, strategia che non funzionerebbe in ogni caso. "Se una generazione di mutanti sposta il mondo a vivere sott'acqua, stimolando la nascita di branchie dietro alle orecchie, va da sé che per quel mondo, da quel momento in poi, la giraffa non sarà quel gran punto di riferimento. Il coccodrillo avrà un suo certo interesse." (*Idem*, 166) Quindi, i vecchi paradigmi della storia dell'umanità, possono essere utili per loro? È una domanda fondamentale e per adesso sembra invalicabile il muro che separa i due mondi. Se si accetta l'idea di una mutazione, "ciò a cui bisogna essere preparati è la perdita secca di qualsiasi gerarchia preesistente, la frana di tutta la nostra galleria di monumenti." (*Idem*, 167) È vero che alcuni monumenti, grazie al genio dei loro autori, hanno sempre resistito alle intemperie, alle mutazioni, diventando ciò che di

solito chiamiamo “i classici”: Omero. Shakespeare. Leonardo. Resteranno in piedi anche questa volta?

Che cosa abbiamo compreso dalle osservazioni contenute in questo libro? Per sintetizzarlo, Baricco nell’epilogo usa la metafora della Grande Muraglia, ricordando che era stata costruita dalla dinastia Ming tra il 1400 e il 1600 con lo scopo di difendere l’Impero dalle scorrerie dei nomadi del nord. Abili guerrieri, rappresentavano una minaccia costante per l’Impero, perché usavano la guerra e la razzia come mezzo di sostentamento. C’erano tre possibilità per risolvere il problema: attaccarli, commerciare con loro oppure ergere un muro. La soluzione che hanno deciso di adottare i cinesi ci ha insegnato che

nel proprio rapporto coi barbari ogni civiltà reca inscritta l’idea che ha di se stessa. E che quando lotta con i barbari, qualsiasi civiltà finisce per scegliere non la strategia migliore per vincere, ma quella più adatta a confermarsi nella propria identità. Perché l’incubo della civiltà non è essere conquistata dai barbari, ma esserne contagiata [...]. (*Idem*, 174)

Hanno optato per un muro. Dal punto di vista militare questa soluzione era un fallimento. Dal punto di vista filosofico, aveva una sua logica. Il muro non delineava un confine, lo creava. “La Grande Muraglia non difendeva dai barbari, li inventava. Non proteggeva la civiltà: la definiva.” (*Idem*, 175) Essa sostanzialmente rendeva palese un principio: che il mondo è diviso tra civiltà e barbarie. Sanciva l’inconciliabilità tra i due mondi ed è rimasta il simbolo dell’inutilità della costruzione delle barriere per difendersi dai “barbari”, visto che anche l’ultimo imperatore cinese era un “barbaro”.

Come si può invece difendere da una mutazione? Per rispondere a questa domanda, bisogna sintetizzare le osservazioni raccolte su questo fenomeno, che secondo Baricco poggia su due pilastri: “una diversa idea di cosa sia l’esperienza, e una differente dislocazione del senso nel tessuto dell’esistenza”. (*Idem*, 178) Questa dislocazione pone

la superficie al posto della profondità, la velocità al posto della riflessione, le sequenze al posto dell’analisi, il surf al posto dell’approfondimento, la comunicazione al posto dell’espressione, il multitasking al posto della specializzazione, il piacere al posto della fatica. Uno smantellamento sistematico di tutto l’armamentario mentale ereditato dalla cultura ottocentesca, romantica e borghese. (*Ibidem*)

Come difendersi dal barbaro con il volto di vostro figlio, o in fin dei conti il vostro? Ormai siamo diventati tutti barbari? Alcuni lo sanno e lo ammettono, altri ergono muraglie, altri ancora non lo sanno, ma percepiscono una curiosa sensazione dietro alle orecchie. Quindi anche noi, direbbe Baricco,

abbiamo scelto di alzare una Grande Muraglia. Apparentemente lo abbiamo fatto per difenderci. Ma la verità è che non stiamo difendendo un confine: lo stiamo inventando, cioè lo stanno inventando.³ Però davanti a una mutazione è inutile costruire muraglie.

Per Baricco, tuttavia non c'è "mutazione che non sia governabile", e "abbandonare il paradigma dello scontro di civiltà e accettare l'idea di una mutazione in atto non significa che si debba prendere quel che accade così com'è, senza lasciarci l'orma del nostro passo". (*Idem*, 179) Diventeremo in ogni caso quello che vorremmo diventare, non è che non abbiamo scelta e che ci dobbiamo arrendere, passivi e pieni di rabbia impotente.

In quest'ottica la proposta di Baricco è sostanzialmente questa: piuttosto che innalzare muraglie su un confine che esiste solo nelle nostre teste, bisogna imparare a navigare, che, tradotto in termini elementari, significa decidere che cosa del "mondo vecchio" riteniamo indispensabile portare nel mondo nuovo. Una nuova arca di Noè culturale. "Cosa vogliamo che si mantenga intatto pur nell'incertezza di un viaggio oscuro. I legami che non vogliamo spezzare, le radici che non vogliamo perdere, le parole che vorremmo ancora sempre pronunciare, e le idee che non vogliamo smettere di pensare. È un lavoro raffinato. Una cura." (*Idem* 179-180) Siamo davanti a un cambiamento epocale. Una mutazione, appunto, lenta, che avviene davanti ai nostri occhi. Navigare, sarebbe una possibile strategia, non affondare con stile.

Nella grande corrente, mettere in salvo ciò che ci è caro. È un gesto difficile perché non significa, mai, metterlo in salvo *dalla* mutazione, ma, sempre, *nella* mutazione. Perché ciò che si salverà non sarà mai quel che abbiamo tenuto al riparo dai tempi, ma ciò che abbiamo lasciato mutare, perché ridiventasse se stesso in un tempo nuovo. (*Idem*, 180)

³ Quando sono stati firmati gli accordi di Schengen (14 giugno 1985), gli Italiani e gli altri popoli appartenenti al gruppo di paesi che molti erroneamente chiamano Europa, hanno festeggiato quel gesto politico come una grande apertura, che avrebbe portato "all'Europa" libero scambio di merci, libertà di circolazione cioè assenza di confini, di passaporti. Noi, dall'altra parte di quel confine, ma sempre in Europa (geograficamente) quel giorno abbiamo visto sbarrarsi le porte dell'Ue, e l'inizio di lunghissime file davanti alle ambasciate per avere il visto, non solo per chi ci andava per lavorare, ma per tutti: per scienziati, studenti, artisti, atleti. Là dove qualcuno vedeva una grande apertura, c'era una chiusura che molti poi in "Europa" hanno cominciato a criticare perché non è stata proprio ermetica. Tra "l'Europa" e "noi altri" è stata eretta una nuova Grande Muraglia, come quella che vorrebbero erigere di nuovo alcuni protettori dei valori europei davanti all'invasione dei migranti.

Paura dei barbari di Andonovski

Il romanzo di Andonovski porta lo stesso titolo del famoso saggio di Tzvetan Todorov *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà* del 2008 (pubblicato in Italia per la prima volta già nel 2009⁴). Ancora una volta, sarà la paura il principio (il secondo capitolo porta il titolo “Pinelopi: Barca della paura”) e il filo conduttore di tutto il romanzo. Sulla barca, oltre al pescatore che la guida, ci sono il dottore che viene una-due volte all’anno sull’isola e tre stranieri, Ucraini: Oxana, Eugenio e Igor, che all’epoca sono stati “premiati” come i migliori studenti per il lavoro nella centrale nucleare di Cernobyl. Il dottore porta le novità dal mondo: è crollato il muro di Berlino, e tutta l’Europa sta ad aspettare. Nessuno reagisce. Nessuno capisce quale significato avrebbe avuto il crollo di quel muro per l’Europa. Vivevano là, dimenticati su quell’isola minuscola, al riparo della storia, della lebbra e della fame, quando è arrivata la barca con la sconvolgente notizia: “E allora, dal mare placido, in forma di una barca, piano-piano si stava avvicinando la paura.” (Андоновски 2018: 13) Il pescatore che ha portato i tre stranieri ha detto che erano Russi, salpati là per curarsi dagli effetti della radiazione. Pare che Igor abbia ritrovato la salute sull’isola, ed Eugenio stia molto male: è quindi un tentativo disperato di salvargli la vita. In un’isola senza medici non sembra realizzabile. Comunque, questa notizia ci porta un’informazione precisa utile per collocare il cronotopo preciso del libro di Andonovski: è l’isola di Gavdos (Grecia) nel 1989 (dopo il 9 novembre), quindi esattamente 30 anni fa.

Nel paese ci sono tre case: anzi, quattro, l’ultima con due vecchie sorelle gemelle albine, e per questo il fondo del paese viene chiamato “quartiere delle femmine”. Igor raccomanda a Oxana di non uscire di casa, finché gli isolani non si abituino alla loro presenza. Questo è un altro segno dell’atteggiamento verso *l’altro* che c’è sull’isola. Anche se Eugenio sta male, ha la febbre alta e tossisce sangue, il medico, per paura degli isolani, si rifiuta di venire a visitarlo. Quando Oxana vede per la prima volta un’isolana, che sarebbe la sua vicina Pinelopi, non riesce a parlare. Rimane muta. Loro avranno un’importanza enorme l’una per l’altra. Ma non si parleranno mai.

Il libro è raccontato da due voci: quelle di Pinelopi e Oxana, che sembra si rivolgano nella propria narrazione ai loro *alter ego*, alla parte non realizzata di se stesse. Tutti i personaggi, d’altronde, si portano dietro storie dolorose e speranze fallite. Il romanzo è costruito su una specie di avvicinamento tra il passato e il presente che si succedono, rivelando poco a poco le storie dei

⁴ Tradotto dal francese da Emanuele Lana. Titolo originale: *La peur des barbares*.

personaggi. La prima è quella di Pinelopi, una delle narratrici e vicina di casa degli stranieri, orfana allevata dalle suore. Il suo ricordo ossessivo è quello di Marina, il suo primo amore. (Nei romanzi di Andonovski, ci sono spesso riferimenti omosessuali). Pinelopi vive con suo marito Mihali e la figlia Irini. Altri personaggi sono Jorgo, il guardiano del faro, e Stella, sua moglie pazza, che guarda sempre il mare e può essere aggressiva. Oltre al medico, la maestra e i tre stranieri, la popolazione locale conta dieci persone.

I personaggi si dividono in due categorie: da un lato i custodi della tradizione, gli autoproclamati protettori della “civiltà” isolana, quindi nemici di ogni cambiamento, novità, di ogni presenza forestiera sull’isola già quasi deserta e senza bambini. Dall’altro ci sono coloro che forse un tempo potevano offrire linfa vitale all’isola: sono prevalentemente donne, perché in questo romanzo sono loro le persone “infette” dalla diversità. Questa diversità però, dovendo essere profondamente nascosta, col tempo è mutata in svariate forme di alterità, chiamiamola “degenerata”: in *stregoneria* (le due sorelle albine) temute dagli isolani ed emarginate dalla società per la loro diversità fisica, e cercate di nascosto per le loro capacità taumaturgiche (anche in quella comunità fatta di poche case c’è il “centro” e la “periferia”); in *sottomissione* palese che Pinelopi ha imparato a esercitare, prima dalle suore, poi dal marito padrone, nascondendo la sua vera inclinazione sessuale e la sua voglia di libertà; e infine in *pazzia* incarnata in Stella, diversa perché la repressione e l’isolamento dal mondo sono capaci di alterare la mente umana. Tuttavia, chissà se Stella è veramente “pazza” oppure se la sua pazzia rappresenti uno scudo; d’altronde tutte le altre donne sono in qualche modo schermate: chi dietro la stregoneria, chi dietro la sottomissione. L’unica che non si nasconde è la figlia di Pinelopi Irini, incarnazione del male, dell’anima maligna dell’isola e segno del suo futuro. Nessuna però si ribella. Futuro e ribellione sono ormai banditi dall’isola.

Una specie di *leit-motiv* del romanzo è l’atto di “guardare il mare” che diventa causa di un’altra paura dei “custodi”, quella che qualcuno degli isolani possa scappare. Per questo motivo Mihali ha fatto chiudere l’unica finestra della casa che dava sul mare. Un altro paesano è Spiro, che dorme con la sua pecora - fatto che denota di nuovo un ambiente grezzo, tradizionale e misogino. Lo si può desumere anche grazie a un esempio: Irini si presenta a casa con le unghie rosse. Dice di aver avuto lo smalto dalla donna con i capelli corti, la Russa (l’Ucraina Oxana), la “barbara” (*Idem*, 38). Gli stranieri sono temuti come portatori di novità, ma anche di emancipazione delle donne (e abbiamo visto che le donne in questo paese sono pericolose, perché diverse),

dato che in quella casa (ma non solo lì), vige la regola del maschio-padrone assoluto: mentre l'uomo è seduto al tavolo, le donne non hanno diritto di sedersi: una forma di rispetto verso il maschio che fa parte dei valori tradizionali, purtroppo ancora esistenti, e che non ci porteranno da nessuna parte, tanto meno nel terzo millennio.

Gli stranieri capiscono presto che non sono benvenuti sull'isola. Anche nella taverna gli unici ospiti graditi sono gli isolani. Kosta, il proprietario dell'osteria, non vuole servire Igor. Il prete gli ordina di servirlo, ma poi viene redarguito, perché così quello prende l'abitudine. Poi anche il prete capisce che è il caso di unirsi al coro. Attorno agli stranieri, sin dal primo momento, si crea una bolla di isolamento, di esclusione che può facilmente coinvolgere chiunque cerchi di aiutarli e anche solo parlare con loro. "La periferia" non è solo fisica: l'esclusione dei "barbari" è assoluta, anche quando sono più emancipati di noi, rappresentano una minaccia per questa "civiltà", in cui si accetta l'accoppiamento con gli animali, ma non le unghie rosse.

Oxana non può (e non deve) uscire di casa e sta curando Eugenio, perché il medico continua a rifiutarsi di venire a visitarlo. Anche lei vive nei suoi ricordi, ricorda il padre del suo primo amore che era cartografo (anche qui il bisogno di viaggiare) e faceva mappe delle isole non scoperte. Solo alla fine sapremo che il suo primo amore era una sua compagna di classe, morta nell'incendio insieme con suo padre. All'esclusione e all'isolamento si oppone sempre il desiderio di viaggiare, di scoprire mondi nuovi. Oxana incontra al cimitero una vecchia (Alikì) con un gatto nero. Gli incontri sono sempre fatti di sguardi, mai di parole.

Anche Pinelopi la vicina vive nei suoi ricordi fissi, quelli del monastero e di Marina, la sua compagna di cui era innamorata, scappata dal monastero. Tutte le storie raccontate in questo romanzo sono storie "di chi fugge e di chi resta". L'arrivo di Oxana fa risvegliare in Pinelopi i vecchi ricordi di Marina. Pinelopi l'ha aspettata per mesi, finché non le hanno trovato un marito che l'ha portata su quest'isola. Se non arrivavano quelli, i barbari, non avrebbe mai avuto il coraggio di pensare a Marina e di mettersi alla finestra per guardare il mare. Prima, lei non entrava mai in quell'unica stanza che dava sul mare. Mihali aveva paura di questa stanza e dei barbari. La paura è sempre quella che lei, guardando il mare, possa voler fuggire. Vogliono fuggire solo le donne, ma il loro desiderio di fuga è passivo e a volte autolesionistico, perché è con la morte che realizzano il sogno di fuga. I barbari sono portatori di novità, di emancipazione, ma qui fanno anche risvegliare i vecchi ricordi e il quasi dimenticato desiderio di fuga. Portano l'odore del mondo esterno. Ma

come si fa a fuggire se non ci sono né navi, né barche? Questa è una specie di Alcatraz: tutti sono prigionieri dell'isola, anche se alcuni credono di esserne i carcerieri. Ad esempio, Mihali è uno dei prigionieri, ma anche uno dei vigilianti. Suo padre era marinaio e un giorno non è più tornato nell'isola, perché si è fatto una nuova vita con un'altra donna ed è rimasto in Portogallo. Anche per questo motivo quando dice a Pinelopi che dovrà rimanere per sempre sull'isola, sembra come una condanna, o una vendetta.

Il medico, accusato di aver portato gli stranieri (sui quali circolano oramai tutta una serie di calunnie), fugge con l'anello di Oxana, il compenso per la visita a Eugenio mai avvenuta. Appare un serpente morto e tutti danno la colpa alla Russa (altrimenti sarebbe colpa di Stella, la moglie pazza del guardiano del faro). Il mondo sull'isola è costruito su riti e miti, segni premonitori, vecchie fattucchiere, iettatori ed eventi sfortunati (sempre per colpa di donne, meglio se straniere, oppure diverse). Anche la persona più temuta dagli isolani è una donna: quella di cui non osano pronunciare neanche il nome (è Alikì, una delle due sorelle albine. Kiki non esce mai di casa e Alikì va in cerca di erbe. Una vive di giorno, l'altra di notte).

Sull'isola si può solo ricordare e raccontare. All'osservazione sconsolata di Eugenio che non dovevano venire in quel posto, che là avevano perso tutto, Oxana risponde che hanno le parole, e che con esse creeranno tutto da capo. Lei aspetta la sera Igor per sentire le storie che le racconta. Solo così ha l'impressione di essere viva e che qualcosa succeda nel mondo. Le storie sono vita, l'unica possibile per loro. Inventare storie è un atto di solitudine che però denota sempre un bisogno di dialogo: "chi ha inventato il racconto, doveva essere molto solo." (*Idem*, 74)

Eugenio muore, ucciso in un atto di eutanasia da Oxana, che da quel momento ha paura della stanza con la finestra, perché ormai è convinta che non lasceranno mai l'isola. Spiro arriva a casa loro e li minaccia apertamente, cercando di cacciarli. Al prete spetta il compito di trovare una soluzione. La sua ipotesi per spiegare la crisi del paese è che per troppo tempo hanno vissuto in pace e che quella è stata la loro grande tentazione. La situazione peggiora dopo la morte di Eugenio, perché gli isolani hanno paura di essere contagiati dalla sua malattia. Solo Pinelopi non vuole che gli stranieri lascino l'isola, perché la presenza di Oxana le ha restituito il ricordo di Marina. Se loro se ne vanno, si promette di bere del veleno e morire. La morte, appunto, è l'unico modo per fuggire dall'isola.

Spiro fa la spia e, a corto di veri misfatti, fa girare "notizie false" su Igor, l'unico che esca di casa, attribuendogli la fama di essere l'amante sia di Stella,

sia della maestra. Questo, da un lato, risveglia la visione tradizionale (archetipo) della donna come proprietà del mashio (locale, s'intende): le donne sono "le loro donne", non appartengono solo ai propri mariti o padri, ma a tutti i maschi della comunità (nel caso non avessero un padre o un marito, come la maestra che non è donna di nessuno). D'altro lato, tutte queste malelingue servono a suscitare una specie di "*rigtheous indignation*" di tutta la piccola comunità, eterna scusa per i moralisti attratti dal "fascino del manicheismo". (Todorov 2016: 195). La terza conseguenza delle calunnie è ovvia: tutti coloro che entrano in contatto con gli stranieri ne risultano "contagiati" e devono essere esclusi dalla comunità, come la maestra che - dopo "essere passata dall'altra parte", dalla parte dei nemici, come il vecchio Magistrato di Coetze, - perderà l'unica alunna (Irinì) e quindi il lavoro. A parte Pinelopi, anche Kosta, il proprietario della taverna, è dalla parte degli stranieri (fa la loro spia di nascosto) perché anche lui è uno di fuori. Egli è d'altronde l'unico maschio dalla parte dei "diversi", essendo per sempre, anche se vive da anni sull'isola, "un forestiero". Lo *Ius solis* non esiste. Non esiste il futuro. Quando Pinelopi scopre di essere incinta, va di nascosto da Alikì a prendere le erbe per abortire. Igor porta a casa la maestra Zoe e dichiara che hanno una settimana di tempo per lasciare l'isola.

Gli ultimi due eventi funesti che sigillano il destino degli stranieri sono la morte di Alikì e il suicidio di Stella. La casa degli stranieri viene incendiata con loro dentro. Il romanzo si conclude con un richiamo intertestuale alla poesia *Muri* di Kavafis.

Nel romanzo di Andonovski c'è un sapiente e neanche tanto implicito gioco di stereotipi sulla diversità, di simboli e archetipi, di mitologia e di rimandi intertestuali. Elencheremo solo alcuni elementi per riassumere e illustrare il già detto. L'isola, ambiente già di per sé chiuso e isolato; zooerastia (anche nella mitologia greca ci sono casi di accoppiamento con animali: Pasifae e Minotauro, Zeus e Leda); xenofobia (discriminazione e odio nei confronti degli immigrati, anche se scienziati); stregoneria (gatto nero e serpente morto, le morti e i suicidi e le disgrazie in generale, sempre risultato delle azioni malvage degli stranieri (o delle donne) e quindi un ottimo pretesto per la loro persecuzione; omosessualità e, infine, il potere della parola, il racconto come salvezza.

Chi sono i barbari nel romanzo di Andonovski? Nel libro omonimo di Todorov, il ricercatore bulgaro/francese divide i paesi del mondo in diverse categorie, a seconda del modo in cui reagiscono alla nuova congiuntura creatasi dopo il crollo del muro di Berlino (evento dal quale parte anche il libro

di Andonovski). A noi interessa soprattutto il terzo gruppo, “che si distingue per il ruolo che occupa in loro *la paura*.” (Todorov 2016: 14) Sono i cosiddetti paesi dell’Occidente che temono sia *l’appetito* dei paesi emergenti, sia *il risentimento* dei paesi con i quali gli USA e l’Occidente hanno dichiarato una guerra giusta (santa) contro il terrorismo e l’islam. La paura, quando diventa sentimento dominante, provoca reazioni eccessive, violenza, terrore e, come abbiamo visto, anche il riaffiorare di vecchie tradizioni come la tortura, perché nel combattimento del terrore “tutto è permesso”, come vediamo anche nei romanzi di Coetze e di Andonovski. Una delle tesi principali del primo capitolo del libro di Todorov è che i paesi occidentali hanno tutto il diritto di difendersi dagli attacchi ai valori fondamentali della democrazia, ma non devono lasciarsi coinvolgere in una reazione sproporzionata, eccessiva. “La paura dei barbari è ciò che rischia di renderci barbari. E il male che ci faremo sarà maggiore di quello che temevamo di subire.” (*Idem*, 16)

Conclusione

Quello che abbiamo cercato di illustrare attraverso le idee sui barbari nei libri che abbiamo analizzato è che questo tema può generare opere diverse tra loro, da quelle “postcoloniali” e “postmoderne”, oppure “ultramoderne”, ma giocate sapientemente su vecchi archetipi, su una “civiltà” smascherata in maniera chiara e spietata, fino ai saggi che cercano di capire la natura e gli effetti dei mutamenti in corso ai quali assistiamo in modo spesso passivo e indolente, oppure aggressivo perché spodestati, pericolosamente persi e senza il vero nemico da combattere (i giovani? i nostri figli? la tecnologia?). Sono libri diversi tra loro, ma complementari: si completano a vicenda, dando rilievo uno all’altro proprio attraverso diversi punti di vista sugli stessi concetti. Il filo conduttore che li possa riunire sta anche nel loro rapporto con l’idea del “muro”. Nel libro di Coetzee la città è circondata dai muri, che da sempre e ovunque dividevano i “cittadini” dai “forestieri”: solo attorno alle muraglia di difesa (quindi fuori), possono vivere i “barbari”, ammessi nella città di giorno in rare occasioni, perché temute e imbarazzanti per entrambe le parti: per ragioni di commercio, oppure di custodia come prigionieri. Solo dentro le mura c’è la salvezza, i portatori della civiltà non sono ben accetti fuori da esse, dagli indigeni ancora caparbiamente e stupidamente legati alle loro antiche tradizioni (quindi non valide). Nel romanzo di Andonovski, il muro è ancora più potente perché invisibile: è il mare, per cui è pericoloso guardarlo visto che non è solo un muro, è la via di salvezza, ma sempre “fuori”. Il mondo delle antiche tradizioni è messo a nudo, è una parodia dei

vecchi modi e dei valori che si cercano di salvare disperatamente mentre non c'è scampo, i muri ci sono crollati addosso, non c'è neanche un accenno alla speranza. Attraverso la distruzione della casa e l'uccisione dei "barbari" gli isolani sigillano il proprio futuro: nel nulla. Nel saggio di Baricco, il capitolo finale, riassuntivo e forse il migliore del libro, è quello dedicato alla Grande Muraglia. Tutti i tre i libri sono contrassegnati dalla paura che cerca di essere arginata dai muri. Come quelli che adesso si ergono contro i migranti.

Rimane la domanda: chi saranno e come saranno fatti i barbari del terzo millennio, saranno i migranti, gli emarginati che scappano dalle guerre e dalla fame e si riversano per le lustre vie dei centri della vecchia Europa oppure più pericolosamente si ammassano in periferie degradate, ma che poi vogliono diritti e soprattutto il famigerato diritto alle proprie tradizioni (valori) che non vogliono abbandonare? Sono una minaccia ai nostri, cioè ai vostri valori⁵ oppure costituiscono una linfa vitale per il continente sempre più vecchio? Oppure la vera minaccia sono i comunisti (che come minaccia vanno sempre bene, anche se non fanno più paura a nessuno, perché sono ormai ex comunisti capitalisti nuovi di zecca e in pochi paesi - dove sono al potere - sono sempre più ricchi grazie alle risorse naturali che sfruttano senza criterio alcuno (ma non sono né i primi né gli unici, e almeno lo fanno nel proprio paese), oppure la minaccia sono tutti i diversi (dal punto di vista di pratiche sessuali: anche questi costituiscono un'ottima scusa⁶ per le varie chiusure e ritorni alla "tradizione", quando si è a corto di idee) o le donne (quelle sono sempre da tenere al guinzaglio, con i femminicidi, con le molestie nascoste da anni, anche tornando indietro riguardo ai diritti che abbiamo a torto creduto consolidati, come per esempio ci insegna il recentissimo ritorno del divieto di aborto in Polonia). Oppure i nuovi barbari sono i giovani, i nostri figli e nipoti che, se avranno una vaga idea della storia e dei valori che vogliamo lasciare loro in eredità, saranno disgustati, e giustamente. Per fortuna, se ne infischiano. Siccome questi valori, naturalmente, non sono tutti negativi, bisogna cercare di far sopravvivere qualcuno nel mondo nuovo sotto la grande corrente d'acqua rendendoli utili e interessanti ai mutanti con le branchie.

⁵ Vostri, perché noi siamo gli extracomunitari, i barbari davanti alla muraglia dell'Ue e non la possiamo valicare, impediti sempre da nuovi incastri e impicci e vecchi rancori chiamati storia, e prima di valicarla dobbiamo dimostrare di essere "degni" e di rispettare i "valori" sempre più sfuggenti e vaghi, sempre più disvalori e sempre meno rispettati da chi li ha creati.

⁶ Lo dimostrano anche gli ultimi esempi; che in un paese (non importa quale) i preti vietano ai fedeli di prendere il vaccino contro il Covid perché una volta vaccinati diventerebbero omosessuali.

Abbiamo finora parlato di minacce, dei muri a difesa dei valori, della paura dell'altro. Di cose che comunque vengono da "fuori". Forse quella dell'inizio di questo testo è una domanda "a incastro" perché cela la vera domanda, quella che ci riguarda da "dentro": come saremo noi nel nuovo millennio? Siamo noi (tutti) i veri "barbari", visto che questa parola nonostante tutte le sue evoluzioni continua a contenere il filo rosso dell'idea di distruzione e di negatività? Una domanda diventata forse superflua, perché per distruggere il nostro mondo bastano i "civili", non c'è bisogno di nemici, del pericolo esterno, di coloro che chiamiamo o crediamo barbari (parola che, secondo il nuovo buonismo e bigottismo del politicamente corretto non bisogna pronunciare). L'altro (*l'alien*), con la paura che genera la forza distruttiva, non è più qualcosa che viene da fuori, è dentro di noi. Di conseguenza, non possiamo pretendere e nemmeno sperare di salvare il cosiddetto mondo civile dalle minacce "da fuori", comunemente chiamate invasioni barbariche. L'unico rimedio potrebbe forse essere quello proposto da Baricco: scegliere quali valori dentro la nostra civiltà e dentro di noi riteniamo degni di essere salvati, quindi trasmessi alle nuove generazioni, portati così nel terzo millennio. Questa conclusione rivela forse la domanda essenziale, perché non è condivisibile pienamente (ma forse anche lui la pensa diversamente adesso, è passato un po' di tempo da quando l'ha scritto): la speranza e la convinzione di Baricco che questi valori ancora esistano e possano essere salvati. La vera domanda è se sapremo individuarli, e (soprattutto) trovare il consenso su quali salvare, dai mutanti, ma anche dai "barbari". Quindi forse l'unico modo per concludere questo testo non è di offrire risposte, ma di arrivare alla vera domanda.

BIBLIOGRAFIA

- Baricco Alessandro, 2006. *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma, Fandango libri.
- Coetzee John Maxwell, 2016. *Aspettando i barbari*, Torino, Einaudi.
- Todorov Tzvetan, 2016. *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, Milano, Garzanti.
- Андоновски Петар, 2018. *Сѣрав од варвари*, Скопје, Или-или.
- Капушевска-Дракулевска Лидија, 2018. *Мозаик од ѓласови (Оѓледи за македонската книжевност)*, Скопје, Магор.

Zhang Yuan

Sapienza Università di Roma

Il “fenomeno Eco” in Cina: una doppia sfida

È noto a tutti che, grazie alla sua ecletticità, Umberto Eco ha goduto di fama mondiale essendo considerato un intellettuale enciclopedico. Considerato uno degli intellettuali e scrittori contemporanei più importanti d'Italia, Eco è conosciuto tanto in Italia, quanto in numerosi altri Paesi, Cina inclusa. Prima di spiegare che cos'è esattamente il “fenomeno Eco”, vorrei innanzitutto illustrare brevemente i rapporti tra Eco e la Cina.

La prima traduzione cinese dell'opera echiana è *Il nome della rosa* pubblicato presso la Casa editrice Chongqing (Chongqing chubanshe重庆出版社) nel 1987.¹ Ma in realtà, nel 1981, Eco era già stato citato come semiologo in un articolo tradotto dall'inglese e pubblicato su una importante rivista cinese.² Nello stesso anno, venne citato come romanziere da Lü Tongliu 吕同六, una delle figure più importanti per gli studi cinesi sulla letteratura italiana, in un saggio intitolato *Un'occhiata alla letteratura italiana* (*Yidali wenxue guankui* 意大利文坛管窥) in cui l'italianista introduceva brevemente *Il nome della rosa* e il successo che Eco aveva avuto in Occidente. Fu il primo riferimento al romanzo echiano in Cina.

Nel 1993, lo studioso piemontese fece il suo primo viaggio in Cina, intervenendo ad una conferenza intitolata *Unicorno e drago*, presso l'Università di Pechino. Con l'intervento intitolato *Cercano l'unicorno*, Eco espresse le sue posizioni sugli studi interculturali, ritenendo che conoscere gli altri non significhi trovare le somiglianze, ma cercare di comprendere e rispettare le differenze.³ Il discorso pubblico della conferenza e l'uscita dell'*Interpretazione e sovrainterpretazione* (*Quanshi yu guodu quanshi* 诠释与过度诠释) tradotto

¹ Eco Umberto, 1987, *Il nome della rosa* (*Meigui zhi ming* 玫瑰之名), Chongqing, Chongqing Publishing House, Tr. Lin Tai, Zhou Zhong'an, Qi Shuguang.

² Sebeok, T., 1981, *L'origine e l'evoluzione della semiotica* (*Fuhao xue de qiyuan he fazhan* 符号学的起源和发展), tr. da Wang Zuwang 王祖望, in «Scienze sociali estere» (*Guowai shehui kexue* 国外社会科学) V.

³ Eco Umberto, 1995, *Cercano l'unicorno* (*Tamen xunzhao dujiaoshou* 他们寻找独角兽), in Yue Daiyun, Alain Le Pichon (a cura di) *Unicorno e drago: fraintendimenti nella ricerca dell'universalità della cultura cinese e quella occidentale* (*Dujiaoshou yu long—Zai xunzhao zhongxi wenhua pubian xing zhong de wudu* 独角兽与龙——在寻找中西文化普遍性中的误读), Peking University Press, 1-12.

da Wang Yugen王宇根 nel 1997, accrebbero la notorietà dello studioso in Cina, suscitando un maggiore interesse nel mondo accademico cinese.

Con l'avvento del ventunesimo secolo, hanno continuato a susseguirsi, l'una dopo l'altra, le numerose traduzioni delle opere echiane. Le prime sono state dall'inglese e solo nel 2005 è apparso il primo libro echiano tradotto direttamente dalla lingua originale, ovvero l'*Opera aperta* tradotta da Liu Ruting刘儒庭 e pubblicata presso la Casa editrice Xinxing (Xinxing chubanshe新星出版社).

Nel 2007, Eco fece la seconda visita in Cina, durante la quale tenne un discorso intitolato *La guerra classica e quella postmoderna*⁴ presso l'Accademia Cinese delle Scienze Sociali, attirando l'attenzione sia del pubblico che dei media e facendo sorgere una certa “febbre Eco”, il lato positivo del “fenomeno Eco”. La sua popolarità fu confermata dallo studioso piemontese stesso in un'intervista al China Reading Weekly, quando gli fu chiesto quale era la sua impressione sulla Cina rispose scherzando:

Al momento, l'impressione che mi ha dato la Cina è che è un paese in cui vieni bloccato dai giornalisti dappertutto.⁵

Infatti, durante la seconda visita di Eco, molti autorevoli giornali e riviste cinesi pubblicarono interviste, tra cui il China Reading Weekly (中华读书报), il South Weekend (南方周末), ecc. Successivamente alla pubblicazione di questi articoli, ad Eco si fece riferimento come al “più brillante scrittore italiano della seconda metà del XX secolo” e “Il Da Vinci dell'epoca”.

Il 2007 fu un anno importante e significativo per la diffusione di Umberto Eco in Cina anche perché, con la pubblicazione della *Storia della bellezza* (*Mei de lishi*美的历史) e il *Baudolino* (*Boduolinuo*波多里诺), lo scrittore piemontese cominciò la collaborazione con la Casa editrice Zhongyang bianyi (Zhongyang bianyi chubanshe中央编译出版社) e la Casa editrice Shanghai yiwen (Shanghai yiwen chubanshe上海译文出版社), due delle più importanti per la diffusione delle opere echiane in Cina. La prima, pur essendo una casa editrice giovane, nata solo nel 1993, viene valutata come una casa editrice di primo livello e una delle cento migliori della Cina. Mentre la Yiwen, certamente la più importante per la traduzione cinese delle opere di Eco, ha raccolto un gruppo di italianisti che hanno iniziato a tradurre direttamente dalla lingua originale e ha cominciato a pubblicare l'una dopo l'altra le opere echiane raccogliendole nella *Collana delle opere di Umberto Eco* (*Wengbeituo*

⁴ Il testo del discorso è stato pubblicato sul giornale *Nanfang Zhoumo* il 15 marzo 2007.

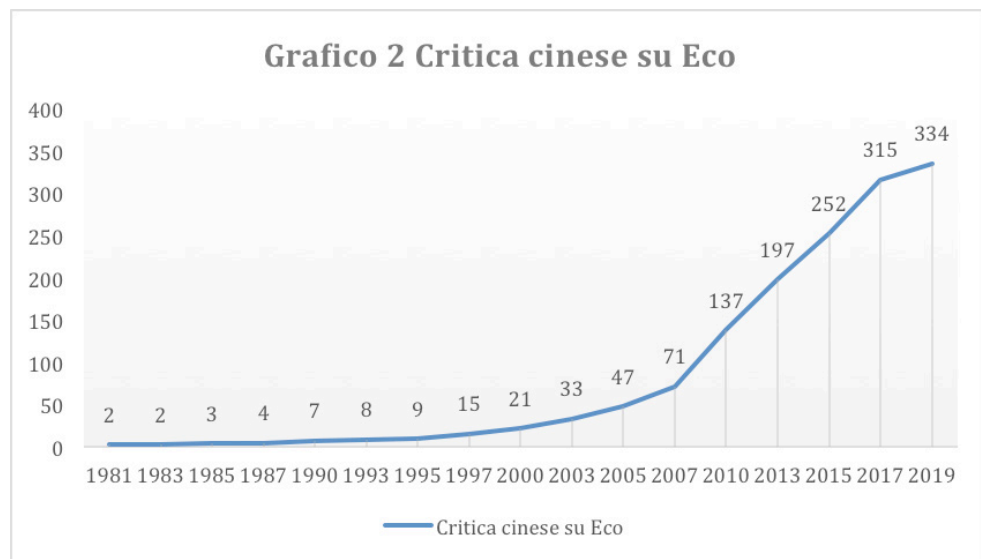
⁵ Li Jinyue, 2007, 艾柯: 和自己的小说朝夕相处感觉真是美妙 [Eco: è bellissimo vivere insieme con il proprio romanzo], in «China Reading Weekly», 07/03/2007.

aikē zuopin xilie 翁贝托·埃科作品系列), che risulta essere la collana più completa delle traduzioni cinesi delle opere dello scrittore piemontese.

Secondo le statistiche fatte in base alla bibliografia delle traduzioni cinesi delle opere echiane e quella della critica cinese su Eco che ho creato attraverso *Endnote*[□] (si veda il Grafico 1 e il Grafico 2), a partire dal ventunesimo secolo, sia le traduzioni che le critiche cinesi su Eco sono cresciute a dismisura, soprattutto dopo il 2007. Pertanto si può considerare il 2007 come l'anno che ha segnato l'inizio di un'altra fase di diffusione dello studioso italiano, tale da portare alla cosiddetta "febbre Eco".



(Le opere tradotte in cinese sono in totale 31, nel 2019 risultano 46 traduzioni perché sono incluse diverse edizioni e diverse traduzioni delle opere.)



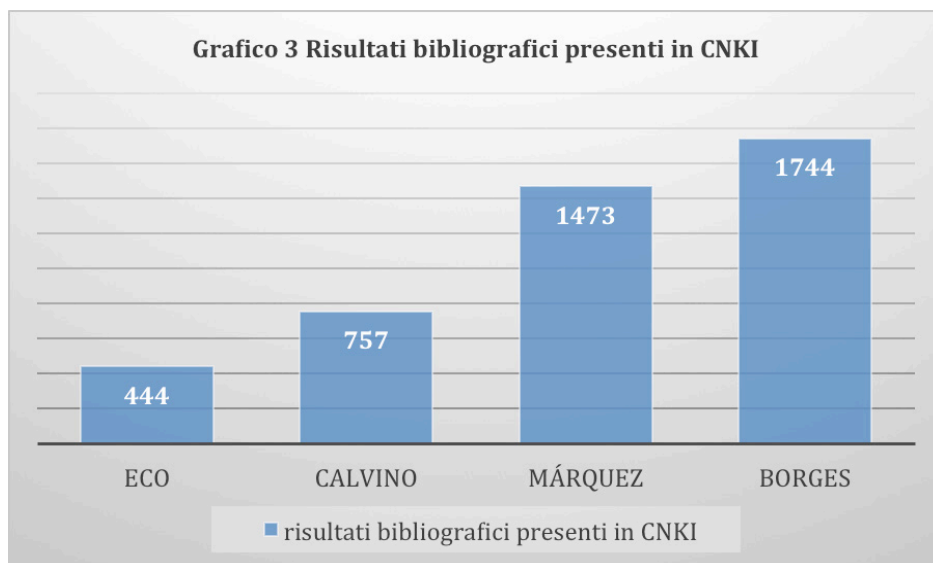
Dopo la scomparsa di Eco, nel 2016, la casa editrice Yiwen ha ristampato la maggior parte delle opere tradotte in memoria dell'autore, ciò ha ulteriormente promosso la fama di Eco in Cina stimolando un'altra ondata di popolarità dello scrittore italiano.

Ma se esaminassimo bene le statistiche della critica cinese, scopriremmo che a parte il periodo di massimo interesse per Eco in cui molti libri sono stati tradotti, oggi si riscontra un'accoglienza piuttosto fredda da parte dei lettori cinesi verso la produzione delle opere echiane. Nonostante Eco attiri sempre più attenzione in Cina e le traduzioni risultino numerose, la sua popolarità in Cina ancora non corrisponde al suo altissimo valore accademico e alla sua fama internazionale.

Fino al settembre del 2019, le monografie dedicate a Eco erano soltanto tre: *La tensione di interpretazione: ricerca sulla teoria dell'interpretazione testuale di Eco*[□] di Yu Xiaofeng, e due di Li Jing sulle opere narrative di Eco e su Eco letterato. La prima opera di Li Jing è unita alla seconda, pertanto effettivamente possono essere considerate una sola monografia.

Gli scritti su Eco sono ancora scarsi e limitati. Secondo la bibliografia della critica cinese su Eco, tra i 334 riferimenti bibliografici 136 sono relativi alla letteratura, 133 alla teoria dell'interpretazione e 68 alla semiotica, vale a dire che nel paese orientale Eco è più conosciuto e più studiato come romanziere, teorico dell'interpretazione e semiologo, ma manca ancora una conoscenza completa dell'intellettuale enciclopedico.

Secondo le statistiche, pure essendo conosciuto maggiormente come scrittore, Eco viene sempre studiato meno degli scrittori insieme ai quali viene spesso citato, quali Calvino, Borges, Márquez, ecc. Inserendo i nomi dei quattro scrittori come parola chiave nel principale *database* cinese delle risorse accademiche, China National Knowledge Infrastructure (CNKI), i risultati bibliografici riguardanti Eco sono molto inferiori a quelli degli altri tre scrittori contemporanei stranieri (si veda il Grafico 3⁶). In altri termini, Eco letterato non è così apprezzato dagli studiosi cinesi come dovrebbe o, almeno al momento, viene apprezzato meno degli altri suoi colleghi contemporanei che come lui godono di fama internazionale.



Al di là dell'accoglienza fredda degli studiosi, incrociando i dati della bibliografia delle traduzioni e quella di critica cinese, si nota che, stranamente, gli italianisti cinesi traducono Eco, ma non lo studiano o lo studiano in linea generale. Chi lo studia in maniera approfondita, lo studia soprattutto attraverso i materiali inglesi, quando non esclusivamente cinesi, a causa della mancata conoscenza della lingua italiana.

⁶ L'*Endnote* è un *software* di gestione di riferimenti bibliografici e citazioni di documenti, con cui, una volta inseriti i dati dei riferimenti in una *library*, si possono realizzare automaticamente e con vari stili di *output* diverse bibliografie ordinate secondo criteri diversi.

Così, la coesistenza della “febbre Eco” e l’accoglienza fredda hanno fatto nascere il cosiddetto “fenomeno Eco” in Cina.

Naturalmente, non è difficile comprendere la “febbre Eco”. A parte il successo internazionale, il fascino personale mostrato nelle sue opere si rivela uno degli elementi essenziali che spiegano la sua popolarità. Come afferma Wang Tianqing, il traduttore della *Semiotica e filosofia del linguaggio*,

La Cina apprezza Eco perché con lo stress della società postmoderna la gente non riesce a studiare con tranquillità. Tra i desideri dell’essere umano, c’è sia quello di conoscere che quello di divertirsi. Unendo la conoscenza al divertimento, Eco ha soddisfatto perfettamente le richieste di alcuni lettori. □

E allora perché una fredda accoglienza? Per quali ragioni la popolarità di Eco non raggiunge lo stesso livello del suo valore accademico? Credo che il fenomeno possa trovare spiegazione nei seguenti motivi:

1) La scarsa leggibilità. L’incisività culturale e la ricchezza delle conoscenze di discipline diverse delle opere echiane le rendono meno leggibili e più difficili da comprendere e seguire. Nelle sue opere narrative con caratteristiche enciclopediche, sono molto frequenti temi come religione e storia medievale, che sono argomenti lontani dalla cultura cinese e poco conosciuti ai lettori del drago rosso. Tutto ciò rappresenta una sfida per Eco, le cui opere faticano a selezionare lettori in grado di apprezzarlo e accoglierlo nel proprio cuore.

2) Mancanza di divulgatori e scarsa influenza sugli scrittori cinesi. La diffusione di Márquez deve l’attenzione della Cina al Premio Nobel per la letteratura, mentre la popolarità di Borges si deve al fatto che viene apprezzato dagli scrittori cinesi d’avanguardia come “scrittore degli scrittori”. Anche Calvino viene apprezzato come “lo scrittore degli scrittori” dai suoi estimatori allo stesso tempo lettori-scrittori, quali Wang Xiaobo, Can Xue, Yu Hua, Su Tong, Mo Yan ecc. Wang Xiaobo, uno degli scrittori cinesi contemporanei più amati e apprezzati, citava spesso Calvino nelle sue opere annoverandolo come uno dei suoi scrittori preferiti che ne ha decisamente influenzato la scrittura. Per di più, Can Xue, autrice prestigiosa d’avanguardia, ha dedicato una monografia a Calvino, ovvero la *Fissione brillante: l’esistenza artistica di Calvino* (《辉煌的裂变——卡尔维诺的艺术生存》)⁷, in cui sono inserite le sue riflessioni sugli scritti calviniani. Nel caso di Eco, invece, nonostante venga

⁷ Yu Xiaofeng, 2010, 诠释的张力: 埃科文本诠释理论研究 [La tensione di interpretazione: ricerca sulla teoria dell’interpretazione testuale di Eco], Nanchino, Nanjing University Press.

sia letto che citato dagli scrittori cinesi, finora ancora non ne appare nessuno che lo apprezzi particolarmente e lo introduca al pubblico, o ancora meglio, nessuno che lo conosca davvero bene e impari da lui affrontando la sfida.

3) Elemento linguistico. In Cina l'italiano è una "lingua minoritaria", molto meno diffusa delle lingue come inglese, francese, spagnolo e tedesco; ciò rende difficile non solo la traduzione, ma anche lo studio di un intellettuale enciclopedico come Eco il quale è di difficile comprensione persino per gli italiani. Pertanto, è comprensibile che gli italianisti cinesi siano meno interessati a specializzarsi nelle opere echiane con caratteristiche enciclopediche. Tra gli studiosi interessati, invece, sono in pochi a conoscere la lingua italiana e devono rivolgersi a una lingua intermedia. In altre parole, al di là della ricchezza del contenuto, la conoscenza linguistica richiesta risulta un'altra sfida per gli studiosi.

4) Tarda entrata in Cina. Sebbene il primo riferimento a Eco risalga al 1981 e la prima traduzione cinese sia stata pubblicata nel 1987, solo nel XXI secolo, soprattutto dopo il 2007, sono aumentate in modo notevole le traduzioni. Da ciò ne consegue che anche gli studi sulle sue opere risultano scarsi. Di conseguenza, è normale che per il momento Eco non riceva ancora la popolarità corrispondente al suo valore, e naturalmente è necessario del tempo per delineare più completamente la figura dell'intellettuale italiano.

Concludendo, sottolineo che il "fenomeno Eco", ovvero la coesistenza della "febbre Eco" e l'accoglienza fredda da parte dei lettori cinesi, si rivela una doppia sfida. Per meglio dire, da una parte, è una sfida per Eco stesso, le cui opere con caratteristiche enciclopediche necessitano di tempo per riuscire a scovare quei lettori attesi e "selezionati" dall'autore, il quale ha spesso affermato che le sue opere da labirinto non sono scritte per tutti, ma solo per chi si diverte nella lettura anche dopo le prime cento pagine; dall'altra, è una sfida per i lettori cinesi, ovvero per gli studiosi e gli scrittori cinesi che devono impegnarsi di più nel conoscere lo studioso enciclopedico a 360° gradi. Nel caso degli studiosi, per studiare Eco, bisogna avere una conoscenza teorica, una competenza linguistica, la passione e un interesse abbastanza forte per sostenere il coraggio di affrontare l'ardua impresa. Mentre per gli scrittori, "è molto faticoso comprendere o diventare Eco"⁸, come ritiene Qiu Huadong, prestigioso scrittore cinese contemporaneo, perché "Eco è uno dei pochi scrittori che riescono a unire le noiose informazioni storiche e religiose

⁸ Dati raccolti ad agosto 2019.

al romanzo rendendolo divertente”⁹. Ma proprio per questo, afferma lo scrittore cinese, Eco avrà di sicuro un’influenza notevole sui giovani scrittori cinesi, perché una delle tendenze più marcate nello sviluppo del romanzo sarà lo stile enciclopedico. Il metodo di scrittura di Eco dovrebbe ricordare a molti scrittori cinesi intelligenti la ricchezza della loro storia e cultura, suggerendo inoltre la possibilità di approfittare di uno stile rinnovato per trovare una strada nuova alla scrittura.¹⁰

BIBLIOGRAFIA

- Eco Umberto, 1987, *Il nome della rosa* (Meigui zhi ming玫瑰之名), Chongqing, Chongqing Publishing House, Tr. Lin Tai, Zhou Zhong’an, Qi Shuguang.
- Eco Umberto, 1995, *Cercano l’unicorno* (Tamen xunzhao dujiaoshou他们寻找独角兽), in Yue Daiyun, Alain Le Pichon (a cura di) *Unicorno e drago: fraintendimenti nella ricerca dell’universalità della cultura cinese e quella occidentale* (Dujiaoshou yu long——Zai xunzhao zhongxi wenhua pubian xing zhong de wudu独角兽与龙——在寻找中西文化普遍性中的误读), Peking University Press, Pechino, 1-12.
- Eco Umberto, Rorty Richard, Culler Jonathan, 1997, *Interpretazione e sovrainterpretazione* (Quanshi yu guodu quanshi诠释与过度诠释), Pechino, SDX Joint Publishing Company, Tr. Wang Yugen.
- Eco Umberto, 2005, *Opera aperta* (Kaifang de zuopin开放的作品), Pechino, New Star Publisher, Tr. Liu Ruting.
- Sebeok.T, 1981, *L’origine e l’evoluzione della semiotica* (Fuhao xue de qiyuan he fazhan符号学的起源和发展), Tr. Wang Zuwang, in «Scienze sociali estere» (Guowai shehui kexue国外社会科学) V.
- Lü Tongliu, 1981, *意大利文坛管窥* [Un’occhiata alla letteratura italiana] VIII, in «Tendenza della letteratura straniera» (Waiguo wenxue dongtai外国文学动态).
- Li Jinyue, 2007, 艾柯: 和自己的小说朝夕相处感觉真是美妙 [Eco: è bellissimo vivere insieme con il proprio romanzo], in «China Reading Weekly», 07/03/2007.
- Yu Xiaofeng, 2010, *论译的张力: 埃科文本诠释理论研究* [La tensione di interpretazione: ricerca sulla teoria dell’interpretazione testuale di Eco], Nanchino, Nanjing University Press.
- Wu Hongfei, 2007, *埃科的中国之旅* [Il viaggio di Eco in Cina], in «Southern People Weekly», 64-65.
- Can Xue, 2009, *辉煌的裂变: 卡尔维诺的艺术生存* [Fissione brillante: l’esistenza artistica di Calvino], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe.
- Qiu Huadong, 2009, 翁贝托·埃科: 当代“达·芬奇” [Umberto Eco: “Da Vinci dell’epoca”], in «Fiction world» 3, 186-192.

⁹ Wu Hongfei, 2007, *埃科的中国之旅* [Il viaggio di Eco in Cina], in «Southern People Weekly», 64-65.

¹⁰ Can Xue, 2009, *辉煌的裂变: 卡尔维诺的艺术生存* [Fissione brillante: l’esistenza artistica di Calvino], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe.

Qiu Huadong, 2007, 翁贝托·埃科：智力的空间 [*Umberto Eco: spazio dell'intelligenza*],
in «China Reading Weekly», 18/04/2007.

III. CULTURA

Irena Avirović Bundalevska

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Storia della famiglia italiana: la sua trasformazione e influenza in Europa

Introduzione

Nel mondo antico, specialmente nella società dell’antica Grecia e dell’antica Roma, non esisteva il concetto della famiglia equivalente alla definizione odierna. Oggi quando pensiamo alle nostre famiglie ci riferiamo esclusivamente ai suoi membri, siano essi compagni, genitori, figli, fratelli o sorelle. Nell’antichità invece si parla di un concetto molto più ampio in cui oltre ai membri della famiglia, ci riferiamo anche ai beni immobili. Così, per esempio, nell’antica Grecia all’*òikos*¹ appartenevano i membri della famiglia estesa (genitori, figli sposati con i loro figli, figli non sposati, nipoti ecc.), gli schiavi, i beni mobili e immobili. Allo stesso modo nella *domus*² romana venivano inclusi alcuni parenti (per esempio fratelli o sorelle) gli schiavi, i servi e la stessa casa, ossia la proprietà di famiglia, mentre la parola latina *familia* si riferiva più ai membri della famiglia su cui il padre aveva potestà, soprattutto moglie e figli.

Dunque, definire la famiglia romana, o più precisamente la “società familiare” romana, rappresenta un incarico scoraggiante. Quando si studia il mondo antico, non si hanno a disposizione molte risorse di ricerca, specialmente per lo studio della famiglia. Infatti, prima della comparsa della scrittura, ci dobbiamo appoggiare sulle pratiche di sepoltura e rappresentazioni d’arte sopravvissute al tempo. Tuttavia, anche con la comparsa della scrittura e l’emergenza di testi letterari è molto difficile analizzare la vita della gente comune, poiché la letteratura, soprattutto quella classica, tratta quasi esclusivamente gli aspetti della vita delle classi aristocratiche (“L’Iliade” di Omero, “L’Eneide” di Virgilio ecc.). Infine, risorse molto utili per lo studio della famiglia sono i testi amministrativi, ossia le leggi contenute nel diritto romano, che riguardano la famiglia.

¹ Il termine *òikos* (dal greco antico) significa famiglia o casa.

² La *domus* (lat.) rappresenta una tipologia di abitazione utilizzata nell’antica Roma.

L'Impero Romano rappresenta un fenomeno unico nella storia del mondo, e la famiglia romana riflette questa sua unicità. Dato che l'Impero Romano era composto da molte culture diverse, tra cui l'italiano, il greco, il tedesco, il celtico, il nordafricano e altri, ognuno con una propria struttura dell'unità familiare, è incredibile quanto i Romani siano riusciti a trasmettere la propria tradizione e idee sulla famiglia nei confini dell'Impero Romano.³ La figura centrale della famiglia romana è il *pater familias* o il capofamiglia, che esercitava un potere assoluto (*patria potestas*) sulla moglie, i figli, gli schiavi, ossia su tutti i membri della famiglia. La sua influenza era enorme e si estendeva anche dopo la sua morte. L'immagine della figura paterna come figura severa e capofamiglia rimase in Europa durante molti secoli, anche dopo la caduta dell'Impero Romano, durante il Medioevo e il Rinascimento, fino all'inizio del XX secolo.

Pertanto, questo articolo ha l'intenzione di esaminare la struttura della famiglia romana, le relazioni tra i suoi membri e la figura del *pater familias*. Inoltre, propone un'analisi storica del cambiamento della famiglia in Europa Occidentale e in particolare in Italia, dall'antica Roma ai giorni nostri, usando articoli scientifici, testi storici e letterari come risorse di ricerca. L'obiettivo principale dell'articolo è di seguire la trasformazione della famiglia nella storia d'Italia dall'antica Roma ai tempi contemporanei e di individuare la possibile influenza che la famiglia romana ha esercitato durante i secoli.

La famiglia romana e la figura del *pater familias*

La caratteristica principale della famiglia romana è il suo aspetto patriarcale che in realtà è dominante in qualsiasi struttura familiare nel mondo antico. La famiglia romana era monogama e di struttura generalmente nucleare, profondamente patriarcale, caratterizzata dalla sua esogamia biologica, vale a dire il divieto del matrimonio tra membri stretti della famiglia. La famiglia romana rifletteva in un certo senso la stessa società romana, in cui c'era una chiara distinzione tra strati sociali, tra cittadini (patrizi e plebei) e schiavi oppressi.

Le famiglie romane erano molto numerose, da un lato poiché il tasso di mortalità dei neonati era molto alta e quasi la metà dei figli non raggiungevano il periodo della pubertà, da un altro lato perché avere tanti figli era fondamentale per la società romana, come nel resto delle società antiche. Infatti, chi aveva più di tre figli poteva avere dei vantaggi rispetto ai celibi, i quali

³ Mitchell 2007.

- nel caso non si fossero sposati - venivano esclusi dall'eredità (*ius trium liberorum*).⁴

Nella tradizionale famiglia romana, il *pater familias* era il capo assoluto e legale della casa ed aveva un controllo assoluto (*patria potestas*) sulla moglie, su tutti i suoi figli, indipendentemente dal fatto che fossero sposati o celibi, sui servi e schiavi. Il suo potere si estendeva sulla loro vita e morte (*ius vitae et necis*), ossia aveva il diritto di abbandonare i neonati, ucciderli oppure venderli come schiavi. Solo alla sua morte i bambini diventavano indipendenti (*sui iuris*), oppure venivano liberati (emancipati) dal padre stesso durante la sua vita.⁵ Comunque, il potere del *pater familias* variò nei secoli durante la storia romana, aumentò e diminuì in diverse epoche della repubblica e dell'impero romano. Quindi, le conclusioni esposte nell'articolo si riferiscono ad un periodo molto lungo e prevedono a volte generalizzazioni per motivi di spazio.

Per poter capire il ruolo del *pater familias* e la potestà che esercitava bisogna analizzarli nel contesto più ampio della società e dello stato. Infatti, i Romani eguagliarono in un certo modo la famiglia allo stato, e questa connessione reciproca fu rafforzata ancora di più durante l'era imperiale. Durante il dominio di Augusto, l'imperatore venne denominato anche *pater patriae* o padre della patria. Questa associazione dell'imperatore e il *pater familias* non era casuale. Gli obblighi specifici di tutti i membri della famiglia verso il capo famiglia - obbedienza, rispetto e dovere - erano obblighi che l'imperatore si aspettava dalle persone che vivevano nell'impero.⁶ Il 'regno' dell'imperatore Augusto fu conosciuto per il raggiungimento di molti traguardi, la stabilità e la pace dell'Impero Romano, ma anche innovazioni, come l'implementazione di leggi che incoraggiavano il matrimonio e un maggior numero di figli. Inoltre, egli stabilì anche la *Lex Julia de adulteriis* che considerava l'adulterio un crimine privato e pubblico.

I poteri del *pater familias* nei primi secoli della storia romana erano enormi: aveva potestà sulla moglie, i figli nati dal matrimonio legali, quelli nati da altri rapporti extra maritali, parenti, schiavi e schiave, servi e serve, un microcosmo che a volte poteva contare più di cento persone. Il ruolo del *pater familias* era complesso ed egli esercitava varie funzioni all'interno della famiglia:

- funzione economica (provvedere alla famiglia, trasmettere la propri-

⁴ Bardis 1963: 225-240.

⁵ Mitchell 2007: 3-24.

⁶ Adkins-Atkins 2004.

età all'interno della famiglia);

- funzione politica (attività pubblica generale, integrare la famiglia nella società e nella comunità politica, ubbidienza allo stato);
- funzione educativa (maestro della casa, educazione dei figli maschi e introduzione nella vita pubblica o comunità politica);
- funzione religiosa (sacerdote della casa, esercizio di riti religiosi);
- funzione giudiziaria (giudice della casa, esercizio della legge all'interno della famiglia, infliggere pene e sanzioni).⁷

Dal punto di vista odierno, il potere giudiziario verso i figli comprendeva molti diritti discutibili: alcuni di essi vennero aboliti nel corso dei secoli, altri invece furono legalizzati in alcune società europee durante il XIX o addirittura il XX secolo. Tuttavia, fonti scritte testimoniano esempi di flessibilità di queste leggi e norme per i legami familiari romani. Per esempio la pratica di esporre i figli neonati (*ius exponendi*) - che in realtà corrisponde all'infanticidio - si ridusse con la progressiva affermazione del Cristianesimo all'interno dell'impero. Questa pratica del mondo antico riguardava di solito le figlie femmine che, soprattutto per le famiglie povere, rappresentavano un carico ulteriore, visto che dovevano maritarle e fornire una dote al futuro marito. Purtroppo, molto spesso, per evitare lo stigma della società, venivano abbandonati anche i neonati disabili, sia maschi che femmine.⁸

Per quanto riguarda i figli maggiori, essi non avevano alcuna autonomia, dato che il padre aveva anche il diritto di venderli come schiavi (per esempio per pagare dei debiti), di darli in adozione o cederli ad altri. Questo riguardava i figli maschi che potevano ricevere l'emancipazione dal padre una volta divenuti adulti oppure dopo la morte del padre, quando essi stessi diventavano *pater familias* della loro famiglia. Le figlie femmine invece rimanevano sotto la potestà del padre oppure passavano sotto quella del marito.

Se le risorse per studiare la famiglia nel mondo antico sono limitate, quelle per studiare la storia delle donne nell'antichità sono praticamente inesistenti. Per motivi di spazio e scarsità di risorse a disposizione questo articolo si limiterà ad esporre essenzialmente la figura riguardante il padre della famiglia romana, omettendo coscientemente un'analisi più dettagliata sulla posizione della donna. Come menzionato precedentemente, la donna nell'impero romano rimaneva durante la sua vita sotto la potestà maschile, fosse essa esercitata dal padre oppure dal marito. Infatti, nel caso in cui veniva data in

⁷ Quilici 2010: 114-124.

⁸ Adkins-Atkins 2004.

sposa *cum mani* passava sotto la potestà del marito, se invece il matrimonio era *sine mani* rimaneva sotto la potestà del padre.⁹ In entrambi i casi non era libera e doveva obbedire alla potestà maschile della famiglia in cui era nata oppure della famiglia in cui era data in sposa. Come per i figli maschi, così per le femmine, il padre decideva con chi dovevano maritarsi.

Le donne nell'impero romano erano escluse dalla vita pubblica (tranne come clero), e non avevano alcun diritto politico. La grande maggioranza delle donne era coinvolta nella gestione della famiglia e nella cura dei bambini, quindi il loro ruolo era esclusivamente quello di madre, moglie, figlia o sorella. Ovviamente in questa definizione non rientrano le donne serve e schiave che dovevano lavorare per mantenersi e sopravvivere. In generale, la donna non aveva molti diritti, tranne quello di ricevere la dote al momento del matrimonio, anche se non poteva gestirla senza la presenza di una guida maschile. Inoltre, non aveva neanche diritti sui bambini: infatti, anche dopo il divorzio, la legge implicava che i figli rimanessero con il padre, anche se fonti scritte dimostrano esempi di flessibilità di questa legge.¹⁰

Inoltre, i padri potevano decidere di far divorziare le loro figlie e farle sposare con un altro uomo di una famiglia più ricca e rispettabile al fine di garantirle un migliore status sociale, politico o finanziario. D'altra parte, il padre avrebbe in teoria potuto emancipare le proprie figlie in modo che non passassero sotto la potestà dei fratelli, zii o marito dopo la loro morte. Per quanto riguarda invece la proprietà, le donne potevano possedere, ma non disporre della proprietà che ereditavano o ricevevano in dote. Alla loro morte, questa proprietà veniva trasferita ai figli e, se morivano senza lasciare testamento, la proprietà ritornava al padre oppure passava ad altri parenti, di solito maschi.¹¹

Generalmente, le ragazze nel mondo antico erano preparate per il matrimonio non appena entravano in pubertà, e questa regola valeva anche per le donne nell'impero romano. L'età minima legale per sposarsi era di 12 anni per le ragazze e 14 per i ragazzi e quasi tutte le ragazze - arrivate ai vent'anni - erano sposate, mentre i maschi intorno ai 25-30 anni. Comunque, gli accordi per il matrimonio, ossia il fidanzamento (*sponsalia*), avvenivano molto prima ad opera dei genitori.¹² Il matrimonio romano era in teoria monogamo, anche se gli uomini delle classi sociali più alte avevano spesso relazioni extraconiugali con altre donne, schiave o prostitute. Il divorzio non era vietato

⁹ Mitchell 2007: 3-24.

¹⁰ Adkins-Atkins 2004.

¹¹ Mitchell 2007: 3-24.

¹² Shelton 1998: 37.

legalmente, neanche dalla religione, ma solamente gli uomini potevano porre fine al matrimonio (diritto vietato alle donne), indicando come causa il tradimento oppure l'impossibilità di avere figli. Infatti, nel mondo antico non esisteva la nozione dell'impotenza maschile e la mancanza di prole nella famiglia era sempre attribuita alle donne.

La struttura e le relazioni nella famiglia romana iniziò a cambiare soprattutto nel periodo imperiale. Il potere del *pater familias* iniziò a diminuire, i padri cominciarono ad emancipare i propri figli ad un'età più giovane. Una prassi del tardo periodo imperiale fu quella di adottare figli maschi per maritarli con le proprie figlie allo scopo di lasciare l'eredità alla generazione seguente e riguardava soprattutto le classi più alte e le famiglie imperiali. Questa maniera di lasciare l'eredità fu praticata anche a Bisanzio, ma non a lungo.¹³

Cambiamento della struttura della famiglia romana durante il Medioevo

Dopo il II secolo d.C. tutte le persone libere, ossia i cittadini dell'Impero Romano dovevano rispettare il codice romano, e quindi anche la struttura delle loro famiglie cambiò secondo le tradizioni e gli ideali romani. Alcune civiltà del Mediterraneo, in particolare quella greca, avevano già strutture familiari simili a quella romana, soprattutto per quanto riguarda l'idea della società familiare ed il carattere patriarcale della famiglia. Anche alcuni aspetti delle famiglie ebraiche, che avevano uno status di gruppo semi-autonomo nell'impero romano, erano molto simili a quelli dei Romani: l'influenza del capofamiglia, il suo potere sui bambini, il controllo del matrimonio delle figlie ecc.¹⁴

Dopo l'invasione delle tribù barbariche e la caduta dell'Impero Romano d'Occidente nel 476 d.C., la cultura romana non scomparve del tutto, specialmente nel territorio dell'Italia odierna. Durante il Medioevo l'Italia si differenziò dal resto delle società dell'Europa Occidentale con un complesso sistema di città-stati, regioni e regni indipendenti e potenti. Ogni città sviluppò il proprio sistema legale, di solito sotto l'influenza del diritto romano, con diverse definizioni della famiglia e del matrimonio.

L'Impero Romano d'Oriente, invece, sopravvisse fino l'anno 1453, quando la sua capitale Costantinopoli cadde sotto il dominio ottomano. La famiglia nella società bizantina si sviluppò sotto l'influenza della cultura

¹³ Saller 1990: 204-224.

¹⁴ Mitchell 2007: 3-24.

romana ed ellenica, così come della religione cristiana. La religione, infatti, è stato uno dei fattori chiave nel plasmare la famiglia e la società nel Medioevo, sia in Europa Occidentale che a Bisanzio, ma per motivi di spazio, questo testo si limiterà ad analizzare esclusivamente i cambiamenti della famiglia nell'ambito dell'Europa Occidentale.

I Romani imposero la propria cultura nei confini dell'Impero Romano e il processo di romanizzazione si riferì alla vita urbana, all'uso del latino come lingua dominante, ma anche al modo di vivere romano, rispettando le leggi romane. Tuttavia, in alcune province il processo di romanizzazione non era riuscito a cambiare la struttura familiare di alcuni popoli. Ad esempio, le famiglie celtiche non accettarono la struttura nucleare tipica delle famiglie romane e del Mediterraneo e continuarono a vivere in famiglie allargate. In contrasto con il sistema di potere orizzontale nelle famiglie romane (dove il padre è il capo famiglia) le famiglie celtiche praticavano relazioni sociali e politiche verticali, tra fratelli e cugini. Quindi l'eredità poteva appartenere a qualsiasi membro maschile della famiglia, non solo al figlio primogenito o ai figli maschi, come accadeva nella società romana. In questo contesto, i popoli germanici erano più vicini ai Celtici che ai Romani. Le loro comunità erano fondate sull'idea del clan, erano organizzati in maniera informale e la pologamia non era vietata esplicitamente. Il fatto che i popoli germanici vivessero in una società agraria, a differenza della società romana urbana, potrebbe essere stato il motivo per cui non avevano tanto bisogno di formare gerarchie e organizzare le sfere della vita degli uomini. A differenza del mondo romano in cui i figli nati da unioni non formali non erano riconosciuti, nella cultura germanica essi venivano inclusi nelle comunità familiari. Tuttavia, c'era un forte legame tra il padre e i suoi figli, e sia i figli che le figlie potevano essere eredi del patrimonio familiare. Come nel caso di tutte le società antiche e medievali, il matrimonio presso i popoli germanici rappresentava un'unione di carattere economico in cui la dote della sposa era particolarmente importante.¹⁵

La struttura familiare dell'Impero Romano ebbe un'influenza significativa su quelle del Medioevo, ma con mescolanze di strutture non romane. In effetti, la cultura medievale in Europa Occidentale è un derivato della cultura romana, germanica e cristiana, ma anche greca, celtica ed ebraica. Il sistema familiare romano si basava su strutture legali rigorosamente definite che si applicavano su quasi tutti gli aspetti della vita familiare, dal matrimonio, al potere assoluto del *pater familias*, allo status delle donne, dei bambini e degli

¹⁵ Mitchell 2007: 25-46.

schiavi. Col passare dei secoli, la famiglia romana si scontrò con altre culture e ne abbracciò le caratteristiche, in particolare quella ellenica. Più tardi, quando le tribù germaniche invasero l'impero, i loro sistemi informali entrarono in conflitto con le rigide regole romane. Nonostante lo scontro tra culture diverse, un ruolo importante nel trasformare la famiglia romana in medievale ebbe la diffusione della religione cristiana in Europa. Infatti, il Cristianesimo nel IV secolo d.C. aveva già ampliato e imposto i suoi ideali familiari, soprattutto al fine di regolare il matrimonio e le relazioni familiari. La struttura familiare medievale dell'Europa Occidentale è il risultato della sublimazione delle tradizioni familiari romane e tedesche, con tradizioni romane che rimangono nel Sud e caratteristiche germaniche nel Nord.¹⁶

Sin dal suo inizio, a causa delle diverse interpretazioni del Vecchio e del Nuovo testamento, il Cristianesimo, aveva un atteggiamento negativo e ben definito nei confronti del corpo umano, la sessualità, il matrimonio e la famiglia. Il matrimonio e le relazioni sessuali erano regolati secondo i principi di riproduzione, monogamia e fedeltà al coniuge, e tali regolamenti coniugali servirono a mantenere una società stabile.¹⁷ Con il Cristianesimo, il matrimonio divenne un modo per controllare la sessualità degli uomini e delle donne e la riproduzione – scopo principale delle famiglie medievali. Le regole matrimoniali diventarono ancora più rigide e le unioni coniugali furono proibite tra parenti stretti, ponendo fine all'endogamia di alcune società antiche e nordiche. Tuttavia, questa prassi di unioni tra membri dello stesso clan o addirittura della stessa famiglia rimase attiva informalmente per molti secoli tra le famiglie reali e l'aristocrazia. Nelle famiglie reali, soprattutto per quanto riguarda i re germanici, si continuò a praticare anche la poligamia, prassi del tutto vietata dalla religione cristiana.

All'interno della famiglia medievale si notò un rafforzamento dell'autorità paterna e dell'ubbidienza dei figli. In effetti, il padre continuò a svolgere il ruolo di *pater familias*, ossia capo assoluto della famiglia. Il padre sceglieva con chi maritare i propri figli, il padre partecipava al rito matrimoniale, il padre poteva far divorziare i figli. L'età legale per sposarsi rimase 12 anni, ma nella prassi i matrimoni avvenivano di solito verso i 15-16 anni per le ragazze, un po' più tardi per i ragazzi, anche se i fidanzamenti avvenivano molto prima, come nel periodo romano.¹⁸ La posizione della donna rimase oppressa nel circolo familiare, la sua presenza pubblica limitata e le professioni

¹⁶ Mitchell 2007: 23.

¹⁷ Browning-Green 2006: 84-85.

¹⁸ Quilici 2010: 248-254.

svolte dalle donne furono praticamente inesistenti. La donna si dedicava ai lavori domestici, si prendeva cura dei figli e lavorava nei campi. A parere di molti storici, il Cristianesimo addirittura rappresentò un passo indietro per la posizione delle donne, alle quali fu proibito anche di fare la sacerdotessa, professione che svolgevano invece nelle società pagane. Non a caso il Medioevo è comunemente noto come il periodo della storia più buio per le donne.

Nel Medioevo la struttura familiare in Europa Occidentale iniziò a cambiare gradualmente e alcuni figli dopo il matrimonio vivevano in abitazioni separate con la nuova famiglia. Questo cambiamento strutturale parla anche della trasformazione graduale della relazione padre e figli e la possibilità di emancipazione dal capofamiglia. Oltre alla religione, il cambiamento sociale continuò ad influenzare la struttura familiare, soprattutto le differenze sociali. Infatti, in Europa Occidentale si affermò il feudalesimo, un sistema politico, economico e sociale, che prevedeva la trasformazione delle classi più basse e degli schiavi in una classe di servitori dei nobili. Questi contadini vivevano o lavoravano per la proprietà del padrone in cambio di proprietà e una casa per la propria famiglia. Semplificando, la società si divise in due gruppi di persone: signori feudali e contadini liberi o contadini servi. Gli abitanti dei villaggi erano liberi, ma di fatto dipendenti e legati alla terra del nobile. Questa divisione della società influenzò la vita dei contadini e la struttura delle loro famiglie. I contadini servi, infatti, non potevano sposare chiunque volessero, al contrario, dovevano chiedere al signore feudale il permesso di sposarsi. Per non pagare un risarcimento ai padroni per la perdita di forza lavoro, per i contadini era più facile scegliere una ragazza della stessa proprietà e in questo modo i matrimoni tra le classi più basse continuarono ad essere endogami. A causa delle cattive condizioni di vita e della mortalità dei bambini più elevata, in generale, i contadini avevano meno figli dei nobili, ma il numero medio dei figli nelle famiglie medievali rimase comunque elevato, tra sette e otto.¹⁹

Nel Medioevo si parla anche di genitori poco affettuosi nei confronti dei propri figli. Le cause sono da ricercare nella mortalità molto alta dei bambini, l'assenza di nozioni scientifiche sull'educazione dei bambini e la scarsità di testi che testimoniano la vita infantile. L'educazione dei figli era abbastanza dura, la violenza fisica presente e l'ammissione dei figli nel mondo del lavoro era precoce. A tal riguardo, i maschi ereditavano nella maggior parte dei casi le professioni dai padri, mentre le figlie venivano preparate per i lavori

¹⁹ Mitchell 2007: 38-42.

domestici e non si investiva affatto nella loro istruzione, giacchè sarebbero passate comunque dalla potestà paterna a quella del marito.²⁰

La famiglia europea dal Rinascimento alla Rivoluzione industriale

Il cambiamento sociale e filosofico del Rinascimento inteso come risveglio culturale ed umanistico nel XV e XVI secolo, si riflette nella struttura e nel funzionamento della famiglia europea. Il numero dei figli iniziò a diminuire, la famiglia in Europa Occidentale si trasformò sempre di più in forma nucleare, mentre in Europa Orientale, specialmente nei Balcani, la famiglia patriarcale e di struttura allargata sopravvisse fino al XX secolo. Il potere del capofamiglia diminuì gradualmente, con esempi di emancipazione di figli maschi sempre più numerosi. La professione del padre continuò a tramandarsi ai figli maschi, ma con più libertà, mentre le figlie rimasero ancora in casa. Il matrimonio fu comunque una decisione collettiva della famiglia e dei parenti, soprattutto tra le famiglie nobili.

Nonostante i cambiamenti portati dal Rinascimento, la famiglia venne influenzata ancora da fattori esteriori e la comunità continuò a svolgere un ruolo molto importante nella vita familiare, imponendo in tal modo all'uomo un senso di appartenenza stretta alla comunità dove viveva, ai parenti, ai vicini di casa e agli amici. La comunità, infatti, era presente in tutti i momenti più importanti della famiglia, da quelli più felici a quelli più tristi, dalla nascita dei bambini, ai matrimoni e ai funerali. La gente, generalmente, continuò a vivere collettivamente una vita sociale intensa dove parenti e vicini di casa venivano in casa senza preavviso, rendendo in tal modo la vita familiare poco intima. Nell'era preindustriale sembra che la casa non fosse il centro della vita delle persone, ma la piazza, il mercato, la chiesa, i campi, dettagli notabili anche nelle opere d'arte dell'epoca. Anche l'architettura delle case mostra una scarsa vita privata. Infatti, le case in Francia e Germania fino al XVIII secolo avevano una o due stanze che si usavano sia come abitazioni che come spazio di lavoro.²¹

La vita in Europa prima della Rivoluzione industriale sembrava stabile e statica: le persone vivevano e si sposavano nello stesso paese o città, mentre la comunità e la Chiesa dirigevano ancora le regole e le norme di comportamento. Avere una buona reputazione nella comunità, così come onore e

²⁰ Quilici 2010: 256-262.

²¹ Мицковик 2008: 37-43.

dignità, erano caratteristiche molto importanti per le persone nella società preindustriale.

La Chiesa rimase un'autorità eccezionale per regolare le relazioni coniugali e familiari nella Europa preindustriale. Secondo la religione cristiana il matrimonio era indissolubile, si basava sulla massima "*L'uomo non osi separare ciò che Dio ha unito*" e il divorzio quasi del tutto vietato. Alcuni cambiamenti si notarono con la Riforma protestante del XVI secolo, tra cui i maggiori furono la possibilità di divorzio in casi di infedeltà e di abbandono del tetto coniugale, rifiuto del celibato per i sacerdoti e severe sanzioni per stupro, incesto e prostituzione. In alcuni paesi europei iniziò in questo periodo anche il conflitto tra le autorità ecclesiastiche e quelle secolari, specialmente in Francia dove il governo reale cominciò a regolare il matrimonio. Infatti, secondo l'Editto del 1556 in Francia il matrimonio era valido solo se i figli avevano il consenso dai genitori, oltre ad essere stipulato in presenza di un sacerdote e quattro testimoni e iscritto nel registro parrocchiale dei matrimoni. In assenza del permesso dei genitori, i figli potevano essere esclusi dall'eredità, perciò il matrimonio continuò ad essere un contratto economico per famiglie e figli. Il consenso dei genitori per un matrimonio valido in Italia e Irlanda veniva richiesto fino al XX secolo, molto probabilmente per l'influenza maggiore della Chiesa cattolica in questi due paesi. Diversa era invece la situazione in Inghilterra dove il conflitto tra le autorità secolari ed ecclesiastiche portò alla rottura del legame con il Vaticano e la creazione della Chiesa Anglicana. La causa del disaccordo fu il divorzio tra il re Enrico VIII e Caterina d'Aragona e dal XVI secolo il matrimonio in Inghilterra non fu più un sacro vincolo e poteva essere stipulato senza la presenza di un sacerdote e senza il consenso dei genitori. Queste prassi cambiarono nei secoli seguenti, soprattutto per quanto riguarda il consenso dei genitori per figli minori di 21 anni (Legge di Lord Hardwick del 1753). La legge, però, ebbe l'effetto opposto e vennero notati una serie di matrimoni segreti.²²

Sempre verso il XVI secolo il potere del capofamiglia iniziò a diminuire gradualmente, soprattutto tra i ceti più bassi. Invece, nelle famiglie nobili, per questioni di eredità, i cambiamenti furono più lenti. Il Rinascimento fu testimone anche della nascita dell'educazione dell'infanzia che continuò nel XVII secolo e si sviluppò nei seguenti secoli. Il Settecento invece fu il secolo delle grandi rivoluzioni (francese e industriale) e questi cambiamenti ebbero

²² Мицковик 2008: 78-90.

effetto sulla famiglia: dalle relazioni interpersonali, ai cambiamenti di trasmissione dell'eredità, alla trasformazione della figura del capofamiglia.²³

La famiglia moderna

I maggiori cambiamenti strutturali della famiglia europea si notarono dopo la Rivoluzione industriale che ebbe inizio in Inghilterra verso la metà del XVIII secolo, ma in Italia arrivò più tardi. I maggiori cambiamenti della famiglia nell'era industriale riguardano:

- la struttura nucleare della famiglia (i figli sposati vivono in abitazioni separate dai genitori, emancipazione dei giovani nelle città);
- l'apparizione della pediatria e maggiore attenzione verso i bambini e l'infanzia, sia in termini scientifici che personali;
- i cambiamenti delle relazioni interpersonali nell'ambito della famiglia, specialmente il rapporto genitori-figli.
- inizio dell'influenza domestica della madre sui figli;
- la fine del diritto di primogenitura.²⁴

I sociologi non sono sempre d'accordo sulle cause di questi cambiamenti. Secondo la concezione evolutiva di Frèdèric Le Play la famiglia di struttura nucleare (genitori e figli) in tutti i paesi europei deriva dalla famiglia estesa, caratteristica della società tradizionale preindustriale. Il sociologo sostiene che i processi di industrializzazione e urbanizzazione spostarono geograficamente i giovani nelle città in cerca di lavoro, creando in tal modo un nucleo familiare separato. Peter Laslett invece nelle sue ricerche degli anni '70 sostiene che la famiglia nucleare si era diffusa in Inghilterra fin dal XVI secolo, prima come residuo della famiglia estesa che diventò molto presto nucleare a causa della morte dei genitori (in quell'epoca la longevità e l'aspettativa di vita erano molto basse), per poi diventare il modello di famiglia più diffuso.²⁵ È interessante il fatto che i cambiamenti della famiglia iniziarono nel ceto medio borghese, mentre tra le famiglie nobili continuarono le relazioni e le regole matrimoniali più rigide, molto probabilmente a causa della posizione sociale ereditaria.

Comunque, i maggiori cambiamenti della famiglia in questo periodo riguardano le relazioni interpersonali dei suoi membri, soprattutto tra genitori e figli. Uno dei segni di cambiamento delle relazioni tra padri e figli fu la fine

²³ Quilici 2010: 337-342.

²⁴ Quilici 2010: 343-355.

²⁵ Мицковик 2008: 27-37.

del diritto di primogenitura che persisteva fin dal Medioevo e si incontrava addirittura in alcune società antiche. Il padre rimase la figura decisiva per l'eredità: poteva dividerla ugualmente tra tutti i figli o lasciare i beni in base alle qualità personali dei figli. In tal modo si ruppe l'equilibrio familiare che aveva creato la primogenitura e iniziò una gara per l'eredità tra i fratelli.²⁶

La famiglia moderna portò inoltre cambiamenti radicali per quanto riguarda lo status dei figli. Quando la famiglia si trasformò in un nucleo separato, le relazioni emotive tra genitori e figli si rafforzarono e la comparsa della pediatria sollecitò i genitori a prendersi cura della salute, l'alimentazione, l'educazione e il futuro dei bambini. Questi venivano allevati nelle case, non si mandavano più in conventi come nel Medioevo, oppure ad imparare un mestiere in altre famiglie, come durante il feudalesimo. Le madri allattavano i propri figli invece di ingaggiare una balia, l'igiene dei bambini era ad un livello più alto del passato, e le pratiche di punizione corporali non si usavano più nell'educazione dei bambini, cercandone di stimolare un comportamento appropriato e il senso di responsabilità. Cambiò generalmente pure il comportamento della società verso i bambini: essi ricevevano abiti speciali e non abiti da adulti, come in passato, si aprirono i primi negozi di giocattoli, si restrinse il lavoro minorile con legislazioni ufficiali e si costituirono le scuole pubbliche, che nel periodo seguente divennero una delle istituzioni sociali più importanti. Il bambino diventò una persona speciale e si abbandonò la pratica di dare i nomi dei bambini morti ai neonati. Le scoperte scientifiche e nel campo della medicina ridussero l'alto tasso di mortalità dei bambini e in questo modo diminuì anche il tasso di natalità, tanto che le famiglie divennero meno numerose. Questa moderna concezione dell'infanzia fu accettata da tutti gli strati della società.²⁷

Nel XIX secolo, nell'Italia preunitaria, la famiglia era ancora contadina, di carattere patriarcale e molto religiosa. Ma fu anche un periodo in cui si cercò un equilibrio tra la vecchia severità e l'apertura del periodo rivoluzionario e dell'Illuminismo. In questo periodo si notò un nuovo rafforzamento della figura paterna: per esempio, nel Regno di Sardegna, nel 1817 si ristabilì il maggiorascato per la nobiltà, ossia il diritto del primogenito di ereditare il patrimonio del padre, ma anche una maggiore potestà del padre sui figli. Con la monarchia si ristabilì in un certo senso anche il concetto del "padre della patria" che era presente nell'antica Roma.²⁸

²⁶ Quilici 2010: 337-342.

²⁷ Мицкович 2008: 63-77

²⁸ Quilici 2010: 384-393.

Come negli altri paesi europei, così anche in Italia il processo di industrializzazione portò maggiori cambiamenti all'interno del nucleo familiare. La mobilità sociale e geografica per motivi di lavoro o istruzione, così come il processo di urbanizzazione furono le cause dominanti per i cambiamenti delle funzioni emotive e le relazioni interpersonali nell'ambito della famiglia. Con queste trasformazioni si persero alcune caratteristiche principali della famiglia tradizionale, tra cui l'influenza della comunità nella vita familiare privata, la diminuzione dell'autorità del padre, la staticità della famiglia e della società e la connessione con le radici familiari. I giovani, emigrando nelle città, avevano un'interazione ridotta con parenti e comunità ed acquisirono in tal modo una maggiore autonomia e indipendenza dai genitori, ma anche dagli anziani e dalla comunità che aveva avuto notevole influenza nel passato. L'urbanizzazione cambiò le funzioni familiari, portando importanti trasformazioni della società nel campo delle istituzioni pubbliche. Infatti tutte le funzioni (assistenziale, educativa) che si svolgevano nell'ambito della famiglia tradizionale in questo periodo si trasferirono nelle istituzioni quali le scuole, le chiese, gli ospedali e le case di cura degli anziani. In tal modo il padre non era più il "sacerdote" della famiglia, il maestro dei figli, ma neanche l'autorità assoluta all'interno della famiglia, e la madre non svolgeva più il ruolo di infermiera della casa.²⁹

La famiglia moderna diventò un nucleo separato, dove le relazioni tra marito e moglie, genitori e figli si svilupparono in maniera opposta alla famiglia tradizionale. La funzione produttiva della famiglia diminuì e quella economica si basò sul lavoro individuale, ponendo fine alla posizione sociale ereditaria caratteristica del passato. Lo status sociale della famiglia moderna, invece, dipese dalla posizione economica o politica dell'uomo, ossia del capofamiglia, che continuò ad essere la figura dominante nell'ambito pubblico e privato. All'interno della famiglia, la funzione riproduttiva, così come l'allevamento dei bambini furono considerate funzioni principali anche nel periodo successivo. I legami affettivi tra coniugi, genitori e figli, diventarono più stretti, ma non scomparve la divisione sessuale del lavoro.

La famiglia moderna si basava anche su un nuovo modello di matrimonio, dove invece dell'interesse economico, politico o sociale diventarono importanti l'amore verso il partner, la simpatia reciproca, l'affetto e l'intimità. Nella società industriale la soddisfazione personale divenne più rilevante del rispetto delle norme e degli interessi della comunità e la libertà raggiunta nel mondo professionale stimolò il desiderio di raggiungere la stessa libertà

²⁹ Мицковик 2008: 91-101.

nella vita privata. L'amore romantico divenne il fattore base del matrimonio e i giovani desideravano scegliere il proprio partner autonomamente, senza l'influenza dei genitori, anche se il consenso formale o informale rimase in alcune società europee fino al XX secolo. Anche in quest'ambito i cambiamenti, per quanto riguarda il matrimonio, vennero accettati prima dai ceti medi e bassi, mentre per l'aristocrazia il matrimonio continuò ad essere un accordo economico e soprattutto le donne non avevano il diritto di scelta del partner, semmai potevano rifiutare la scelta fatta da genitori o parenti.³⁰

La figura femminile acquisì un nuovo ruolo e si sviluppò in questo periodo il culto della maternità e l'esaltazione della madre, specialmente diffuso in Italia meridionale. La donna come casalinga era responsabile della cura dei bambini (allevamento e socializzazione) e della casa, ma anche del supporto del marito e del suo successo professionale. Il padre come figura paterna era sempre meno presente a casa, visto che il lavoro nel settore industriale lo portava lontano dai campi e dalla casa. Le donne entrarono lentamente nel mondo del lavoro, soprattutto durante la Prima Guerra Mondiale, quando i maschi-soldati erano assenti. Nel periodo interbellico comunque il padre rimase la forza di lavoro e contribuente economico principale della casa, mentre la presenza della donna nel mondo del lavoro divenne più accentuata solo dopo la Seconda Guerra Mondiale e dopo le rivoluzioni degli anni '60 e '70.³¹

Concludendo, anche se di struttura nucleare, la famiglia italiana rimane di carattere patriarcale fino alla seconda metà del XX secolo, molto più tardi delle società europee settentrionali in cui l'emancipazione delle donne e fenomeni quali il divorzio, l'aborto e le diverse forme di famiglie si diffondono e vengono accettate molto prima. Una delle cause maggiori della lenta trasformazione della famiglia italiana è l'autorità della Chiesa che si oppone alla disgregazione della famiglia tradizionale ed esalta i valori di quella tradizionale.

La famiglia italiana contemporanea

La moralità e le relazioni familiari in Italia nel XX secolo rimangono notevolmente influenzati dalla Chiesa cattolica. L'idea della famiglia italiana, il matrimonio, il divorzio, l'aborto e altre forme di riproduzione assistita, nonché il rapporto tra uomini e donne sono questioni strettamente correlate con i valori morali della famiglia cattolica. Fino a pochi decenni fa, in Italia i

³⁰ Мицковић 2008: 142-156.

³¹ Quilici 2010: 436-489.

divorzi non erano legalmente approvati, l'aborto e i bambini nati fuori dal matrimonio venivano discriminati. Tuttavia, l'Italia non è rimasta immune ai cambiamenti sociali del dopoguerra, tra i quali i più influenti furono il movimento del sessantotto e la diffusione delle idee femministe durante gli anni '70. Infatti, questi sono gli anni in cui si verificano i cambiamenti più significativi legati al divorzio, alle relazioni extraconiugali e all'aborto in Italia. Con il referendum del 1974, la maggior parte degli italiani votò per la Legge sul divorzio, il quale fino al 1987 poteva realizzarsi solo dopo cinque anni di separazione dei coniugi, mentre dopo il 1987 questo periodo fu ridotto a tre anni. Solo nel 1975 la legge italiana ha permesso ai bambini nati fuori dal matrimonio di ottenere gli stessi diritti di quelli nati in un'unione coniugale, incluso il diritto all'alimentazione in caso di separazione. Fino agli anni '70 anche l'aborto in Italia era vietato e si dovette aspettare il referendum del 1981 in cui i cittadini italiani votarono a favore della nuova legge che permise l'interruzione della gravidanza.³² Sempre negli anni '70, e più precisamente nel 1975, in Italia scomparve anche la nozione di *patria potestà* e secondo la nuova legge "*la potestà è esercitata di comune d'accordo da entrambi i genitori...*"³³, cancellando in tal modo forse l'ultimo residuo del *pater familias* nella società italiana.

Anche se la società italiana è percepita tuttora come tradizionalmente cattolica, negli ultimi decenni non è rimasta immune da una serie di processi sociali come la globalizzazione, l'individualismo e il secolarismo che hanno portato a un calo del numero di credenti, a una riduzione della spiritualità, a una crisi familiare e a un cambiamento nel concetto di matrimonio.

Opposta alla concezione cattolica della famiglia oggi si trovano numerosi tipi di famiglia, tra cui:

- le coppie di fatto (famiglie in cui i partner non sono sposati);
- le coppie omosessuali (famiglie in cui i partner sono dello stesso sesso);
- le famiglie a genitore unico o famiglie monogenitoriali (famiglie composte da un genitore e uno o più figli);
- le famiglie ricostruite (famiglie in cui uno o entrambi i partner hanno avuto un matrimonio precedente e vivono insieme ai figli nati dalla precedente unione o dal nuovo legame);
- le famiglie immigrate (famiglie che hanno lasciato il paese d'origine);

³² Авировиќ 2017: 447-464

³³ Quilici 2010: 436-489.

– famiglie adottive (famiglie con almeno un figlio adottato).

Infine, i cambi non riguardano solamente la struttura della famiglia, ma soprattutto le funzioni e le relazioni interpersonali all'interno del nucleo familiare. I genitori non seguono più un modello di educazione autoritario, ma si comportano verso i propri figli in maniera democratica e liberale, dando anche ai bambini "il diritto di voto", le cui decisioni si rispettano e si riconoscono. Figli e figlie sono diventati il centro del mondo familiare dei genitori contemporanei. Sono cambiati notevolmente anche i ruoli dei compagni, siano essi sposati o no. La donna contemporanea è economicamente indipendente e partecipa all'economia familiare come l'uomo. Allo stesso tempo le forme di contraccezione hanno permesso alla donna di avere un ruolo decisivo nella nascita dei figli, sia in termini di numero che di tempi. Con l'indipendenza economica la donna ha finalmente acquisito la sua integrità ed eguaglianza nella famiglia ed il ruolo di casalinga chiusa in casa oggi sembra un ricordo del passato, anche se purtroppo non possiamo ancora parlare di uguaglianza sessuale totale.

Conclusione

La retrospettiva ed analisi della famiglia italiana e parzialmente di quella europea in un periodo storico così lungo e tumultuoso è stato un compito alquanto difficile e forse un po' immodesto. Nel periodo antico le risorse da analizzare sono limitate alle rappresentazioni grafiche ed artistiche e alle pratiche di sepoltura, che - nonostante diano informazioni molto importanti della vita sociale del mondo antico (posizione dei maschi e delle femmine nelle tombe, oggetti ritrovati nelle bare ecc.) - sono scarse per quanto riguarda l'analisi della vita familiare. Con l'arrivo della scrittura il mondo cambia e le fonti storiche aumentano: documenti economici, leggi, documenti riguardanti l'eredità ecc. La letteratura in questo periodo comunque è limitata alla mitologia e alla descrizione della vita dei ceti alti, lasciando una crepa enorme per quanto riguarda la vita dei ceti bassi, delle donne e dei bambini. Si devono aspettare le grandi rivoluzioni del XVIII per la diffusione della letteratura del ceto medio borghese e l'apparizione della pediatria, giacché durante il Medioevo e nei secoli a seguire le fonti letterarie ed artistiche principali hanno un carattere religioso.

La famiglia, così come la società, nel corso di questo lungo periodo storico cambia notevolmente, anche se il modello di famiglia tradizionale che appare nella società romana e persiste con pochi cambiamenti strutturali e

funzionali fino alla rivoluzione industriale sembra rimanere statica ed immutabile per un lungo periodo, soprattutto per quanto riguarda la figura del capofamiglia ossia il *pater familias* romano. Sembra incredibile quanto il carattere patriarcale della famiglia romana si sia tramandata nei secoli, specialmente grazie alla diffusione del Cristianesimo che, con i suoi dogmi, riesce a porre la figura del capofamiglia sul piedestallo ed a imporre il matrimonio come forma di controllo della sessualità umana. I cambiamenti, anche se apparentemente pochi o lenti, esistono e riguardano il complesso sistema familiare, dalle relazioni interpersonali tra coniugi, genitori e figli, ai cambiamenti del sistema ereditario, all'educazione dei bambini, dal matrimonio come accordo economico a quello basato sull'amore.

Dopo la rivoluzione industriale, la struttura della famiglia europea si restringe e ottiene una nuova forma nucleare che sopravvive come modello base della comunità familiare in Europa fino al XX secolo. Le relazioni interpersonali iniziano a cambiare notevolmente, soprattutto per quanto riguarda la relazione tra genitori e figli e il matrimonio diventa un accordo privato tra due individui basato esclusivamente sui loro sentimenti. In Italia, questi cambiamenti arrivano più tardi e bisogna sottolineare che nel corso dei secoli, è stata proprio la Chiesa cattolica l'istituzione che ha plasmato e definito maggiormente la famiglia italiana. Ancora oggi, si può constatare che l'influenza della Chiesa sulla famiglia nella società italiana moderna rimane forte. All'interno della religione cattolica un ruolo importante nella trasmissione dei valori religiosi appartiene proprio alla famiglia. Il battesimo, la prima comunione, la cresima, i matrimoni e altre importanti cerimonie e festività cattoliche sono eventi che le famiglie celebrano guidati dalle credenze religiose e dalle tradizioni.

L'industrializzazione e le rivoluzioni tecnologiche, così come l'intensa mobilità della popolazione, i processi di urbanizzazione e globalizzazione hanno cambiato in modo significativo la struttura della società e quindi incoraggiato la diversità. Il costante sviluppo delle società e i cambiamenti nei sistemi economici hanno portato a numerosi cambiamenti e adattamenti della struttura familiare. Oggi viviamo in un'epoca in cui la diversità viene celebrata, non emarginata. La visibilità della diversità sociale e familiare è ulteriormente rafforzata dallo sviluppo della tecnologia digitale che ci consente un accesso costante alle informazioni. Oggi non parliamo più di un unico modello di famiglia, ma di tipi di famiglia, quali le coppie di fatto, le coppie omosessuali, le famiglie a genitore unico, le famiglie ricostruite, le famiglie immigrate, ecc.

I maggiori cambiamenti nell'ambito familiare nella società italiana contemporanea sono il calo del tasso di natalità e il minor valore del matrimonio. Le coppie di fatto sono sempre più numerose e accettate dalla società, tanto da rappresentare un'alternativa al matrimonio. Infatti esse sono aumentate da 227.000 nel 1993 a 972.000 nel 2011³⁴, mentre è diminuito il numero di matrimoni religiosi e civili. Proporzionalmente al calo del numero di matrimoni, è invece in crescita quello dei divorzi, che ormai da decenni non rappresenta più un tabù nella società italiana. La struttura e le funzioni della famiglia sembrano talmente cambiate che i sociologi contemporanei non riescono a trovare una definizione unica di famiglia. Alcuni autori sostengono l'idea che la famiglia come istituzione - nel suo significato tradizionale - nel futuro si estinguerà, altri invece suppongono che l'evoluzione e i cambiamenti, anche quelli che riguardano la famiglia, non si possono prevedere. Infine, nonostante i maggiori cambiamenti della struttura e della funzione della famiglia, oggi, nel XXI secolo, purtroppo non possiamo ancora parlare di uguaglianza totale tra i sessi: i lavori domestici e la cura dei bambini rimangono ancora maggiormente a carico delle donne, che - anche se economicamente indipendenti - non hanno raggiunto la parità in casa. I padri sono una figura sempre più presente nella crescita dei bambini e partecipano alle incombenze domestiche, ma indubbiamente la società italiana rimane ancora parzialmente una società patriarcale.

BIBLIOGRAFIA

- Adkins Lesley, Atkins Roy A., 2004. *Handbook to Life in Ancient Rome*, Updated Edition, New York: Facts on File, Inc.
- Авиновиќ Ирена, 2017. Влијаниеџо на Католичката црква врз семејството во Илјада, во «Годишен Зборник на Филозофски Факултет», кн. 70, Скопје, стр. 447-464.
- Bardis Panos D., 1963. *Main Features of the Ancient Roman Family*, in «*Social Science*» Vol. 38, No. 4, Pi Gamma Mu, International Honor Society in Social Sciences, pp. 225-240. Disponibile a: <https://www.jstor.org/stable/41885003> (15.09.2019).
- Boatwright Mary T., et al., 2011. *The Romans: From Village to Empire: A History of Rome from Earliest Times to the End of the Western Empire*, Oxford University Press, 2nd edition.
- Browning, Don S. Green, M. Christian and Witte John Jr. (eds.), 2006. *Sex, Marriage, and Family in World Religions*, New York: Columbia University Press.
- Goody Jack, 1990. *The Oriental, the Ancient and the Primitive Systems of Marriage and the Family in the Pre-Industrial Societies in Euroasia*, Cambridge University Press.

³⁴ Vignoli-Salvini 2014: 1080.

- Mitchell Linda E., 2007. *Family Life in the Middle Ages*, Westport, Connecticut • London: Greenwood Press.
- Мицковиќ Дејан, 2008. *Семејството во Европа XVI-XXI век*, Скопје, Културна установа Блесок.
- Quilici Maurizio, 2010. *Storia della paternità. Dal pater familias al mammo*, Roma, Fazi editore.
- Saller Richard P., 1990. *Patriarchy, Property and Death in the Roman Family*, Cambridge University Press.
- Saller Richard P., *Paterfamilias, materfamilias, and the gendered semantics of the Roman household*, in «*Classical Philology*», Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), pp. 182-197. Disponibile a: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Saller+Richard+P.%2C+Paterfamilias%2C+materfamilias%2C+and+the+gendered+semanticsof+the+Roman+household> (10/09/2019).
- Shelton, Jo-Ann., 1998. *As the Romans Did: A Sourcebook in Roman Social History*, New York: Oxford University Press.
- Vignoli Daniele, Salvini Silvana, 2014. *Religion and Union formation in Italy: Catholic Precepts, Special Pressure, and Tradition*, in «*Demographic Research*», Volume 31, Article 35: 1079-1106. Disponibile a: <https://www.demographic-research.org/volumes/vol31/35/31-35.pdf> (25/08/2016).

Giuseppe Barbaro

Laboratoire d'Études Romanes (LER) - Université de Paris 8

Sul teatro delle marionette: una sfida per una didattica della lingua e della cultura italiane

È diffusa una valutazione del teatro delle marionette e dei burattini che lo riduce ad una manifestazione d'arte minore, volta ad un pubblico di piazza, in gran parte composto da bambini, legato ad una fruizione in chiave essenzialmente comica. Cercheremo nelle pagine seguenti di ridimensionare le suddette valutazioni, cogliendo l'alto valore artistico rappresentato da secoli dal teatro delle marionette italiano. Indubbiamente è stato uno dei maggiori rappresentanti dell'italianità nel mondo e di sicuro la sua storia si presta a fornire materiale di grande interesse per la diffusione della cultura italiana. Inizieremo con cercare delle risposte a domande che capita spesso di ascoltare: chi sono le marionette, come nascono, come le vive chi le maneggia, qual è la partecipazione di chi le osserva da spettatore?

1. Marionette, che passione!

Nell'opera più celebre di Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, i personaggi, sopraffatti dai sentimenti, si disumanizzano e, con l'automatismo e la meccanicità dei loro comportamenti, diventano succubi e marionette.¹

La passione che muove la nostra ricerca ha un segno diverso da quella che permea l'opera del drammaturgo siciliano. È una tensione viva, libera dalle note dell'umorismo tragico, volta ad osservare la scena teatrale, che cosa ci sia dietro le quinte, chi siano gli attori che vi si agitano e chi li diriga, cosa venga riportato sui testi che ne raccontano la storia. La passione è il sentimento che ci muove lungo il percorso che ci porta a scrutare e scoprire la marionetta che alza la testa, apre la bocca, muove gli occhi, le mani, le gambe fino a 'umanizzarsi', grazie all'intreccio intessuto tra il creatore, l'oggetto della sua creazione, il suo animatore e la relazione che si instaura con il pubblico.

¹ Cfr. Rosso di San Secondo 1972.

La prima domanda che ci poniamo è da dove la marionetta provenga. Ha come antenata la bambola-giocattolo, a cui il fanciullo dà voce e 'vita', o proviene dalla statua-idolo, presente nei palazzi e templi pagani e successivamente ritrovata nelle sacre rappresentazioni, nelle processioni, nelle cerimonie religiose? Non si può ancora dire che l'argomento sia giunto a conclusioni univoche. Proveremo a selezionare qualche filo dell'intricata matassa, sapendo già che non sarà una trattazione esaustiva.

Non fa dunque meraviglia, se facciamo risalire la marionetta archeologica al giuoco, antico come l'uomo, e consideriamo la sua dipendenza dalla scultura a tutto tondo, anch'essa antichissima e di valore polivalente presso i primitivi e le civiltà antiche in genere, che molti archeologi abbiamo asserito con tanta convinzione che Indiani, Egizi, e perfino i Babilonesi hanno conosciuto questo trastullo.²

Sono parole di Dora Eusebietti, intenta nella ricerca di associare la marionetta alla bambola piuttosto che alla statua mobile, in quanto quest'ultima, accostandosi all'automa, si lega all'artigianato e alla meccanica, mentre la marionetta, mossa dalla mano dell'uomo, è diretta espressione della grande arte plastica. Riportiamo di seguito le affascinanti riflessioni con cui l'autrice coglie nel rapporto giocattolo bambino/a il primo nucleo della relazione marionetta/marionettista.

Nel giocattolo, il fanciullo si sostituisce al burattinaio per mettere in azione il proprio fantoccio, la bambola, l'animale di legno o di pezza o di plastica. La statua-idolo dei pagani nota agli antichi era mossa invece da meccanismi più o meno complicati, e la sua illusoria *vita*, il suo movimento non dipendevano né dall'estro né dall'improvvisazione come quelli del giocattolo e della marionetta semplice d'ogni tempo [...] Ancora oggi ogni bambina che culla tra le braccia la bambola fingendo di vezzeggiare una creatura viva e dialoga con essa, modulando istintivamente la voce mentre *la fa parlare*, crea per così dire una commedia minima in cui anticipa le regole di una vera e propria *recita a soggetto*.³

A sostegno della sua tesi, l'autrice evidenzia come la componente relativa al gioco che appartiene all'antenata della marionette abbia inciso in ambito linguistico. In Francia, i burattinai *joueurs* si rapportano al verbo *jouer*, giocare, e all'azione di recitare sul palcoscenico. In latino il burattinaio si chiamava *pupus* ed anche *pupulus*, la bambola *pupa*, da cui derivano il francese *poupée*, bambola, termine che designa anche il burattinaio e la marionetta, e

² Cfr. Eusebietti 1966: 16.

³ *Ivi*, p. 14-15

l'inglese *puppet*, marionetta, ed il verbo *to play*, che significa tanto giocare quanto recitare o suonare, come il francese *jouer*. Anche in russo *kukla* indica sia la bambola, sia la marionetta.⁴

2. Movimento ed eleganza

Il legame bambola-marionetta esposto dalla Eusebietti ci riporta sui nostri passi presso il parco delle Cascine di Firenze, negli spazi dove era allestito il *XX Festival Giapponese*. Lì ci siamo imbattuti nella mostra fotografica sui lavori di Hisen Koike, presidente della Ningyou Bijustu, la Fondazione giapponese dell'Arte della Bambola⁵. Ne siamo rimasti colpiti per il modo con cui le sue creazioni trasmettevano il movimento e l'eleganza.

«Queste bambole stanno rivivendo l'*iki* (eleganza) del periodo Edo - scrive l'artista giapponese - oltrepassando il tempo e lo spazio [...] Sogno sempre di poter vivere questa vita effimera riempiendola con *iki*».

Canto degli insetti

Inizio di autunno,

il canto degli insetti, anche loro pare sospirino guardandola.

Appena uscita dai bagni emana sensualità.

La luna brilla e fa risplendere il petto svestito e ancora bagnato.

Hisen Koike



La scelta di un tema così specifico: rivivere l'*iki*, rivivere l'eleganza non ci ha stupiti. Aver vissuto a Kyoto per circa un anno è stato sufficiente a farci capire come l'eleganza permei l'intera società giapponese, dalle manifestazioni artistiche più raffinate alle più semplici azioni quotidiane.

Tralasciamo gli aspetti storici e socio-culturali che le parole di Hisen Koike sottintendano - «l'eleganza nel periodo Edo» - per evidenziare un aspetto

⁴ *Ibidem*, p. 15

⁵ *XX Festival Giapponese* 2018.

che mette in relazione la bambola e l'artista. L'oggetto inanimato diventa il depositario privilegiato di ciò cui l'artista aspira: «vivere la sua vita effimera con eleganza!». Vedere nell'oggetto creato una proiezione verso cui tendere munisce l'artista di una tensione volta al superamento delle proprie difficoltà, dei limiti fisici, culturali, sociali che frenano il raggiungimento delle sue aspirazioni. La bambola si carica di un alto significato e compie il passo che supera il confine marcato tra ideatore e oggetto inanimato. Questi diventa espressione di quello, di ciò che di più intimo pulsa nel suo cuore. Ciò che di vero e vitale il creatore non è riuscito ad esprimere, inizia a vivere nella figura dell'oggetto creato. La sua creazione si 'umanizza'.

Le deduzioni a cui siamo pervenuti, dopo aver letto quanto scritto da Hinsen Koike, potrebbero risultare non abbastanza convincenti. Ritorniamo ancora una volta sul suo pensiero, laddove scrive: «Anche se non hanno voce e non si muovono, queste bambole rinascono, attraverso gli antichi tessuti e oltrepassando le ere, in questa nuova forma di vita. Come se avessero accettato il proprio ruolo, riescono a trasmettere emozioni e a raccontare storie più di quanto un essere umano riesca a fare».

L'elemento 'vitale' presente nelle sue bambole, che su abbiamo visto come proiezione di ciò che è racchiuso nel cuore dell'artista, ora si esprime senza indugio, contrariamente alla staticità solitamente

attribuita agli oggetti inanimati. «Si riesce quasi a percepire il loro respiro e la loro vitalità nell'interpretare con grande forza la loro nuova vita. Ecco a voi le persone che hanno vissuto [...] le varie storie della vita quotidiana e le storie d'amore tra uomini e donne». ⁶

Ventaglio autunnale

innamorata di un uomo che assomiglia a Ebizo

(l'attore illustrato sul ventaglio)

ostinata cerca di avvicinarlo ma sa di non essere ricambiata.

La donna con il ventaglio di autunno che non serve più,

dovrà lasciare il ventaglio come forse il suo amore.

Hisen Koike



⁶ XX Festival Giapponese, cit.

3. Dinamismo e vitalità

La scultura, tra le arti figurative, è quella che più di ogni altra mostra il molteplice in una sola opera. Attraverso la rotazione della figura su se stessa, la scultura consente il moltiplicarsi delle «vedute», laddove la pittura ha bisogno di produrre infinite figure per dare il senso della varietà del mondo, del tempo e del movimento.

La donna con il «ventaglio autunnale» - su mostrata - evidenzia un movimento che contribuisce a darle dinamismo e vitalità, e le parole che l'accompagnano significano ciò che la bambola nel suo complesso rappresenta: una raffigurazione della narrazione della vita quotidiana nel periodo Edo.

Andiamo più a fondo sull'argomento, spostandoci in Italia, alla galleria Borghese, e ascoltiamo le parole del suo direttore, Anna Coliva, in merito alle rappresentazioni scultoree di Gian Lorenzo Bernini, da lei definite delle «vere e proprie messe in scena, delle grandi rappresentazioni narrative nel marmo che mai la scultura abbia immaginato», come nell'*Apollo e Dafne*.

Un'opera come l'Apollo e Dafne - scrive Anna Coliva, riconosciuta per essere uno dei maggiori esperti a livello mondiale della Galleria Borghese - ha un tempo di lettura che è quello teatrale. Bernini, insieme a Scipione Borghese, decide di metterla non al centro, ma addossata ad una parete. [...] Lo spettatore, il visitatore, il cardinale entravano ed avevano il lato sinistro della statua [...] quindi vedeva una corsa, un inseguimento, poi avanzava e vedeva la fine di questa corsa, cioè Apollo che raggiunge Dafne, dopo di che vedeva la fine di tutto da un lato destro, dove non si vedevano né Apollo né Dafne, ma si vedeva l'alloro, che era quello che rimaneva simbolicamente da tutta questa storia [Dafne si trasforma in alloro, simbolo dei poeti e degli eroi, caro ad Apollo]. È una rappresentazione temporale di una storia, di una vicenda, una rappresentazione teatrale tanto è vero che Bernini per la prima volta mette in scena anche la scenografia in cui si svolge, si porta con sé il suo spazio e il suo luogo e, se guardiamo bene, non è tanto una ninfa che scappa ed Apollo che la vuole seguire, ma è una soprano che sta cantando la sua aria. Non ci dobbiamo dimenticare che nella Villa Borghese in questi stessi anni vengono messe in scena le opere di Monteverdi, il primo nucleo della musica con le parole, il melo-dramma, il primo nucleo dell'opera lirica. Quindi, tutto questo nasce contemporaneamente in questo luogo straordinario, e Bernini è l'interprete primo e più forte del concetto della messa in scena delle opere d'arte. E, questa messa in scena è viva!»⁷

⁷ *Dalla casa al museo. Dal museo alla casa. Le grandi collezioni.* Convegno internazionale - 6 marzo 2018

APOLLO E DAFNE nella quarta dimensione

Lo spettatore entrava ed aveva il lato sinistro della statua, quindi vedeva una corsa, un inseguimento, poi avanzava e vedeva la fine di questa corsa, dopo di che vedeva la fine di tutto da un lato destro.

(Anna Coliva)



Apollo e Daphne reloaded in the 4th dimension

Confessiamo di aver nutrito qualche dubbio se davvero l'espressione della Dafne appartenga al volto di una cantante o se sia un mero moto di sgomento, appena la ninfa si accorge di essere ghermita. Tralasciamo di approfondire, perché ci preme di più osservare che, nell'espressione del volto e nella trasformazione in alloro, Dafne porta a compimento una «rappresentazione teatrale» avviatasi con l'inseguimento di Apollo. «E questa messa in scena è viva!».

... è una soprano che sta cantando la sua aria.

Anna Coliva



Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=e_TFAL3uXYw&list=PLYhr_lZBydezYNOgE1iLUiiWI-JzlokA7R&index=2

4. La creazione di un'opera d'arte, la creazione della marionetta

Con le ultima parole di Anna Coliva tocchiamo uno dei nodi più complessi e affascinanti della creazione artistica, se cioè essa possa racchiudere in una forma fissa la vita, che è movimento nel tempo e nello spazio. Nella creazione del Bernini, la staticità della forma diventa movimento, l'inanimato prende vita, come abbiamo visto nelle bambole di Hisen Koike, nelle quali la materia racchiude le passioni dell'artista.

Siamo abbastanza convinti che capire cosa sia la marionetta significhi porsi di fronte a problematiche simili. Nell'analisi fin qui svolta, siamo partiti dalla bambola, abbiamo osservato il suo movimento e che cosa esso possa significare, e siamo giunti a comprendere che la messa in scena di un'opera d'arte può diventare 'viva'.

La nostra ricerca tenderà nelle prossime pagine ad interessarsi all'atto della creazione di un'opera scultorea, per cogliere la presenza dell'artista creatore e scoprire le analogie con la nascita della marionetta.

Osserviamo la scelta di Michelangelo di privilegiare la scultura rispetto alla pittura, perché mostra il molteplice in una sola opera. Lo afferma Paola Mastrocola, attenta curatrice delle *Rime* dell'artista, e prende ad esempio il *Mosé*, che «racchiude in se stesso uno spettro di significati possibili a seconda del punto di vista dell'osservatore; la volta della Sistina e il *Giudizio* ripetono la figura umana in infinite varianti per ottenere lo stesso effetto di molteplicità».⁸

In Michelangelo, nel momento della creazione, osserva Douglas Hofstadter, tra i massimi studiosi contemporanei del processo creativo, prevale nettamente l'«immaginazione», cioè «l'abilità di guardare una cosa e in essa vederne molte altre». Il fulcro del processo creativo - osserva Hofstadter - sta nell'effettuare infinite variazioni su un tema. Il processo artistico è inteso come «vulcanicità», per cui è impossibile contenere l'idea, i progetti, portandolo ad una esecuzione.⁹

⁸ Cfr. Mastrocola 1992: 19.

⁹ Cfr. Mastrocola 1992: 16-7. Hofstadter distingue tre diverse capacità che presiedono la creazione: l'immaginazione, su definita; «l'autocensura», che limita o accantona le idee; la «grazia», che fornisce eleganza, e cinque fasi che ne formano il processo. Delle tre capacità «una o due possono essere presenti in una singola persona». Cfr. Hofstadter 1987: 39-41. Hofstadter definisce un ambigramma «un gioco di parole visivo di tipo speciale: un disegno calligrafico che possiede due (o più) interpretazioni chiare come parole scritte. Si può saltare a volontà dall'una all'altra delle letture rivali», *ivi*, p. 17.

Mosé (particolare)

*«far emergere la figura
dalla pietra*

*come se la si vedesse
affiorare*

*da uno specchio d'ac-
qua».*

Giorgio Vasari



Michelangelo, attento ai giochi dell'immaginazione, segue e favorisce le molteplici immagini mentali, all'insegna di una pluralità basata sul movimento, su un'evoluzione delle forme nel tempo. A proposito, torniamo nuovamente sulle riflessioni di Paola Mastrocola: «L'immaginazione per Michelangelo non può dirsi esattamente creazione o invenzione nel senso attuale del termine: è piuttosto scoperta, "rivelazione", il risultato di un'osservazione [...] Semplicemente per inclinazione artistica - giacché l'arte è percezione - Michelangelo "vede" le immagini, i "concetti" che la materia nasconde. La montagna di Carrara ha in sé quel colosso che egli decide di scolpire, ogni blocco di marmo contiene un "concetto"».¹⁰

È famoso il viaggio di Michelangelo verso le cave di Carrara, per scegliere i blocchi di marmo da cui trarre il sepolcro voluto da Papa Giulio II. Su di esso, il famoso storico dell'arte E. H. Gombrich, annota che «Il giovane artista fu soverchiato dalla visione di tutti quei blocchi marmorei che sembravano aspettare lo scalpello che li trasformasse in statue mai vedute prima. Rimase più di sei mesi alle cave, comprando, scegliendo, escludendo, con la fantasia traboccante di immagini. Voleva liberare dal marmo le figure che vi giacevano dentro assopite».¹¹

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.¹²

¹⁰ Cfr. Mastrocola 1992: 16-7

¹¹ Cfr., Gombrich 1966: 295.

¹² Cfr. Mastrocola 1992: 196-98. Il sonetto è una fama di antica memoria, perché fu il Vasari, nelle Vite a affermare che «messer Benedetto Varchi nell'Accademia fiorentina fece una

La quartina su riportata appartiene ad uno dei sonetti tra più famosi tra quelli ispirati a Vittoria Colonna, ed è conosciuta soprattutto per rappresentare la teorizzazione michelangiolesca sull'arte, sulla scultura in particolare. Dai versi si evince che non si tratta di creare, ma di *vedere*, di scolpire, cioè di «levare» il soverchio di marmo dal blocco e liberare così la «figura». La materia così com'è, al suo stato di natura, può già contenere in sé una forma artistica, e questo sembra appartenere unicamente alla scultura. La creazione dell'opera artistica si deve sempre a un che di esterno rispetto a chi la compie, ovvero alla materia che già contiene la forma. «L'idea che la materia «imprigioni» la forma e che quindi lo scultore implicitamente sia colui che la libera, è del tutto michelangiolesca, dal momento che trova la sua massima espressione non tanto in passi teorici quanto nelle sue stesse opere scultoree: si pensi ai *Prigioni* e in generale all'arte del “non finito”».¹³

APOLLO E DAFNE nella quarta dimensione

Lo spettatore entrava ed aveva il lato sinistro della statua, quindi vedeva una corsa, un inseguimento, poi avanzava e vedeva la fine di questa corsa, dopo di che vedeva la fine di tutto da un lato destro.

(Anna Coliva)



Apollo e Daphne reloaded in the 4th dimension

lezione colorata sopra quel sonetto», favorendo la reputazione di Michelangelo poeta-filosofo (cfr. Brizio 1948: 480). Interessante notare che la *Lezione di Benedetto Varchi fatta pubblicamente nella la seconda domenica di Quaresima, nell'anno 1546* ha come primo «soggetto» «l'amore», di cui i restanti 10 versi del sonetto in questione si occupano con un pathos rilevante. Ma, ripetiamo, del sonetto è sovente riportata solo la quartina iniziale, per la teorizzazione sull'arte in essa contenuta. Cfr. Varchi 1549: 13-29.

¹³ In Mastrocola 1992: 197.

5. Il burattino più famoso del mondo

«La pietra lavora con te. Ti rivela se stessa. Ma devi colpirla per il verso giusto. [...] Ogni pietra ha il suo carattere. Bisogna soltanto capirla e trattarla con riguardo, altrimenti si scheggia malamente. Non lasciare che si distrugga. La pietra si arrende all'abilità e all'amore». Sono parole che Stone, scrittore statunitense specializzato nelle biografie romanzate di personalità storiche, fa dire a Topolino, colui che, nel racconto del romanziere, aveva insegnato a Michelangelo «a lavorare la pietra con un sentimento affettuoso, a non trattarla mai con rabbia o con antipatia».¹⁴

La parole di Topolino ci suscitano un'emozione sincera, rivelando i segreti che accompagnano l'intreccio tra l'oggetto artistico e il suo creatore ed oltrepassano i confini stabiliti dall'uso di una tecnica determinata. È un modo di procedere che appartiene a tutti gli artisti quando provano a liberare una forma d'arte dalla materia, lavorandola con «abilità» ed «amore». A noi pare sia un modo di procedere non dissimile da quello esercitato da Mastr'Antonio, che tutti chiamavano maestro Ciliegia, nell'atto di forgiare un pezzo di legno. Maestro Ciliegia fa esperienza diretta di cosa voglia dire «dare vita» ad un pezzo di legno, o meglio, «dargli voce»!

E ripresa l'ascia in mano, tirò giù un solennissimo colpo sul pezzo di legno.

— Oh! tu m'hai fatto male! — gridò rammaricandosi la solita vocina. [“la vocina sottile sottile” si era già raccomandata di “non picchiarla tanto forte”].

Questa volta maestro Ciliegia restò di stucco, cogli occhi fuori del capo per la paura, colla bocca spalancata e colla lingua giù ciondoloni fino al mento, come un mascherone da fontana.

Appena riebbe l'uso della parola, cominciò a dire tremando e balbettando dallo spavento:

— Ma di dove sarà uscita questa vocina che ha detto oh?... Eppure qui non c'è anima viva. Che sia per caso questo pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino?¹⁵

Conosciamo bene cosa successe dopo a maestro Ciliegia. Non gli parve vero dopo poco tempo di liberarsi di quel pezzo di legno, dandolo a Geppetto, che tutti chiamavano Polendina, per via della sua parrucca gialla che assomigliava alla polendina di granturco.

¹⁴ In Stone 1961: 51. Sulla figura di Topolino e sulla difficoltà a ricostruire la sua vera identità cfr. Bussagli: 1994.

¹⁵ Cfr. Collodi 1983: cap. I.

Ho pensato di fabbricarmi un bel burattino di legno: - disse Geppetto a maestro Ciliegia - ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?

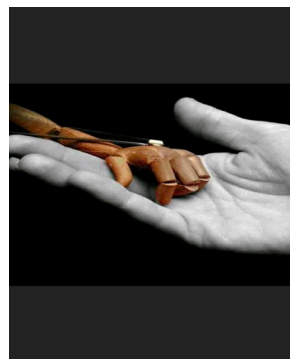
- Bravo Polendina! - gridò la solita vocina, che non si capiva da dove uscisse.¹⁶

Pinocchio era già dentro il pezzo di legno non ancora forgiato, e «non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta». Eppure vive già dentro di esso, conosce i personaggi che gli stanno attorno, chiama Geppetto: Polendina! Tornato a casa, Geppetto inizia l'arte del «levare» e, nasce Pinocchio! Com'era toccato a Michelangelo concepire come celate nel blocco di marmo le figure cui darà vita, così Geppetto libera dal legno la figura che vi giaceva dentro. Come i «blocchi marmorei» aspettavano lo scalpello di Michelangelo, così quel semplice legno da catasta aspettava l'ascia di maestro Ciliegia e gli arnesi di Geppetto.

*Con questo burattino voglio girare il mondo per
buscarmi*

*un tozzo di pane e un bicchier d vino: che ve ne
pare?*

Pinocchio, cap. II



6. È possibile la libertà dell'opera d'arte?

Una volta liberato dalla corteccia che lo copriva, sappiamo a quali monellerie si concesse immediatamente la marionetta più famosa al mondo. Tra le più brutte, la vendita dell'abecedario per quattro soldi, per i quali il babbo aveva venduto la sua vecchia casacca di fustagno, usati per entrare al *Gran Teatro dei Burattini* ed assistere alla «commedia». Immediatamente dopo, «quando Pinocchio entrò nel teatrino della marionette, accadde un fatto che destò mezza rivoluzione». Arlecchino, che bisticciava sulla scena con Pulcinella, vedendo Pinocchio in fondo alla platea, smise subito di recitare e «urlò in tono drammatico: Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure

¹⁶ *Ivi*, cap. II.

quello laggiù è Pinocchio!”». Urlano in coro tutti i burattini, uscendo a salti fuori dalle quinte: «È Pinocchio! È il nostro fratello Pinocchio!». Il grido finale è quello di Arlecchino: «Vieni quassù da me, vieni a gettarti fra le braccia dei tuoi fratelli di legno!».

A quell’invito affettuoso, Pinocchio rispose spiccando un salto che gli permise di arrivare ai «posti distinti», cui ne seguì un altro e, montando «sulla testa del direttore di orchestra», schizzò diretto sul palcoscenico. Qui ricevette abbracciamenti, strizzoni di collo, pizzicotti dell’amicizia e le zuccate «dagli attori e dalle attrici di quella compagnia drammatico-vegetale».¹⁷

La pagina di *Pinocchio* che abbiamo appena finito di parafrasare è piena di significati. L’aver denominato «teatrino delle marionette» quello che prima era stato chiamato «Gran Teatro dei Burattini» denota come non fosse considerata, ai tempi di Collodi, la differenza tra burattini e marionette, anche se di quest’ultime si tratta, e non di burattini.¹⁸ La commistione tra teatro di figura e Commedia dell’Arte è così intrecciata, che le marionette vestono i panni, i caratteri, le abitudini delle maschere tradizionali («sulla scena si vedevano Arlecchino e Pulcinella, che bisticciavano fra di loro»). Sono attori di legno appartenenti ad una «compagnia drammatico-vegetale» che recitano una «commedia», vestono ruoli ben delineati e sviluppano una diegesi presentando una finzione narrativa e la relativa messinscena visiva (quando Pinocchio entra nel teatro, Arlecchino e Pulcinella stanno recitando sulla scena)¹⁹. È presente financo un’orchestra, visto che Pinocchio usa la testa del direttore per schizzare sul palcoscenico. Il pubblico paga secondo la tipologia dei posti occupati («Pinocchio spicca un salto, e di fondo alla platea va nei posti distinti»).

Non avremmo mai creduto che un personaggio come il burattinaio Mangiafuoco, con «una barbaccia nera come uno scarabocchio d’inchiostro e una grossa frusta, fatta di serpenti e di code di volpe attorcigliate insieme»

¹⁷ Le citazioni sono tratte dal cap. X di *Pinocchio...*, op. cit.

¹⁸ Ci sono sembrate aderenti al testo, le scene del film *Pinocchio*, diretto da Garrone 2019, con la partecipazione di Roberto Benigni nei panni di Pinocchio. In esso le marionette godono di autonomia fisica ed emotiva, con un capovolgimento di fronte: qui sono gli attori in carne ed ossa che diventano attori di legno!

¹⁹ Senza questi elementi non si può parlare di teatro. Ritorna utile a propositi osservare l’attenzione che Bil Baird rivolge ad uno degli elementi che costituiscono il teatro delle marionette: la presenza del pubblico. «Perché è lui che determina l’azione, la forma e le dimensioni dei burattini [...] Nello scegliere le caratteristiche del nuovo personaggio, il burattinaio deve chiedersi: quanto pubblico ci sarà? Una persona? Due? Duecento? Mille? E che genere di pubblico sarà? Sofisticato? Nuovo a questo genere di spettacolo? Di un’altra nazionalità?». Cfr. Baird 1966: 212.

avesse messo su un sì *Gran Teatro*, una struttura così complessa, comprensiva di tutti gli elementi necessari a dar vita ad una rappresentazione teatrale.²⁰

Ma quello che di originale e sorprendente appare nel teatrino di Mangiafuoco è l'autonomia delle marionette, in quanto partecipano ad azioni indipendenti dalla volontà del loro manipolatore, che qui non appare. Si conoscono già da lungo tempo e la gioia che manifestano è un'emozione che appartiene solo a loro. Insomma sono 'presenze vive' che hanno l'occasione di muoversi in completa autonomia.

Potremo mai noi, uomini in carne ed ossa, vedere con i nostri occhi le figure create da mano umana muoversi, emozionarsi, vivere di motu proprio o, per accedere a questa visione, dobbiamo sempre affidarci alle fiabe e ai racconti? E chi mai ha suggerito a Hans Christian Andersen che i compagni de *il soldatino di piombo* si dessero alla pazza gioia, quando ...

Venuta la sera, il silenzio invase la casa.

Tutti i suoi abitanti dormivano tranquillamente... ad eccezione dei giocattoli.

Nella penombra, incominciò una folle scorribanda: i palloni giocarono ai quattro cantoni, gli animali di peluche fecero alcune piroette e i soldatini di piombo sfilarono al suono del tamburo di un clown variopinto.

In mezzo a tutta questa agitazione, rimanevano tranquille solo la ballerina di carta, che rimaneva nella sua posa acrobatica, e il soldatino di piombo che, nascosto dal cofanetto, continuava a fissarla.

Malgrado la sua aria marziale e la sua prestanza, era timido e ritardava di minuto in minuto il momento dell'approccio. Questi momenti di esitazione gli furono fatali!²¹

Ci siamo chiesti se la scoperta dei giocattoli in movimento nelle ore più profonde della notte sia solo il frutto della mente creatrice di uno scrittore di favole, che può vivere esclusivamente al di fuori del mondo materiale. Chiediamo aiuto a un figlio e maestro d'arte, confidando che ci possa rivelare qualche segreto di come il mondo delle figure viva, per cogliere quella relazione particolare tra creatore, animatore e oggetto inanimato che dà luce a delle «presenze vive».

²⁰ È indubbiamente una testimonianza dell'alto livello raggiunto dal teatro di figura in Italia alla fine dell'800. Per la storia del teatro della marionette nel XIX sec., cfr. Cipolla-Moretti 2011: 88-143.

²¹ In http://www.lefiabe.com/Andersen/soldatino_di_piombo.htm *Il soldatino di piombo* di Hans Christian Andersen è apparso per la prima volta nel 1838, nel quarto volume di *Eventyr, Fortalte for Børn (Fiabe raccontate ai bambini). Le Avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, di Collodi (Carlo Lorenzini) è del 1883.

7. La marionette e il loro maestro

Da bambino mi sono abituato a vedere le marionette in un modo duplice. C'era la marionetta con i fili, e quella la vedevo da un palco di prosce-nio o tra le quinte, mentre agiva sul palcoscenico, e mi incantavano le mani di quelli che la muovevano, e quindi continuavo a salire con gli occhi dal personaggio lungo i fili a queste mani, che mi pareva stessero suonando uno strumento e non muovendo fili per marionette. Però c'era un momento che era più magico ancora ed era quando per me i fili non esistevano, perché io mi accucciavo in una poltrona di pelle e stavo a vedere una mia prozia che vestiva questi personaggi parlando con loro, cioè ignorando completamente che sopra la loro testa ci fossero dei fili, che in quel momento fossero inanimate e che attendessero un animatore, come se avesse avuto davanti non un personaggio che stava per nascere, ma una creatura che aveva le stesse esigenze che può avere un attore. Il mio prozio, Carlo Colla, quando preparava i colori delle calze o delle piume per i costumi diceva sovente: "Non so se sarai contento di questo colore", e stava parlando ad un costume che era ancora vuoto, non aveva ancora un personaggio all'interno. Quindi c'era questo modo di sentirle come delle presenza vive che continuavano a circolare nel laboratorio, prima di diventare personaggi teatrali sul palcoscenico.²²

Sono i ricordi espressi in un'intervista da Eugenio Monti Colla, di quando da piccolo si è mosso in ambienti quali le quinte, il ballatoio per le manovre, la sartoria ed altro, ricordando con emozione la voce dei suoi prozii che parlavano con le marionette come se avessero avuto davanti un attore in carne ed ossa. Nei nostri primi approcci alle marionette, non immaginavamo che gli artisti vivessero così tante emozioni nel rapportarsi alle loro creazioni, sino al punto da dimenticare il loro essere un'inanimata testa di legno.

Facciamo un passo avanti per osservare come il figlio d'arte divenuto maestro d'arte si muova ora con una marionetta tra le mani e osserveremo come la testa di legno diventi uno strumento di trasmissione dell'anima di chi la dirige.

Dopo essere stato attore e assistente alla regia per sei mesi, mi sono accorto che non avevo un oggetto in cui far passare la mia anima per arrivare al pubblico, e direttamente mi sentivo un po' insufficiente. Io non riuscivo a comunicare agli spettatori tutto quello che avevo dentro. E allora ho deciso che forse erano le teste di legno che mi mancavano, o forse la possibilità di cambiare le teste, perché agli essere umani questo non era possibile fare.

²² Cfr. Crocé Mino-Wihelm Guido, *Fili di Vita*, in <https://www.youtube.com/watch?v=H2HiKovsfjk>

E invece con le marionette sentivo che si spalancava un mondo in cui davvero avevo la possibilità di moltiplicarmi io come persona»²³

Dunque, dopo una fase di interessamento ad altri aspetti della vita teatrale, Eugenio Monti Colla torna alla marionette, riportando sui teatri di tutto il mondo gli spettacoli che hanno reso famosa la *Compagnia Carlo Colla e figli*. Pur consapevole che la sua arte viene da una tradizione che si prolungava da oltre cento anni, Eugenio riconosce che accanto alla tecnica occorre un sapere in cui sono presenti le vibrazioni, le emozioni, la voglia di «lasciarsi andare».²⁴ Ecco come risponde alla domanda: «Come si diventa marionettista?».

Nel mio caso è il DNA della famiglia, ma lo diventi quando pensi di avere tra le mani un oggetto e riesci a farlo vibrare in maniera tale da comunicare le tue emozioni umane attraverso i fili. Se il pubblico le coglie attraverso questo pezzo di legno che si muove, ci sei riuscito. Non è difficile, uno deve avere solo voglia di uscire da sé, lasciarsi andare e vivere questo pezzo di legno. Noi siamo solo dei mezzi. Da noi non esiste “la mia, la tua, la sua”: chi vuole fare il marionettista deve capire il rito dell’oggetto e deve saperle muovere tutte. [...] Quando invece di tirare solo i fili, li solleciti come quelli di un’arpa in maniera tale che la marionetta prenda movimento. È sbagliato dire “ti tirano i fili come una marionetta”: chi tira i fili non è un buon marionettista. Questo è un mestiere che si ruba con gli occhi: se non hai un personaggio da muovere, devi guardare gli altri.²⁵

²³ *Ibidem*

²⁴ Carlo Colla era figlio del fondatore, Giuseppe, nato nel 1805. A quest’ultimo viene attribuita la fase di inizio dell’attività professionale dei Colla, nel 1835, quando su di un libro mastro furono annotati gli spostamenti nelle varie cittadine del Piemonte, le opere rappresentate, le spese, gli incassi. Alla morte di Giuseppe, nel 1861, Carlo divise l’edificio teatrale (il patrimonio costituito da marionette, teste di ricambio, costumi, scenari, copioni e materiale di attrezzeria) con gli altri suoi due fratelli, Antonio, che morì senza eredi, e Giovanni, da cui discende la compagnia tuttora operante, le *marionette di Gianni e Cosetta Colla*. Da Carlo discende la *Compagnia Carlo Colla e figli*, tuttora operante, in cui ha lavorato Eugenio Monti Colla sino al suo decesso, nel 2017. Cfr. <https://marionettecolla.org/storia/le-origini/>

²⁵ Cfr. l’intervista in *Teatro.it*, scritta da Fabienne Agliardi, *Le marionette dei Colla tra le due Expo: Milano, 1906 e 2015*. In un’altra intervista, Spagnoli 2107, Eugenio Monti Colla evidenzia il totale coinvolgimento del marionettista nel suo lavoro e gli impulsi che trasmette alla marionetta. «I fili sono l’elemento di convivenza meccanica tra il marionettista e l’attore di legno. In qualche modo le marionette sono simili agli strumenti musicali: le corde vanno sollecitate, non semplicemente tirate. È un lavoro faticosissimo, la testa deve continuare ad elaborare riflessioni su quello che è appena stato e ciò che sta per accadere. Oltretutto, non sono solamente le mani a tirare i fili: la tensione è presente in tutto il corpo, si flettono le ginocchia, il personaggio che si muove al di sotto del marionettista deve acquisire tutti questi impulsi che sono propri del corpo umano».

Abbiamo appena visto tre momenti particolari della vita del maestro Monti Colla: i suoi anni da ragazzo negli spazi teatrali, la scelta di restare marionettista, il suo rapporto con la marionetta. Risalta nelle sue parole l'uso di espressioni afferenti alla sfera musicale. Non c'è da meravigliarsi: le fonti lasciano pochi dubbi sull'intreccio tra melodramma e marionette sin dalla fine del '600, quando il teatro degli attori di legno era considerato uno spettacolo riservato ad un pubblico raffinato, volto a stupire gli spettatori con artifici meccanici e con la grazia e l'eleganza dei movimenti.²⁶

8. Marionette, che musica!

Di sicuro il rapporto con la musica è l'elemento che più ha caratterizzato la scena del teatro delle marionette dalla sua nascita ad oggi. Ce lo conferma uno dei massimi riformatori del teatro di figura del Novecento, che per circa cinquant'anni ha portato lo spettacolo delle marionette in tutto il mondo, dopo la fondazione del *Teatro dei Piccoli*, il 21 febbraio 1914, nella Sala Verdi, l'ex scuderia di palazzo Odescalchi, a Roma. «Le marionette sono fatte della stessa stoffa della musica, del ritmo di vita ed arte che ne emana, [...] guidate da fili arieggianti le corde sonore, sono quasi strumenti musicali; sono intese di musica, di sostanza melodica e sinfonica».²⁷

Sin dagli inizi, Il *Teatro dei Piccoli* di Vittorio Podrecca si misurò con opere impegnative, di alto valore artistico. Nel 1918 mise in scena *I balli plastici per marionette*, con scene e marionette disegnate da Fortunato Depero. Nel 1921 fu la prima compagnia in Italia a rappresentare *La tempesta* di William Shakespeare, adattata da Orio Vergani, e tra le prime compagnie in Italia a essere invitata in Unione Sovietica, confermando di essere l'impresa teatrale italiana più conosciuta a livello internazionale. A Londra, Podrecca raccolse il plauso di spettatori illustri come Winston Churchill, George Bernard Shaw, Eleonora Duse.²⁸

In un film/documentario, Eugenio Monti Colla evidenzia che Podrecca adotta «un linguaggio nuovo culturale che usa un oggetto che si perde nell'antichità, ma che però sta diventando un oggetto in trasformazione e che avesse capito molto bene come musica e marionette siano un binomio perfetto». Di seguito alle affermazioni del maestro Monti Colla, Alfonso Cipolla mette in

²⁶ Sul teatro della marionette alla fine del '600, cfr. Giuseppe Barbaro 2020. Per i secoli successivi, cfr. Monti Colla 2000.

²⁷ In Cipolla 2014: 44-45.

²⁸ Sulla vita di Vittorio Podrecca e la storia del Teatro dei Piccoli, cfr. Calenda-Signorelli 2000, ora anche in <https://ipiccolidipodrecca.files.wordpress.com/2015/03/quadernopiccoli.pdf>

risalto che la nascita dei *I Piccoli* è segnata dall'arrivo di Tommaso Holden in Italia, nel 1885.

È una rivoluzione enorme, perché porta non più commedie o grandi balli, ma porta il *Varietà*, perché le sue marionette, dette marionette meccaniche, hanno l'innovazione di avere tutti i fili e non la barra centrale come hanno tutte le marionette tradizionalmente in Italia. Quindi il repertorio cambia, non si fanno più né drammi né commedie, o balli ma si fanno numeri di virtuosismo. Altro elemento fondamentale per la nascita dei Piccoli è l'arrivo in Italia, nel 1911, dei *balletti russi* di Djagilev, dove c'è una idea analoga, si apre il sipario e c'è un mondo pittorico tridimensionale che prende vita»²⁹.

La decisione di fondare una seconda compagnia, *Il Nucleo musicale*, consentì a Podrecca di concentrare il suo lavoro sul suo primo amore: la relazione tra le marionette e la musica, l'opera e il balletto. Ne sono testimonianza il titolo di uno degli spettacoli più celebri: *Visioni sinfoniche* e il nome dato alle sue marionette più conosciute: il soprano Sinforosa Strangolini e il pianista Piccolowsky (quest'ultimo chiudeva di solito il programma eseguendo al pianoforte una sonata, vero e proprio capolavoro della tecnica marionettistica).

Il Nucleo debuttò il 12 marzo 1956, alla Piccola Scala di Milano, con *Retablo*. Eugenio Montale, critico musicale del "Corriere d'Informazione", così scrisse a riguardo:

Di questo capolavoro la Piccola Scala ha dato un'esecuzione che è finora la migliore dell'anno (grande Scala inclusa). Ben difficilmente in avvenire saranno presenti le condizioni che hanno reso possibile questo ammirevole insieme. Un maestro come Antonio Votto, un regista scrupoloso come Franco Enriquez, l'opportuno quadro scenico di Nicola Benois, le marionette di Vittorio Podrecca agli ordini del loro Mago, ed una cantastorie sbalorditiva come Teresa Querol, un Don Chisciotte come Italo Taio, stupefacente, formano uno di quei complessi che forse non potranno più ripetersi. Esecuzione miracolosa di un'opera in cui il gesto musicale è salito all'altezza del genio e in cui, veramente, suoni, parole e colori si confondono».

Sei mesi dopo, sempre a Milano, fu il turno di *Visioni sinfoniche*, che mise insieme *Ma mère l'oye* di Maurice Ravel, *La boîte à joujoux* di Claude Debussy, e *Pierino e il lupo* di Prokofiev. Nel 1930, durante la prima stagione teatrale dei Piccoli a Parigi, era stato Ravel stesso ad offrire la sua opera a

²⁹ Le analisi di E. Monti Colla e A. Cipolla sono riportate nel film/documentario di Guerrato-Parente- Tico Film-Cassiopea, consulenza scientifica: Roberta D'Errico, 2013.

Podrecca, mentre la scrittrice Colette aveva messo a disposizione delle marionette italiane *L'enfant e le sortilege*, che lo stesso Ravel stava musicando. Critica e pubblico furono concordi nell'entusiasmo, decretandone il successo. Franco Abbiati, critico musicale del "Corriere della Sera", così si esprime:

In queste tre fiabe, modestamente chiamate Visioni sinfoniche, il teatro dei Piccoli ha conseguito risultati di adamantina purezza rappresentativa; di più, le sue miracolose marionette, fatte di legno e mosse da fili, hanno tipicizzato un genere di teatro che forse non si vedrà mai più l'uguale, ed hanno valorizzato tre gioielli di musica strumentale difficilmente superabili, a un tempo cogliendone l'intima essenza favolistica e caricaturale, moralistica e trasfiguratrice.³⁰

Lo spessore delle dichiarazioni dei due critici su riportate danno un'idea dell'alto contenuto culturale raggiunto e del coinvolgimento di tanti artisti di fama nelle prime performance de *Il Nucleo*. Poco tempo dopo, nel 1958, arrivò l'invito al XXI Festival della Musica Contemporanea, nell'ambito della Biennale di Venezia. Il programma dello spettacolo doveva comprendere, oltre a *Visioni sinfoniche*, una quarta e brevissima opera: *Genoveffa di Brabante*, su musica di Erik Satie. Insomma, con Podrecca, il teatro delle marionette sembrava non avesse confini, niente che non si potesse raggiungere, la sua arte non era seconda a nessuno.

9. Arlecchino, Pantalone e il Poeta

«È significativo che un poeta abbia sentito il bisogno di dedicare un suo lavoro a un fabbricante di marionette», scriveva Luciano Bolla, direttore della *Gazzetta di Venezia*, il 13 aprile del 1917. Il riferimento è per Domenico Varagnolo, «un fine poeta, uno dei più nobili poeti veneziani», che aveva dedicato all'amico Giulio Soravia «una sua vivace scena-prologo in versi *El Progeto de Pantalon* per Arlecchino e Pantalone.

Soravia era un industriale, fabbricante di marionette, con «un'anima di artista» prima di essere «uomo d'affari». A Venezia, intorno al 1915, presso l'abitazione l'industriale-artista si era dedicato alla creazione di un nuovo tipo di marionetta.

Un duplice ordine di tentativi e di studi mi occupò i primi tempi - dichiarò Giulio Soravia - quello della formazione di una pasta infrangibile per la testa e le estremità della marionetta, e quello del dispositivo per l'unione delle parti al corpo. Posso affermare per le unanimità attestazioni ricevute,

³⁰ Per le recensioni dei due critici, cfr. Calenda-Signorelli: 2000.

di avere felicemente risolto il duplice problema. Le altre due operazioni di completamento della marionetta e cioè la coloritura e la vestizione, non presentano innovazioni degne di particolare nota.³¹

Giulio Soravia aveva donato a Domenico Vagnarolo due marionette, un Arlecchino e un Pantalone, che il poeta e commediografo veneziano aveva appeso nella sua stanza. Nella prefazione alla suddetta *scena-prologo fra Arlechin e Pantalon*, Domenico Vagnarolo così scriveva a Giulio Soravia:

Caro Giulio, [...] la compagnia di quegli esseri che, per quanto di testa dura (ed infrangibile, tu aggiungerai) devono avere un'anima salda e ben-fatta, mi è cara, specialmente nei momenti di misantropico malumore, più di qualunque altra del genere umano; il quale, sia detto senza offenderlo, si eleva sul genere marionettistico più che tutto per ragioni di statura e si distingue da quello non per altro che per l'invisibilità del filo che lo guida e lo sostiene ... Io me li guardo ogni mattina i miei due nuovissimi amici [...] Li sento quindi (o mi par di sentirli) confabulare tra di loro, li osservo scuotersi ed agitarsi al minimo soffio o rumore ed ho talvolta la sensazione ch'essi, girando la faccia verso di me, mi rivolgano amabilmente la parola. [...] Eppure (senti caro Giulio che spropositi) io credo che l'uomo nulla avrebbe da perdere dallo scambio non solo di rapporti ma anche di... natura con la marionetta, dal momento ch'essa mai si è sognata di desiderare la nostra pensosa serietà, mentre noi tanto spesso le invidiamo la sua spensierata allegria...

Ma noi siamo esseri superiori, non meccanicamente animati e per conseguenza autonomi... Ah! io temo di aggiungere agli spropositi delle eresie, ma se considero quante volte, in questa immensa baracca della vita, le mie gambe, le mie braccia ed anche la mia testa, si sono mosse o arrestate seguendo il filo d'una volontà che non era precisamente la mia, io devo pure ammettere che i fantocci e burattini ai quali, con mano ed intelligenza infantilmente inesperte, cercavo di dare moto e direzione nel mio casottino di legno, conservano una libertà e una indipendenza di fronte a me senza dubbio maggiori.”.³²

³¹ La citazione dell'art. di Bolla è segnalata da Scarpellon 1935: 8-10. Per la dichiarazione di Soravia, cfr. *ivi*, p. 4.

³² *Ivi*: 5-6. Domenico Vagnarolo è ricordato anche per aver diretto dal 1928 sino al 1949 l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea, archivio d'arte contemporanea, annesso all'Esposizione Internazionale Biennale di Venezia. «Sotto la sua direzione viene impostato il metodo di recupero e conservazione dei materiali, contattando artisti per avere documentazione e materiale fotografico sulla loro attività. I fotografi che da anni lavoravano per la Biennale cominciano a offrire i negativi di tutte le riproduzioni di opere d'arte da loro eseguite: in questo modo viene a costituirsi il primo nucleo della Fototeca», in cfr. <https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dellasac>

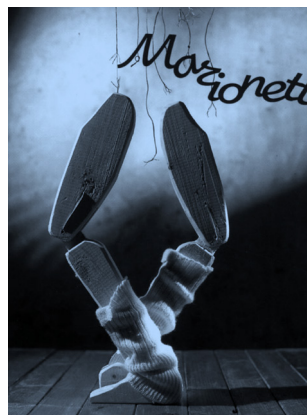
Ci fermiamo qui, coscienti che, con le parole di Varagnolo, riusciamo a percepire come le piccole marionette possano superare i limiti che la vita umana impone, facendo vivere agli uomini di carne ed ossa delle situazioni originali, dei sentimenti freschi e nuovi, un'aria di libertà.

Conclusioni

Abbiamo fin qui presentato le visioni delle marionette come presenze vive percepite da persone attraversate costantemente dalla musica, come in Vittorio Podrecca, o intrise di esperienze vissute sin da bambino negli ambienti teatrali, come dal maestro Monti Colla, o colpite dalle «vocine» udite nelle proprie case da mastro Ciliegia e Geppetto, o vissute nel dialogo tutto intimo tra un poeta e due marionette di nome Pantalón e Arlechin. Poi le abbiamo confrontate con la visione degli splendidi marmi di Carrara che hanno incantato Michelangelo e messe in relazione con uno dei misteri che avvolgono le favole, quello di sapere che i giocattoli di notte vivono il loro mondo privato senza gli esseri umani, come ci ha rivelato Hans Christian Andersen. Tutto questo afferisce al mondo delle marionette, non c'è arte o sapere che non lo attraversi.

Siamo consapevoli di aver trattato tanti, significativi contenuti con un tocco veloce, similmente a come aveva fatto Pinocchio nella platea del teatro, saltando sulle teste del pubblico per raggiungere il proscenio. Il nostro obiettivo è stato quello di presentare una sintesi di argomenti per significare l'unicità del teatro delle marionette, che non consente confusioni con nessun'altra arte. Esso dà vita ad un intreccio che unisce la scultura alla pittura, la costumistica alla scenografia, la recitazione al folklore, il ballo al canto. Lo studio della sua storia è un percorso ineludibile per chi voglia conoscere la lingua e la cultura italiane.

Lasciamo queste pagine con l'incipit del dramma giocoso, *Il mondo delle luna*, libretto di Carlo Goldoni, musica di Franz Joseph Haydn, che ha accompagnato il primo nuovo allestimento del teatro stabile del Friuli Venezia Giulia per la compagnia de *I Piccoli* di Podrecca, con la regia di Francesco Macedonio, per la stagione 1982/83. Con un approccio simile a quello operato da Eclittico e i suoi quattro scolari per osservare la luna, ci siamo accostati al mondo della marionette per



chiedere loro di rivelarci cosa esse siano. *O Luna lucente, / di Febo sorella, / che candida e bella / risplendi lassù, / deh, fa' che i nostr'occhi, / s'accostino ai tuoi, / e scopriti a noi / che cosa sei tu.*

BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA

- Agliardi Fabienne, 2014, *Le marionette dei Colla tra le due Expo: Milano, 1906 e 2015*, teatro.it, <https://www.teatro.it/interviste/teatro/le-marionette-dei-colla-tra-le-due-expo-milano-1906-e-2015>
- Andersen, Hans Christian, *Eventyr, Fortalte for Børn, (Fiabe raccontate ai bambini)*, http://www.lefiabe.com/Andersen/soldatino_di_piombo.htm
- Bil Baird, 1966, *le Marionette, storia di uno spettacolo*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Barbaro Giuseppe, 2020, *Il canto degli attori di legno: repertorio operistico e scenotecnica del teatro delle marionette in Italia alla fine del XVII secolo*, Firenze, Franco Cesati editore.
- Brizio Anna Maria (a cura di), 1948, *Vite scelte di Giorgio Vasari*, Torino, UTET.
- Bussagli Marco, 1994, Fancelli Domenico, Roma, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 44, Roma, Treccani.
- Calenda Antonio, Signorelli Maria, *I Piccoli di Podrecca*, in Curti Stefano, Lucari Ilaria (a cura di), *I Quaderni del Teatro*, vol. n. 69, I ed., aprile 2000, Trieste, "ilRossetti" Teatro Stabile del Friuli
- Venezia Giulia, anche in <https://ipiccolidipodrecca.files.wordpress.com/2015/03/quaderno-piccoli.pdf>
- Cipolla Alfonso, Giovanni Moretti, 2011, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus.
- Cipolla Alfonso (a cura di), 2014, *Le note dei sogni: i compositori del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*, Corazzano, Titivillus.
- Collodi Carlo, 1983, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, edizione critica in occasione del Centenario di Pinocchio, Ornella Castellani Pollidori (a cura di), con il patrocinio dell'Accademia della Crusca, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi.
- Convegno internazionale, *Dalla casa al museo, dal museo alla casa, Le grandi collezioni*, 6 marzo 2018, Roma, https://www.youtube.com/watch?v=e_TFAL3uXYw
- Crocé Mino, Wihelm Guido, *Fili di Vita*, in <https://www.youtube.com/watch?v=H2HiKovsfjk>
- Eusebiotti Dora, 1966, *Piccola storia dei burattini e delle maschere*, Torino, SEI.
- Garrone Matteo, 2019, *Pinocchio* (film), Italia-Francia.
- Gombrich Ernst Hans, 1966, *La storia dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Guerrato Ennio, Parente Fabio, Tico Film, Cassiopea Teatro, 2013, *Varietà senza tempo, dietro I Piccoli di Podrecca*, (film-documentario), Tico Film Company, <https://ipiccolidipodrecca.wordpress.com/il-documentario-di-ennio-guerrato/>
- Hofstadter Douglas Richard, 1987, *Ambigrammi, un microcosmo ideale per lo studio della creatività*, Firenze, Hopefulmonster.

- La biennale di Venezia, storia dell'archivio storico delle arti contemporanee*, <https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dellasac>
- Mastrocola Paola, (a cura di), 1992, *Rime e Lettere di Michelangelo*, Torino, UTET.
- Monti Colla Eugenio, <https://www.siae.it/it/iniziative-e-news/il-teatro-appeso-un-filo#:~:text=Purtroppo%20non%20si%20tratta%20solo,vanno%20sollecitate%2C%20non%20semplicemente%20tirate>.
- Monti Colla Eugenio, 2000, *Il melodramma e le marionette*, Milano, Associazione Grupporiani.
- Rosso di San Secondo Pier Maria, 1972, *Marionette, che passione!...: tre atti con un preludio*, Milano, Ghisoni,
- Scarpellon G., 1935, *La Storia delle marionette Soravia raccontata da un testimone della loro vita*, Milano, stamperia Aretusa.
- Spagnoli Elena, 2017, *Il teatro appeso ad un filo*, SIAE, in <https://www.siae.it/it/iniziative-e-news/il-teatro-appeso-un-filo#:~:text=Purtroppo%20non%20si%20tratta%20solo>
- Stone Irving, 1961, *Il tormento e l'estasi*, Milano, Corbaccio,
- Varchi Benedetto, 1549, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroto. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la XX Festival Giapponese*, 23-25 novembre 2018, Firenze, Ippodromo del Vasano.

Живко Грозданоски

Институт за македонска литература – Скопје

Фабрицио де Андре и песната на италијанските кантавтори во изучувањето на италијанскиот како странски јазик – една перспектива

1. Немаме време

Веројатно е последица на лично искуство, на конкретно искушение, но сепак – „немаме време, немаме време“, се фаќам себеси како често си повторувам во последно време: „немаме време“, со чувство дека треба сите заедно што побрзо да се зафатиме да завршиме со некои работи што сме занемариле, или со кои упорно се влечкаме, небаре уште следната недела – поради отсуство, или поради некоја слична непогода – можеби нема да бидеме во можност веќе ништо да преземеме, па нештата ќе си останат такви, никакви, како „парче леб во кое се загризало, но не се стигнало да се откине залак, туку останало ниваму-ниту, со траги на заби и лиги“.¹

„Немаме време“, со шеретска насмевка ми вели и Филип, искушеник во Св. Јован Бигорски², и го разбираам, знам дека сака да каже дека треба да побрзаеме да си ги спасуваме душите, а сигурно не знае дека и мене во главата ми се мотаат слични мисли, иако на друго, попрофано рамниште.

Времињата на искушение така влијаат на некои од нас: ни се создава впечаток дека немаме време, и ни се појавува желба лично да се зафатиме и да ги спроведеме сите промени што сакаме да ги видиме околу себе. Нестрпливи сме како деца, „сакаме сета иднина да ни се случи овде и сега“³, оти утре веќе ќе биде предочна, а ние нема да сме тука

¹ Стефановски 2014: 18

² „Кога со стравопочит влегуваме во манастир кој безгрижно ги надживеал вековите и најверојатно ќе нè надживее и нас, чувствуваме дека не правиме доволно за да го оправдаме своето постоење. Не знаеме што точно треба да сториме, но знаеме дека тоа мора да го сториме по секоја цена и, по можност, што побргу“. (Стефановски 2014: 43)

³ Стефановски 2014: 71

за да ги исправиме нештата. Или, ќе бидеме тука, но што дека? Како да доаѓа крајот на светот.⁴

Навистина, живееме во времиња на вонредни искушенија. „Интересни времиња“.⁵ Пандемијата со вирусот ковид-19 е достоинствено интермецо за секојдневието во кое се прашуваме дали по прво ќе изгинеме во некоја од последиците од климатските промени, во нуклеарна војна, или во јазот што раскаланиот неолиберален капитализам (наречен и „неофеудализам“⁶) сè по жестоко го шири помеѓу привилегираните и подредените. Располагаме со многу податоци, но во време на пост-вистина: кога заедно со мас-медиумите сопостои и Deepfake видеотехнологија, со ужас сфаќаме дека можеме да веруваме само во она што се случува во нашето телесно присуство. Сепак, чувствуваме потреба да преземеме нешто, макар било тоа обична објава на социјална мрежа, или потпишување виртуелна петиција. Но, која битка по прво да се води? Битката за заштитата на мигрантите? За правата на жените, на бездомниците, на животните? Битката против загадувањето? Против рудниците на смртта? Против ГМО? Против ксенофобите, против фашистите? „Кажете ми / Ве молам / Кого треба да убијам?“⁷ Не треба да ги пренебрегнеме позитивните општествени динамики (придобивките од подемот на родовите и феминистичките студии во последно време, на пример, и нивното влијание врз заедницата), но сепак се има впечаток дека премногу битки чекаат на нас, а ние сме дезориентирани и совршено беспомошни. „Човекот присутен на својата фрагилност“.⁸ Теоретичарите веќе дваесет години (најмалку) брзаат да го умрат и да го закопаат Постмодернизмот⁹, но во пракса тој упорно, секој ден како да ни се повампирува, а ние како да немаме намера во блиска иднина да се откажеме од неговите начела: често цинизмот е јазикот што најтечно го зборуваме, а во нашата веќе стара татковина на хетероглосијата и на деконструираниот наратив тешко можеме да понудиме „вредности“ или „нормативни политики“ за кои би се заложиле. „Наша цел, значи, е да понудиме различни

⁴ „...секој од нас, длабоко во себе, го чека доаѓањето на крајот на светот“. (Murakami 2011: 198)

⁵ <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-may-you-live-interesting-times>

⁶ <https://off.net.mk/bookbox/neofeudalizam-vistinskoto-ime-na-sovremeniot-kapitalizam>

⁷ Маџиров 2004: 25

⁸ Ungaretti 1992: 24

⁹ „Денес пишувам за Крајот на Постмодернизмот, што за мене исто така значи Смртта на Постмодернизмот. Со други зборови, јас сум во процес на закопување на Постмодернизмот“ (Federman 2001: 107, потен-цираното е од Федерман).

концептуални и теоретски архитектури што би можеле да ни послужат за да размислуваме и за да се обидеме да оствариме културна промена, *но да ѝ оставиме отворено прашањето за тоа какви би требало да бидат илустрациите*“ (курзив мој), велат приредувачите на авторитетното издание на книгата „Културолошки студии“¹⁰, повикувајќи се на ставот на Лоренс Гросберг (Grossberg 2010: 97), и тој нивни став се чини сосем легитимен. Наспроти тоа, сепак, корисно е да се потсетиме на зборовите на едукаторката Кармен Лук, напишани седумнаесет години порано:

Постмодерното отфрлање на метанаративите, тотализираното знаење и можноста за универзал-ната тема беше заменето со инсистирање на локални и повеќеобразно сочинети субјекти и разлики во идентитет. Ова свртување кон специфичноста – кон тоталитетот на разлики, кон универзумот од различни но наводно еднакви гласови, перспективи и искуства – носи со себе сериозни теоретски и политички ризици. Најважен е неговиот потенцијал да подрие, па дури и да искорени, секаква политичка и етничка основа од којашто може да се заземе авторитет на морални, социјални или правни норми. Гледиштата и гласовите од секаде се потенцијално гледишта и гласови од никаде. Со други зборови, без нормативни межници, на кои критериуми можеме да се повикаме за да разликуваме морално одбранливи и неодбранливи позиции? Кои морални и етички критериуми ќе ги користиме за да цензурираме потенцијално опресивни знаења како оние (исто така наречени 'науки') од коишто произлегоа евгениката, колонијални-от геноцид и етничкото чистење?¹¹

Немаме време: во услови кога нашите изопачени водачи и влади ги збоднуваат бесовите на ултрадесничарските политики, ксенофобијата, разорниот капитализам и ним сродните практики и уредувања, а тие практики сè поморничаво ги допираат нашите животи, можеби веќе не е наивно да се прашаеме – „колку лош можеме да дозволиме да биде светот?“¹². Во време кога толку многу луѓе не веруваат во постоењето на еден вирус, а има и доктори на науки кои на социјалните мрежи го претставуваат вирусот како „завера“, дефинитивно не е наивно ни да се прашаеме – „каде грешат образовниот систем?“. Самите просветители, пак, како и секогаш, носат посебна одговорност, и би требало да бидат посебно свесни за својата улога во заедницата.

¹⁰ Barker-Jane 2016: 5

¹¹ Luke 1998: 24-45 во Buckingham 1998

¹² Gilroy: 2005: 82

2. Улогата на просветителите

Но, како ни просветителите да не се поштедени од дезориентираноста на современиот човек. Нашиот драг пријател, неодамна починалиот професор од Италија, Армандо Њиши, во еден негов есеј напишан уште во 1993 год., и проникливо и болно забележа дека „не се само нашите управители опаднати и изопачени до крајни граници. И ние сме, интелектуалците и научниците, срамежливи и смешни, продадени и хомологни, или едноставно депресивни и застрашени од смешното, во изолацијата на нашата мала опозиција“¹³. Јасно, секако дека не би се согласиле со категоричноста на ова негово гледиште, но, од друга страна, сметам дека сите треба да му бидеме благодарни за реченицата со која професорот го заокружува своето излагање, за овие неколку зборови искажани како тестамент до неговите колеги: „На оние помеѓу нас што продолжуваат да се инспирираат од оние што се бореле чесно и се жртвувале за идеите и за идеологиите на слободата, еднаквоста и братството, денес, по нивното помрачување, им останува сè она за кое треба да се борат: целата цивилизација, целото минато и идно човештво, целокупната можна радост на која секое човечко суштество има право“¹⁴.

Нема сомнеж дека денешните научници, со сиот свој антиесенцијализам би им се нафрлиле на овие сладуњави, лепливи зборови („чесно“, „идеологии“, „братство“, „помрачување“, „радост“, „човештво“...), но пораката на професорот во секој случај останува силна. Во ред, но тогаш, што конкретно може да се направи? Рамката за одговорот на ова прашање професорот ја поставува уште на почетокот од книгата, преку едно друго прашање: „Што значи да се биде компаратист денес во Италија?“¹⁵, а веднаш потоа одговара: „За мене, пред сè, значи да се даде придонес, на институционален начин, во превртувањето на катонските и калливи игри на нашата официјална (и не само официјална) книжевна култура“¹⁶. Ваквиот став на Њиши е еден патоказ по кој би можеле да тргнеме: парафразирајќи ги неговите зборови, би се запрашале: „Што значи да се биде италијанист (и просветител воопшто?) денес во светот?“ Одговорот, пак, би можел да биде која било од можните „адаптации“ на неговите зборови: „Пред сè, значи да се даде придонес, на институционален начин, во поттикнување добросостојба на

¹³ Њиши 2013: 69

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Idem.: 13

¹⁶ Ibidem

лицата и заедниците (или, ако сакаме, поттикнување на „целокупната можна радост на која секое човечко суштество има право“). Тука клучен е изразот „на институционален начин“, односно, „со воведување промени во системот“. А тоа неопходно „апдејтирање“ на оперативниот систем во доменот на образованието подразбира во најмала рака осовременување на наставните програми, согласно современите истражувања од областа на методиката на изучувањето странски јазици, но исто така подразбира и разгледување на можностите за поголемо вклучување на популарната култура, која веќе половина век е важен дел од современите културолошки студии.

3. Културолошки студии и популарна култура

Едно од клучните начела на културолошките студии во времето на нивното основање било преиспитување на образовните парадигми во насока на формално изучување (помеѓу другото) и на популарната, т.е. масовната култура, како опозиција на „елитната“ култура, која традиционално – од просветителството па сè до шеесеттите години од минатиот век, кога во Велика Британија била основана првата школа за културолошки студии – била доминантниот наратив во образованието. Но, иако Марсел Дишан (Seigel 1995), Валтер Бенјамин (Benjamin 1934), кабареата, театрите, традицијата на бунтовните шансонieri, авангардните движења низ целиот XX век преку Ворхол (Danto 2009), поп-артот и постмодерната до денешното сеопшто семплирање и мешање ја имаат разнебитено оваа дихотомија „висока/ниска“ култура, а „хиерархиите се фрагментирани“ се чини дека сепак, „фрагментите сè уште лебдат наоколу“¹⁷, а таа „елитна“ култура е сè уште влијателна кога се работи за силабусот во универзитетските програми, во кои ретко се среќава популарната култура.

Но, штом веќе го нудиме како тема воведувањето на „популарна култура“ (“popular culture”) во програмата на јазичните студии, неизбежно е да му посветиме миг на прашањето: што точно е „популарна култура“? Самиот Стјуарт Хол, основач на културолошките студии, во својот есеј „Белешки околу деконструкција на Популарното“ зборува за тешкотиите што ги има со овој поим: „Имам речиси исто толку многу проблеми со ’популарно‘ колку што имам и со ’култура‘. Кога ќе ги

¹⁷ Bolter 2019: ix

ставиш двата поими заедно, исходот може да биде прилично ужасен“.¹⁸ (Дополнителни нејаснотии може да предизвика и самото преведување на поимот на друг јазик – во случајов на македонски – затоа што буквалната, фонетска транскрипција на поимот доаѓа со значително „лизгање“ на семантичко рамниште: “popular” не е исто што и „популарно“.) Секако, за да се долови барем едно лице на поимот „популарна“ (култура) во наш контекст може да се потпремене на неговиот синоним „масовна“, термин од културологијата. Во тој контекст, зборот „популарна култура“ неретко има негативна конотација, како што може да се заклучи и од квалификацијата на проф. Ќулавкова:

Популарната култура е атрактивен простор каде што луѓето масовно се препознаваат еден во друг, каде што се идентификуваат со мнозинството (кое нема нужно локален, етнички или верски карактер), каде што луѓето се социјализираат, ја потиснуваат осаменоста, бегаат од грубата стварност, се забавуваат, се ослободуваат катарзично и еуфорично од гневот, од чувството на немоќ, на маргиналност, каде што стекнуваат илузија за моќ и за слобода. Популарната култура ѝ се спротивставува на ароганцијата на елитизмот, ама создава своја ароганција на моќ над масите.¹⁹

Во ред, но, би се рекло, зошто тогаш популарната култура да бара свое место во академската средина? Ова прашање е третирано од самиот зачеток на културолошките студии, но ние повторно ќе ја спомнеме Ќулавкова, која исто забележува дека „... популарната култура не е контракултурна практика сместена на периферијата на општествената сцена. Популарната култура е доминантна културна матрица без којашто е невозможно да се идентификуваат владејачките системи на вредности на денешницата“²⁰. Сепак, за нашата теза поважно е тврдењето на Дејвид Бакинџем, кој во 1998 г. посочи дека „на популарната култура се гледа како на автентичен дел од искуството на студентот, а со самото тоа и како на нешто што наставниците треба да го уважат, па дури и да го слават“.²¹

Упорните „конзервативци“ можеби и тука би имале забелешка, евентуално тврдејќи дека тука се книжевните студии, кои преку разработката на дела од современи автори би ја третирале темата на таканаречената

¹⁸ Hall 2019: 347

¹⁹ Ќулавкова 2016: 14

²⁰ Idem.: 10-11

²¹ Buckingham 1998: 8

популарна култура и „владеејачките системи на вредности во денешницата“, но во овој случај корисно би било да се спомнат зборовите на А. Ѓурчинова (2013: 121), според која „проучувачите се, главно, согласни во ставот дека особено во втората половина на 20 век сме соочени со ситуацијата на растечка глобализација (мондијализација) на културите, а од друга страна на сè послабо дејство на книжевните студии, кои не се во состојба да го следат книжевниот систем кој е во постојана експанзија“.

4. Долгото влегување на кантавторската песна во училиниците во Италија

Системското изучување на кантавторската песна првпат е отпочнато во рамки на IASPM²², (International Association for the Study of Popular Music), т.е. „Меѓународно здружение за изучување на popular music“. Изразот „popular music“, поради полисемичноста на „popular“, е намерно оставен на англиски и при преводот на овој израз на италијански јазик, затоа што, како што беше забележано и погоре, зборот „popular“ создава недоразбирања и сам по себе, во својот јазичен систем, а откако тој поим ќе се стави во контекст (музикологија), ако дополнително се пренесе во друг јазичен систем, недоразбирањето е уште поголемо. На македонски, пак, не постои жанр што се нарекува „популарна музика“, а преведувајќи го поимот етимолошки, би требало да се запише „народна“ музика, но тоа е сосема друг жанр. Но, не би можело да биде ни „забавна“ музика, затоа што и тоа е премногу ограничено поле, во споредба со сфаќањето за „popular music“ претставено на веб-сајтот на италијанскиот огранок на IASPM:

Popular music не е музички стил, туку цела една галаксија од музика што опфаќа еден широк збир од стилови и жанрови што циркулираат низ медиумите, а како реципиенти ја имаат широката публика. Тоа се на пример рок, поп, панк, рап и кантавторската песна, но и world music, филмска и телевизиска музика, па дури и „класична“ и „етно“ музика, миксани од системот на медиумите.²³

Иако IASPM како институција и студиите за popular music постојат четириесетина години (од 1981 г.), воведувањето на кантавторската песна во наставата на учениците и на студентите во Италија отсекогаш била тема на полемики, пред сè поради предизвикот да се „дефинира“ жанрот

²² <http://www.iaspmitalia.net/cose-la-iaspm/>

²³ Ibidem.

(кантавторската песна треба да биде дел од музичкото образование, или од книжевноста?), кој пак со себе го носи и прашањето за неопходната подготовка на наставниците. Полемиката околу тоа дали песната на кантавторот може да биде сметана за литература се водела со години, па и со децении во италијанската јавна сфера, но од дидактичка перспектива посебно е значаен заклучокот на Марио Џироламо Моса, според кого „да се признае потребата да се изучува песната од книжевна гледна точка не значи да се тврди *ipso facto* дека песната е 'книжевност' во потесна смисла“ (Mossa 2015: 24). Во меѓувреме, пак, се објавуваат сè повеќе книги што ја промовираат кантавторската песна како материјал за изучување на италијанскиот јазик (Naddeo-Trama 2000, Costamagna-Marasco-Santeusano 2010, Meneghetti-Caon-Brichese 2019), а помеѓу објавените книги што го нудат кантавторството како книжевен наставен материјал е и книгата на Даниеле Сидонио (Sidonio: 2016), објавена во текот на летото, околу четири месеци пред Боб Дилан да ја добие Нобеловата награда за литература (13.10.2016 г.). Доделувањето Нобелова награда за книжевност на кантавтор претставува јасен „компас“, како што ќе рече италијанскиот министер за култура Дарио Франческини²⁴ на конференцијата „Кантавтори во училишта“ организирана од Клубот „Тенко“ во рамките на „Сан Ремо“ (19–21.10.2017 г.), па така следниот месец, на осми октомври, Италијанската Република го усвојува декретот „Spettacolo“, со чиј чл.1, став 3 „исто така се признава вредноста на уметничките изрази на кантавторската песна“²⁵. Со тоа и официјално на кантавторската песна ѝ се отвораат вратите од училишните.

5. Кантавторската песна во изучувањето на странскиот јазик

Во своето истражување за влијанието на популарната култура во учењето на странските јазици, проф. Гаролд Мури од Универзитетот во Британска Колумбија ќе забележи дека постојат придобивки кои се „обврзувачки аргументи за да ѝ се даде на поп културата поцентрална улога во наставата на странски јазици (Murray 2014: 14), за на крај да поентира: „креаторите на полиси ... и на наставни програми и училишните наставници треба сериозно да ја земат предвид можноста за

²⁴ <https://www.sanremonews.it/2017/10/18/leggi-notizia/argomenti/club-tenco/articolo/sanremo-linaugurazione-della-mostra-foto-show-di-fabrizio-fenucci-apre-il-tenco-2017-foto-e.html>

²⁵ (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/12/12/17G00189/sg>)

вклучување на поп културата во нивните планирања, во развојот на проектите и учењето“ (Idem: 15). Чести се истражувањата што се занимаваат поконкретно со придобивките од вклучувањето на кантавторската песна во наставата по италијанскиот јазик (Cardona 2003, Pasqui 2004, Caon 2007, Caon-Lobasso 2008, Balboni 2014), особено во програмата на „Лабораторија Itals – Истражувања и дидактика за италијанскиот јазик за странци“, во рамки на Универзитетот Ка Фоскари во Венеција. Од нив, особено е впечатливо истражувањето на Фабио Каон (Caon 2007), во кое систематично се набројани придобивките од употребата на кантавторската песна во наставата по италијанскиот како странски јазик. Дужината придобивки ќе ги наброиме подоцна, а засега ќе ја споменеме само точката б): *(јеснајџа) може да биде љодложена на различни дига-кџички љрисџајџи* (Caon 2007: 4), особено затоа што тој исказ би можел успешно да биде ставен во спрега пред сè со четирите различни дидактички пристапи и методи (дедуктивни/когнитивни, индуктивни, комуникативни, афективни) според поделбата на Данези (Danesi 2005: 35), а потоа, на едно покапиларно рамниште, и со повеќето конкретни техники предложени од Паоло Балбони (Balboni 1998, 2002, 2014).

Таквиот потфат нè воведува во едно особено привлечно патување, особено ако имаме предвид дека наша замисла е тие можни „вкрстувања“ помеѓу гледиштата на Каон и другите проучувачи на кантавторската песна, од една страна, и пристапите, методите и техниките регистрирани од Балбони и други дидактичари, од друга, да бидат дополнети и со низа актуелни теми од областа на културолошките студии, кои во наставата по италијански јазик би можеле да бидат воведени преку ликот и делото (песните) на италијанскиот кантавтор Фабрицио де Андре, т.е. нашата централна тема на интерес. Јасно, свесни сме дека тоа – креирање силабус за предмет – е сериозен проект кој во најмала рака би требало да биде темелно третиран во засебен, елабориран труд. Освен тоа, еден таков потфат би бил ангажман во кој, најпосле, би требало да бидат вклучени повеќе дидактичари. Сепак, во седмото поглавје од овој текст ќе понудиме еден прелиминарен преглед на можностите за скицирање на еден можен едносеместрален монографски курс посветен на Фабрицио де Андре и на италијанската кантавторска песна, чија цел би била не само изучувањето на италијанскиот како странски јазик, туку и своевиден мал вовед во некои тематика од културолошките студии.

6. Општо – Фабрицио де Андре во училиниците во Италија

Фабрицио де Андре (1940-1999) е еден од најценетите италијански кантавтори од втората половина на дваесеттиот век, и дефинитивно оној на кого му се посветени најголем број научни истражувања, поттикнати не само од интертекстуалноста во, и комплексноста и повеќеслојноста на неговите песни, туку и од целокупната животна филозофија на авторот и неговите реакции на општествените збиднувања од неговото време. Во 2004 г., на Универзитетот во Сиена основан е и „Центар за студии Фабрицио де Андре“, чија иницијална цел била „да собира, да подредува, да попишува и да става на располагање на истражувачите заинтересирани за фигурата и делото на големиот уметник од Џенова секаков вид корисен материјал“²⁶. Независно од постоењето на Центарот, факт е дека „бројот на книги за Фабер се збогатува од година во година – особено *post mortem* – со раст пропорционален на дури и пресилната митизација на Кантавторот и на неговиот ’лик‘ од страна на медиумите, госипот, музичката критика“.²⁷

Што се однесува до присуството на Фабрицио де Андре во дидактички контекст, во 2014 г. била објавена „Де Андре во училиница“ (Lepratti 2014), а оттогаш па наваму „стиховите од песните од Де Андре се натрупуваат во училишните антологии“ (Fadda 2016: 5). На повисоко рамниште, Роберто Векјони, кантавтор (победник на „Сан Ремо“ во 2011 г.), на Универзитетот во Павиа предавал неколку предмети на тема кантавторска песна, помеѓу кои и два монографски курсеви за Фабрицио де Андре (2009/2010: „Кантавторската песна во Италија: монографски курс ’Фабрицио де Андре‘: Маските на моќта. Од Франсоа Вијон до Едгар Ли Мастерс преку ’Ла буона новела‘“, и 2014/2015: „Жени, мајки, прости-тутки во песните на Фабрицио де Андре“.²⁸

Во некоја прилика, Фабрицио де Андре го цитирал Леонардо Шаша, сицилијански писател, романсиер, есеист и политичар, кој изјавил дека „песната, за да биде корисна, мора да биде напишана од човек кој поседува извесно ниво на култура, но сепак знае да се изрази на народски (popolare) начин“ (Michelone 2011: 11). Дури и без да се пренебрегне оваа нежна наклонетост кон утилитаристичката природа на уметничкото дело, може да се увиди како Де Андре се интересира за „разлевање“ на дихотомите висока/ниска, елитна/масовна култура, години пред тоа да

²⁶ <http://www.fabriziodeandre.it/centro-studi/>

²⁷ Michelone 2011: 197

²⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_Vecchioni

стане една од централните теми на културолошките студии. Сестраноста на кантавторот произлегува, значи, од тој *modus operandi* (склоноста кон ерудицијата и интертекстуалноста, од една страна, и користење на „народскиот“ јазик, од друга), а тоа ја прави фигурата на Де Андре податлива за изучување. И поради тоа, вклучувањето на италијанскиот кантавтор во универзитетските силабуси за изучување на италијанскиот како странски јазик се налага како сосем логичен чин.

7. Конкретно – Фабрицио де Андре во наставата по италијански јазик за странци

Како што беше забележано на крајот од петтото поглавје, овој текст има за цел да ги испита и понуди само општите можности и насоки за понатамошно креирање силабус на евентуален едносеместрален монографски курс за Фабрицио де Андре (и италијанската кантавторска песна од XX век), кој би бил наменет за ученици/студенти на италијанскиот како странски јазик. Со оглед на тоа дека таквиот потфат е сложен, составен од повеќе нивоа на планирање и развој (Richards 2001: 145) и треба да биде дополнително и детално осмислуван, ќе изоставиме повеќе прашања од суштинска важност, помеѓу кои:

а) основното прашање за намената на курсот, односно дали тој би се аплицирал во високото образование, или во средното образование (прашање кое е во тесна врска со прашањето за нивото на јазична подготвеност потребна да се следи курсот). Начелно, ќе претпоставиме дека курсот е за студенти што поседуваат најмалку средно (*intermediate*) ниво на познавање на италијанскиот јазик, а го изучуваат во високото образование, во рамките на додипломски студии. Сепак, ќе оставиме и извесна резерва, поради идејата курсот да биде „адаптиран“ за ученици во средно образование.

б) прашањето за пристапите кон, и начините и целите на евалуацијата.

в) прашањето со регулирањето на авторските права на текстовите што би се користеле во подготовката на материјалите за курсот.

Имајќи ги предвид тие отстапки, пред сè (7.1) ќе биде поставена една почетна теоретска рамка (дидактички пристапи и методи) за изучување на странски јазик, по што (7.2) ќе бидат пренесени и согледбите на Фабио Каон, проучувач на кантавторската песна во насока на изучување странски јазик. Потоа (7.3) следува тежиштето на овој труд, т.е. 20 песни од опусот на Фабрицио де Андре (10 групи од по две песни) и ним соодветните теми од современата културологија, за на крај сето тоа да биде

дозаокружено (7.4) со завршната теоретска рамка, односно со конкретна нацрт-програма (можни дидактички техники и практики) на потенцијален едносеместрален монографски курс посветен на Де Андре, наменет пред сè за изучувачи на италијанскиот како странски јазик.

7.1 Почетна теоретска рамка (пристапи и методи)

Земајќи го предвид тоа дека низ повеќедеценискиот развој на дидактиката по странски јазици различни научници искажале различни сфаќања и класификации на пристапите и на методите во наставата (Коцева 2018: 20), нема да се задлабочиме во нивно раслојување туку веднаш ќе се заложиме за „интегралниот“ пристап (Cambiaghi-Bosisio-Guaragnella-Ruggiero 2004: 23), кој овозможува употреба на методи користени од сите досегашни, засебни пристапи (формалистички, структуралистички, хуманистичко-афективен...), кои истовремено кореспондираат и со веќе споменатата поделба на методите од страна на Данези. Овие методи во себе опфаќаат повеќе групи активности и алатки, т.е. превод, списоци со вокабулар, вежби, аудио-визуелни материјали, усно и пишано творештво. Што се однесува до типот на рамката на силабусот, таа исто така би била комбинирана, односно „интегрална“ (Richards 2001: 164), и би опфаќала неколку пристапи, пред сè „тематски“, (поради самата природа на курсот), а потоа и пристап кој се базира на задачи, но исто така и „граматички“, и „лексички“ пристап.

7.2 Аргументи за вклучување на кантавторската песна во наставата по странски јазик

Според истражувањето на Фабио Каон (Caon 2007), кантавторската песна поседува дузина особини што ја прават исклучително податлива за вклучување во наставата по италијански како странски јазик. Конкретно, песната: а) го олеснува активирањето на мотивацијата врз основа на задоволството (што произлегува од слушањето музика), б) може да биде подложена на различни дидактички пристапи, в) може да биде користена во самостојно учење, г) овозможува развивање умствени врски со други песни, било по синхронична, било по дијахронична оска, д) овозможува развој на настава на историски и на интеркултурални теми, ё) овозможува развивање на интердисциплинарна настава, е) овозможува работа на културни содржини, ж) помага да се запомнат фонеме, лексика, структури, з) може да овозможи ефикасна работа на изговорот, s) може да го помогне развојот на позитивни социјални динамики на час, поврзани со

заеднички интереси, знаења и идеи, и) се одликува со очигледни аспекти на лудичност, корисни за учењето, и j) песната е еден полисемичен стил, кој може да биде моно- и полисетилен (*multisensoriale*), што значи може да овозможи и сложени, мултимедијални и мултидисциплинарни активности.

7.3 Десет пара песни од Де Андре и десет теми од современата културологија

Прегледот и „класифицирањето“ на кантавторскиот опус²⁹ на Фабрицио де Андре, од една страна, и напоредното истражување на некои од современите текови на културолошката мисла и на клучните концепти во културолошките студии денес, од друга, резултираше со правење избор од дваесет песни, поделени во десет групи од по две, кои тематски и/или стилистички се однесуваат на десет концепти/теории/учења, кои иако се меѓусебно значително различни, сепак креираат една органска целина, директно поврзана со тематиката проблематизирана во овој труд. Изборот на точно десет теми се должи на провизорните план и пресметка според кои во еден семестар има дванаесет недели со предавања, а првата и последната недела од монографскиот курс би биле искористени за вовед во, и за резимирање на наставната материја. Исто така, треба да се забележи дека иако тука ќе биде понуден еден помалку или повеќе стабилен (и хронолошки) редослед на темите од интерес, овој редослед би можел дополнително да се уточнува.

7.3.1 Првиот пар песни, “*Se ti tagliassero a pezzetti*” („Кога би те исекле на парчиња“) и “*Gorilla*” („Горила“), ги вкрстуваат анархистичките инклинации на кантавторот со идеите на историската фигура на Ерико Малатеста (Malatesta 2014), со современите сфаќања за „пост-анархизмот“ (Rouselle, Evren 2011), и пред сè со некои од клучните концепти на Франко „Бифо“ Берарди (Berardi 2010, 2018). (Пост)анархизмот се анализира и низ дијахрониска призма, но и како жива материја чии начела се актуализираат и во некои современите заедници.

7.3.2 Вториот пар песни, “*Al ballo mascherato*” („На балот за маски“) и „*Amico fragile*” („Кревок пријателе“) тематски и хронолошки се надоврзува на наративот на отпорот од претходната точка, за по неа да ги воведат клучните концепти од марксистичката теорија на Грамши: (субалтерна) класа, „праксис“, цивилно општество, хегемонија, „здрав разум“... (Mordenti: 1996), кои ќе останат во трајно наследство како инструмент

²⁹ <http://www.fabriziodeandre.it/testi/>

не само за основачите на културолошките студии и за идните мислители – од постколонијалните студии, па сè до денес.

7.3.3 Со третата двојка песни, “Una storia sbagliata” („Една погрешна приказна“, посветена на Пјер Паоло Пазолини) и трансродовата “Princesa” („Принсеса“) се воведува комплексната и мултидисциплинарна фигура на Пазолини, се претставува дел од неговата критика на современото општество, медиумите и конsumerизмот, преку избор од неговите кратки колумни (Pasolini: 1999). Пред сè внимание се посветува на концептот за „нормалноста“ (Butler: 1993) и се начнува темата на родовите прашања.

7.3.4 Со четвртиот пар, „Â duménega“ („Во недела“) и „Geordie“ („Џорди“), се прави вовед во феминистичката теорија, видена низ окото на италијанската и американска филозофка Силвија Федеричи. Нејзиното широко сфаќање на феминизмот, како движење за промени во општеството во кое патријархатот е само дел од предизвикот и нејзината осуда на неолибералниот капитализам логично се надоврзуваат на кредото на ППП, а за нас посебно можат да бидат скапоцени нејзините активистички искуства во насока на одбрана на заедничката сопственост (Federici: 2019).

7.3.5 Петтиот пар, односно песните “Khorakhané” и “Sally”, го воведуваат концептот на „креолизација“ на Европа, според гледиштето на Армандо Њиши (2013), кој е тесно поврзан со темата на миграцијата, па преку тоа и со темата на „другоста“. Оваа тема допушта активна партиципација на учениците/студентите и нивно споделување лични искуства, согласно сфаќањето на проф. Њиши, во насока на промени, „себе-преобразување“. Освен тоа, песните обезбедуваат и вовед во следната тема, т.е. темата на постколонијалните студии.

7.3.6 Темата на постколонијалните студии подетално се разработува со “Sidùn” („Сидон“) и “Fiume Sand Creek” (Реката Сенд Крик), каде што по потсетувањето на Грамши („субалтерност“) и на Спивак (Spivak 1995), преку поимите „ориентализам“ (Said 1979) и „балканизам“ (Todorova 2009) на крај се доаѓа до „медитеранската мисла“ на Франко Касано (Cassano: 2015). Имајќи го предвид тоа дека и претходните две песни (петтата тема) можат да се посматраат низ филтерот на постколонијализмот, можеби интересно би било да се направи и компаративно испитување на евентуалната дијалектика во размислувањата на рецепиентите во однос на едни и исти прашања.

7.3.7 За да се направи премин од субалтерните студии кон теоријата на екокритиката и кон песните “Monti di Mola” („На планините кај Смарагдниот Брег“) и “Â çimma” („Сима“), вредно би било да се спомне делото на индиската активистка Вандана Шива, додека главни теми од интерес би биле самиот концепт на „екокритика“ (Guaraldo: 2016) и пред сè Серенела Јовино (Iovino: 2016), и нејзините три „разгледници“ (концептите на „порозност“, „когнитивна правда“ и „материјална текстуалност“), особено во корелација со другите концепти дискутирани со претходните песни.

7.3.8 Со “La città vecchia” („Во варошот“) и “Il testamento di Tito” („Тестаментот на Тит“) се доработува концептот на „заедница“, неговата еволуција (пред сè во западниот дискурс), главно според видувањата на современиот италијански филозоф Роберто Еспозито (Esposito 2010, 2018) – поаѓајќи од теоријата за врската помеѓу заедницата и нихилизмот, па сè до современите гледишта за врската помеѓу заедницата, афирмативната биополитика и концептот на имунизацијата. Освен тоа, оваа тема овозможува и навраќање кон претходните концепти, пред сè оние на Федеричи.

7.3.9 “Quello che non ho” („Она што го немам“) и “Don Raffae” (Дон Рафае) се две песни со кои глатко се продабочува темата на „заедницата“, од Еспозито, преку Ненси, до Џорџо Агамбен, т.е. до неговиот концепт за „било што сингуларитет“. Потоа, се разгледуваат и други клучни идеи во философијата на Агамбен, т.е. homo sacer/„гол живот“ и „состојба на исклучок“ (Murray-Whyte: 2011). Најпосле, би било претставено и сфаќањето на Агамбен за „капитализмот како религија“ (Agamben: 2019) – тема со која би се започнало „заокружување“ на сите обработени теми.

7.3.10 “I Carbonari” („Карбонарите“) и “Canzone del maggio” („Мајска песна“) се подлога за последната тема, која се поставува како еден логичен исход во кој конфлуираат претходните девет теми, односно темата на социјалните движења, видена низ анализата на Донатела дела Порта и Марио Диани (Della Porta, Diani: 2006). Оваа тема, освен тоа, овозможува и дискусија за актуелните прашања на колективната акција и протестите, особено во спрега со центрите на моќ, материјалните „наспроти“ постматеријалните вредности, итн.

8. Дискрепанци (Вовед во заклучок)

На почетокот од поглавјето бр.7, беше најавено дека тоа поглавје би било заокружено со потточка бр.7.4, т.е. „со завршната теоретска рамка, односно со конкретна нацрт-програма (можни дидактички техники и практики) на потенцијален едносеместрален монографски курс посветен на Фабрицио де Андре“. Сепак, таквата првична замисла за такво структурирање на овој труд беше отфрлена во понатамошниот процес на истражување и уредување на текстот. Тоа, од своја страна, ја наложи потребата од преструктурирање на композицијата на овој труд.

Преструктурирањето и уточнувањето на трудот е вообичаен дел од секој истражувачки процес, па така, постапувајќи според тој општоприфатен принцип на работа, би се очекувало едноставно преуредување на дел од напишаното и испорачување кохерентен текст. Но, со оглед на тоа што во овој случај таа измена (отстранување на најавата на потточка бр.7.4 на почетокот од поглавјето бр.7) со себе би повлекла цела низа дополнителни уредувања (измени, најави и уточнувања) во претходните поглавја од овој труд, сметав дека за самиот труд би било далеку позначајно – а и за читателот, патем, многу поинтересно – доколку – за сметка на линеарната кохерентност – биде изложена самата динамика во изработката на трудот, односно трите „дискрепанци“ помеѓу иницијалната идеја и конечниот исход.

Првата, не особено значајна „дискрепанца“, или отстапка од иницијалната замисла, се состои во изоставувањето од потточката 7.4, односно заокружувањето на теоретската рамка со дидактички техники и практики во наставната програма. Во врска со тоа доволно би било да се забележи дека конкретните практики во евентуалната настава би биле утврдени во подоцнежната фаза на осмислувањето на курсот. Иницијалната теоретска рамка (потточка 7.1) нуди доволен увид во пристапот и во рамката на силабусот што би биле следени.

Втората, сосем неочекувана дискрепанца помеѓу почетната замисла и исходот се состои во речиси спонтаното издвојување на десеттемина современи културолози и истакнати филозофи и теоретичари што му припаѓаат на или потекнуваат од италијанското културно милје. Почетната замисла беше да бидат вклучени „низа актуелни теми од областа на културолошките студии“ (погл. бр.5) т.е. „теми од современата културологија“ (погл. бр.7), а тоа подразбираше вклучување филозофи и теоретичари на културата од поширок, интернационален, па и интерконтинентален контекст. Сепак, по бирањето на Малатеста, Грамши, Пазолини,

Њиши, Еспозито, Агамбен, Бифо и Федеричи, сосема спонтано Касано ја замени Спивак, а потребно беше кратко истражување за да се дојде до Јовино, а потоа и до Дела Порта, чиј предмет на интерес се постави како совршен залив за делтата што ја прават тековите на претходните девет теми. Секако, иако оваа „ексклузивност“ на италијански автори е сосем легитимна, затоа што пред сè станува збор за курс по италијански јазик, култура и цивилизација, тоа во никој случај не би го исклучувало должното осврнување и кон други, неиталијански филозофи и теоретичари без кои културолошките студии не можат да се замислат.

Третата, најважна, и по малку наивно изненадувачка дискрепанца помеѓу „конечниот“ исход и почетната замисла се состои во доминантниот идеолошки тон што го оддаваат десетте предложени теми. Имено, иако замислата беше да се истражат и да се пренесат „некои од современите текови на културолошката мисла и клучните концепти во културолошките студии денес“ без да се размислува за идеолошки матрици, лесно ќе се воочи дека изборот на теми и текови, всушност, е сосредоточен главно на мислителите и нивни теории коишто често се експлицитно пролевичарски настроени. Поаѓајќи, од една страна, од личности кои останале актуелни, како трајно културно наследство (Малатеста, Пазолини, и пред сè Грамши), а потоа и осврнувајќи се кон современи мислителите што одржуваат критички однос кон реалноста (Агамбен, Дела Порта и пред сè, Федеричи и Еспозито), левичарски наклонетата рамка за силабус резултира како логичен, па дури би се рекло и „природен“ исход од ова истражување.

(Ова нè става во една положба што неодоливо нè потсетува на еден афоризам објавен на социјалната мрежа Фејсбук од една наша колешка минатата година³⁰: „Не сум злопамтило, ама што да правам кога сте лоши, а јас добро памтам“. Така, во тој дух: „Не сум за левичарство и за идеолошко заземање страни, ама што да правам кога десничарството и неолибералниот капитализам се погубни, а на планетата очајно ѝ требаат промени“. Исто: не велиме „*нам* очајно ни требаат промени“ затоа што тоа има силен антропоцентричен тон. Наспроти тоа, сметаме дека, исто така, од суштинска важност е да се развива и свеста за нашата сè поштетна вкотвеност во антропоцентризмот, и да се дејствува во насока на присвојување 'мајндсет' што би се темелел, на пример, врз концептот на „социјалитет“, онака како што е виден од антропологот Розита Димова:

³⁰ Михајловиќ-Костадиновска, Сања (Sanja Mihajlovik-Kostadinovska / Dulce saña), 5.11.2019 г., Фејсбук-статус

„Терминот „социјалитет“ (sociality) е покомплексен од култура и освен што ја зема предвид политичката димензија, исто така се обидува да излезе од антропоцентричната анализа на реалноста во која центар на сè е само човекот. Социјалитетот ја признава улогата на нечовечките фактори (животни, вода, кал).“³¹

Заклучок

Бројните и разновидни придобивки од вклучувањето на кантавторската песна во изучувањето на странските јазици, од една страна, и занемарливата застапеност на кантавторските песни во наставните програми, од друга, нудат широко и плодно поле за осмислување и за воведување нови курсеви со таква тематика. Во овој наш труд, 1) беше разгледана легитимноста за постоење на едносеместрален монографски курс за изучување на италијанскиот јазик, кој би се базирал на животот и на делото на италијанскиот кантавтор Фабрицио де Андре, а во себе би вклучувал и некои од клучните теории од областа на современите културолошки студии, и 2) беа исцртани општи дидактички контури на силабусот на можниот едносеместрален курс, и 3) беше претставен нацрт-корпус на концепти и теории од современи (пред сè) италијански културолози. Фокусот, пак, на самиот едносеместрален курс, согласно конкретната наша замисла, е сепак италијанскиот јазик, а не културолошките студии. Тоа е така затоа што, од една страна, како што беше спомнато и во погл. 7.1, пристапот и рамката на силабусот би биле „интегрални“, т.е. би вклучувале разни дидактички активности (превод, лексички и граматички вежби, дискусија...) во насока на подобрување на познавањето на италијанскиот јазик, а од друга страна, пак, невозможно би било студентот/-ката во една недела продлабочено да ги асимилира идеите на еден (а најчесто на повеќе од еден) теоретичар. Што значи, песните на Фабрицио де Андре и концептите на културолозите од една страна би биле „подлога“ за работа врз италијанскиот јазик, а од друга, пак, би биле во насока на брза промоција и „покана“ за понатамошно истражување на творештвото на дел од капиталните мислители на денешницата и на нивните теории, како важни алатки за земање активно учество во јавната сфера и во јавниот дискурс, во насока на креирање политики во корист на заедницата.

³¹ <http://qantarot.blogspot.com/2020/05/blog-post.html>

Секое време носи свои болести, а доцниот неолиберализам кој го живееме не само што не се грижи за изнаоѓање вакцини (и не ни помислува на менување на сфаќањето на самиот концепт на „болест“) туку со кризата дополнително ја покажува својата нехуманост. Ова оди рамо до рамо со сè поразорната корупција во нашите постдемократии и со недовербата во и делегитимацијата на националните и меѓународните институции (Della Porta: 2017) од кои често, за жал, ни зависат и образовните институции и педагошките механизми. Правецот што го зазема академскиот свет во однос на референтните точки („вредностите“) станува сè понеодреден: споменатиот Крис Баркер, во 2016 г. (заедно со Ема Џејн), зборува за „остварување културна промена“, но не нуди никаква насока, или „вредност“, а само дванаесет години претходно, во 2004 г., за истиот издавач го уредил „Речникот на културните студии“, во чиј предговор забележува: „Јас би расправал дека за културните студии, тие вредности се, или би требало да бидат, модерен-постмодерен микс сочинет од еднаквост, слобода, солидарност, толеранција, различност (difference), диверзитет и правда“ (Barker 2004: xvi). Што се случи во тие дванаесет години, каде „се изгубија вредностите“? За среќа, има и такви истражувачи што бараат алтернативи во образованието: едицијата Routledge Studies in Education and Neoliberalism нуди скапоцени материјали, а некои од нив (Mayo 2015) би можеле да бидат особено корисни за понатамошно продлабочување на нашето истражување.

Користена литература:

Латинична

- Agamben Giorgio, 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press
- Agamben Giorgio, 2019. *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Stanford, Stanford University Press
- Balboni Paolo E., 1998. *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica: italiano, lingue straniere, lingue classiche*, Torino, UTET Libreria
- Balboni Paolo E., 2002. *Le sfide di Babele (Insegnare le lingue nelle società complesse.)* Novara, UTET
- Balboni Paolo E., 2014. *Didattica dell'italiano come lingua seconda e straniera*, Torino, Loescher/Bonacci
- Barker Chris, Jane Emma A., 2015. *Cultural studies: theory and practice – 5th edition*, Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington, SAGE

- Benjamin Walter, 1934. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York, Schocken/Random House
- Berardi Franco, 2010. *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of Post-Alpha Generation*. Breinigsville (PA, USA), Kolophon / London, Minor Compositions
- Berardi Franco, 2018. *Breathing: chaos and poetry*. South Pasadena, (CA, USA), Semiotext(e).
- Buckingham David, 1998. *Introduction: Fantasies of Empowerment? Radical Pedagogy and Popular Culture*, во Buckingham David (приредено од) *Teaching popular culture: Beyond radical pedagogy*, London (UK)/Bristol (Pennsylvania, USA), UCL Press, pp.1-17
- Butler Judith, 1993. *Bodies That Matter*, London, Routledge
- Cambiaghi Bona, Bosisio Cristina, Guaragnella Pasquale, Ruggiero Raffaele, 2004. *Approcci e metodi glottodidattici*. Università Cattolica, Milano/Università di Bari. Достапно на <https://www.docsity.com/it/approcci-e-metodi-glottodidattici/2142290/>
- Caon Fabio, 2007. *Canzone pop e canzone d'autore per la didattica della lingua, della cultura italiana e per l'approccio allo studio della letteratura*, Modulo FILIM – Formazione degli insegnanti di lingua italiana nel mondo. Venezia: Laboratorio Itals, Università Cà Foscari, https://www.italy.it/sites/default/files/Filim_caon_teorica.pdf (пристапено на 14.5.2020)
- Caon Fabio, Lobasso Fabrizio, 2008. *L'utilizzo della canzone per la promozione e l'insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all'estero* in "Studi di Glottodidattica" V.2, N.1, pp.54-69, Bari, Università degli studi di Bari Aldo Moro
- Cardona Mario, 2003. *Accrescere la competenza lessicale attraverso l'uso della canzone*, Laboratorio Itals (Ricerca e Didattica dell'Italiano a Stranieri), Venezia: Università Cà Foscari, <https://www.italy.it/accrescere-la-competenza-lessicale-attributo-luso-della-canzone>
- Cassano Franco, 2015. *Il pensiero meridiano* (дигитална верзија), Roma-Bari, Laterza
- Costamagna Lidia, Marasco Maria Valentina, Santeusano Nicoletta, 2010. *L'italiano con le canzoni*, Perugia, Guerra
- Danesi Marcel, 2005. *Il cervello in aula - Neurolinguistica e didattica delle lingue*. Perugia: Guerra Edizioni.
- Danto Arthur C., 2009. *Andy Warhol*, New Haven/London, Yale University Press
- Della Porta Donatella, Diani Mario, 2006. *Social Movements: An Introduction*. Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing
- Della Porta Donatella, 2017. *Late Neoliberalism and Its Discontents: A Comparative Conclusion* in "Late Neoliberalism and its Discontents in the Economic Crisis: Comparing Social Movements in the European Periphery", edited by Della Porta Donatella, Andretta Massimiliano, Fernandes Tiago, O'Connor Francis, Romanos Eduardo, Vogiatzoglou Markos. Cham (SW), Springer International Publishing AG
- Esposito Roberto, 2010. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Stanford, Stanford University Press
- Esposito Roberto, 2018. *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*. Milano, Mimesis edizioni

- Fadda Emanuele, 2016. Prefazione a *Fabrizio de Andre. Ero molto più curioso di voi* di Mario Iaquina, Correggio, Compagnia Editoriale Aliberti
- Federici Silvia, 2019. *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, Oakland CA (USA), PM Press
- Federman Raymond, 2001. *Aunt Rachel's Fur*. Normal (IL)/Tallahassee(FL), Fiction Collective Two.
- Gilroy Paul, 2005. *Postcolonial melancholia*, New York, Columbia University Press.
- Grossberg Lawrence, 2010. *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham/London, Duke University Press
- Guaraldo Emiliano, 2016. *L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi. A proposito dei volumi di Serenella Iovino*, Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation (Bloomsbury Academic, 2016, pp. 192) e di Nicola Turi (a cura di), Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca (Firenze UP, 2016, pp. 394) in "LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n. 5 (2016), pp. 701-712
- Hall Stuart, 2019. *Essential essays – Foundations of Cultural Studies: Volume 1*, (Edited by David Morley), Durham/London, Duke University Press
- Iovino Serenella, 2016. *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London/New York, Bloomsbury
- Lepratti Massimiliano, 2014. *De André in classe. Proposta didattica a partire dalle canzoni di Faber*, Verona, EMI
- Luke Carmen, 1998. *Pedagogy and Authority: Lessons from Feminist and Cultural Studies, Postmodernism and Feminist Pedagogy* во Buckingham David (приредено од) *Teaching popular culture: Beyond radical pedagogy*, London (UK)/Bristol (Pennsylvania, USA), UCL Press, pp.24-45
- Malatesta Errico, 2014. *L'anarchia. Il nostro programma*. Roma, Nova Delphi Libri
- Mayo Peter, 2015. *Hegemony and Education under Neoliberalism - Insights from Gramsci*. New York/Abingdon, Routledge
- Meneghetti Claudia, Caon Fabio, Bricchese Annalisa. 2019. *Nuovo Espresso canzoni*. Firenze, Alma Edizioni
- Michelone Guido, 2011. *Fabrizio de André – La storia dietro ogni canzone*, Siena, Barbera Editore.
- Mordenti Raul, 1996. "Quaderni dal carcere" di Antonio Gramsci, во *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere* Vol. IV.II, уредено од Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi
- Mossa Mario Girolamo, 2014/2015. *Di cosa cantiamo quando parliamo di canzoni. Riflessioni sul rapporto tra critica letteraria e Popular Music* – relazione nell'ambito del corso di "Teoria della letteratura", a.a. 2014/2015, prof. Stefano Brugnolo, Università di Pisa.
- Murakami Haruki, 2011. *1Q84 (Livre 1 – avril-juin)*, Paris, Belfond.
- Murray Alex, Whyte Jessica, 2011. *The Agamben Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- Murray Garold, 2008. *Pop Culture and Language Learning: Learners' Stories Informing EFL*, во *Innovation in Language Learning and Teaching*, 2:1, 2-17, DOI: [10.1080/17501220802158792](https://doi.org/10.1080/17501220802158792)
- Naddeo Ciro Massimo, Trama Giuliana, 2000. *Canta che ti passa*, Firenze, Alma Edizioni

- Pasolini Pier Paolo, 1999. *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori
- Pasqui Rita, 2004. *Risorse tecnologiche per l'insegnamento/apprendimento de una L2/LS attraverso le canzoni: suggerimenti per l'italiano*. Laboratorio Itals (Ricerca e Didattica dell'Italiano a Stranieri), Venezia: Università Cà Foscari, <https://www.italis.it/risorse-tecnologiche-linsegnamentoapprendimento-di-una-l2ls-attraverso-le-canzoni-suggerimenti> (пристапено на 14.5.2020)
- Richards C. Jack, 2001. *Curriculum development in Language Teaching*, Cambridge, Cambridge University Press
- Rousselle Duane, Evren Süreyya, 2011. *Post-Anarchism: A Reader*. London/New York, Pluto Press
- Said Edward, 1979. *Orientalism*, London, Penguin Books
- Seigel Jerrold, 1995. *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*. Berkeley, University of California Press
- Sidonio Daniele, 2016. *Mi si scusi il paragone: Canzone d'autore e letteratura da Guccini a Caparezza*, Neviano (LE), Musicaos Editore
- Spivak Gayatri Chakravorty, 1995. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, edited by Landry Donna MacLean Gerald, London, Routledge
- Todorova Marija, 2009. *Imaging the Balkans (updated edition)*, New York, Oxford University Press
- Ungaretti Giuseppe, 1992. *Vita d'un uomo (106 poesie – 1914-1960)*, Roma, Mondadori.

Кирилична

- Ѓурчинова Анастасија, 2013. „Улојатиа на љреводојџ во новиојџ концевјџ за свейскајџа книжевностџ“ во *Медийтерански синесјџезии – избрани сјџудии и есеи*, Скопје, Магор, стр.121
- Коцева Весна, 2018. *Una panoramica sui metodi di insegnamento delle lingue straniere*, Штип, Универзитет “Гоце Делчев”, Филолошки факултет
- Мадиров Никола, 2004. *Во ѓрадојџ, некаге*, Скопје, Магор.
- Њиши Армандо, 2013. *Креолизација на Евроја : книжевностџ и миѓрација*, Скопје, Магор.
- Стефановски Горан, 2014. *Конзервирани имѓресии*, Скопје, Табернакул.
- Ќулавкова Катица, 2016. *Оѓворена ѓоејџика*, Скопје, МАНУ

Веб-литература:

- <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-may-you-live-interesting-times>
- <http://www.iaspmitalia.net/cose-la-iaspm/>
- <https://www.sanremonews.it/2017/10/18/leggi-notizia/argomenti/club-tenco/articolo/sanremo-linaugurazione-della-mostra-foto-show-di-fabrizio-fenucci-apre-il-tenco-2017-foto-e.html>
- <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/12/12/17G00189/sg>
- <http://www.fabriziodeandre.it/centro-studi/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_Vecchioni

Luciana Guido Shrempf

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Benvenuti al sud: il mezzogiorno raccontato nei film italiani contemporanei dell’ultimo decennio

Introduzione

Comincio subito col fare una premessa. In un articolo pubblicato sul sito del quotidiano *Il manifesto*, del marzo del 2016, intitolato *Ricerca shock: il Sud totalmente ignorato dai media*,¹ l’autore Tonino Perna, (riportando alcuni dei dati emersi da una ricerca di grande valore, condotta da Valentina Cremonesi e Stefano Cristante, dal titolo *La parte cattiva dell’Italia: Sud, Media e Immaginario collettivo*), osservava quanto la lunga recessione (2008-2014) avesse causato un aumento spettacolare del divario Nord/Sud in Italia, e come almeno un terzo del territorio e dei suoi abitanti venissero sistematicamente ignorati dai media, o avessero un ruolo marginale; che il tg1 delle 20, nel periodo 1980 - 2010, aveva concesso uno spazio riservato al Mezzogiorno pari al 9% delle notizie, e che gli articoli pubblicati dalle maggiori testate giornalistiche italiane, nel decennio che va dal 2000 al 2010, erano stati solo 500, e legati quasi esclusivamente a due sole categorie: <<criminalità/cronaca nera>> e <<meteo/natura>>.²

Potete immaginare quanto leggere tutto ciò abbia scioccato, contrito e amareggiato, una meridionale come la sottoscritta, per fortuna, subito dopo quasi rincuorata dalla lettura di altre notizie sul tema, o correlate, piuttosto confortanti, come ad esempio, il nuovo sforzo fatto dal nuovo cinema meridionale, che avrebbe provato a modificare la struttura classica del narrare, a rompere con i cliché del passato nella rappresentazione del Mezzogiorno³; a cominciare dall’uscita nel 2010 di *Benvenuti al sud* di Luca Miniero, che avrebbe attirato i produttori italiani verso il meridione con una costanza ed

¹ In *Il Manifesto*. Disponibile da <https://ilmanifesto.it/ricerca-shock-il-sud-totalmente-ignorato-dai-media/>

² *ivi*.

³ *ivi*.

una frequenza prima impensabili⁴, come se nel periodo precedente si fosse voluto stendere un velo di omertà.

A quel punto, mi sono molto incuriosita e ho deciso di intraprendere un viaggio virtuale nella cinematografia meridionale, ripercorrendo le immagini, le storie, le situazioni, raccontate da un congruo numero di cineasti, a partire proprio dal 2010 (anno di produzione del predetto film) fino ai giorni nostri.

E da qui (si spiega) il titolo principale del nostro contributo, che trae proprio spunto dal film *Benvenuti al sud*, remake del film francese del 2008 *Giù al nord* di Dany Boon.

Da un lato, il riferimento all'omonimo film ci è sembrata una trovata, un espediente umoristico, forse anche riuscito, sia per introdurre l'oggetto del nostro contributo dal punto di vista contenutistico, sia per il nostro intento di prendere in esame la filmografia italiana, a partire dall'anno di produzione di questa divertentissima commedia, che a quanto pare squarcia quel velo omertoso che ha avviluppato le pellicole del periodo precedente; ed anche dopo esserci chiesti che cosa ne fosse stato del cinema italiano che racconta il mezzogiorno, in seguito alla sua uscita.

Focus della nostra ricerca è stato pertanto svolgere innanzitutto un'analisi qualitativa di tutte le pellicole italiane prodotte in quell'arco di tempo, e di individuare il repertorio di temi e di immagini più ricorrenti del Sud Italia.

Quindi uno studio - il mio - che ha cercato di essere una sorta di osservatorio cinematografico del mezzogiorno d'Italia contemporaneo⁵.

Ovviamente, per motivi di spazio e di tempo, in questa sede ci limiteremo a presentare solo alcuni dei risultati principali emersi dalla nostra indagine, ad illustrare in breve ed in generale i temi e le immagini più frequenti, attraverso l'esposizione succinta di un paio di pellicole ambientate in Campania, in Puglia ed in Sicilia, che si sono rivelate essere le regioni più amate dai nostri cineasti, e che pertanto riteniamo rispondano maggiormente ai nostri obiettivi, e siano più consoni alle nostre finalità⁶.

⁴ In *Esquire*. Disponibile da <https://www.esquire.com/it/cultura/film/a23502184/ricchi-di-fantasia-benvenuti-al-sud/>

⁵ Il corpus della nostra indagine è costituito da circa un 200 schede di film italiani realizzati a partire dal 2010, reperibili sul vasto database di cinema *My movies* e sull'Enciclopedia on line in italiano *Wikipedia*. Per svolgere la nostra indagine ci siamo anche valse della visione di contributi video, reperibili in rete, contenenti le interviste rilasciate dai registi, dai protagonisti e dai cast di attori dei film da noi inventariati, di studi svolti da esperti in materia di cinema italiano e, logicamente, della visione dei film selezionati.

⁶ Il nostro studio si è svolto in più fasi. In un primo momento abbiamo individuato tutti quei film che raccontavano il sud anche solo dal punto di vista dell'ambientazione o della location; in un secondo tempo abbiamo svolto un'analisi qualitativa dei film inventariati

Dunque, non indugiamo e cominciamo il nostro viaggio.

Prima tappa: la Campania e soprattutto Napoli, la regione e la città più amate dai cineasti.

1. Napoli, terra di arte e di cultura.

Siamo a Napoli, meta e protagonista indiscussa del nostro itinerario, raccontata nel bene e nel male, soprattutto nel bene, con nostra grande e piacevole sorpresa.

Le pellicole che la contemplano cercano infatti, quasi tutte, di riscattarla da quel passato in cui veniva sempre presentata fra camorra, mafia e malavita⁷.

E comunque anche le vicende malavitose e noir, che non mancano, insieme alle commedie, che sovrabbondano, non fungono altro che da pretesto per celebrare e omaggiare Napoli, come terra d'arte e di cultura, della canzone, della gastronomia, del riscatto e, fortunatamente, solo in pochissime pellicole, viene raccontata la Napoli priva di regole, della camorra, della malavita.

Dicevamo quindi, una Napoli ricca di arte, di cultura. Una Napoli bella. Come nel film commedia di Sergio Assisi del 2015 *A Napoli non piove mai*, dove viene raccontata la città partenopea come culla della cultura, un mondo a parte dove si respira arte. Una Napoli con le sue splendide chiese ed i suoi affreschi, opere d'arte di straordinaria bellezza, come il San Sebastiano che fa svenire la protagonista una volta messa al suo cospetto.

Nel film di Assisi, come egli stesso osserva⁸, arte e bellezza partenopee fanno però da sfondo a tre disagi, a tre difficoltà che noi oggi viviamo nel nostro mondo, nella nostra società: il bamboccione che vive ancora a casa con i

suddividendoli in primis per genere (commedia, documentario, ecc.) e poi per tematiche trattate (criminalità, mafia, pregiudizio, riscatto, ecc.).

I film selezionati sono stati 170, di cui 68 di genere drammatico e 72 di genere commedia, 27 documentari, una pellicola di genere sentimentale, 2 musical ed un thriller.

Dei 170 film 68 erano ambientati in Campania, 42 in Puglia, 36 in Sicilia, 12 in Calabria, 9 in Basilicata ed infine 3 in Abruzzo.

Sulla base dei risultati ottenuti, il set cinematografico preferito dai registi è stato la Campania, seguita dalla Puglia, quasi a pari merito con la Sicilia.

Pochissimi, non fanno nemmeno numero, sono stati i film girati in Calabria, in Basilicata e soprattutto in Abruzzo, se si prende in considerazione il fatto che il periodo da noi analizzato copre un decennio.

⁷ Nella maggior parte dei film da noi inventariati, si vede per fortuna soprattutto una Napoli che non viene raccontata, come ci aspettavamo, solo nei suoi lati negativi, ma specialmente positivi.

⁸ In *Youtube*. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=El-79N5R0lw&t=933s>.

genitori, ma che in realtà non rappresenta altro che un disagio, cioè la difficoltà di dar vita ai propri sogni, ai propri desideri, e che perciò rimane fermo; poi c'è la protagonista che soffre della sindrome di Stendhal e che a Napoli, come si gira, sviene davanti alle opere d'arte, a rappresentare il disagio di quando si vuole ottenere qualche cosa nella vita pubblica o privata ma, nonostante le aspirazioni ed i sogni, la vita stessa può ostacolarli⁹.

Un'altra stupenda pellicola, che celebra la città partenopea e ci conduce alla scoperta del suo centro storico e delle sue bellissime immagini, è il film di Ferzan Ozpetek, uscito nel 2017, *Napoli velata*¹⁰. La pellicola ci mostra una Napoli seducente e superstiziosa, custode di bellezze e di misteri, e ci conduce in luoghi che sorprendono per la loro strabiliante magnificenza e per il loro misticismo, come la cappella di San Severo, la farmacia degli incurabili, l'imponente scala ellittica di marmo di Palazzo Mannaiuolo di Via Filangieri. Luoghi importanti come Piazza del Gesù con l'Obelisco dell'Immacolata e la chiesa del Gesù, la Galleria Principe, Castel dell'Ovo sul lungomare Caracciolo¹¹, ecc.

Una Napoli esoterica e bellissima, sfondo di questo film noir, che intreccia le vicende di Adriana travolta dall'amore improvviso per Andrea, cornice di un terribile delitto.

Accanto però a questi e agli altri film che magnificano e tutelano il patrimonio artistico partenopeo, abbiamo individuato un paio di pellicole che si ergono a difesa del retaggio gastronomico e culturale, come in *Made in China napoletano* del 2017, diretto da Simone Stecchino.

Il film è una denuncia di tutto ciò che a Napoli è arrivato dall'estero; dove i Cinesi addirittura invadono il capoluogo partenopeo.

Nella pellicola si racconta di Vittorio, giocattolaio in bancarotta, che tenta di vendicarsi del dirimettaio Pask Li, derubandolo. Invece finisce in coma, e al suo risveglio, cinque anni dopo, si accorge che Napoli è sotto il monopolio cinese.

La Cina, infatti, ha imposto all'Italia di mettere al bando i suoi meravigliosi prodotti della terra, per rimpiazzarli con altri originari dell'Asia orientale.

Per Vittorio è la goccia che fa traboccare il vaso, e lo fa passare all'azione. È assurdo che la mozzarella di bufala, la pizza e la parmigiana di melanzane

⁹ In *Youtube*. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=El-79N5R0lw&t=933s>

¹⁰ In *Mymovies*. Disponibile da <https://www.mymovies.it/film/2017/napolivelata/>

¹¹ In *Zingarate*. Disponibile da <https://www.zingarate.com/italia/campania/napoli/napoli-velata-location-itinerari.html>

siano sostituite da imitazioni cinesi; così decide di avviare un'attività illecita di contrabbando di prodotti italiani, spacciandoli come "Made in China", con lo scopo di riportare sulle tavole dei suoi connazionali "vero cibo" made in Italy¹².

Un altro patrimonio, che viene difeso ad oltranza, è quello della canzone napoletana, spesso maltrattata e usata male un po' da tutti, come accade nel film *Passione* del 2010.

Diretta da John Turturro, la pellicola è un'altra appassionata cartolina che esplora la musica e la musicalità di Napoli; che ridefinisce i valori e prevede il recupero di un patrimonio culturale dimenticato, o emarginato, dalla critica ufficiale.

Un viaggio in compagnia di canzoni e cantanti, musicisti e poeti, personaggi reali e leggendari, che attraversa la città e la storia della canzone napoletana¹³.

2. Alla scoperta della parte più profonda della città partenopea: i giovani, la mancanza di regole ed il tema del riscatto.

Molto sentito è anche il tema del viaggio nella Napoli più profonda, alla scoperta della gioventù di oggi, dove l'esperienza umana dei giovani protagonisti si situa nella dimensione reale del capoluogo partenopeo, che ha "assunto i contorni inquietanti di un luogo in declino, per le faide camorristiche, l'emergenza rifiuti, la crescita dell'immigrazione e le conseguenti dinamiche urbane, economiche, sociali e umane"¹⁴. Come nel film documentario *Le cose belle*¹⁵, realizzato da Agostino Ferrente e Giovanni Piperno nel 2013. Un'opera che riflette sulla realtà sociale e culturale di Napoli, "interrogando o facendosi interrogare da 4 ragazzi che volevano essere modelle, ballerine, cantanti o calciatori, magari sposarsi, magari avere un appartamento in centro o magari ancora tornare nella casa della prima infanzia"¹⁶. Insomma, ragazzi che volevano "*tante cose belle*", quelle che si augurano alle persone congelandosi da loro, quelle che anche i napoletani pronunciano in italiano, perché siano comprensibili e di buon auspicio"¹⁷. Un film che racconta una città

¹² In *Ecodecinema*. Disponibile da <https://www.ecodecinema.com/made-in-china-napolitano-trama-trailer.htm>

¹³ In *Mymovies*. Disponibile da <https://www.mymovies.it/pdf/?recensione=546350>

¹⁴ In *Mymovies*. Disponibile da <https://www.mymovies.it/film/2013/lecosebelle/>

¹⁵ *ivi*.

¹⁶ *ivi*.

¹⁷ *ivi*.

priva di regole; di ragazzini allo sbando che vivono in una realtà che sembra essere senza via d'uscita. Adolescenti che vogliono diventare ricchi alla svelta, comprare abiti firmati e motorini nuovi; che vogliono il controllo del quartiere; e così li vediamo rubare, spacciare, sparare, con una scioltezza assai superiore al loro modo tenero, ma già distorto, di affrontare le prime cotte e avvicinarsi alle ragazzine. Sono esseri fragili, ma non hanno scrupoli. Come nel recentissimo film *La paranza dei bambini*¹⁸ del 2019, interamente recitato in napoletano, diretto da Claudio Giovannesi, e tratto dall'omonimo romanzo di Roberto Saviano. Protagonisti un gruppo di ragazzi, la cui innocenza viene compromessa dai modelli negativi che li circondano, e che diventano criminali, prendendo per la prima volta il potere, per colmare lo spazio vuoto lasciato dai boss in carcere, o da quelli latitanti.

Un ritratto di adolescenti di oggi, appena quindicenni, in grado di gestire il narcotraffico, capaci di uccidere anche a sangue freddo¹⁹.

Fortunatamente, questa stessa parte profonda della città partenopea fa anche da sfondo a storie di riscatto, che narrano una realtà ricca di contraddizioni, come *Nell'oro di Scampia*²⁰ del 2013, diretto da Marco Pontecorvo, dove il cuore di questo racconto è un uomo, che grazie al desiderio di non cedere associato a quello di riscatto, riesce a dare un importante esempio ai ragazzi del difficile quartiere di Scampia, ad instillare in loro la forza di non scappare da quel mondo, di stabilire un esempio, dando loro un'alternativa alla vita criminale.

Liberamente ispirato al libro *La mia vita sportiva* di Gianni Maddaloni, il film racconta la storia del campione olimpico di judo a Sydney 2000, Pino Maddaloni, e di suo padre Giovanni che gestisce una struttura sportiva nel centro del rione Scampia, allenando i ragazzi del quartiere²¹. Giovanni, nel film Enzo, fa di tutto per poter salvare alcuni dei tanti ragazzi che finiscono in strada a delinquere. Una storia che insegna perciò, ai giovani, e non solo, che nella vita c'è la possibilità di scegliere, anche quando si è davanti ad un bivio esile tra la strada e la malavita; che esiste la possibilità di riscatto, anche in un quartiere come Scampia, dove non tutti fanno per forza le scelte sbagliate, e dove lo sport può dare una seconda chance a tutti.

¹⁸ In *Youtube*. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=w1drdOIT1u8>

¹⁹ In *Mymovies*. Disponibile da <https://www.mymovies.it/film/2019/la-paranza-dei-bambini/>

²⁰ In *Youtube*. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=DuevNhXVVpk>

²¹ In *Wikipedia*. Disponibile da https://it.wikipedia.org/wiki/L%27oro_di_Scampia

3. Napoli e dintorni raccontati attraverso stereotipi e pregiudizi.

A Napoli, però, ed in tutta la Campania cinematografica dell'ultimo decennio, le commedie ricche di stereotipi e pregiudizi possibili e immaginabili purtroppo continuano a fare la parte del leone e ad essere tra gli aspetti preferiti dai produttori per suscitare l'ilarità dello spettatore, come, *dulcis in fundo*, nella pellicola campione di incassi che dà il titolo principale al nostro contributo: la commedia *Benvenuti al sud*. Nel film, che tra le altre cose è uno splendido ritratto del Cilento, si gioca sui luoghi comuni, sui pregiudizi, ma anche sui soliti contrasti tra nord e sud Italia, insomma sui cliché di sempre e le caricature che hanno popolato tante commedie italiane: al sud sono tutti ladri, possono rubare l'auto, il portafoglio, sono terroni; e poi le interminabili ore di coda in autostrada, il caffè ed il limoncello che si bevono ad ogni ora del giorno e della notte, le donne davanti alle case di paese che recitano il rosario, i panni stesi (le vere bandiere partenopee), la città di Napoli paragonata al Kosovo, la passione per il calcio e le improvvisate partite in piazzetta; l'usuale formula di cortesia (il Lei) sostituita dal Voi, l'immane pastiera e la salsiccia, l'abitudine di mangiare troppo; l'impossibilità di rifiutare un invito a colazione o a prendere un caffè, se non si vuole apparire scortesi e urtare la suscettibilità dell'ospite, soprattutto se anziano; la spazzatura gettata dalla finestra, ecc. Ma soprattutto viene ricordata l'ospitalità, la generosità e la cordialità dei campani. Ed è per fortuna e per giustizia che Alberto²², il protagonista 'polentone' della storia, esperimenterà tutto questo. Responsabile dell'ufficio postale di un paesello della Brianza, per accontentare la sua consorte Silvia che vorrebbe trasferirsi a Milano, è disposto a tutto: anche a spacciarsi per disabile, salendo così in graduatoria, pur di ottenere un incarico nella metropoli lombarda. Scoperto, per punizione Alberto viene spedito al sud, in una piccola filiale vicino a Salerno. Rassegnato al suo destino, Alberto parte da solo verso Castellabate, la sua nuova destinazione, aspettandosi soltanto degrado, strade invase da rifiuti d'ogni genere e colleghi poltroni. Invece, lontano dalle sue aspettative, s'imbatte in persone meravigliose, disponibili, e amichevoli. Mattia, per esempio, che tenterà in ogni modo di farlo sentire a casa propria. Al nostro protagonista sembrerà di vivere in un sogno, tanto che il suo odio per il meridione si tramuterà ben presto in amore, e finirà per urlare a squarciagola: "Io adoro il sud"²³.

²² In *Kataweb*. Disponibile da <https://tvzap.kataweb.it/news/185272/benvenuti-al-sud-trama-cast-curiosita-claudio-bisio-alessandro-siani/>

²³ In Youtube. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=3JtQfHPPGS8>

Una commedia, *Benvenuti al sud*, che dimostra pertanto il calore della gente meridionale, il suo carattere prevalentemente amichevole e accogliente, che finisce per conquistare persino uno sfegatato 'nordista' come Alberto.

4. La Puglia narrata al cinema: storie ambientali, di amicizia, riscatto e amore.

Continuiamo ora il nostro 'cineviaggio' procedendo verso sud e raggiungiamo il tacco dello stivale della penisola italiana.

Siamo in Puglia, in questa regione descritta e raffigurata nei film sotto molte angolazioni, dove però spesso ultimamente le storie prendono slancio da cornici, vicende ed emergenze ambientali complesse e dolorose, come quella dell'Ilva di Taranto, con molte vittime del lavoro e dell'inquinamento. Non mancano, e per fortuna ce ne sono tante, pellicole che raccontano valori importanti come l'amicizia, la solidarietà, la voglia di riscatto, e l'amore. Quest'ultimo onnipresente in quasi tutti i film, non soltanto nel senso di relazione con una particolare persona, quant'anche nei confronti di questa splendida regione, verso la quale un congruo numero di cineasti ha mostrato deferenza, così come abbiamo visto per la regione partenopea. Ma procediamo per ordine.

5. Taranto e il tema dell'emergenza ambientale.

Come per la Campania, anche per la Puglia la città è il tema più raccontato al cinema. Protagonista assoluta, Taranto.

Se Napoli però veniva celebrata nei suoi aspetti soprattutto positivi, Taranto fa da sfondo, come è già stato detto, a film che raccontano in forma metaforica vicende ambientali, come accade nella pellicola di Sergio Rubini *Il grande spirito*²⁴. In quest'opera cinematografica del 2019 il personaggio Renato interpreta una sorta di Barone rampante che vede la fabbrica dell'Ilva (la più grande acciaieria d'Europa, causa continua di malattia e di morte), come un nemico contro cui combattere, convinto che gli yankee (i costruttori dell'Ilva), abbiano distrutto un luogo in cui c'erano le praterie, i bisonti.

Nel film, ambientato in un quartiere della periferia della città, durante una rapina, uno dei tre complici, Tonino, approfittando della distrazione degli altri due, ruba tutto il malloppo e scappa. Mentre si lancia in una fuga verticale sui tetti della città, approda sulla terrazza più alta, un vecchio lavatoio, dove

²⁴ In Youtube. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=hnYE-raQgLw>

trova un eccentrico personaggio, interpretato dal mitico Rocco Papaleo, che sostiene di chiamarsi Cervo Nero e di far parte della tribù dei Sioux. Tonino quindi si trova tra due fuochi: allearsi con quello squilibrato che si sente un pellerossa, o finire nelle mani dei suoi inseguitori che lo placcano ad ogni vicolo e strada. In questa forma di immobilità senza scampo il malvivente realizza di essere completamente solo e decide di fidarsi di quel pazzo che si sente un sioux, ma che vedendo il mondo da una prospettiva diversa, forse ha la chiave per liberarlo dall'angolo in cui è finito. Ne *Il grande spirito*, ovviamente viene raccontata una favola morale, dove nonostante lo sfondo malavitoso, che serve per far acquistare al film e al sud la sua autenticità, e per raccontare un mezzogiorno genuino, i buoni si salvano, e Taranto, protagonista assoluta, è una città bellissima devastata dal mostro e dalla ciminiera dell'ILVA.

Sempre il capoluogo di provincia pugliese è personaggio principale nel documentario *In viaggio con Cecilia*²⁵, un film diretto nel 2012 da Mariangela Barbanente e Cecilia Mangini, che - per raccontare l'argomento più caldo dell'industrializzazione, un tema ancora scottante e un disastro ambientale che tocca la vita e la salute delle persone - intraprendono un viaggio on the road per comprendere com'è cambiato il volto della Puglia, (loro terra nativa), a quarant'anni dalla realizzazione di un paio di documentari, sapendo cogliere e riprodurre, con stupefacente lucidità, la regione e l'intero territorio.

6. La Puglia e il tema dello sfruttamento e della rivincita.

Per fortuna esiste anche un cinema che racconta una Puglia onesta, coraggiosa e innovativa, e tenta strade espressive originali, affrontando tematiche di grande attualità: l'umiliazione del merito e la mancanza di occasioni, soprattutto per i giovani, che hanno difficoltà a realizzare se stessi, quanto costino i sogni, cosa si sia disposti a fare per cercare di realizzare le proprie aspirazioni professionali, a volte tentando di percorrere strade al limite della legalità, come ad esempio nel film *Fidanzati per sbaglio*²⁶ del 2012.

Il film diretto da Matteo Vicino, racconta la storia di due ragazzi sfruttati che si improvvisano gay, per ottenere un finanziamento pubblico destinato a coppie di fatto. Il tutto accompagnato da una lunghissima serie di luoghi comuni e di preconcetti, per portare il pubblico alla risata. Un modo di raccontare l'Italia per far ridere, ma che ci sta stretta.

²⁵ In Filmtv. Disponibile da <https://www.filmtv.it/film/65427/in-viaggio-con-cecilia/>

²⁶ In Youtube. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=RiWA2YPipZQ>

7. La Puglia terra di assoluta bellezza, di antichi valori e dell'amore.

Per fortuna ci sono anche film che esaltano la Puglia, il suo fascino di sane virtù, che sono un inno a così tanta bellezza, come nel film *Io che amo solo te*²⁷ del 2015, diretto da Marco Ponti, dove tra i vicoli assolati e colorati della cittadina di Polignano a mare, s'intrecciano le vicende dei protagonisti.

Il film racconta la storia di Ninella, 50 anni e un grande amore, Don Mimì, con cui non si è potuta sposare. Il destino però le fa un regalo inaspettato: sua figlia Chiara si fida con Damiano, il figlio dell'uomo che ha sempre sognato, e i due ragazzi decidono di convolare a nozze. Il matrimonio di Chiara e Damiano si trasforma così in un vero e proprio evento per Polignano a Mare, paese bianco e arroccato su uno degli angoli più magici della Puglia.

Tra ironia e commozione, la pellicola è un avventuroso viaggio sull'amore, che arriva – o ritorna – quando meno te lo aspetti, ti rimette in gioco e ti porta dove decide lui. Come il maestrale, che accompagna i tre giorni di questa storia, sullo sfondo di una Puglia dove, come dicevamo, regnano ancora antichi valori e tanta bellezza.

8. La Puglia e il tema della lotta alla mafia.

Non mancano i film che toccano il tema della lotta contro la mafia, di un sud che non si arrende, come nella pellicola *Nomi e cognomi*²⁸ del 2015, diretta da Sebastiano Rizzo: la storia ha come protagonista Domenico Riva, un giornalista che da Milano si trasferisce nel suo paese di origine, per assumere l'incarico di direttore del quotidiano locale.

Ligio al senso del dovere, questi è deciso a rivelare i nomi e cognomi (da qui il titolo del film) dei malavitosi coinvolti in traffici locali illeciti, e dei personaggi politici locali corrotti, da anni collusi con attività losche.

Il quotidiano da lui diretto si ritroverà all'improvviso senza sostegno economico per via dei politici locali che, immischiati in traffici illeciti, decideranno di non finanziare più questa attività. Nonostante tutto, il giornalista non si arrende. Domenico fonda una propria testata, e malgrado le minacce che diventano sempre più insistenti, fra attentati e tentativi di fargli chiudere il giornale, pubblicherà una serie di articoli di successo, riuscendo con il suo coraggio ad affrontare i 'cattivi' a muso duro, e ad insegnare ai suoi giovani

²⁷ In Youtube. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=EHir6grkLUA&t=34s>

²⁸ In Superguidatv. Disponibile da <https://www.superguidatv.it/dettaglio-film/film-nomi-e-cognomi-cast-trama/MV18443/>

reporter il bisogno di fare bene il proprio lavoro, e soprattutto il “valore della verità”²⁹.

9. La Sicilia sul set raccontata attraverso storie e testimonianze narrative.

Accenniamo ora brevemente alle pellicole ambientate in Sicilia che è risultata essere la terza regione preferita dai cineasti, subito dopo la Campania e la Puglia.

Se, come abbiamo visto, il cinema ‘campano’ e ‘pugliese’ degli ultimi dieci anni prediligeva il genere commedia, quello siciliano continua ad anteporvi opere drammatiche, fortunatamente non per raccontare le solite clientele, il degrado o la violenza criminale³⁰.

Si tratta difatti di una filmografia che omaggia e si ispira a grandi scrittori siciliani, moderni e contemporanei, prediligendo una narrazione ricca di storie e di testimonianze.

Una di queste pellicole è *È stato il figlio* del 2012, diretto da Daniele Ciprì, tratto dall’omonimo romanzo dello scrittore siciliano Roberto Alajmo.

Il film racconta di una famiglia governata dalle leggi arcaiche dello stare insieme, in un’atmosfera remota che confina con gli spaesamenti vissuti oggi, in una società dove i comportamenti sono dettati da un alienante consumismo.³¹ Un dipinto della famiglia palermitana di vent’anni fa che racconta una storia, accaduta davvero, in un tempo futuro, all’interno di un ufficio postale, in un giorno come tanti³².

Busu, il protagonista maschile, è un anziano signore al quale piace raccontare storie, in modo particolare quella della famiglia Ciraulo, che ha subito un grave lutto: la morte della figlia Serenella, che un proiettile vagante ha ucciso tragicamente durante un regolamento di conti. Improvvisamente i Ciraulo recuperano senso e speranza a fronte della possibilità di ottenere un risarcimento a carico dello Stato. Quando arriva la liquidazione, per appagare la loro ‘fame’ atavica, decidono di investire il capitale già in parte speso, per l’acquisto di un’automobile, che deve essere la più bella auto che si sia mai vista in città. “Ma quella Mercedes, ‘presidenziale’, luccicante e benedetta

²⁹ In Wikipedia. Disponibile da [https://it.wikipedia.org/wiki/Nomi_e_cognomi_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Nomi_e_cognomi_(film))

³⁰ I film girati in Sicilia nell’arco di tempo che va dal 2009 al 2019 sono stati 36 di genere documentario, 21 di genere drammatico e solo 9 di genere commedia.

³¹ In Youtube. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=hHGjbjyWMRE&t=18s>

³² In Mymovies. Disponibile da <https://www.mymovies.it/film/2012/estatoilfiglio/>

con acqua santa e segno della croce, finirà per diventare il simbolo della tricotanza e di una violenza che gli 'dei' non mancheranno di punire"³³.

Non mancano nel nostro elenco pellicole che sono l'originale trasposizione di romanzi. Come *I Malavoglia* di Giovanni Verga, un film del 2010 prodotto da Pasquale Scimeca, che racconta l'omonima storia ambientandola in un giorno qualsiasi "agli albori del terzo millennio"³⁴. Anche l'azione si sposta, da Aci Trezza (Ct) verso Capo Passero, mentre il personaggio di Alfio diventa Alef. Un tunisino questi che, clandestino, padre 'Ntoni aiuta, trovandogli una casa e un lavoro nelle serre. Una volta finita in miseria la sua famiglia, il giovane 'Ntoni, alla ricerca di una soluzione, molto bravo nell'utilizzo del computer e a comporre musica, trascrive la voce e i proverbi del nonno. Ne uscirà una canzone di successo che consentirà ai Malavoglia di ricomparsi la Casa del Nespolo e la barca naufragata. Un film che racconta come i giovani meridionali di oggi, sappiano sempre trovare un modo per cavarsela, con l'arte di arrangiarsi.

10. La Sicilia e il tema del viaggio.

Accanto a questo genere di pellicole, uno dei temi più affrontati dai registi che hanno scelto di rendere omaggio alla Sicilia, è stato sicuramente quello del viaggio. Quello, per esempio, di chi abbandona la metropoli per rifugiarsi nel piccolo paese d'origine dove la vita è meno cara ed è più facile tirare avanti, come nella pellicola *Andiamo a quel paese* del 2014, diretto da Ficarra e Picone.

Il film racconta la storia di due amici d'infanzia, Valentino e Salvo. Rimasti disoccupati, decidono di cambiare vita e di trasferirsi dalla città al piccolo comune siciliano di Monteforte, (paese di origine di Valentino e della moglie di Salvo, Donatella), nella speranza di limitare le spese.

L'impatto dei due amici con la piccola realtà del paese risulta difficile, soprattutto per Salvo che, abituato alla vita di città, va a vivere con la suocera in questo piccolo centro che pare sia abitato solo da anziani.

Disperati, i due amici decidono, per risolvere i loro problemi economici, di trasformare la casa in una specie di ospizio improvvisato.

Tutto questo, naturalmente, viene visto e rappresentato in chiave comica, per imparare a ridere anche di fronte alle avversità.

³³ ivi.

³⁴ In Mymovies. Disponibile da: <https://www.mymovies.it/film/2010/malavoglia/>

11. Un accenno alla Basilicata e alla Calabria, terre di immigrazione.

E siamo ormai arrivati alla fine del nostro viaggio. Prima però di passare alle nostre conclusioni, desideriamo fare un accenno alla Basilicata e alla Calabria. Nelle pellicole da noi inventariate sono terre che fanno da sfondo al racconto soprattutto di storie di immigrazione, e al vissuto quotidiano di comunità minoritarie.

Nel film *Arberia*³⁵ del 2019 - ad esempio - si rappresenta la vita della comunità albanese che vive in alcuni piccoli borghi della Basilicata e della Calabria. Una pellicola drammatica che indaga i forti legami e l'eredità culturale degli Albanesi d'Italia attraverso la storia della protagonista Aida che, dopo aver lasciato da tempo il suo paese di origine per realizzare il suo sogno di diventare creatrice di moda, vi fa ritorno a seguito di un lutto che ha colpito la sua famiglia³⁶. Questo viaggio le consentirà di ricordare il sentimento di vergogna per la sua appartenenza a questa minoranza che in seguito riscoprirà "accogliendola e trasformandola in qualcosa che forse può aiutarla a capire sé stessa"³⁷.

La Calabria, ultima destinazione del nostro viaggio, costituisce anche il set per raccontare, come abbiamo già osservato, storie di immigrati, come nel film documentario *Un paese di Calabria* del 2017. Una pellicola che narra la storia recente del comune di Riace, coinvolto in un progetto di accoglienza di rifugiati richiedenti asilo politico. Un paese che sembra destinato a morire, abbandonato dai suoi, fuggiti per costruire altrove il loro futuro, e che rinasce proprio grazie alle ondate di migranti in fuga dalla guerra e dalla povertà. Saranno, infatti, proprio questi profughi che hanno iniziato ad approdare sulle coste calabresi (visti da molti come un pericolo), a diventare per il paesello calabrese la speranza di una rinascita³⁸.

12. Conclusione

Chiediamo venia se nel nostro viaggio ci sarà capitato di omettere il titolo di qualche film importante: il nostro intento era però di non parlare solo di film osannati dalla critica e dal pubblico, ma di pellicole anche minori, le cui immagini riflettessero e raccontassero, nel bene o nel male, le piccole e grandi storie del sud Italia contemporaneo.

³⁵ In Wikipedia. Disponibile da [https://it.wikipedia.org/wiki/Arb%C3%ABria_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Arb%C3%ABria_(film))

³⁶ In Mymovies. Disponibile da <https://www.mymovies.it/film/2019/arberia/>

³⁷ In Wikipedia. Disponibile da [https://it.wikipedia.org/wiki/Arb%C3%ABria_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Arb%C3%ABria_(film))

³⁸ In Mymovies. Disponibile da <https://www.mymovies.it/film/2016/unpaesedicablabria/>

Un viaggio, il nostro, in cui il Sud diventa finalmente protagonista, modificando lentamente la sua immagine grazie ai racconti di cineasti molto coraggiosi, che assieme ai loro altrettanto coraggiosi (baldanzosi) protagonisti, piccoli e grandi eroi, hanno tentato di riscattare il mezzogiorno da sempre crocifisso e bistrattato; che hanno voluto farsi sentire con toni a volte omaggianti, altre accusatori, a volte leggeri, comico-ironici, a volte soffocati, con il chiaro e univoco intento di “sensibilizzare lo spettatore, soprattutto al cambiamento”, e per la sottoscritta un ritorno - sebbene ‘virtuale’ - al mio caro amato Sud, finalmente (quasi) riscattato.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Costa Antonio, 2013, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, Bologna, Mulino.
- Diadori Pierangela, Carpiceci Stefania, Caruso Giuseppe, 2020, *Insegnare italiano L2 con il cinema*, Roma, Carocci.
- Giordano Federico, 2016. *Il cinema e il Sud Italia. Persistenze e nuovi linguaggi*, in Gargiulo Marco (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma, pp.191-228.
- <https://www.mymovies.it/film/2019/arberia/>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Arb%C3%ABria_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Arb%C3%ABria_(film))
- <https://www.esquire.com/it/cultura/film/a23502184/ricchi-di-fantasia-benvenuti-al-sud/>
- <https://tvzap.kataweb.it/news/185272/benvenuti-al-sud-trama-cast-curiosita-claudio-bisio-alessandro-siani/>
- <https://www.mymovies.it/film/2012/estatoilfiglio/>
- <https://ilmanifesto.it/ricerca-shock-il-sud-totalmente-ignorato-dai-media/>
- <https://www.mymovies.it/film/2019/la-paranza-dei-bambini/>
- <https://www.mymovies.it/film/2013/lecosebelle/>
- <https://www.mymovies.it/film/2010/malavoglia/>
- <https://www.ecodelcinema.com/made-in-china-napoletano-trama-trailer.htm>
- <https://www.mymovies.it/film/2017/napolivelata/>
- <https://www.mymovies.it/pdf/?recensione=546350>
- <https://www.mymovies.it/film/2016/unpaesedicalabria/>
- <https://www.mymovies.it/film/2010/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2011/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2012/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2013/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2014/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2015/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2016/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2017/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2018/?country=italia>
- <https://www.mymovies.it/film/2019/?country=italia>
- <https://www.filmstv.it/film/65427/in-viaggio-con-cecilia/>

<https://www.superguidatv.it/dettaglio-film/film-nomi-e-cognomi-cast-trama/MV18443/>
[https://it.wikipedia.org/wiki/Nomi_e_cognomi_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Nomi_e_cognomi_(film))
https://it.wikipedia.org/wiki/L%27oro_di_Scampia
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2010
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2011
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2012
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2013
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2014
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2015
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2016
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2017
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2018
https://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Film_italiani_del_2019
<https://www.youtube.com/watch?v=El-79N5R0lw&t=933s>
<https://www.youtube.com/watch?v=w1drdOIT1u8>
<https://www.youtube.com/watch?v=DuevNhXVVpk>
<https://www.youtube.com/watch?v=3JtQfHPPGS8>
<https://www.youtube.com/watch?v=hnYE-raQgLw>
<https://www.youtube.com/watch?v=RiWA2YPipZQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=EHir6grkLUA&t=34s>
<https://www.youtube.com/watch?v=hHGjbjywMRE&t=18s>
<https://www.zingarate.com/italia/campania/napoli/napoli-velata-location-itinerari.html>

Eliana Moscarda Mirković

Università degli Studi Juraj Dobrila di Pola

***Ut pictura poesis*: sconfinamenti di viaggio tra arti visive e scrittura nelle opere di Simone Mocenni**

1. Introduzione

In questa nostra disamina partiremo dalla locuzione di Quinto Orazio Flacco *ut pictura poesis*¹ per introdurre la questione dell'interazione tra la letteratura e la pittura, che da secoli è argomento di dibattito nella cultura europea, con interpretazioni che si sono diversificate di epoca in epoca in rapporto ai diversi contesti artistici e letterari del momento. Un dibattito che ha avuto e continua ad avere un carattere interdisciplinare, in quanto coinvolge la storia dell'arte e quella letteraria, mettendo a diretto confronto la classicità da un lato con la modernità e la contemporaneità dall'altro. Si esporrà in questa sede una brevissima sintesi di tale dibattito.

Sin dai primordi della letteratura classica, Simonide di Ceo (VI-V sec. a. C.) caratterizzò la pittura come “poesia muta” e la poesia come “pittura che parla”, definendo in tal modo la pittura per ciò che manca alla poesia e la poesia per ciò che aggiunge alla pittura (Gentili 2006: 19). Tale testimonianza arriva a noi indirettamente dal *De gloria Atheniensium* di Plutarco, il quale nella sua esposizione associò pittura e poesia in virtù della loro stessa vocazione mimetica, seppur resa con strumenti diversi e da una diversa prospettiva temporale. Per Plutarco, infatti, i pittori rappresentano le azioni

¹ *Ut pictura, poesis erit; quae, si propius stes, / Te capiet magis; et quaedam, si longius abstes; / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / Judicis argutum quae non formidat acumen; / Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.* (Orazio 1993: 1112, vv. 361-365)

Una poesia è come un quadro: / c'è quello che ti prende di più, visto da vicino / e un altro, se lo guardi da lontano; / uno vuole la penombra, / l'altro vorrà essere guardato a luce piena / e non teme l'occhio acuto del critico; / uno piace una volta, / l'altro piacerà rivisto sempre. (tr. Paolicchi in Orazio 1993: 1113, vv. 361-365)

In definitiva Orazio si limitò semplicemente a ribadire che un tipo di poesia piace se vista da lontano, un'altra se vista da vicino. Lo stesso vale per la pittura. L'interpretazione di una poesia come quella di un quadro è un atto soggettivo. Ogni *ekphrasis*, ogni descrizione d'immagine, è un'interpretazione.

come se stessero avvenendo, mentre nelle opere letterarie le stesse azioni sono esposte una volta avvenute (cfr. Gallo-Mocci 1992).

Nel voler stabilire il primato della scultura o della pittura sulla poesia, in epoca rinascimentale, si fece particolarmente attivo l'accostamento tra pittura e poesia come arti 'sorelle'. Ne sono esempio la *Poetica* (1536) di Bernardino Daniello, la *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* (1549) di Benedetto Varchi, il *Dialogo della rhetorica* dai *Dialoghi* (1542) di Sperone Speroni. In *Dialogo della pittura* (1557) Lodovico Dolce non si accontenta del parallelo istintivo tra le due arti, tracciato nel nome di un comune intento mimetico, ma va oltre, spingendo l'Aretino a sostenere che la poesia non si limita a compiere ciò che fa la pittura, ovvero imitare "tutto quello che si dimostra all'occhio", ma arriva anche a lambire o a compenetrare ciò che "ancora si rappresenta all'intelletto" (Dolce 1863: 9). A chiosa di tali affermazioni, Dolce induce quindi l'Aretino a definire, se non apoditticamente, di certo con enfasi maieutica, il pittore e il poeta "quasi fratelli" (Dolce 1863: 26).

Leonardo da Vinci, al contrario, fu un fervido sostenitore della superiorità "impressiva" della pittura e polemizzò contro la presunta superiorità della poesia.

Quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile, e così per contrario è meno utile quella ch'è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perché il suo fine è subietto della virtù visiva, e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all'umana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura. E non che alla specie umana, ma agli altri animali, come si è manifestato in una pittura imitata da un padre di famiglia, alla quale facean carezze i piccioli figliuoli, che ancora erano nelle fasce, e similmente il cane e la gatta della medesima casa, ch'era cosa maravigliosa a considerare tale spettacolo.

La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere, ma le lettere rappresentano con più verità le parole al senso, che non fa la pittura. Ma dicemmo essere più mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura, che quella che rappresenta le opere dell'operatore, cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com'è la poesia, e simili, che passano per la umana lingua. (Da Vinci 1890: 5)

Giambattista Marino, dal canto suo, in *Dicerie sacre* (1614) tentò, ancora sul binario della interscambiabilità dei due generi artistici, una assimilazione

persino più penetrante, in quanto volta a dimostrare (seppur nella prospettiva dell'elitario poeta, che può essere capito soltanto dalle persone colte, mentre alla pittura sembra accedere anche l'ignorante) che le due arti sono talmente affini che "scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipignere e la pittura descrivere" (Marino 1960: 151). Nella raccolta lirica intitolata *Galeria* (1620) lo stesso autore, propugnando una stretta compenetrazione tra parola e immagine, tra voce e figura, estrinseca in siffatto viluppo di generi tutta l'ardita episteme di gusto barocco mirante al sincretismo, alla commistione o all'intreccio di piani normalmente separati o distanti. I testi (madrigali, sonetti e liriche di varia natura), di cui il libro si compone, entrano in stretta relazione ecfrastica con le pitture e le sculture del 'museo' mariniano, interrogandole e esplorandole in profondità (Surliuga 2002: 65-84).

In epoca umanistico-rinascimentale è soprattutto la ricerca archeologica che contribuisce a mettere in contatto ancora più vivo e diretto il linguaggio critico-letterario e poetico con le arti figurative, in particolare con la scultura, grazie ai coevi, mirabolanti disseppellimenti di singolari reperti di epoca classica. Sarà, in particolare, il rinvenimento del gruppo del Laocoonte, avvenuto nel 1506, ad avere un forte impatto sulle lettere e sulle arti del Rinascimento, al punto da costituire il riferimento paradigmatico *par excellence* di ogni cimento letterario di raffronto. Ciò valse soprattutto per la poesia, appunto, che entrò in evidente competizione ecfrastica ed espressiva con le arti figurative proprio nel Cinquecento e, nella fattispecie, negli anni immediatamente successivi alla scoperta del gruppo marmoreo di scuola rodiense, la cui plasticità, dinamicità e soprattutto sublime tensione narrativa gettarono un formidabile guanto di sfida a poeti e letterati dell'epoca, che difficilmente potevano esimersi dal raccoglierlo. Ma quasi a confermare l'intercambiabilità tra arte figurativa e verbale, non va dimenticato, a tale proposito, un particolare di fondamentale importanza. La scultura rodia con la sua irresistibile forza evocativa non è affatto separata (e separabile) dalla fonte letteraria da cui promana, che è quella –illustre oltre ogni dire– dell'*Eneide* virgiliana. Paradossalmente, quindi, quasi a rimarcare il principio dei vasi comunicanti fra poesia e pittura, anche la sinuosa e iconica drammaticità del celeberrimo gruppo scultoreo ispirandosi, a sua volta, all'altrettanto famoso episodio del capolavoro di Virgilio, apoteosi assoluta della tradizione lirica latina, sembra il riflesso visivo del verso scritto, la sua concretizzazione ottica (libro II, vv. 214 ss.). Il complesso marmoreo, che suscitò una eco vastissima nel mondo

artistico-letterario dell'epoca, rappresenta forse il punto più alto, l'acme della vera o presunta consanguineità dell'*imago* con il *verbum*.

Vi furono, tuttavia, voci discordanti circa la presunta affinità tra arti figurative e composizioni letterarie. La più autorevole o comunque una delle più autorevoli, è senz'altro quella di Gotthold Ephraim Lessing, il quale sosteneva che "la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia" (Lessing 2007⁴: 63). Tale tesi si contrappone alla coeva teoria unificante delle arti promossa da Charles Batteux in *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746). Come sostiene Pietro Taravacci:

Nell'epoca dei Lumi la *querelle* non si limita a seguire o ribaltare le diverse prospettive rinascimentali e barocche, ma pone l'una di fronte all'altra una visione 'filosofica', da un lato, che Lessing riconosce a Batteux, il quale riconduce tutte le arti a un unico principio (anticipando perciò tesi heideggeriane e generalmente novecentesche) e, dall'altro, una posizione 'critica', quella dell'autore del *Laocoonte*, appunto, che tende ad attribuire a ogni arte mezzi o segni specifici, che fanno sì che la pittura sia arte che imita la simultaneità nello spazio e la poesia sia arte che imita articolando suoni disposti in successione lungo una linea temporale. Come non riconoscere, dunque, che la riflessione di Lessing anticipa di ben due secoli la distinzione, così centrale nell'indagine semiotica di Émile Benveniste, tra «i sistemi dove la significanza è impressa dall'autore all'opera e i sistemi dove la significanza è espressa dagli elementi primi allo stato isolato, indipendentemente dalle relazioni che possono contrarre»? E dunque, come riconosce il linguista francese, così finemente ripreso e commentato da Segre nell'importante saggio *La pelle di San Bartolomeo*, ogni analogia tra poesia e pittura deve vedersela con la basilare differenza tra l'arte del poeta, che fa necessariamente riferimento a un sistema semiotico dato, e l'arte dell'artista figurativo, che è priva di un sistema di segni equivalente al segno linguistico. (Taravacci 2016:10)

Nel corso dei secoli l'analisi sul rapporto tra le due arti (letteraria e pittorico-scultorea) si è arricchita di rimandi estetici, teorico-letterari ed epistemologici². Denis Diderot fece dell'ecfrasi un'arma critica nell'opera *Salon* (1767); dal canto loro, Honoré de Balzac con *Le Chef-d'œuvre inconnu*

² Se oggi appaiono chiare le modalità compositive attraverso le quali le opere letterarie e pittoriche si influenzano a vicenda è soprattutto grazie al contributo di studiosi, quali Lina Bolzoni, Olivier Boulnois, Omar Calabrese, Mary Carruthers, Michel Foucault, Ernst Gombrich, William Guild Howard, Rensselaer Lee, Roberto Longhi, Pier Vincenzo Mengaldo W.J.T. Mitchell, Antonio Muñoz Molina, Erwin Panofsky, Jesús Ponce Cárdenas, Giovanni Pozzi, Mario Praz, Cesare Segre, Tzvetan Todorov.

(1831), Edmond e Jules Goncourt con *Manette Salomon* (1868) ed Émile Zola con *L'Oeuvre* (1886) inaugurarono la stagione del *roman d'artiste*. Tuttavia, soltanto Joris-Karl Huysmans con *A rebours* (1884) fu in grado di esercitare un impatto davvero significativo sul Decadentismo e Simbolismo.

Nel Novecento gli studi sui rapporti tra immagine e testo hanno riacquisito vigore e centralità, con istanze rivolte alla ricezione, ai rimandi semiotici e decostruzionisti, nonché a quelli dell'interculturalità. È proprio soprattutto nella seconda metà di quel secolo, infatti, che si registra una nuova, ragguardevole lievitazione nel dialogo tra le arti e, come nei più classici dei corsi e ricorsi storici, torna in voga la discussione su *ut pictura poesis*. Per dirla con le parole di Jacqueline Spaccini (cfr. Spaccini 2009), gli sconfinamenti dei letterati nel campo della pittura nel Novecento, hanno visto partecipi nomi famosi tra i quali (cito alla rinfusa): Dino Buzzati, Salvatore Fiume, Dario Fo, Joppolo, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, John Ruskin, Alberto Savinio, Stanisław Ignacy Witkiewicz, fino ad arrivare al nuovo secolo e al gioco del citazionismo iconico di Antonio Tabucchi e Alessandro Baricco.

Come nota Taravacci, “superata la dialettica della presunta competizione tra le due arti, la riflessione più recente della critica si è rivolta ai legami tra letteratura e iconografia, analizzando le modalità della loro reciproca implicazione, individuata e indagata sulla base della loro comune discendenza dalla medesima materia del *poiêin*, in quanto creazione artistica” (Taravacci 2016: 11).

2. Intersezioni artistiche nelle opere di Simone Mocenni

Tra gli artisti contemporanei, che hanno fatto proprio lo spazio condiviso delle arti, è degno di menzione Simone Mocenni. Non sembra superfluo, in sede introduttiva a questo lavoro, ricordare le tappe salienti della vicenda biografica di Mocenni, necessarie per comprenderne l'opera e la riflessione che si ha qui intenzione di sviluppare.

Simone Mocenni nasce a Milano nel 1970 ed è figlio d'arte. Suo padre è il famoso scultore Gualtiero Mocenni, che dal 1975 a oggi ha ornato con sculture dalle forme imbevute di misticità quasi totemica oltre cinquanta piazze e parchi del mondo, sparse tra gli Stati Uniti d'America, la Francia, la Spagna, l'Ucraina, la Grecia, la Croazia, la Slovenia, il Messico, la Siria, solo per citarne alcune.

Simone Mocenni ha respirato arte e musica sin dalla più giovane età, trovandosi a contatto con molti personaggi del settore che in quel mondo esprimono la loro vena artistica. Non sorprende quindi il fatto che sin da fanciullo

abbia iniziato la sua esperienza di vita come cantore presso il Duomo di Milano per poi intraprendere gli studi classici, benché la passione per la musica abbia avuto la meglio su di lui. Infatti, frequentò anche il Conservatorio “Giuseppe Verdi”, dove studiò contrabbasso. La vita lo ha poi portato a lavorare come operaio in una fabbrica di materiali plastici e come stampatore in alcuni laboratori fotografici, offrendogli altresì l’opportunità di vivere per un anno negli Stati Uniti. Lasciata la Florida, ha trovato impiego come fotografo sulle navi da crociera per tornare stabilmente a Milano nel 2000, dove ha iniziato a dedicarsi prevalentemente alla scrittura e alla frequentazione assidua di mostre e musei, simposi di scultura, artisti, galleristi e critici, nonché a collaborare con il padre. L’apprendistato accanto alla figura paterna gli ha infuso il desiderio di cimentarsi in proprio in campo artistico, sia come pittore, sia come scultore. Il 2004 è stato l’anno che ha segnato una svolta nella sua vita, grazie all’allestimento di tre mostre personali alle Gallerie Santabarbara di Arte Contemporanea di Milano, alla Nemes di Pola e alle Nove Colonne - Il Resto del Carlino di Bologna. Nello stesso anno ha preso altresì parte alla mostra collettiva *Omaggio a James Joyce* presentata presso l’Antico Caffè San Marco di Trieste, la Libreria Shakespeare di Parigi e la Libreria Bocca di Milano. Ancora, sempre in quell’anno, ha partecipato al Terzo Simposio Internazionale di Scultura di Castelraimondo, nelle Marche, dove in travertino ha realizzato una memorabile opera, dal titolo *La rivolta dei cluster*. Da quel momento a oggi Simone Mocenni, con le sue creazioni, ha fatto propri gli spazi geografici del mondo (dalla Turchia agli Emirati Arabi³, dall’America centrale all’Europa dell’est, dividendosi soprattutto tra l’Italia–Milano e la Croazia–Pola) attraverso una così eterogenea materializzazione del suo poliedrico estro creativo, che esigui risultano essere i sentieri da lui non praticati. Così, grazie a una sorprendente felicità espressiva, corposa ed eterea a un tempo, musica, fotografia, pittura, scultura e scrittura⁴, quasi non vi è

³ Tra le opere realizzate da Simone Mocenni vanno ricordate le cinque grandi tele collocate nel 2007 a Dubai, UAE, presso gli uffici della Emaar properties; il monumento *Da poeta a poeta* realizzato per la città di Bjelovar (Croazia) nel 2008: un monolito alto quattro metri dal peso di venti tonnellate; la scultura *Faro*, del 2009, in esposizione alla Villa Manin di Codroipo (Udine).

⁴ Nel 1995 compaiono le sue prime pubblicazioni di poesie per le edizioni del Pulcinoelefante di Osnago (Lecco). Nel 1996 pubblica, in un’edizione privata di soli sessanta esemplari, il poema epico *Epulo, Re degli Istri*. Nel 1997 presenta alla manifestazione Arteteatro di Povoletto (Udine) il libro di racconti *Le due ancore*. Nel 1998 esce sulla rivista letteraria La Battana di Fiume (Croazia) il romanzo breve *L’ombra del vagabondo*. Nel 2001 presso la casa editrice Mara di Pola compare il volume *Le parole del mare*. Quest’ultimo, con i romanzi *Ginestre sulla costa* e *L’orchestra dispersa* formano la cosiddetta ‘trilogia di

disciplina in cui non appaiano estrinsecati i prodigi compositivi e le fantasie ammalianti di un quanto mai eclettico generatore di sogni.

Come si può evincere da questo breve *excursus* sulla vita di Simone Mocenni, il Nostro è stato propenso, sin da giovane, a misurarsi con varie discipline artistiche ancora prima di scegliere di divenire artista a livello professionale. Nella sua indole è ravvisabile un vorace desiderio di ricerca e sperimentazione, che lo ha spinto negli anni a prodursi in molteplici direzioni, trovando così sempre il modo migliore per esternare, sulla base di una sua innata flessibilità, la propria bulimica curiosità per tutto ciò che è innovazione. Eccolo quindi attraversare, con l'entusiasmo di un bambino, ma il gusto e l'abilità di un navigato esploratore, territori e ambiti artistici affatto diversi e difforni tra loro, sempre spingendosi oltre con colori, materie, linee, concetti, suoni e parole. Nel chiedersi, quindi, se la duttilità nell'esprimersi attraverso differenti forme artistiche sia per Mocenni un'attitudine naturale oppure una conseguenza evolutiva del suo percorso umano, si compie, in fondo, un'azione tautologica, in quanto è nell'assoluto eclettismo del suo spirito, della sua sensibilità e della sua personalità che si estrinsecano le mille facce di un'urgenza comunicativa proteiforme e caleidoscopica di intima matrice desossiribonucleica. Eppure è nella assoluta banalità, se non prevedibilità, di simile risposta, che riposa la più assertiva delle esegesi: Mocenni non poteva che divenire ciò che è. Il grumo che caratterizza la sua cifra creativa e da cui promanano le tante direttrici della sua interiorità è, in definitiva, l'esatta fotografia di questo inestricabile intreccio tra genetica (e quindi natura) e cultura.

Volendo individuare i tratti distintivi delle opere di Mocenni, questi vanno ricercati nella sua attenzione più sulla ricerca che non sull'opera finale, se per ricerca s'intende l'atto creativo. Sicuramente l'essere stato fin da piccolo

Pola', pubblicata dalla casa editrice EDIT di Fiume (Croazia) nel 2006. Nel mese di ottobre 2006 è invece invitato come scrittore alle Giornate internazionali della saggistica, a Pola, dove legge un suo saggio dal titolo *Breve riflessione su amore e odio nella società contemporanea*. Nel giugno 2007, per le edizioni Signum di Bollate pubblica il *Poema della cava*, con sette suoi disegni e la raccolta di poesie *In navigazione*, con altrettanti disegni del padre, Gualtiero Mocenni. Nel marzo 2008 per le edizioni Esseblu esce la silloge poetica *Geografie di ricordi*. In luglio, presso le edizioni Errata Corrige di Parenzo viene pubblicato il volume bilingue di poesie *Oltre la diga foranea*. Nel mese di maggio del 2009 esce, per le edizioni Signum di Bollate, la monografia di 160 pagine dal titolo *Simone Beck, pittura e scultura*, con testo critico di Pier Luigi Senna. Sono del 2010 le sillogi *Oneiros: poema mediterraneo* (Signum, Milano) e *Ballate malinconiche e un Notturmo* (ErrataCorrige, Parenzo). Il romanzo *L'ultimo giorno del passato* esce per i tipi della Edit nella collana I bionauti nel 2011. Nel 2017 esce dalle stampe il *Poema del cantiere* (Cardano, Pavia).

a stretto contatto con numerosi artisti e il frequente girovagare per mostre e gallerie, lo ha impregnato di umori così fertili e fecondi, da essere in grado di dare precocemente vita a un mondo interiore pulsante di stimoli e di urgenze espressive di inaudita maturità compositiva e tematica. Tuttavia, quando ha scelto di seguire le orme del padre non è stato facile misurarsi con la di lui personalità. Così in un primo periodo, ha firmato le sue opere con il cognome di sua madre, Beck⁵. Solo in un secondo momento, dopo aver ottenuto una propria riconoscibilità stilistica e artistica, ha recuperato l'identità paterna firmando le sue opere con il doppio cognome, Mocenni Beck.

Oggi, entrare nello studio milanese di Simone Mocenni è come intraprendere un viaggio nel passato, che riporta la memoria ai vecchi atelier del capoluogo lombardo della metà del XX secolo. Quadri e sculture dominano l'ambiente con una perfezione e una forza comunicativa tale che le geometrie delle forme e le linee strutturali si riflettono in un'armonia quasi sinfonica, finanche uditiva.

Culturalmente Simone Mocenni è stato influenzato dalle avanguardie storiche come il Cubismo e il Futurismo, ma anche dagli astrattisti americani⁶. È per questo che le pennellate dei suoi quadri appaiono a volte complesse e compresse, a volte leggere e trasparenti, cosicché usualmente vengono a crearsi forme non più in grado di illustrare la realtà effettiva. Al contrario. Il correlativo oggettivo si trasfigura e viene superato, trasceso, in quanto ogni rappresentazione semica raggruma e compatta le emozioni, in particolare le più recondite, fino a farle implodere, lasciando loro assumere suggestioni e contorni, il cui portato musicale e iconografico trascolora gli elementi e li rende protagonisti assoluti di un nuovo linguaggio espressivo⁷. A un'osservazione attenta delle sue opere (siano queste pittoriche, scultoree o letterarie), si

⁵ Aliza Beck, originaria di Koprivnica (Croazia).

⁶ L'astrattismo americano rimanda alla Scuola di New York, ovvero a quella libera associazione di artisti d'avanguardia che lavorarono appunto nella Grande Mela nella metà del XX secolo. Le principali caratteristiche che definiscono il gruppo sono la volontà di trovare uno stile espressivo autenticamente e tipicamente americano, il rifiuto delle immagini rappresentative e l'uso frequente di grandi tele. Molti di essi furono influenzati dagli artisti europei immigrati in America, come Gorky e Hofmann. Un ruolo importante lo svolse anche il surrealismo di Mirò e Masson. Fra gli esponenti del gruppo, si possono individuare due tendenze principali: da un lato quella di Pollock e De Kooning, che svilupparono un genere di astrazione gestuale spesso chiamata *Action Painting*; dall'altro quella di pittori come Rothko, Newman, Motherwell e Still che adottarono un linguaggio più lirico e filosofico. (Towry Piper 2000: 308).

⁷ Greemberg nel saggio *Verso il nuovo Laocoonte* (1940) sostiene che una delle varianti che caratterizzano le sorti della pittura moderna è l'indagine del suo *medium* specifico. L'attenzione per i caratteri propri della pittura porta così a valorizzare le qualità di

nota come proprio quella sua passione giovanile, la musica, non lo abbia mai abbandonato e ci si rende anzi conto all'istante di come percorra con le sue dissimulate vibrazioni ogni lavoro dell'artista.

Uno dei tratti distintivi di tali suggestive creazioni è sicuramente il *cluster*⁸, simbolo che si ripete, benché mai identico a se stesso, in molteplici momenti della sua arte. Trattasi evidentemente di un'influenza derivante dalle sue composizioni giovanili nel campo della musica sperimentale. Sotto l'impulso pittorico, il *cluster*, nei quadri di Simone Mocenni, si realizza come macchia di colore irraggiante contrasti cromatici netti, ma dai tratti decisamente sfumati. Sembra che, attraverso tale tecnica, Mocenni cerchi un punto di equilibrio tra strutture geometriche e libertà del colore, agendo sul liminare di diverse possibilità compositive, ovvero sulla variazione percettiva del cromatismo e delle sue fluttuazioni e gradazioni tonali. A una osservazione superficiale potrebbe sembrare una pittura improvvisata e casuale. Sotto una lente più attenta, invece, quella che appare come un'azione istintiva e imprevedibile, quasi una sregolata avventura escursionistica nel cromatismo, dissimula in realtà una adamantina cognizione epistemologica del processo artistico ovvero una piena consapevolezza di ogni soluzione tecnica, di ogni scelta creativa. In altre parole, v'è sempre una struttura profonda che si modula su calcoli precisi e rigorosi, quasi ingegneristici, pur nella loro bizzarra e imprevedibile resa formale. Le modulazioni sul tema del *cluster*, esperito come unità singola nella maggior parte delle composizioni, malgrado le inevitabili variazioni in altezza, larghezza e disposizione, oltre che negli accordi coloristici (*immagine 1*) e nelle esecuzioni modulari (*immagine 2*), si presentano in fogge affatto eterogenee, che vanno di solito a espandersi spazialmente, fino a coprire superfici di alcuni metri di altezza (*immagine 3*)⁹. Sono opere in cui il *cluster* produce un senso topico tanto più accentuato, quanto più corrispondente alla ricerca di un'interiorità inquieta e fluttuante, eppure a suo perfetto agio nella illimitatezza spaziale circostante.

superficie e di forma, anziché quelle della ricerca di un 'soggetto' più o meno realistico (cfr. Di Giacomo 2015).

⁸ Nella musica elettronica, insieme di note ravvicinate e dissonanti, che coprono un ampio intervallo di tempo. (Devoto-Oli 2007: 562)

Talune teorie, secondo Dal Sasso, stabiliscono che sia direttamente il concetto di 'arte' a essere un *cluster*, ossia un grappolo – appunto – di criteri che restituisce le sue caratteristiche essenziali, senza che comunque questo possa essere definito in modo univoco. (cfr. Dal Sasso 2020).

⁹ Tutte le immagini in questo saggio sono state riprodotte con il consenso di Simone Mocenni.

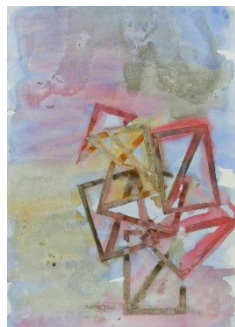


Immagine 1: Acquerelli,
2012



Immagine 2: Reperto
contemporaneo, 2010
(terracotta)



Immagine 3: Secondo
simposio internazionale su
porfido, 2012



Immagine 4: *Finis terrae*,
2011, acrilici su carta

Mocenni, mentre nella sua pittura concede al *cluster* totale libertà comunicativa facendogli assumere varie forme compositive, sino a far perdere loro i contorni e a smaterializzarsi, con consistenze e nitidezze diverse, nelle opere scultoree –al contrario– non concede (né può farlo) sublimazione alcuna al segno, poiché la tridimensionale fisicità materica a sua disposizione ne impedisce il procedimento, costringendo l'artista a restare nei perimetri di una piena concretezza, quella ossia del marmo, della pietra, del metallo. Anche in questi casi, si badi bene, l'ingabbiamento è solo un ostacolo momentaneo, poiché l'impulso procreatore, per quanto contenuto, è pur sempre proteso a una dinamica fortemente entropica e marcatamente teleologica. A proposito di teleologia e di escatologici 'fini', un altro *topos* ricorrente nelle creazioni artistiche di Mocenni è appunto la classica *finis terrae* (dove la terra finisce), il limite –appunto– del suolo calpestabile e, potremmo aggiungere, parafrasando il celebre poeta portoghese Luís Vaz de Camões, l'inizio dello sterminato mare. Metafore che non hanno bisogno alcuno di puntualizzazioni ermeneutiche.

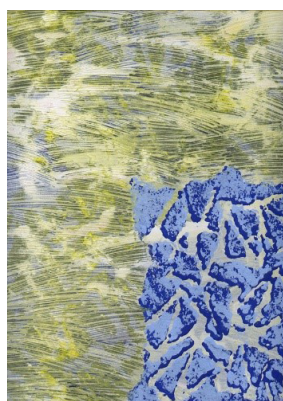
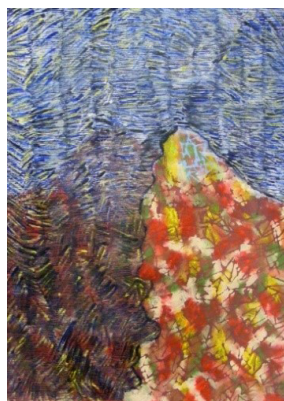


Immagine 5:
Finis terrae,
2010,
travertino

Le tele che presentano come motivo pittorico la *finis terrae* (immagine 4) contengono creazioni in cui predomina una pittura non figurativa, attraverso la quale l'artista offre la propria visione di quelle che lui stesso definisce "le ultime propaggini terrestri prima dell'immensità dei mari, dell'ignoto, del non conosciuto" (cfr. Škopac 2010). E lo fa tramite la pittura acrilica su pannelli di legno, carte intelate e tele, usando un'ampia gamma di colori sovente densi e saturi, talvolta aspri e contrastanti tra loro, che creano atmosfere terrestri astratte, sfocianti in aperte spazialità marine. Le scelte cromatiche intervallano diverse tonalità di rosso, viola, giallo, blu, grigio e nero, creando immagini che rimandano a lembi cronologici inseribili in un concreto e determinato momento della giornata (alba, tramonto, notte) o un periodo dell'anno (le diverse stagioni). Sono tele pregne di valore semantico e semiotico, in cui il *cluster* viene nuovamente riproposto in innumerevoli cadenze pittoriche, che tessono sì una composizione astratta, ma plasmano contemporaneamente un codice di segni 'vedo-non vedo', un equilibrio inatteso, nonché una mirabile corrispondenza tra il particolare e l'insieme. Sia la scelta cromatica, sia l'uso dei materiali pittorici (l'acrilico) suggeriscono l'intima idea del transitorio, dell'effimero, ovvero la quintessenza stessa della precarietà del mondo che ci circonda e che l'artista riesce mirabilmente a interpretare e a trasporre sulla tela. La *finis terrae*, pertanto, va letta non come confine, bensì come ponte chimerico, ovvero come idealizzazione e sublimazione di un insopprimibile anelito verso nuove latitudini geografiche. Sovente il concetto di *finis terrae* è più un mero pretesto (si sarebbe tentati di dire: più un momentaneo abbrivio) che un elemento sistemico *tout court* dell'opera, cosicché anche nelle sculture riproponenti lo stesso tema (immagine 5), si scorge o si intuisce il tentativo che l'artista fa per ricondurre il proprio tratto distintivo, il *cluster*, per l'appunto, nell'orbita dei suoi struggenti slanci verso il mare e quei Paesi che magicamente si affacciano su distese equoree, traendone vita, linfa e suggestioni.

3. Sfumature intermediali nella scrittura di Simone Mocenni

Il tema delle confluenze tra arte e letteratura, lo abbiamo visto in apertura di saggio, conduce ai primordi del pensiero estetico. Nell'illustrare la peculiare situazione dei testi letterari che nascono a ridosso di un testo poetico, Omar Calabrese afferma:

[...] sarà l'insieme delle relazioni istituite nel quadro che consentirà un avvicinamento più o meno preciso al racconto stesso. In qualche caso il potenziale narrativo resterà volutamente vago, come quando si vuol dare

proprio la sola idea di una possibilità di narrare [...]. In altri casi, le relazioni fra oggetti sono talmente esclusive che per successiva interferenza è possibile invece stabilire un intero arco narrativo, magari passando per un insieme di tensioni prodotte nel quadro (Calabrese 1985: 41).

Mauro Ceruti nota come nel post moderno in letteratura:

Viene meno la plausibilità di euristica di un luogo di osservazione assoluto e privilegiato, anche solo quale ideale regolativo, *focus imaginarius* attraverso il quale orientare strategicamente ed interpretare le proprie conoscenze. L'adeguatezza dei nostri modi di pensare e dei nostri linguaggi non riflette una qualche struttura della realtà che avremo colto *sub specie aeternitatis*. È sempre un'adeguatezza *hic et nunc*, condizionata e costruita dai particolari tagli metodologici operati nella costruzione dei propri universi cognitivi. (Ceruti 1986: 93).

La creatività multiforme di Simone Mocenni nei suoi scritti dialoga effettivamente e affettivamente con spazi che delineano angolazioni e prospettive in parte vere e in parte inesistenti, perché mentali e figurative. La vena artistica dell'autore istro-milanese può essere riassunta nell'espressione 'un poeta e pittore di mare'.

Negli scritti di Mocenni è tangibile il parallelismo tra letteratura e pittura, leggibile nelle stratificazioni e sovrapposizioni delle trame (si veda ad esempio il caso di *L'orchestra dispersa* (Mocenni 2006) in cui si alternano e sfumano le une nelle altre storie di 'superficie' –il diario di bordo del capitano Beck e la vicenda surreale di Contrabbassista, e storie di 'abissi' –quella dell'essere anfibio), come stratificate sono le pennellate dei suoi quadri (Moscarda Mirković 2020: 117).

Prendendo in esame nello specifico l'opera *L'ultimo giorno del passato* e volendola ricondurre a un genere letterario preciso, partiamo dalla constatazione che si tratta di un romanzo difficilmente incasellabile in un genere letterario ben definito, in quanto raccoglie in sé microsequenze proprie del romanzo di avventura, d'amore e psicologico, in una fusione che dà vita a una macrosequenza polisemantica, sinestetica e sincretica. Non mancano contaminazioni tra descrizioni realistiche, liriche, surreali, cronachistiche ibridate con toni fiabeschi sfocianti nel mito. Il tempo della storia e quello della narrazione sono dilatati e non corrispondono mai a quello cronologico. Nel tempo del racconto analessi e prolessi sono più una regola che un'eccezione, con salti temporali che arrivano a superare secoli, in un continuo gioco con il tempo della storia e della narrazione, per cui si perde molto spesso il senso della realtà a favore di un astoricismo e di una mitopoiesi metadiacronica, "perché le umane sciagure, le gioie e i dolori, le iniquità della storia e

della cronaca (vi sono parecchi agganci) sono di ogni tempo e di ogni dove” (Geromella Barbalich 2011: 1).

La scrittura di Simone Mocenni potrebbe, a una prima lettura, apparire governata da una volontà di riduzione e sintesi dell’elemento espressivo; trattasi invece di un ‘minimalismo produttivo’, in cui musica e letteratura costituiscono molto di più di una semplice e saltuaria *liaison*; scrittura letteraria e sentire musicale sfumano l’una nell’altro. Al centro de *L’ultimo giorno del passato*, due sono le pulsioni primarie e contrapposte che reggono l’intreccio: da un lato, il richiamo del mare –una sfida che, sul modello ulissiano, seduce e invita ad affrontare l’ignoto e, dall’altro, in totale antitesi, il ritorno alla terra ferma per ricercare le proprie radici: un richiamo ancestrale –questo– alla terra natia ovvero all’Istria, a Pola e nello specifico al quartiere di Stoia)¹⁰.

Il richiamo della burrasca ebbe il sopravvento su quello di Sirena e Zante volle andare ad assistere a quel concerto per aria e mare. Infilandosi nel

¹⁰ Vista la complessità della trama del romanzo e consapevoli del fatto che ogni racconto si presenta come un insieme complesso di relazioni, in questa sede riporteremo una sintesi delle vicende narrate e in una delle tante varianti possibili. Il protagonista è Scilla, figlio di un fuochista nato a Pola (Croazia) da una umile famiglia nel rione della Baracche di Stoia e qui morto quasi centenario, dopo aver trascorso la sua esistenza percorrendo i sette mari e progettando un’infinità di ritorni sempre rimandati. Scilla, da semplice marinaio del brigantino *Medusa*, diventa navigatore degli oceani e capitano del mercantile *Tritone*. Non poche saranno le insidie che il fato gli riserverà. Dapprima viene ritenuto colpevole della calma piatta che porterà all’agonia la ciurma del brigantino *Medusa*, perché Scilla, intriso di malinconia per l’Istria lontana, aveva pronunciato una filastrocca, *An dan dest tile male pest, tile male pupanest an dan dest*, che era stata interpretata dal nostromo come una maledizione contro la nave. A causa di tale malinteso, Scilla dopo essere stato selvaggiamente picchiato, si ritroverà naufrago su una zattera in preda ai flutti e verrà salvato dai marinai della nave mercantile *Tritone*. Altro punto focale del romanzo è la storia d’amore appassionata con Elvira, figlia di un marinaio di Orsera trapiantato in Martinica, che sposerà e porterà a Pola. La donna, dopo trent’anni di vita trascorsa in attese e ritorni del marito nella casa di Stoia, abbandona il tetto coniugale per seguire l’idea di una vita diversa, consumando una relazione travolgente con un giovane fotografo ungherese. La morte del figlio Zante, morte a cui è volutamente andato incontro, lasciandosi inghiottire in una tempesta di inusitata e letale fascinazione nei pressi dell’isola di Harald, segnerà profondamente l’esistenza di Scilla. Le tre sciagure porteranno quest’ultimo a consumare a freddo due vendette. Novello Achille, compirà dapprima una strage dell’equipaggio del *Medusa*, quindi si vendicherà dell’oceano, uccidendo una delle sue creature più belle, un narvalo, il tutto nella classica traiettoria del dare e avere, che si ripete tra il mare e l’uomo fin dalla notte dei tempi. Seguirà un lungo periodo di isolamento nelle lande inospitali della terra di Labrador, in una sorta di espiiazione delle colpe, per poi essere ancora una volta salvato dall’equipaggio del *Tritone* e riportato a casa, a Stoia. Scilla non consumerà, invece, la vendetta contro Elvira, l’unica donna sinceramente amata tra le tante avute. Il tradimento della moglie sarà per Scilla un giusto pareggiamento di conti per quanto ingiustamente sottrattole in termini di gioventù e amore.

buio della tempesta vide la randa squarciarsi in un attimo, volando via e sparendo nell'oceano. In un attimo l'acqua sommerse Zante e l'*Aurora*. Il flebile canto di Sirena fu presto cancellato dai primi scrosci del mare grosso che cominciò a sbattere violento contro l'*Aurora*, come un presagio di una fine coscientemente cercata nell'unico luogo in cui Zante l'avrebbe accettata. In mare. (Mocenni 2011: 144-145)

L'atto narrativo che istituisce il racconto, è condotto da un narratore intradiegetico-omodiegetico presente nella storia con un plurale autoriale 'noi'¹¹, che incarna un personaggio non protagonista investito da una funzione testimoniale¹². Ne *L'ultimo giorno del passato*, se sono assenti le forme dialogiche del discorso diretto, abbondano invece le descrizioni ambientali. Sono proprio le rappresentazioni delle distese equoree (la parola mare ricorre quattrocentoquattro volte nel testo), in tutte le sue raffigurazioni, a costituire il punto di forza della scrittura di Mocenni, in quanto è in queste occasioni che affiora la vena pittorica, icastico-figurativa dell'autore, in un incontro intermediale tra gesto pittorico e gesto scrittorio.

Trabaccoli e battane si dividevano la baia del porto di Pola con gli incrociatori dell'Impero, creando un miscuglio di colori limpidi e accesi per via della bora, di grigi alluminio delle corazzate con lo sfondo dei pini di Valle Lunga e i colori sfavillanti dei trabaccoli all'ormeggio, di rossi gialli, verdi e marroni in netto contrasto con la pietra liscia e logora dei moli del porto. (Mocenni 2011: 33-34)

Tali descrizioni sono intercalate in un racconto corale che si fa spesso epico, con rimandi ad altre opere letterarie, come la reminiscenza melvillianiana

¹¹ Il narratore si fa portavoce dell'equipaggio del mercantile *Tritone*. È un testimone e cantore delle imprese pelagiche e di Scilla, nonché delle odissee dei "marinai eterni [...]" alla continua ricerca di un altro eroe per creare una nuova leggenda dei mari, "un nuovo mito da raccontare, da contrapporre alla solitudine delle nostre vite e di quelle degli altri" (Mocenni 2011: 27-28). Elementi leggendari, mitici e archetipi sono intessuti nella trama del romanzo: si veda il personaggio del vichingo guerriero Harald, per il quale il vivere in eterno è frutto di una condanna e la giusta espiazione per le colpe commesse, quindi Sirena, che trasformatasi un'ultima volta in donna per amore nei confronti di Zante, ritorna alle sue sembianze originarie per raggiungere l'amato nel sepolcro equoreo in fondo all'oceano, quando questi muore.

¹² È una scrittura che si inserisce nel "mutamento di paradigma" dell'epoca moderna che privilegia l'essere attore all'essere spettatore. Una variazione ricollegabile ai movimenti di avanguardia letteraria e artistica che fiorirono nei primi decenni del Novecento. Il tema dell'"imbarcarsi" corrisponde alla sublimazione dello slancio vitale, del movimento e del desiderio di lasciare il porto sicuro, di levare l'ancora, per dare pieno sfogo alle potenzialità esperienziali. Il viaggio per mare, pertanto, rappresenta una sorta di tappa della vita necessaria; l'essere preda di "irati flutti" rappresenta una sorta di itinerario espiatorio.

(*Moby Dick*) nella lotta tra il narvalo e Scilla o quella conradiana (*Cuore di tenebra*) per la strage commessa dal protagonista sul brigantino *Medusa*. Mocenni si appropria della metafora dell'acqua nell'ancora una volta melvilliano senso di conoscenza: i personaggi del romanzo si confrontano con l'elemento idrico sulla rotta di una ricerca esistenziale. Le condizioni antropiche, la prova della forza umana, la testardaggine, l'inventiva e volontà di sopravvivere sono alla mercé del mare. I segni di costa rappresentano sia il confine ontologico della vita umana, sia il luogo di partenza da e verso l'ignoto. L'acqua rappresenta la vita che scorre e che esercita un fascino duplice e contraddittorio: è una continua e irresistibile attrazione che si collega alla ricerca tutta personale di senso del sé, esplicitantesi nell'esigenza di tornare alla propria infanzia. Questa freudiana attrazione idrica non veicola soltanto il desiderio di rituffarsi nello specchio amniotico delle origini, nel grembo materno, nella culla placentare dei primordi, ma dissimula anche un'opposta e antitetica fascinazione, quella estrema per la morte desiderata.

Il figlio, invece, aveva intravisto la tempesta un po' prima dell'arrivo sull'isola di Harald. Di giorno era un ammasso di nero sopra la linea dell'orizzonte che andava a sfumare in varie tonalità di grigio e che in prossimità del sole appariva bianca, baciata da un cielo blu intenso. Di notte era un continuo lampeggiare di scariche elettriche che illuminavano a giorno l'orizzonte. Udiva rombi sordi, lontani, come se l'Atlantico volesse schiarirsi la voce prima di cominciare un canto di morte. (Mocenni 2011: 144)

Non rari sono in questa prosa anche le divagazioni e i prestiti stilistici sottratti alla poesia e alla musica (ne è esempio sia il brano riportato sopra sia quello riportato qui di seguito). Commistioni artistiche per cui la prosa diviene una sorta di lunga ballata in prosa o prosa con cadenze di ballata.

Erano melodie a volte talmente malinconiche da essere paragonate all'inverno sul mare, alle onde fredde che sbattevano da millenni sulle barbe dei marinai, fin dai tempi dei Fenici e dei Romani. Oppure erano canzoni ironiche, allegre come il sole e i giorni delle vendemmie vicino al mare calmo. Oppure tragiche, come le tempeste e tutto ciò che si portano via, come i fuochi accesi dalla natura che per secoli avevano bruciato e inaridito parte della macchia mediterranea. Canzoni di isole perdute, di palazzi sommersi dalle onde, di miti e leggende persi nel tempo [...] (Mocenni 2011: 111)

Allo stesso modo una ballata può farsi prosa. Nella fattispecie, la *Ballata del mare*:

Un'onda irrompe tra le baie di Pola//la mareggiata, spegne e accende/
luci minime, vicino all'orizzonte,/di navi dirette verso l'Egeo//la spuma

bianca si dissolve,/a contatto con l'aria, il vento/arriva dall'Africa lontana, ne sento/il profumo, vedo sabbia sottile//Mediterraneo di lavande, viola/è il senso della sera, il mattino/che nasce battuto dal vento,/ritmi e passioni tra gli scogli/appena oltre la spiaggia allagata//il suono dei sassi che cercano//di resistere alla marea ingrossata/è un movimento inutile, una prova/sbagliata, come il tentativo di/un battello per turisti di ormeggiare,/tragico è lo sguardo di un pescatore//e da Stoa spunta una/speranza, il vento che non è/mai stabile, continuo, deve pur/smettere, cambiare di quadrante/scoprire le ombre del promontorio,/vicino alla fortezza, a un ricordo/di un lontano inverno, lontano//il mare si ritrae, scopre che/il suo blu è troppo intenso,//maniacale il tentativo/d'impadronirsi della città,/ questa lotta eterna di cui, per una/volta sono stato partecipe//piange, l'ultima onda sull'ultimo/scoglio, simbolo di battaglie/da affrontare, uno contro cento,/o di idealisti che amano il mare/perché somiglia a dei stanchi blues//i vecchi guardano, sono statue di sale,/voraci i loro occhi, intimi come/portoni di case millenarie, nascondono/segreti che mai si sapranno//le correnti vive, quelle forti/fuggono verso il profondo,/verso il fondale, dove tutto//è calma, silenzio, immobilità. (Mocenni 2010: 18-20).

I testi poetici di Mocenni ripercorrono quelli che sono i *topoi* della sua espressione artistica (in tutte le sue forme): riflettono la struttura dinamica della vita nel suo svolgersi. Una poesia che si innesta su coordinate spaziali e temporali in maniera reciprocamente inestricabile. La soglia, anche in questo caso, è il mare in quanto distanza, punto di partenza nella ricostruzione memoriale. Il mare è leopardiamente il generatore sintattico e morfologico dell'infinità; è l'innescio di un nuovo livello di percezione. Come nella prosa, nei suoi quadri e nelle sue sculture, così anche nei versi di questo artista troviamo, al centro del suo poetare e nella metafisica condivisione di paesaggi marini, il desiderio di guadagnare, pur con fatica e sofferenza, un altrove di stabilità e fermezza. L'acqua è il confine, la soglia, che, come il limite tra la vita e la morte, è sempre in movimento, mutamento. Demarcando il suo spazio, il poeta riconosce la polarità immanente di vastità e intimità, di rischio e sicurezza. In tutte le forme artistiche di Mocenni, come finora osservato, si rinviene la presenza simultanea tra spazio limitato e illimitato, tra la finitezza della vita umana (*finis terrae*) e l'illimitatezza del mare, entrambe cadenzate dal ritmo di elementi musicali, di echi sonori, di riverberi tonali. Lo spazio poetico di Mocenni non si limita, infatti, ai luoghi interiori del soggetto, ma incorpora la dimensione mentale ed effettiva del fare poetico con una concretezza di movimento che ne perimetra e al contempo ne schiude gli aneliti all'ulteriore. Tale sconfinatezza risponde alle incertezze epistemologiche della modernità, per cui si può parlare di una visione in grado di inglobare,

recuperandolo, soprattutto lo spazio mitico. Tanto che il lettore ha l'impressione di trovarsi 'qui' e 'altrove', di sentirsi in costante movimento tra una dimensione interiore e un'altra tutta esteriore, tra una riflessione sul proprio sé e la mimesi della sfera (prevalentemente acquatica) in cui si trova.

Due catene di isotopie (quella dell'esteriorità e quella dell'interiorità) tenute sul filo di un equilibrio tra figurativo (mare–io contemplante) e valoriale (guardare–cercare di conoscere) reggono la struttura della *Ballata del mare*, che si risolve nell'attesa di identificazione dell'io con il mondo. Il movimento degli sguardi si irradia lungo una duplice traiettoria (quello universale muove verso l'esterno, mentre quello atomistico piega in direzione interna). Tra questi due divergenti momenti cinetici, si frappone il mare: le sue onde e i suoi promontori consentono il passaggio, ma anche lo scontro (e di conseguenza l'incontro) tra dicotomiche, antitetiche direttrici prospettiche. La distesa equorea modula il rapporto tra il dentro e il fuori; coltiva la spazialità, da un lato, come esperienza provvisoria di pienezza percettiva e, dall'altro, come possibile recupero di quanto il poeta sente o teme di aver perduto.

È evidente che in Mocenni, quindi, l'acqua non è elemento ornamentale, ma la sostanza stessa della sua creazione artistica. Il mare evoca l'impulso ad andare oltre le restrizioni di una cultura terragna, rivelandosi essere, al contempo, il solo posto in cui i sogni si materializzano. È l'unione dinamica delle dimensioni reciprocamente escluse delle nostre esistenze, che, nella loro complementarità, ci tengono in vita e ci connettono. Nella sua rappresentazione del mare, l'artista esibisce dunque un'interconnessione umana ampliata, in cui è l'acqua a racchiudere in sé ogni principio panico. In altre parole, il mare assurge a elemento onnipervadente che abbraccia tutti gli scomposti e scollati frammenti della vita e li ricuce, partendo da percezioni, immagini, storie e identità dei personaggi. Tutto e tutti hanno un'esistenza acquatica. La sconfinatezza del mare, in varie forme e contesti, costituisce un'immagine appropriata per evocare una riflessione pertinente della propria intima relazione con esso: tornare o meno al porto da cui tutto ha avuto inizio; scegliere il limite o la smisuratezza? Mocenni invita il lettore a porsi queste domande, mantiene aperta la sfida: sfida che non può mai essere superata in un modello univoco o con una sola risposta.

Nei versi "simbolo di battaglie/da affrontare, uno contro cento,/o di idealisti che amano il mare/perché somiglia a dei stanchi blues//i vecchi guardano, sono statue di sale,/voraci i loro occhi, intimi come/portoni di case millenarie, nascondono/segrete che mai si sapranno", il dolore non è determinato da fattori riconducibili all'esistenza reale, ma sono, invece, versi che indagano e interpretano in profondità la complessa disposizione spirituale del poeta,

il quale, nella creazione della sua figura coglie scorci paesaggistici che producono un'inevitabile inquietudine in chi vi si accosta. La stessa inquietudine, peraltro, che Mocenni avverte e manifesta nell'intera raccolta *Ballate malinconiche e un notturno/Sjetne balade i jedan nokturno* (cui appartiene la ballata sopra riportata), nella quale celebra l'esistenza umana nei suoi aspetti più umili ed eterni.

Nel caso di Simone Mocenni, quindi, il linguaggio letterario sperimenta strategie per aumentare le proprie possibilità figurative e plastiche. Pertanto notiamo quella che potremmo definire poetica del 'visibile parlare', ossia il tentativo di realizzare una sorta di paratassi metanarrativa, un tentativo di contaminazione e di ibridazione per creare nuove letture interpretative. Il mondo poetico-narrativo e pittorico-scultoreo di Mocenni è un terreno d'incontro per la cognizione della realtà, secondo quello che era il principio originario della formula *ut pictura poesis* che, nelle intenzioni di Orazio, non era un vero e proprio confronto tra le due arti, quanto piuttosto il desiderio di entrambe di potenziarsi con reciprocità per essere all'altezza del mondo e coglierne la segreta essenza.

4. Conclusione

La riflessione portata avanti in questo saggio si è proposta di analizzare le affinità e le divergenze del linguaggio scritto e di quello figurativo-artistico individuandone la parziale sovrapponibilità, l'estensione e i limiti della reciproca traducibilità e le interferenze di codici. Jacqueline Spaccini nota come spesso la letteratura abbia l'ambizione di appropriarsi dell'arte pittorica e di riscriverla, citando e autocitandosi, affidandosi alla metafora, reinventando il quadro e il suo significato, organizzando semanticamente gli spazi della pagina come quelli della tela (cfr. Spaccini 2009). Ha comunque poco senso osservare la 'fratellanza' e il parallelo tra le due arti, se lì si basa sul loro rapporto mimetico con la realtà, cioè se si parte dall'idea (alla quale troppo a lungo si è prestato fede) che entrambe imitino il reale e, nel farlo, addirittura gareggino fra loro come in una competizione, pur con diversi strumenti.

Ciò che si è osservato nel caso di Simone Mocenni è che la sua polimorfia artistica gli permette di far irrompere la viva pittura nella compostezza del lavoro letterario, interrogandosi sul rapporto tra scrittura e visualità, unici parametri atti a permettere alle sue opere di uscire dagli spazi chiusi e convenzionali delle gallerie d'arte e dei circoli letterari. Insomma, Mocenni sottrae l'atto creativo, sia quello poetico-prosastico che quello figurativo, da qualsiasi logica che tenti di imbrigliarli, proprio perché la creazione artistica si

fonda sull'immaginazione, che di per sé non ha catene. Qualsiasi relazione tra pittura–scultura e poesia–prosa non è determinabile sulla base di analogie mimetiche misurabili. Nel loro relazionarsi, che di fatto avviene ogni volta che si realizza l'atto creativo, agiscono come possibilità e incertezza, variazione ed entropia, come misura del disordine. Sono espressioni artistiche che condividono risultati e non procedimenti compositivi, accomunate dall'imperativo categorico dell'immaginazione creatrice.

L'intreccio fra *pictura*, scultura e *poesis* nelle opere di Simone Mocenni approda a una consapevole e articolata ricerca del valore visuale e figurativo attraverso cui ricreare un universo poetico e narrativo autonomo, ma in grado di dischiudere una grammatica delle emozioni rigorosa pur nella sua irregolare e imprevedibile nomenclatura.

BIBLIOGRAFIA

- Barbalich-Geromella Elis, 19 novembre 2011. *“L'ultimo giorno del passato” Edit – 2011. Da Stoa ai confini del tempo*, in *La Voce del Popolo*, inserto In più Cultura, Rijeka, Edit.
- Calabrese Omar, 2012. *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, La Casa Usher.
- Ceruti Mauro, 1986. *Il vincolo e la possibilità*, Milano, Feltrinelli.
- Da Vinci Leonardo, 1890. *Trattato della pittura*, Condotta sul Codice Vaticano Urbinate 1270, in Milanese Gaetano (a cura di), Roma, Unione Cooperativa Editrice.
- Dal Sasso Davide, 2020. *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Torino, Lexis.
- Devoto Giacomo–Oli Gian Carlo, 2007. *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier.
- Di Giacomo Giuseppe, 2015. *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Bari, Laterza.
- Dolce Lodovico, 1863. *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, Milano, Daelli e Comp. Editori.
- Gentili Bruno, 2006. *Poesia e pubblico nella Grecia Antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli.
- Lessing Gotthold Ephraim, 2007⁴. *Laocoonte*, in Cometa Michele (a cura di), Palermo, Aesthetica.
- Marino Giovanni Battista, 1960. *Dicerie Sacre e La strage de gl'innocenti*, in Pozzi Giovanni (a cura di), Torino, Einaudi.
- Mocenni Simone, 2006. *Ginestre sulla costa. Trilogia di Pola*, Rijeka: Edit.
- Mocenni Simone, 2010. *Ballate malinconiche e un notturno/Sjetne balade i jedan nokturno*, Poreč: Errata Corrige.
- Mocenni Simone, 2011. *L'ultimo giorno del passato*, Rijeka: Edit.
- Moscarda Mirković Eliana, 2020. *Il viaggio per mare, reale e metafisico, nelle opere di Simone Mocenni*, in Gialloredo Andrea, Jurišić Srećko, Moscarda Mirković Eliana (a

- cura di), *Oceano Mediterraneo. Naufragi, esili, derive, approdi, migrazione e isole lungo le rotte mediterranee della letteratura italiana*, Collana Civiltà Italiana, Firenze: Franco Cesati.
- Plutarco, 1992. *La gloria di Atene*, in Gallo Italo–Mocci Maria (a cura di), Napoli, M. D'Auria.
- Orazio, 1993. *Tutte le opere*, in Paolicchi Luciano (a cura di), Roma, Salerno Editrice.
- Spaccini Jacqueline, 2009. *Sotto la protezione di Artemide Diana*, Catanzaro, Rubbettino.
- Surliuga Victoria, 2002. *La galleria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, in «Quaderni d'Italianistica», vol. XXIII, n. 1, pp. 65-84.
- Škopac Tanja, 21 settembre 2010. *Fino al 30 settembre al Museo Civico di Albona personale di Simone Beck Mocenni. Dove la terra finisce e comincia il mare. Visioni cromatiche delle ultime propaggini prima dell'immensità, dell'ignoto, del non conosciuto*, in *La Voce del Popolo*, inserto Cultura, Rijeka, Edit.
- Taravacci Pietro, 2016. *Introduzione. L'eterna ricerca di un'ardua analogia*, in Taravacci Pietro, Cancelliere Enrica (a cura di), «*Ut pictura poesis*». Intersezioni di Arte e Letteratura, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, pp. 7-23
- Towry Piper David (a cura di), 2000. *Dizionario illustrato dell'arte e degli artisti*, tr. it. Grillo Tiziana, Roma, Gremese.

Daniele Onori

Liceo Scientifico “Enrico Medi” – Senigallia

“On the shores of sunny Italy”: i riferimenti all’Italia nelle canzoni di Bob Dylan

Dopo quasi sei decenni dal suo debutto discografico, Bob Dylan resta un artista che sfida ogni interpretazione. A chi voglia affrontarne criticamente il percorso, le maschere diverse e contraddittorie con cui si è presentato al pubblico pongono ancora oggi molti interrogativi che, se non ne mettono in discussione la grandezza, impediscono una definizione precisa e univoca dell’importanza e dell’influenza di Dylan sui suoi tempi. In ogni caso, l’intera storia del rock, come fenomeno non solo musicale ma anche sociale e culturale, non potrebbe essere descritta e compresa fino in fondo senza considerare la sua opera e la sua biografia, arricchitasi nel 2016 con la prestigiosa – e controversa – assegnazione del premio Nobel per la letteratura, per la prima volta attribuito a un musicista.

Con la presente ricerca mi sono prefissato di rintracciare i legami con l’Italia che Dylan ha mostrato nelle sue canzoni. Ho cercato di cogliere, attraverso i riferimenti e le citazioni nell’intero *corpus* dylaniano, quanto a fondo la conoscenza della cultura italiana, sia colta che popolare, sia entrata nel percorso artistico di Dylan. Ecco quindi la serie di riferimenti, disposti in ordine cronologico, ai quali ho di volta in volta aggiunto alcune brevi notazioni per collocare le canzoni all’interno della successione degli album dell’artista, per concludere con un riepilogo tematico e con delle considerazioni finali¹.

Il primo riferimento all’Italia si trova in *House Carpenter (Daemon Lover)* una delle prime canzoni incise da Dylan. Non si tratta di un testo originale, perché il brano, registrato nel marzo 1962, è un adattamento di una ballata tradizionale scozzese. Mai inserita in un album ufficiale, e rimasta inedita fino al 1991, la canzone fu inclusa nel primo volume delle *Bootleg Series*, raccolte di rarità e di registrazioni inedite - in studio o dal vivo - che

¹ Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza il lavoro svolto dal prof. Alessandro Carrera, uno fra i maggiori esperti italiani di Dylan e curatore per Feltrinelli dell’edizione italiana dei suoi testi. Al prof. Carrera, direttore degli Studi Italiani presso l’Università di Houston in Texas, devo non solo un sentito ringraziamento per aver segnalato alcuni riferimenti culturali che mi sono stati preziosissimi, ma anche per l’ispirazione che ha dato spunto iniziale e costante sostegno filologico a questa mia fatica.

escono da quasi trent’anni a cadenza irregolare. *House carpenter* è la numero 243 delle 305 *Child Ballads*, le canzoni popolari inglesi e scozzesi che il professore di Harvard Francis James Childs raccolse alla fine dell’Ottocento. La trama è incentrata su di un uomo che ritorna alla sua promessa sposa dopo un lungo viaggio in mare - nel testo originale della ballata scozzese era il diavolo che tornava da una sua amante - e le dice:

*I could have married a King's daughter there
She would have married me
But I have forsaken my King's daughter there
It's all for the love of thee*

La donna, che non ha però aspettato il marinaio, gli risponde:

*Well, if you could have married a King's daughter there
I'm sure you're the one to blame
For I am married to a house carpenter
And I'm sure he's a fine young man*

Secondo il consueto schema a dialogo presente nelle ballate, il marinaio replica:

*Forsake, forsake your house carpenter
And come away with me
I'll take you where the green grass grows
On the shores of sunny Italy*

Il riferimento all’Italia era presente anche in molte altre varianti della ballata scozzese, in cui ad esempio l’Italia è definita come “la terra dove fioriscono i gigli”. Nelle ballate tradizionali britanniche, e scozzesi in particolare, i riferimenti agli altri Paesi sono spesso stereotipati o legati a elementi fantastici e misteriosi: in Norvegia spirano venti impetuosi, in Spagna ci sono i mori infedeli, in Italia crescono i gigli e l’erba e le foglie sono sempre verdi. Dylan incise un’altra versione di questa canzone, dal titolo *Blackjack Davey*, nell’album *Good As I Been To You*. Curiosamente, il vero cognome di Dylan - Zimmerman - in tedesco vuol dire proprio carpentiere.

I successivi tre riferimenti sono tutti tratti da *The Freewheelin' Bob Dylan*, l’album del 1963 che contiene la prima lunga sequenza di classici dylaniani, a partire dall’iniziale *Blowin' In The Wind*, per passare a *The Girl From The North Country*, *Masters of War* e *Don't Think Twice*. La copertina resterà da allora impressa nell’immaginario collettivo: la giacca scamosciata di Bob, la ragazza che gli si stringe accanto per ripararsi dal vento e dal freddo, i due che camminano sorridenti in mezzo ad una strada innevata del Greenwich Village di New York.

La canzone in cui troviamo il primo riferimento all'Italia è ***Down the Highway***, un classico blues in dodici battute. Nelle note di copertina originali dell'album Dylan illustra allo scrittore e critico musicale Nat Hentoff quello che pensa del blues.

What made the real blues singers so great is that they were able to state all the problems they had; but at the same time, they were standing outside of them and could look at them. And in that way, they had them beat.

Nel giugno 1962, la sua fidanzata, Suze Rotolo (la ragazza che vediamo nella copertina dell'album), era partita per l'Italia per frequentare un corso di arte presso l'Università per Stranieri di Perugia. Sei mesi dopo, nel gennaio del 1963, anche Dylan venne in Italia, al seguito della cantante folk Odetta, quando Suze era però già tornata da pochi giorni a New York. I biografi non ci dicono nulla su ciò che Dylan fece in Italia, neppure se fosse venuto per una visita a sorpresa alla sua fidanzata: su questo misterioso viaggio si sono moltiplicate leggende, come quella di un supposto e mai dimostrato concerto al Folkstudio di Roma. Nella canzone citata, mai eseguita da Dylan dal vivo, si parla esplicitamente del sentimento "blues" di perdita e smarrimento che lo affliggeva a causa del soggiorno della fidanzata a [Perugia](#).

*My baby took my heart from me
She packed it all up in a suitcase
Lord, she took it away to Italy, Italy.*

Il testo di ***A Hard Rain's Gonna Fall*** è uno dei più rappresentativi dell'intera discografia di Dylan. Si tratta di una profezia oscura a proposito di una dura pioggia che sta per cadere, esposta nei modi tipici di una ballata folk inglese, con il tradizionale schema a domanda e risposta. C'è chi vi ha trovato riferimenti alla crisi dei missili di Cuba e ai timori di una guerra nucleare, altri hanno ravvisato una traccia degli scontri per i diritti civili che infiammavano l'America di quegli anni. Il testo, debitore nei confronti della tradizione popolare americana e britannica, ha versi che richiamano il *Bateau Ivre* di Rimbaud e *Les fleurs du mal* di Baudelaire, ma un riferimento italiano sembra evidente. Ciascuna delle cinque strofe comincia con una domanda rivolta a un "blue-eyed son" (il figlio diletto, preferito). Dove sei stato? Cosa hai visto? Cosa hai sentito? Chi hai incontrato? E adesso che farai? Nella seconda strofa, alla domanda su che cosa il "blue-eyed son" abbia visto, la risposta è la seguente.

*I saw a newborn baby with wild wolves all around it
I saw a highway of diamonds with nobody on it
I see a black branch with blood that kept drippin'*

Il verso sembra alludere all’episodio della selva dei suicidi nel tredicesimo canto dell’*Inferno* dantesco, ai versi 43-44 (“sì de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue”), ripreso a sua volta dall’episodio di Polidoro nel terzo libro dell’*Eneide*. Non sembrano estranei a Dylan contatti con la cultura classica, sia pure non frequentissimi e presenti nei suoi testi in misura senza dubbio minore rispetto ad altre tradizioni. A dire il vero, è la letteratura in quanto tale che non sembra essere la principale fonte di ispirazione per Dylan, che ha sempre trovato spunti e riferimenti più dalla tradizione folk musicale angloamericana che non da scrittori o poeti. Non sappiamo quindi in che misura Dylan sia stato un lettore o un conoscitore della *Commedia*, anche se Dante viene citato, insieme a Machiavelli e Leopardi, nella sua autobiografia *Chronicles*. La presenza, nell’ultima strofa, di una “black forest” nelle cui profondità il “blu-eyed son” cammina potrebbe essere una memoria dantesca, forzandone un po’ l’interpretazione. Anche se non è un riferimento esplicito e univoco, resta la curiosità della coincidenza tematica.

“**I Shall Be Free**” è un brano dylaniano minore – anche questo mai eseguito dal vivo – posto alla fine di “The Freewheelin’ Bob Dylan”, forse per dare un tono più leggero alla conclusione di un album ricco di canzoni di denuncia profetiche e visionarie. Il testo è una storia sconclusionata che comincia con un tentativo di abbordare una donna da parte del protagonista mezzo sbronzo, anzi, sbronzo per tre quarti, (“three-fourths drunk”), e che prosegue tra tettoie da verniciare e telefonate del presidente Kennedy. Quando Kennedy gli telefona, il protagonista della canzone, di nome Bob, gli risponde che per far crescere il paese ci vorrebbero Brigitte Bardot, Anita Ekberg e Sofia Loren.

Well, my telephone rang it would not stop

It’s President Kennedy callin’ me up

He said, My friend, Bob, what do we need to make the country grow?

I said my friend, John,

*Brigitte Bardot Anita Ekberg **Sophia Loren***

(put ‘em all in the same room with Ernest Borgnine)

Nell’ottava strofa, il politicante che “chiede il mio voto”, che è “in ballottaggio per qualche elezione” e che “predica davanti al campanile di una chiesa”, mangia cibi ebraici (“bagels”), italiani (“pizza”) e afroamericani (“chitlins”, trippa di maiale), allo scopo di mostrare la sua vicinanza a varie tipologie di potenziali elettori.

Now, the man on the stand he wants my vote

He’s a-runnin’ for office on the ballot note

*He's out there preachin' in front of the steeple
 Tellin' me he loves all kinds-a people
 He's eatin' bagels
He's eatin' pizza
 He's eatin' chitlins
 He's eatin' bullshit!*

Due citazioni “italiane” a distanza di pochi versi (Sofia Loren e la pizza, se non vogliamo considerare anche la presenza della diva felliniana Anita Ekberg). La canzone, senza dubbio un episodio minore nel repertorio dylaniano, ha quindi notevoli riferimenti all'Italia, sia pure stereotipati.

Quarto album di Dylan in poco più di due anni, *Another Side of Bob Dylan*, del 1964, è anche l'ultimo che presenta ancora solo canzoni acustiche, ma che già contengono tutta la vitalità del Dylan “elettrico”, come *It Ain't Me Babe* oppure *All I really Want To Do*. Il brano in cui appare un riferimento all'Italia è *Motorpsycho Nightmare*, assai poco noto e anche questo mai eseguito dal vivo. La canzone sfrutta un tipico topos narrativo folklorico, vale a dire quello del viandante che deve dormire una notte in casa di un contadino dividendone il letto con la moglie o con la figlia. Una canzone dal tema molto simile fa parte della tradizione popolare lombarda ed è conosciuta con il titolo di *Pellegrin che vien da Roma*. Nella terza strofa, descrivendo l'entrata nella stanza della figlia del contadino, Dylan opera un collegamento diretto a *La Dolce Vita*, il capolavoro di Federico Fellini già adombrato nel riferimento precedente ad Anita Ekberg.

*Then in comes his daughter
 Whose name was Rita.
**She looked like she stepped out of
 La Dolce Vita***

La canzone successiva è tratta da *Bringing It All Back Home*, del 1965. L'album è di particolare rilevanza storica, essendo infatti il primo in cui Dylan evade dalla gabbia del folk in cui la critica e i fans lo avevano rinchiuso. Si inventa una prima facciata elettrica e memorabile, con il proto-rap di *Subterranean Homesick Blues*, la durezza di *Maggie's Farm* e il romanticismo “sui generis” di *Love Minus Zero/No Limit*. La facciata B è invece del tutto acustica, ma ugualmente innovativa per la qualità e la quantità delle immagini.

Bob Dylan's 115th Dream presenta uno dei più complessi testi di Dylan, un collage di immagini surreali e spesso satiriche con al centro avventure per mare che appartengono alla storia fondativa del continente americano. Dylan

è spesso riuscito a incrociare riferimenti storici e persino mitologici con le più disparate influenze culturali “alte” e “basse”, e il testo di questa canzone ne è un esempio significativo. Al primo verso compare la nave dei Padri Pellegrini (“I was riding on the Mayflower”), verso subito seguito da un riferimento al Moby Dick di Melville. Nell’ultima strofa si citano le tre caravelle (“I saw three ships a-sailin’”) e Cristoforo Colombo.

He said his name was Columbus

I just said, “Good luck”

Registrata nel gennaio del 1965, *Farewell Angelina* non fu inclusa in *Bringing It All Back Home* e venne pubblicata solo ventisei anni dopo nelle già ricordate *Bootleg Series*. Il riferimento italiano del brano è a Rodolfo Valentino, il celebre attore nato in Italia ed emigrato a diciotto anni negli Stati Uniti, diventato il simbolo del fascino latino. Sembra che sia stato coniato proprio per Valentino, per la prima volta, il termine “latin lover” e non appare esagerato sostenere che l’attore italo-americano fu il primo sex symbol maschile della storia del cinema. Il testo, ricco di immagini tratte dal mondo del cinema, racconta di un addio ad una donna da parte di un uomo chiamato altrove da un destino superiore.

King Kongs, little elves

On the rooftops they dance

Valentino-type tangos

Il collegamento a Valentino sembrerebbe convenzionale, anche se, nella strofa successiva, il riferimento a un truccatore che chiude gli occhi ai morti potrebbe alludere al funerale dell’attore a cui parteciparono decine di migliaia di persone.

L’album *Highway 61 Revisited*, uscito nell’agosto del 1965, è senza alcun dubbio una delle pietre miliari della storia del rock, un capolavoro coraggioso di scrittura e di suono. Dylan ha alle spalle una band in stato di grazia che costruisce dei rock-blues con un volume e una foga inauditi per i tempi, facendo definitivamente entrare il rock nella sua età adulta e dando una svolta alla musica degli anni ’60 e dei decenni successivi.

Il testo di *Tombstone Blues* mostra chiare influenze della pop art, con una successione di personaggi che apparentemente non hanno nessun punto in comune - sono citati, tra gli altri, il regista Cecil B. DeMille, Jack lo Squartatore e Beethoven - accostati l’uno accanto all’altro in quella che molti hanno interpretato come un’allegoria della Guerra del Vietnam, con il biblico re dei Filistei che rappresenterebbe il Presidente americano Lyndon Johnson. Una vera e propria canzone punk *ante litteram*, carica di un’energia che non

ha perso nulla della sua efficacia. “His poetry is punk” (“la sua poesia è spazzatura”), scrisse il musicista e scrittore Ewan MacCall all’uscita dell’album, frase meravigliosamente centrata, sia pure in modo del tutto involontario, e ascoltando oggi questa canzone possiamo provare a pensare a quanto dovesse apparire rivoluzionaria nel 1965. Nella nona strofa, la “geometria dell’innocenza” fa sì che sia scagliato il manuale di matematica di Galileo verso Dalila.

*The geometry of innocence flesh on the bone
Causes **Galileo's math book** to get thrown
At Delilah who sits worthlessly alone
But the tears on her cheeks are from laughter*

Dalila è la donna che tradisce Sansone, secondo la narrazione biblica del libro dei Giudici. Introdotto da un riferimento a Blake (“the geometry of innocence”), il libro galileiano di matematica di cui parla Dylan è un collegamento oscuro di difficile decifrazione. Un indizio parzialmente chiarificatore potrebbe essere rintracciato in un passo del *Saggiatore* di Galileo Galilei, in cui lo scienziato spiega che la matematica è la chiave di lettura dell’universo, ma non vorrei forzare eccessivamente il significato del riferimento galileiano.

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l’universo), ma non si può intendere se prima non s’impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne’ quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.

In *Highway 61 Revisited* compare anche il riferimento italiano successivo. **Desolation Row**, canzone fra le più lunghe mai incise da Dylan (oltre undici minuti), è collocata in chiusura dell’album e intreccia personaggi tratti dalla storia, dalla letteratura, dalla Bibbia ad altri di totale invenzione, generando un senso di caos con effetti disturbanti e sorprendenti. Tre di questi personaggi sono “italiani”, almeno in senso lato. Il primo è Romeo, rappresentato in modi assai poco lusinghieri mentre dice insicuro e lamentoso alla sua Giulietta “You belong to me, I believe”. Il secondo, Casanova, lo troviamo nella settima strofa, in una scena complicata ed enigmatica in cui alcuni personaggi lo stanno imboccando (“They’re spoonfeeding Casanova”). Il terzo “italiano” è Nerone, di cui si dice “Praise be to Nero’s Neptune”. Romeo, Casanova e Nerone sono però solo i soprannomi di tre personaggi del “vicolo della desolazione” e non i personaggi corrispondenti della storia e della letteratura. Questo è il passo in cui si cita Casanova.

*Across the street they’ve nailed the curtains
They’re getting ready for the feast
The Phantom of the Opera
A perfect image of a priest
They’re spoonfeeding Casanova
To get him to feel more assured
Then they’ll kill him with self-confidence
After poisoning him with words
And the Phantom’s shouting to skinny girls
“Get Outa Here If You Don’t Know
**Casanova is just being punished for going
To Desolation Row**”*

Nella rassegna dei riferimenti all’Italia, non può mancare quello alla protagonista del più famoso ritratto della pittura occidentale, vale a dire la Gioconda di Leonardo Da Vinci, che compare all’interno di uno dei testi più complessi e controversi dell’intero *corpus* dylaniano. In *Visions of Johanna*, uno dei massimi capolavori lirici e musicali di Dylan, contenuta in *Blonde On Blonde* del 1966, sono messe a confronto due donne, la più carnale Louise e la più spirituale e intoccabile, quasi irraggiungibile, Johanna. Il testo è stato variamente interpretato come un’elegia per un amore perduto, oppure come un’invocazione alla propria musa artistica, come una disperata ricerca di un ideale supremo senza il quale la vita non avrebbe senso oppure semplicemente come il desiderio di autenticità perduta. Dopo che nella terza strofa il narratore aveva parlato di un “ragazzino sperduto che si prende così sul serio” (“little boys lost, he takes himself so seriously”), all’inizio della quarta ci troviamo nelle sale di musei dove “si fa il processo all’infinito”, ma “Monna Lisa doveva avere i blues dell’autostrada, si capisce da come sorride”. Non possiamo escludere che la Monna Lisa del testo sia però un riferimento a quella di Duchamp, dal momento che nel verso successivo è citata una donna con i baffi. In ogni caso, per esprimere il paradosso della bellezza irraggiungibile, ma la cui sola ricerca può dare senso all’esistenza, non si potrebbe trovare un’immagine più iconica di quella della nobildonna fiorentina Lisa del Giocondo ritratta da Leonardo.

*Inside the museums, Infinity goes up on trial
Voices echo this is what salvation must be like after a while
But **Mona Lisa** musta had the highway blues
You can tell by the way she smiles
See the primitive wallflower freeze
When the jelly-faced women all sneeze*

*Hear the one with the mustache say, "Jeeze
I can't find my knees"*

La canzone con il successivo riferimento italiano è ***When I Paint My Masterpiece***. Contenuta nell'antologia *Greatest Hits Vol. II* del 1971, è per due terzi ambientata a Roma e per un terzo, nella parte finale, a Bruxelles. Il protagonista, che si muove in una Roma piena di macerie, in una fredda notte arriva fino alla scalinata di Piazza di Spagna, ma ha fretta di tornare in albergo dove ha un appuntamento con la "nipote di Botticelli". Durante il giorno ha passato molte ore al Colosseo, schivando leoni e perdendo tempo, e nel ricordo insegue uno stormo di oche selvatiche. Nel *bridge*, il giro del mondo su una gondola sporca si conclude con il ritorno alla terra della Coca-Cola. La canzone è stata composta e registrata nel 1971, quando Dylan non aveva ancora mai suonato in Italia, e conosceva Roma per esserci stato solo pochissimi giorni all'inizio del 1963. Risulta per questo ancora più sorprendente che abbia voluto dedicare un'intera canzone a una città che in pratica non conosceva.

Oh, the streets of Rome are filled with rubble
Ancient footprints are everywhere
You can almost think that you're seein' double
*On a cold, dark night on the **Spanish Stairs***
Got to hurry on back to my hotel room
*Where I've got me a date with **Botticelli's niece***
She promised that she'd be right there with me
When I paint my masterpiece

*Oh, the hours I've spent inside the **Coliseum***
Dodging lions and wastin' time
Oh, those mighty kings of the jungle, I could hardly stand to see 'em
Yes, it sure has been a long, hard climb
Train wheels runnin' through the back of my memory
When I ran on the hilltop following a pack of wild geese
Someday, everything is gonna be smooth like a rhapsody
When I paint my masterpiece

Sailin' round the world in a dirty gondola
Oh, to be back in the land of Coca-Cola!

Blood On The Tracks, pubblicato nel gennaio del 1975, è un disco molto crudo sul piano dei sentimenti, anche se tali sentimenti sono filtrati da riflessioni sulla natura umana che allontanano i riferimenti dalla pura e semplice

autobiografia. Viene unanimamente considerato il capolavoro degli anni Settanta di Dylan, il quale si trova in un momento personale poco felice, segnato dallo sgretolamento del suo matrimonio. Dylan non è mai stato così diretto, malinconico e fatalista come in queste canzoni, i cui testi appaiono più descrittivi e meno surreali che in passato.

Il riferimento alla cultura italiana presente in *Tangled Up In Blue* è uno dei più tormentati per la critica dylaniana. Nella quinta strofa, una ragazza inizia a parlare con il protagonista della canzone, forse solo per attaccare discorso (“Don’t I know your name?”). A un certo punto la ragazza apre un libro di poesie di un poeta italiano del tredicesimo secolo e lo allunga al protagonista. Il poeta, non menzionato esplicitamente, è stato variamente interpretato come Cavalcanti o Dante, ma è più probabile che si tratti invece di Petrarca, anche se Petrarca è vissuto nel quattordicesimo secolo. In un’intervista del 1978, a una domanda sull’identità del poeta italiano, Dylan risponde “Plutarch. Is it the right name?”. Quindi è possibile che Dylan si sia confuso tra la grafia inglese di “Plutarch” e quella di “Petrarch”. In una delle prime versioni della canzone, però, Dylan non canta “thirteenth” ma “fifteenth”, cioè “quindicesimo”. In molte versioni dal vivo degli anni settanta e ottanta il riferimento è omesso del tutto oppure è sostituito con Baudelaire o con una citazione del Vangelo secondo Matteo o del libro di Geremia. Nell’album ufficiale dal vivo *Real Live* del 1984 la strofa viene del tutto rimossa. Si tratta di una delle canzoni maggiormente eseguite dal vivo da Dylan (nel momento in cui scrivo, 1685 volte).

*She lit a burner on the stove
And offered me a pipe
“I thought you’d never say hello” she said
“You look like the silent type”
Then she opened up a book of poems and handed it to me
written by an Italian poet from the thirteen century
And every one of them words rang true
And glowed like burnin’ coal
Pourin’ off of every page
Like it was written in my soul from me to you*

Di tutte le canzoni di odio e di amore che troviamo su *Blood On The Tracks*, nessuna è così dolorosamente diretta come *Idiot Wind*, uno dei punti stilisticamente più alti della sua intera produzione. Da un lato c’è la storia del suo divorzio, espressa in termini molto crudi, dall’altro lato un enigma narrativo, ricco di personaggi e situazioni che metaforicamente sembrano

delle grida di vendetta e di dolore. Il riferimento all'Italia si trova subito nella prima strofa:

*Someone's got it in for me, they're planting stories in the press
Whoever it is I wish they'd cut it out but when they will I can only guess
They say I shot a man named Gray and took his wife to Italy
She inherited a million bucks and when she died it came to me
I can't help it if I'm lucky*

Il testo, basato sull'idea di un "vento idiota" che soffia sull'esistenza umana accecandola, presenta questo riferimento iniziale all'Italia senza seguito nella narrazione. L'Italia sembra solo indicare un luogo lontano in cui i giornali immaginano che il protagonista sia fuggito con la donna dopo il delitto. Restano ignoti i motivi per i quali sia proprio l'Italia il paese in cui la stampa crede che il narratore sia fuggito, non essendoci altri indizi in proposito nei versi che seguono.

Desire, uscito nel gennaio del 1976, è stato il disco di maggior successo commerciale di Dylan e anche il suo ultimo album finito al primo posto nelle classifiche di vendita. Aperto dagli otto minuti di *Hurricane* (la canzone dedicata alla storia del pugile Rubin Carter, un uomo di colore innocente incastato per omicidio per motivi razziali), *Desire* contiene storie quasi tutte di tipo narrativo, vicine alle modalità folk dei suoi inizi. In *Joey* troviamo un riferimento in parte improprio, perché non si parla esplicitamente dell'Italia, bensì del quartiere di Little Italy a Brooklyn e di un gangster di origine italiana che resta ucciso in una sparatoria. La canzone suscitò parecchie controversie perché Dylan sembrava mitizzare o comunque romanticizzare la vita di Joseph Gallo, un esponente di punta della criminalità organizzata mafiosa, nato nel 1929 a Brooklyn e ucciso nel 1972 a Little Italy durante la festa del suo compleanno. Gallo, strana figura di gangster intellettuale, lettore di Nietzsche, Camus, Kafka, Celine e Sartre, era diventato un ospite molto ricercato della scena *chic* di Manhattan.

*One day they blew him down in a clam bar in New York
He could see it comin' through the door as he lifted up his fork
He pushed the table over to protect his family
Then he staggered out into the streets of Little Italy*

Registrata durante le sessioni di *Shot Of Love* nel 1981, ultimo atto della trilogia di album centrati sulla sua conversione al cristianesimo che si era aperta appena due anni prima, *Caribbean Wind* è una splendida *outtake* (pubblicata per la prima volta nella raccolta *Biograph* del 1985) che spunta come uno degli isolati pezzi pregiati di questo periodo della carriera di Dylan. A

distanza di due versi sono citati il capolavoro di Milton (“She was the rose of Sharon from paradise lost”) e quello di Dante (“I was playing a show in Miami in the theater of divine comedy”). I due versi sono inframezzati da un riferimento a una città dai sette colli (“From the city of seven hills near the place of the cross”). Insieme al noto esempio di Roma e a quello altrettanto noto di Gerusalemme – città a cui evidentemente ci si riferisce nella canzone - ci sono nel mondo ben settantaquattro città che rivendicano la caratteristica di essere state fondate su sette colli (fra queste, Yaoundè in Camerun, San Francisco in California, La Mecca in Arabia Saudita). Canzone eseguita dal vivo una sola volta in quarant’anni, il 12 novembre 1980, casualmente proprio a San Francisco.

*She was the rose of Sharon from paradise lost
From the city of seven hills near the place of the cross
I was playing a show in Miami **in the theater of divine comedy**
Told about Jesus, told about the rain
She told me about the jungle where her brothers were slain
By a man who danced on the roof of the embassy*

Jokerman apre *Infidels*, l’album del 1983 che segnò il ritorno al profano dopo la trilogia cristiana. Un disco che assomiglia pochissimo a qualsiasi altro disco di Dylan, con una sezione ritmica di artisti giamaicani e canzoni spesso in bilico tra soul e rock’n’roll. La prima delle due canzoni dell’album con riferimenti italiani, parla nel ritornello di un “jokerman”, un giullare, che danza alla melodia di un usignolo e vola alto alla luce della luna.

*Well, the Book of Leviticus and Deuteronomy
The law of the jungle and the sea are your only teachers
In the smoke of the twilight on a milk-white steed
Michelangelo indeed could’ve carved out your features*

Michelangelo è quindi citato come lo scultore per eccellenza, e null’altro di lui si dice nel testo se non questa espressione apparentemente generica. Alcuni dylanologi hanno però notato che, se si interpreta la figura del “jokerman” come un’allegoria di Cristo, il riferimento a Michelangelo, in quanto autore della *Pietà*, diventa molto meno generico. Nella storia del rapporto tra Bob Dylan e l’Italia questa canzone riveste un ruolo particolare. Nel 1984, per la prima volta, Bob Dylan suonò in Italia, con due date consecutive il 28 e il 29 maggio all’Arena di Verona, e *Jokerman* fu la canzone che aprì quei due storici concerti. Fu senz’altro un evento importante per lo stesso Dylan, visto che nel successivo album *Real Live*, uscito nell’inverno dell’84, decise di utilizzare per la copertina proprio una foto scattata in Arena da Guido Harari.

Terminato il periodo della sua clamorosa conversione al cristianesimo, Dylan mostra di volersi riaccostare con interesse sia all'ebraismo che alle vicende politiche dello stato di Israele. Il *Neighborhood Bully* (il "bullo del vicinato") della canzone omonima è Israele, secondo il punto di vista degli stati arabi confinanti. A un certo punto nel testo compare Roma insieme a tutti i grandi imperi che sono scomparsi dalla storia.

*Every empire that 'enslave him is gone
Egypt and **Rome**, even the great Babylon
He's made a garden of paradise in the desert sand
In bed with nobody, under no one's command
He's the neighborhood bully*

Durante la registrazione di *Empire Burlesque*, album del 1985, Dylan aveva iniziato a frequentare una congregazione ebraica a Brooklin. Il testo di *Tight Connection To My Heart*, canzone che apre l'album, contiene moltissime citazioni bibliche che vanno dal *Cantico dei Cantici* (citato nel titolo), al libro di Geremia, ai vangeli di Matteo, Marco e Giovanni. Come in altre canzoni di *Empire Burlesque*, e come avviene molto spesso nei testi dylaniani, a fianco delle citazioni bibliche troviamo riferimenti culturali di varia natura. Nel caso di *Tight Connection*, insieme a un gran numero di citazioni cinematografiche, compare *Madame Butterfly*, la protagonista dell'omonima opera di Puccini, un riferimento operistico che, pur nella tragedia vissuta dalla protagonista, resta emblema di un amore fedele e ardente fino alla morte.

*Madame Butterfly
She lulled me to sleep
In a town without pity
Where the water runs deep
She said, "Be easy, baby
There ain't nothin' worth stealin' in here"*

Contenuta in *Love And Theft*, album che uscì nei negozi di tutto il mondo la mattina dell'11 settembre 2001, *Mississippi* con buona ragione può rivaleggiare con i classici capolavori dylaniani degli anni Sessanta. Il riferimento "italiano", per il quale vorrei di nuovo esplicitamente ringraziare il prof. Alessandro Carrera che, per quanto ne so, è stato il primo ad averlo colto, è nella notevole somiglianza tra i versi della quarta strofa ("All my powers of expression and thoughts so sublime Could never do you justice in reason or rhyme") e quelli della sestina 332 "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto" del *Canzoniere* di Petrarca (soprattutto nei versi "I miei gravi sospir non vanno in rime, / e 'l mio duro martir vince ogni stile"), versi che Dylan conosceva

nella traduzione inglese dello studioso americano Robert Durling. Durling, discepolo del celebre critico dantesco Charles Singleton, è stato un eccellente traduttore di Petrarca e di Dante. I versi di Petrarca sopra citati vengono così tradotti da Durling: “My heavy sighs cannot go into rhymes, / and my harsh torment surpasses every style”, la cui memoria sembra evidente nel testo di Dylan.

*All my powers of expression and thoughts so sublime
Could never do you justice in reason or rhyme
Only one thing I did wrong
Stayed in Mississippi a day too long*

Il secondo riferimento italiano in *Love and Theft* compare all’interno di **High Water**. Sembrerebbe un riferimento a George Lewis, un clarinettista jazz di New Orleans morto nel 1968, ma la maggior parte dei recensori dà per scontato che debba invece trattarsi di George Lewes (*spelling* diverso, medesima pronuncia), critico letterario, filosofo e divulgatore scientifico inglese di fine Ottocento, acceso sostenitore della teoria evoluzionista darwiniana. Se si trattasse di quest’ultimo, l’ironia della situazione consisterebbe nel fatto che sia proprio George Lewes, ateo libertario sostenitore del libero amore, a dire all’inglese, all’italiano e all’ebreo (vale a dire ai rappresentanti della religione protestante, cattolica ed ebraica) che in America non è prudente “aprire la propria mente a qualunque punto di vista concepibile”.

*George Lewis told the Englishman, the Italian
and the Jew – You can’t open your mind, boys,
to every conceivable point of view*

Terza e ultima citazione tratta da *Love and Theft*, in **Cry A While** un certo “Don Pasquali” fa alle due di notte una “booty call”, espressione slang dell’inglese americano che sta a significare una chiamata per fissare un appuntamento sessuale, oppure, in sineddoche, la persona stessa con cui si vuole andare a letto. Il “Don Pasquali” citato nel testo potrebbe essere un riferimento esplicito all’opera omonima di Donizetti (Don Pasquale è un anziano e ricco settantenne coinvolto in un matrimonio, che si rivelerà poi fittizio, con una giovane donna), ma forse è solo una sostituzione generica del più noto “don Giovanni” con un altro altrettanto generico nome italiano.

*Last night ‘cross the alley
there was a pounding on the walls.
It must have been Don Pasquali
makin’ a two a.m. booty call.*

Siamo arrivati alla conclusione del nostro percorso di ricerca, con una citazione che troviamo nel brano *Early Roman Kings*, tratto dall'album *Tempest* del 2012. I “primi re di Roma” sono vestiti con completi di pelle di squalo, portano il papillon e hanno stivali da equitazione. Sono venditori ambulanti, impiccioni, comprano e vendono e hanno distrutto la città. Nell'ultima strofa, si parla della caduta di Detroit e di un papà che “non è all'altezza” che andrà sotto processo in una “corte siciliana”. L'espressione “Early Roman Kings” può quindi riferirsi non tanto ai sette re di Roma, quanto piuttosto a una gang portoricana del South Bronx dallo stesso nome, attiva a cavallo degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, oppure genericamente ai padroni dell'economia. Anche in seguito ad alcuni riferimenti presenti in un'intervista rilasciata all'epoca dell'uscita dell'album, il titolo potrebbe anche essere un gioco di parole tra il libro biblico dei Re e la lettera apostolica ai Romani di Paolo di Tarso. La canzone è apparsa nei video promozionali di una serie televisiva americana del 2012 di ambientazione antiterroristica, *Strike Back: Vengeance*, una curiosità in qualche misura contraddittoria rispetto a quelle che potrebbero credersi le opinioni politiche del nostro.

All the early Roman kings

In their sharkskin suits

Bow ties and buttons

High top boots

...

I was up on black mountain

The day Detroit fell

They killed 'em all off

And they sent 'em to hell

Ding dong daddy

You're coming up short

Gonna put you on trial

In a Sicilian court

Per riassumere, i riferimenti italiani delle canzoni di Dylan riguardano:

- Personalità italiane o comunque riconducibili all'Italia: i primi re di Roma, Michelangelo, Botticelli, Galileo, Casanova, Nerone, Rodolfo Valentino, Cristoforo Colombo, Sofia Loren, Monna Lisa.
- Un film: *La dolce vita*, di Federico Fellini.
- Personaggi di finzione: Romeo, Madame Butterfly e Don Pasquale.
- Un riferimento generico a “un italiano”.

- Due probabili riferimenti a componimenti poetici italiani, entrambi non espliciti, ai quali si aggiunge un riferimento al “teatro della divina commedia”.
- Un riferimento generico all’impero romano e uno alle “ocche del Campidoglio”.
- Un riferimento al quartiere newyorkese di Little Italy.
- Due riferimenti generici all’Italia come luogo di fuga.
- Due monumenti di Roma (il Colosseo e la scalinata di Trinità dei Monti).
- La pizza.
- Una gondola.

Quasi tutti questi riferimenti fanno parte del patrimonio culturale di ogni europeo o nordamericano di media cultura e non sembrano rivelare conoscenze particolarmente originali o specifiche sull’Italia. Con ciò non voglio dire che Dylan abbia usato i riferimenti all’Italia e agli Italiani sulla base di luoghi comuni o di conoscenze superficiali, proprio perché, come si è visto, le citazioni sono in larga parte appropriate e pertinenti alla narrazione e comunque non sostituibili. Non si tratta cioè di riferimenti usati semplicemente e banalmente come riempitivo testuale, anzi: sembra che alcuni di essi abbiano anche la peculiare caratteristica di rivestire una significativa importanza biografica per Dylan. Tali riferimenti però indubbiamente rappresentano un punto di vista che potremmo genericamente definire “statunitense” verso un’immagine stereotipata dell’Italia e degli Italiani. In alcuni casi, rintracciamo facilmente l’uso di cliché utilizzati per esemplificare concetti che con l’Italia hanno poco a che fare e che quindi non dovrebbero essere presi alla lettera.

Nel corso della mia trattazione ho commentato i riferimenti collocandoli all’interno del percorso artistico di Dylan. I suoi testi, immersi totalmente nella cultura e nella storia americana, non possono però prescindere dal fatto che il nostro autore abbia assorbito nel corso dei decenni una pluralità di suggestioni di varia natura. I riferimenti all’Italia, pur relativamente limitati e circoscritti, sono un esempio tra i più significativi della capacità di Dylan di rielaborare tradizioni culturali anche a lui lontane e di inserirle nella sua peculiare visione del mondo. Sono riferimenti che, come spesso accade in Dylan, dicono molto sia della sua personalità di artista che della cultura e della storia americana, cultura e storia di cui Dylan è stato contemporaneamente uno dei maggiori critici e in certi momenti un portavoce, sempre che questi termini,

cosa di cui dubito fortemente, possano essere considerati accettabili quando si parla di Dylan.

BIBLIOGRAFIA

- CARRERA Alessandro (a cura di), 2016-2017. *Dylan Lyrics (1961-1968; 1969-1982; 1983-2012)*, Milano, Feltrinelli.
- CARRERA Alessandro, 2011. *La voce di Bob Dylan*, Milano, Feltrinelli.
- CRESPI Alberto, 2013. *Quante strade*, Lit Edizioni, Roma.
- KINNEY David, 2014. *The Dylanologists*, New York, Simon & Schuster.
- MARCUS Greil, 1997. *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*, Henry Holt and Company, New York.
- MARCUS Greil, 2005. *Like a Rolling Stone. Bob Dylan at the Crossroads*, New York, Public Affairs.
- MARCUS Greil, 2010. *Bob Dylan. Writings 1968-2010*, Public Affairs, New York.

Marco Pescetelli

Università di “Ss. Cirillo e Metodio” -Skopje

Gabriele D’Annunzio sceneggiatore di *Cabiria*: un caso aperto?

L’argomento che mi accingo a trattare è stato più volte discusso, ma - anche in occasione dell’ultimo restauro del film *Cabiria*¹ nel 2005, quando emersero nuovi documenti dal Fondo Pastrone - non è stato mai definito in modo definitivo il contributo dato da Gabriele D’Annunzio.

Mi riferisco all’attribuzione a Gabriele D’Annunzio del cosiddetto romanzo cinematografico, della sceneggiatura originale e della composizione delle didascalie del film *Cabiria*, capolavoro del cinema muto italiano, oltre che pietra miliare di quello internazionale.

Per indagare sul contributo artistico di D’Annunzio alla realizzazione di questo film, alla composizione del soggetto e della sceneggiatura, credo sia necessario soffermarsi sul suo geniale regista e produttore, Giovanni Pastrone, oltre che sul film stesso.

Diplomato al conservatorio di Asti in violino, Pastrone era un eccellente musicista: prova ne sia il suo impiego come secondo violino al Teatro Regio di Torino. Inoltre, grazie al titolo di ragioniere e alla conoscenza di tre lingue (Francese, Inglese e Tedesco), aveva lavorato come corrispondente per una casa di produzione cinematografica (la Rossi&C di Torino), finendo poi per rilevarla e fondare l’Itala Film - di cui fu proprietario insieme a Carlo Sciamengo. Con l’Itala Film produsse nel 1911 un mediometraggio di trenta minuti - *La caduta di Troia* - che ebbe successo soprattutto negli Stati Uniti, dove il cinema non si era ancora sviluppato come industria, mentre quello italiano venne molto apprezzato proprio grazie a questo film. È un dato di fatto che quest’opera contribuì a far conoscere la casa produttrice ‘Itala Film’ sul mercato internazionale, quando ancora i film non avevano raggiunto la complessità narrativa e la lunghezza di quelli che si affermarono di lì a pochi anni.

Forte di questo successo, Pastrone progettò un kolossal, *Cabiria* appunto, che nella versione del 1914 arriverà a durare 2h45’ (ma anche sulla durata

¹ *Cabiria* fu prodotto e diretto da Giovanni Pastrone nel 1914, come la successiva riedizione sonora del 1931.

c'è una lunga diatriba). Per produrlo si dimostrò un genio del marketing ante-litteram, perché reclamizzò il film come opera di due star del momento: Gabriele D'Annunzio sceneggiatore e Ildebrando Pizzetti autore delle musiche. Se al nome di D'Annunzio - già all'epoca osannato come 'il vate' - non c'è bisogno di aggiungere altro, su Ildebrando Pizzetti vale la pena inserire qualche nota. Il compositore aveva già musicato la tragedia teatrale *La nave* di Gabriele D'Annunzio, rappresentata nel novembre del 1907, rimanendo legato per tutta la vita alla collaborazione e all'amicizia con D'Annunzio, e influenzato dalla sua poetica anche nelle composizioni successive. Arrivò ad assumere il nome d'arte che D'Annunzio gli aveva dato: Ildebrando da Parma. Il suo più grande successo è proprio di quegli anni, quando il 10 marzo 1915 fu rappresentata alla Scala di Milano una sua opera lirica, *Fedra*.

Lo stesso Giovanni Pastrone assunse un nome d'arte, attribuitogli da D'Annunzio: Piero Fosco, forse con riferimento al fuoco - che tanta parte ebbe nel film (arrivando addirittura ad esserne il titolo provvisorio: "il romanzo delle fiamme", che echeggiava un'altra opera di D'Annunzio, *Il fuoco*).

Tornando a *Cabiria*, il motivo per cui Pastrone si rivolse a D'Annunzio e Pizzetti è presto detto: il geniale produttore di Asti voleva nobilitare il film con l'*allure* di opera d'arte totale, a metà strada tra la poesia visiva (le didascalie 'vergate') e l'opera lirica.

In effetti, la prima del film venne organizzata lo stesso giorno in contemporanea, il 18 aprile 1914, in due grandi teatri lirici, il teatro Vittorio Emanuele di Torino e il Teatro Lirico di Milano. La proiezione del film fu preceduta dalla cosiddetta 'Sinfonia del Fuoco' di Pizzetti, che come un'*ouverture* preparava il pubblico alla visione del film, mentre sullo schermo per dieci minuti venivano proiettate immagini di fiamme che divampavano e occupavano tutto lo schermo. Poi seguiva il film accompagnato da un'orchestra di quaranta elementi e ottanta coristi. Al pubblico, prima della proiezione, venne consegnato un 'libretto di sala' - esattamente come si faceva per le opere liriche. Anche il libretto aveva una sua 'artisticità', in quanto recava sulla copertina una xilografia del pittore Adolfo De Carolis, con un cavallo azzannato da un lupo, simboli di Cartagine e Roma, le due città in lotta durante le guerre puniche che fanno da sfondo alla vicenda cinematografica. Insomma, Pastrone cercava di proporre il film come uno spettacolo in grado di competere con le forme di intrattenimento considerate 'nobili', cercando di attirare un pubblico borghese e aristocratico, che fino a quel tempo aveva disprezzato il cinema, riguardandolo come una forma di intrattenimento popolare, poco più che un fenomeno da baraccone.

La trama del soggetto fu molto probabilmente ispirata dal romanzo *Cartagine in fiamme* di Emilio Salgari (morto suicida da qualche anno), dal romanzo *Salammbô* di Gustave Flaubert e da alcune cronache dell'*Ab Urbe Condita* dello scrittore augusteo Tito Livio. A questi andrebbe aggiunto *Il trionfo dell'amore* di Giuseppe Giacosa, la cui opera Pastrone consultò assiduamente nella Biblioteca Civica di Torino. Il titolo, scelto dallo stesso D'Annunzio sarà *Cabiria*, nome della protagonista "nata dal fuoco" della guerra tra Roma e Cartagine.

In realtà, in un suo articolo pubblicato sulla rivista 'Film' nella rubrica "Gazzetta nera", alla fine del 1943, durante i mesi della Repubblica di Salò, Mino Caudana (autore della biografia di Pastrone) indica come autore del soggetto originale Sandro Camasio, probabilmente ispirato alle letture cui abbiamo fatto riferimento. Il suo nome peraltro era già apparso nel 1939, nella biografia di Pastrone per opera dello stesso giornalista.²

La storia in fondo è piuttosto semplice: ambientata durante la II guerra punica tra Roma e Cartagine nel III sec. a.C., ha come protagonista una bambina catanese di origine aristocratica, Cabiria, che -sfuggita miracolosamente all'eruzione dell'Etna - viene successivamente rapita insieme alla nutrice Croessa da pirati fenici. Questi la rivendono come schiava ai Cartaginesi. La bambina rischia perciò di essere sacrificata al dio Moloch e gettata nelle fiamme insieme ad altri innocenti. Su preghiera di Croessa, la bambina viene salvata da un coraggioso ufficiale dell'esercito romano, Fulvio Axilla, coadiuvato dal suo fedele servo di colore, Maciste - personaggio inventato da D'Annunzio, ispirato all'eroe greco Mechisteo. Maciste qui fa la sua prima apparizione, interpretato da uno scaricatore di porto genovese, Bartolomeo Pagano. Il personaggio avrà molta fortuna, tanto da indurre Pastrone a scritturare l'attore già nel 1915 per un altro film: *Maciste*, il primo di una serie (oggi si parlerebbe di serie TV).

Perché dunque il film è tanto importante dal punto di vista storico, artistico e tecnico? Storicamente è uno dei primi *peplum* - oggi diremmo film in costume - ambientati all'epoca dell'antichità classica, in genere romana. È il primo vero lungometraggio (durava poco meno di tre ore), con scenografie tridimensionali (e non fondali dipinti di tipo teatrale, come quelle in uso fino ad allora) in cui gli attori, ma soprattutto la macchina da presa, potevano muoversi liberamente, perché riproducevano spazi reali. Il film poi fu anche il più costoso dell'epoca del muto: l'Itala Film spese quasi 2 milioni di Lire-oro, una cifra esorbitante per l'epoca. Infine la pellicola ebbe un clamoroso

² Caudana 1943, in "Gazzetta Nera" n. 46, VI, p. 2.

successo, rimanendo in cartellone sei mesi a Parigi ed un intero anno a New York.

Dal punto di vista artistico è un film in cui recitarono i migliori attori dell'epoca, come Italia Almirante Manzini, Lidia Quaranta, Umberto Mozzato, e - come abbiamo anticipato - collaborarono due artisti famosi come D'Annunzio e Pizzetti. È inoltre il primo film in cui appare Bartolomeo Pagano - uno scaricatore di porto genovese - interprete del fortunato personaggio di Maciste, che tanto successo avrà nella produzione cinematografica, fino agli anni Sessanta.

Cabiria è inoltre il primo film in cui la musica viene composta appositamente per il film, dando inizio ad una consuetudine, quella della colonna sonora originale, che nobilita il film cui un compositore ha dedicato la sua opera, intrecciandosi alla collaborazione della *troupe* artistica (regia, sceneggiatura, fotografia e montaggio).

Dal punto di vista tecnico, invece, vanno elencati almeno tre spunti di riflessione: l'invenzione del carrello (o dolly), un'attrezzatura mobile che dava la possibilità di muovere la macchina da presa sul set, di esplorare lo spazio in tutte le direzioni, tanto da divenire un punto di riferimento per la produzione cinematografica internazionale: David W. Griffith l'utilizzò già nel suo *Nascita di una nazione* del 1915; Hitchcock riferì che sui set del cinema inglese degli anni Cinquanta il carrello (o dolly) si definiva 'movimento Cabiria'. Con la 'carrellata' la Macchina da Presa poteva passare dal Campo Lungo al Primo Piano senza staccare la ripresa; gli attori non erano più costretti ad entrare ed uscire di campo come a teatro; la scenografia doveva però essere reale, tridimensionale. Un'altra innovazione nata con il capolavoro di Pastrone fu l'uso della tecnologia *fixité*, che stabilizzava la proiezione dei fotogrammi sullo schermo, di cui il produttore si attribuì la paternità. Infine, grazie all'uso dell'illuminazione a corrente elettrica, Segundo de Chomon, il direttore della fotografia, riuscì a creare contrasti chiaroscurali nuovi e fantasiosi. Anche gli effetti speciali sono degni di nota, come ad esempio la ricostruzione dell'eruzione dell'Etna e lo scavalco delle Alpi da parte di Annibale. Il film fu poi girato in esterni, anche questa una novità: in Tunisia, sulle Alpi, sull'isola d'Elba, in Val di Lanzo, in Sicilia, oltre che negli studi dell'Itala Film, in capannoni di 22.000 mq. che garantivano il massimo sfruttamento della luce del sole.

Al di là degli aspetti tecnici e artistici, va aggiunto che il film è anche una testimonianza dell'ubriacatura nazionalista e colonialista dell'epoca: l'Italia aveva infatti da poco concluso una guerra contro l'Impero Ottomano per la conquista della Tripolitania e della Cirenaica (1911-1912). Non è difficile

associare gli antichi Romani del film, che combattevano vittoriosamente contro i Cartaginesi, agli Italiani che avevano sconfitto i Turchi e i nord-Africani.

Tra l'altro le fattezze di Maciste (l'attore Bartolomeo Pagano) - l'eroe buono che lotta per i diritti dei più deboli e protegge le belle fanciulle contro i soprusi dei potenti e dei malvagi - assomiglia nella fisionomia e nella gestualità a quello che poi sarà, di lì a pochi anni, il capo del partito fascista, Benito Mussolini.

Gabriele D'Annunzio prima di *Cabiria*

L'attività di D'Annunzio in campo cinematografico non è stata oggetto di molti studi. Eppure il poeta pescarese ebbe un'attività piuttosto intensa anche come sceneggiatore cinematografico. Certo il 'vate' non fu sempre affidabile: accusato a più riprese di essere inadempiente, fu per questo condannato una prima volta nel 1910 dal Tribunale di Milano per avere incassato l'anticipo con una casa produttrice (la "S.A.F.F.I.-Comerio", poi "Milano Films") per sei soggetti all'anno (duemila lire ciascuno), senza poi onorare il contratto - motivo per cui, costretto a restituire l'anticipo, fuggì a Parigi. Quando Pastrone gli propose di sceneggiare *Cabiria* nel 1913, D'Annunzio aveva già sottoscritto con Arturo Ambrosio di Torino un contratto per la riduzione cinematografica di sei sue opere editte (es. *La figlia di Jorio*, *La nave*, *L'innocente*, *La fiaccola sotto il moggio*) - per quattromila Lire ciascuna - che erano state portate sullo schermo tra il 1911 e il 1912. Purtroppo, anche in questo caso, il poeta aveva sì fornito l'esclusiva delle sue opere letterarie, ma senza poi dedicarsi alla composizione delle sceneggiature cinematografiche, il cui autore fu invece Arrigo Frusta.

I contratti

L'anno successivo, il 1913, Giovanni Pastrone, propose a Gabriele D'Annunzio una collaborazione per la realizzazione di un kolossal, un film che si discostava per durata dalle produzioni non solo dell'Itala Film - il cui film più lungo, *La presa di Troia*, durava circa trenta minuti - ma anche rispetto a quelle coeve delle altre case di produzione. Il 30 giugno 1913 D'Annunzio, in effetti, firmò con l'Itala Film un contratto in cui dichiarò di cedere "la proprietà di un romanzo originale inedito per pellicola cinematografica, avente per titolo provvisorio *La vittima eterna*".³

³ Radicati-Rossi 1977: 197.

La questione che ci si pone ancora oggi è se davvero D'Annunzio sia stato l'autore del romanzo originale da cui sarebbe stata tratta la sceneggiatura, le didascalie del film, i nomi dei personaggi. In effetti, dopo nemmeno una settimana dalla firma del contratto, Pastrone già scriveva a D'Annunzio invian-dogli a Parigi una copia del romanzo con sottolineature in rosso per farsi consigliare sulla sceneggiatura. Questo indicherebbe che il romanzo fosse già stato scritto prima della firma del contratto, ma da chi? Chi fu il vero autore di *Cabiria*?

Purtroppo, a causa della sostanziale inattendibilità dei protagonisti (Pastrone, preoccupato dal desiderio di nascondere la genesi dell'opera che poi ebbe tanta fortuna, come all'inizio lo era stato di mantenere il più stretto riserbo sui segreti industriali del kolossal, ma sempre - comunque - personaggio proverbialmente reticente; D'Annunzio e il suo segretario-biografo Tom Antongini, che avevano invece un interesse opposto), la ricerca storica può procedere solo per via indiziaria.

Ci sono due tipi di documenti che possiamo mettere insieme per cercare di riuscire a dare una risposta alla domanda sulla paternità della sceneggiatura che da decenni accompagna il film. Possiamo classificarli come prove dirette e come prove indirette:

- prove dirette:
 - i due contratti stipulati in successione da D'Annunzio con l'Itala Film;
 - le lettere (il carteggio Pastrone-D'Annunzio);
 - l'elenco delle didascalie;
 - il copione di lavorazione.
- prove indirette:
 - le interviste (a Pastrone, a D'Annunzio, a Omar Salgari figlio di Emilio Salgari, e ad altri lavoratori dello spettacolo che parteciparono alla produzione del film);
 - gli articoli a stampa, compreso quello di propaganda di D'Annunzio.⁴

Cominciamo dai contratti che D'Annunzio sottoscrive con l'Itala Film: il primo il 30 giugno 1913 ed il secondo il 15 novembre dello stesso anno. In quest'ultimo D'Annunzio cede "la proprietà di un altro suo romanzo cinematografico, da stabilirsi entro il 15 aprile 1914, contro pagamento di lire Cinquantamila".⁵

⁴ D'Annunzio 1914, in "Corriere della Sera" del 28/02/1914.

⁵ Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pastrone, A 897.

Molto probabilmente a D'Annunzio il 30 giugno del 1913 - durante la visita di Pastrone a Parigi - fu sottoposta una parte del soggetto di Sandro Camasio (morto il 23 maggio, dunque poche settimane prima dell'incontro), cui il poeta apportò delle modifiche (Pastrone chiedeva 'consigli' già una settimana dopo). Il 'Vate' comunque firmò ventinove fogli a suggello del contratto con l'Itala Film: era un abbozzo abbastanza preciso di sceneggiatura. Certo lo stesso D'Annunzio non ne fu l'autore, dato che otto mesi più tardi, nel febbraio del 1914, si lamentava di non conoscere il soggetto per esteso. Tom Antongini, segretario di D'Annunzio, riferisce che Pastrone si era presentato con duecento "quadri", cioè fotografie, di scene e costumi del film. Questo vorrebbe dire - tra l'altro - che il film era già in lavorazione. Sicuramente Pastrone si era già documentato dal punto di vista storico, visitando la mostra cartaginese del Louvre, ne aveva studiate in buona parte le scenografie, plausibili anche da un punto di vista filologico.

Passiamo ad analizzare il carteggio tra Pastrone e D'Annunzio (ancora prove dirette): di particolare interesse sono le lettere che i due protagonisti di questo 'giallo' si scambiarono (nel Fondo Pastrone conservato al Museo Nazionale del Cinema di Torino), anche se sicuramente molte mancano ancora all'appello, non solo tra quelle che scrisse D'Annunzio a Pastrone, tra il giugno del 1913 e l'aprile del 1914, ma anche tra quelle di Pizzetti e Antongini.

Tra quelle acquisite, di particolare interesse sono tre lettere che D'Annunzio scrisse a Pastrone tra l'agosto e il novembre del 1913 (11 agosto, 16 settembre, 12-13 novembre). In esse il poeta chiede "se per l'argomento sia utile una certa diffusione descrittiva cui potrebbe contraddire una clausola del contratto che le accorda intera libertà di esecuzione".⁶ A settembre D'Annunzio chiede di partecipare attivamente alla promozione del film, forse preoccupato dell'uso che poteva essere fatto del suo nome, preparando lui stesso gli slogan pubblicitari per l'uscita di *Cabiria*. A novembre invece invita di nuovo Pastrone a Parigi per consegnargli la descrizione concisa ed il nuovo titolo del film, ma probabilmente anche per discutere di aspetti inerenti alla sceneggiatura stessa. In effetti, a dicembre D'Annunzio compone le didascalie del film basandosi sui testi fornitigli da Pastrone, lamentandosi però di non aver nemmeno visto le riprese.

Di Pastrone abbiamo invece la lettera del 5 luglio 1913 in cui invia a D'Annunzio, in sette fogli dattiloscritti, copia del romanzo *La vittima eterna*, chiedendo consigli al 'Vate'. Ripeterà la richiesta in un'altra lettera dell'1 agosto 1913. In un'altra missiva del dicembre dello stesso anno (1913), e

⁶ Sancristofaro 1980.

successiva al suo secondo soggiorno parigino, Pastrone ringrazia D'Annunzio dell'ospitalità, e comunica al 'Vate' che terminerà di girare il film entro la metà di febbraio 1914. Il 3 febbraio, in effetti, Pastrone è molto preso a pubblicizzare il film, ormai in fase di ultimazione, e con una lettera sollecita D'Annunzio a far pubblicare sul *Corriere della Sera* un articolo-intervista del poeta, utile a richiamare l'attenzione sul film. Nella stessa lettera chiede a D'Annunzio di mettere "in bello stile" qualche "dicitura dimenticata".⁷ Nella seconda metà di febbraio D'Annunzio risponde irritato per non aver ancora ricevuto le bozze delle didascalie. Alla fine l'articolo sarà comunque pubblicato il 28 febbraio.

Partendo dai copioni di lavorazione e dallo studio dell'elenco delle didascalie, le quattro versioni successive della sceneggiatura, sempre più precise e dettagliate (es. distinzione interno-esterno, frammenti di dialogo, indicazioni di regia e fotografia), portano ad una conclusione: la sceneggiatura era un *working-in-progress* che si andava definendo man mano, ma che aveva avuto origine già prima del contratto con D'Annunzio. Infatti, nel Fondo Pastrone le quattro sceneggiature (scenari di lavorazione - com'erano chiamati - non presentano il nome di *Cabiria* e di altri importanti personaggi, mentre appaiono frammenti di dialogo, base per future didascalie. La quarta stesura è molto simile invece ai '29 quadri' che furono presentati a D'Annunzio nel giugno del 1913, alla stesura del contratto.

A riprova del lavoro di sceneggiatura che precedette l'incontro con D'Annunzio e la firma del primo contratto, troviamo una versione della sceneggiatura - uno degli ultimi documenti acquisiti dal Museo Nazionale del Cinema di Torino - databile a una fase antecedente all'incontro a Parigi dei due protagonisti.

Il passaggio di Annibale sulle Alpi, una scena di grande effetto scenografico, è anticipato rispetto alla sequenza degli eventi controfirmata da D'Annunzio. Questo vuol dire che la concezione dell'opera era già a un buon punto prima dell'intervento di D'Annunzio, anche nella sua veste di letterato e uomo di cultura che dava credito alla 'visione del III secolo a.C.' - come recita il sottotitolo del film.

Tra i documenti che abbiamo, di sicuro interesse è il manoscritto delle didascalie redatte da D'Annunzio a partire dalla precedente stesura di Pastrone. Il testo è pieno di cancellature, punti interrogativi, sostituzioni e integrazioni, testimonianza non solo del lavoro di D'Annunzio, ma soprattutto di Pastrone che - senza nessuno scrupolo o reverenza verso il 'Vate'

⁷ Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pastrone, A 901.

- adotta un atteggiamento utilitaristico da consumato cineasta. Il regista-produttore sembra avere ben in mente il risultato da raggiungere sullo schermo, e il suo carattere schietto e diretto non sembra subire la fascinazione del 'Vate'. I criteri di Pastrone sono orientati, infatti, dalla preoccupazione di rendere più chiara l'azione, gli snodi temporali, più coerenti le inquadrature con le didascalie, rafforzando gli elementi drammatici, in particolare il filo rosso dell'anello, che fa da *trait d'union* a tutta la trama, segnando l'agnizione finale della protagonista. Vediamo così - per esempio - la prima didascalia vergata da D'Annunzio, che viene impietosamente tagliata da Pastrone per attenuare l'enfasi della prosa d'arte dannunziana, probabilmente incomprensibile al grande pubblico.⁸

Da un punto di vista meramente linguistico, in effetti, le didascalie di *Cabiria* tendono a seguire due registri diversi: uno "alto", letterario, nel quale si avverte maggiormente l'intervento di D'Annunzio, e un altro più "basso", direi pragmatico, che contraddistingue i passaggi diegetici del film. Esse hanno un tono meno solenne e sono da attribuirsi pressoché integralmente a Pastrone. Nelle didascalie dal registro "alto", il Poeta impiega un linguaggio votato al sublime, basato su strutture sintattiche latine e su un lessico aulico e arcaizzante, che si allontana del tutto dalla lingua comunemente impiegata nelle didascalie di altri film, alla ricerca di preziosismi poetici poco conformi alla comprensione della trama, anche per un pubblico istruito.

Comunque, a partire dall'inizio del 1914, molti personaggi hanno nomi diversi rispetto alle prime versioni ed il film ha ora un titolo non più provvisorio, come i precedenti *La vittima eterna* e *Il romanzo delle fiamme*.⁹

Il titolo *Cabiria* appare, infatti, per la prima volta l'1 gennaio 1914, quando D'Annunzio sottoscrive una dichiarazione autografa in cui autorizza l'Itala Film a "fare tutte le pratiche necessarie per proteggere la proprietà letteraria della visione storica del Terzo secolo a.C. intitolata *Cabiria*".¹⁰

La diatriba su chi fosse l'autore di *Cabiria* continuò a lungo e coinvolse più volte la carta stampata: un autorevole critico come Mario Verdone, padre del famoso attore e regista Carlo, scrisse a più riprese alla rivista "L'Araldo dello Spettacolo" contestando l'attribuzione del film a D'Annunzio (autore

⁸ Alovio 2006: 33.

⁹ Idem: 30.

¹⁰ Collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Una riproduzione fotografica del documento si trova in Antolin 2006: 350.

non discutibile sul piano legale) e attribuendolo senz'altro a Pastrone, che aveva avuto modo di intervistare.¹¹

Successivamente anche Mario Gromo, direttore del Museo del Cinema di Torino nel 1953, nella sua storia del cinema,¹² attribuisce senza dubbio la paternità del film a Pastrone, mentre al poeta la riscrittura delle didascalie in stile letterario, oltre naturalmente alla firma altisonante del 'Vate' sull'opera cinematografica.

Anche le interviste e le biografie dei protagonisti del film (Pastrone, D'Annunzio e Pizzetti) sono testimonianze da prendere 'cum grano salis' perché - per varie ragioni - non sempre attendibili. Se poi ripercorriamo gli atti di un'annosa causa giudiziaria per la realizzazione nel 1952 di una terza edizione di *Cabiria* a colori, che portò in tribunale due case di produzione contrapposte (la Lux film e la Renato Seccia Pictures Corporation, che si era assicurata i diritti dalla Fondazione 'il Vittoriale degli Italiani') per stabilire chi in effetti fosse l'autore del film e chi ne detenesse i diritti, ci accorgiamo che i sopravvissuti di quella avventura ormai lontana nel tempo, considerate anche le fonti più autorevoli, iniziano a vacillare e contraddirsi.¹³

In conclusione, Pastrone sembra aver avuto un ruolo attivo e certamente autoriale, tanto che le didascalie non sono attribuibili tutte e in ogni aspetto a D'Annunzio. Possiamo arguire che il lavoro del letterato, ancorché marginale, fosse orientato soprattutto alla composizione di didascalie da 'rivedere', quindi non del tutto originali, all'invenzione dei nomi dei personaggi e dei luoghi, alla consultazione storica e - diciamo pure - del mito. Certo il poeta ebbe un atteggiamento professionale nei confronti di Pastrone, e si pose al lavoro con l'idea di onorare un contratto, cercando di capire quali fossero i confini stabiliti al suo apporto creativo. Atteggiamento lontano dunque dal divismo cinico e civettuolo che spesso gli fu attribuito, e per una volta onesto nei confronti della produzione cinematografica.

A Gabriele D'Annunzio va pertanto attribuita la paternità del titolo, delle didascalie (non di tutte in realtà, spesso si è parlato anche di riverniciatura dannunziana) e l'onomastica (dei personaggi e dei luoghi - vedi l'elenco relativo ai nomi dei personaggi principali), mentre il soggetto e l'articolazione della sceneggiatura senz'altro a Giovanni Pastrone. A quest'ultimo andrebbe affiancato anche Sandro Camasio, vista la sua iniziale partecipazione. Inoltre, sarebbe ancora interessante indagare i prestiti letterari dovuti a Emilio Salgari,

¹¹ Verdone 1952, in "L'Araldo dello Spettacolo", n. 48 e n. 68.

¹² Gromo 1954.

¹³ Antolin 2006: 357.

Giuseppe Giacosa, Gustave Flaubert e forse anche Henryk Sienkiewicz, l'autore di *Quo Vadis?*, di cui proprio un anno prima dell'uscita di *Cabiria*, nel 1913, era uscita una riduzione cinematografica a cura di Enrico Guazzoni.

Ma questa è un'altra storia.

BIBLIOGRAFIA

Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pastrone, A897 e A 901.

Alovisio Silvio, 2006, *Il film che visse due volte. Cabiria tra antichi segreti e nuove ricerche*, in Alovisio Silvio e Barbera Alberto (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo nazionale del Cinema/Editrice Il Castoro, Torino, p. 30 e p. 33.

Antolin Teresa, 2006. *Cabiria delenda est? Visione storica del secolo scorso in un prologo e quattro sentenze*, in Alovisio Silvio e Barbera Alberto (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo nazionale del Cinema/Editrice Il Castoro, Torino, p. 350 e p. 357.

Caudana Mino [Il Gazzettiere], 20/11/1943. *Cabiria*, in "Gazzetta Nera" n. 46, VI, p. 2.

D'Annunzio Gabriele, 28/02/1914, *A colloquio con Gabriele D'Annunzio. Una forma nuova del dramma. L'attrazione del cinematografo. Cabiria. Nuovi lavori*, in "Corriere della Sera".

Gromo Mario, 1954. *Cinema italiano (1903-1953)*, Milano, Mondadori.

Radicati Roberto e Rossi Ruggero (a cura di), 1977. *Giovanni Pastrone*. Cabiria, Museo Nazionale del Cinema, Torino, p. 197.

Sancristofaro Daniela, *La vita e le opere di Giovanni Pastrone*, (Appendice alla tesi di laurea), Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1979-1980.

Verdone Mario, 26/03/1952. *Chi è l'autore di Cabiria?*, in "L'Araldo dello Spettacolo", n. 48.

Verdone Mario, 06/05/1952. *Ancora a proposito della paternità di Cabiria*, in "L'Araldo dello Spettacolo", n. 68.

Maurizio Rebaudengo

Convitto Nazionale “Umberto I” – Torino

“Foderare di feltro il [...] martello”¹: *Senso* di Luchino Visconti come crocevia didattico del Novecento italiano

Quando si pubblica un saggio in un volume di atti, generato da una conferenza in omaggio al lavoro di diffusione della lingua e della cultura italiane all'estero, è opportuno interrogarsi su quali testi culturali (non solo letterari, quindi) possano meglio assolvere questo compito. La scelta del film *Senso* di Luchino Visconti, presentato alla XV Mostra internazionale di arte cinematografica di Venezia il 3 settembre 1954, è dovuta alla straordinaria capacità del regista e ideatore del progetto di concentrarvi temi fondamentali della identità italiana del XX secolo.

Da questo film, infatti, possono dipartirsi percorsi di valore didattico in campi diversi della cultura italiana e dei suoi rapporti con la cultura europea tardo-ottocentesca:

- Il cinema, ovviamente, soprattutto nel passaggio dal Neorealismo al post-realismo, e l'uso del Technicolor, strumento nuovo per il cinema italiano, che aveva costruito le sue fortune sull'uso del bianco e nero;
- La storia della musica (l'importanza, soprattutto, del melodramma [Il Trovatore verdiano], una chiave di lettura inequivocabile del film, e l'uso della *Sinfonia* n.7 di Anton Bruckner, in particolare del secondo movimento, l'Adagio *Sehr feierlich und sehr langsam*);
- La storia del teatro: Visconti, dopo aver creato con *Ossessione* (1943) il Neo-realismo cinematografico, lo portò sulla scena, imprimendo al teatro italiano un corso nuovo – se non rivoluzionario – rispetto alla compassata tradizione d'anteguerra. Nel corso del film, infatti, Visconti mette a frutto la sua esperienza di regista teatrale che stava approdando all'opera lirica;
- La storia italiana: la vicenda è ambientata durante la Terza guerra di indipendenza (giugno-agosto 1866), combattuta dal regno d'Italia contro l'impero austriaco, persa militarmente (si ricordino le due disastrose sconfitte a Custoza e Lissa), ma vinta diplomaticamente, grazie all'alleanza con il regno di Prussia. Il film, inoltre, si presta

¹ Serandrei 1953.

anche allo studio della storia italiana (politica e di costume) del secondo dopoguerra, partendo dall'esito assai contestato della premiazione a Venezia.

- La storia dell'arte, soprattutto l'architettura e la pittura: Visconti, infatti, colloca la seconda parte della vicenda in una delle ville palladiane, la Villa Godi Malinverni, e alcune scene del film sono state giudicate dei *tableaux vivants* di una ideale galleria dell'800 italiano (Hayez, Lega, Fattori e Signorini soprattutto);
- La letteratura italiana e la filologia interna al testo: il soggetto è tratto dall'omonimo racconto di Camillo Boito (1836-1914), esponente della Scapigliatura, ma ciò che è più interessante è il lavoro svolto da Visconti nel passaggio dal testo-racconto al testo-sceneggiatura, e la vicenda interna a quest'ultimo;

Il percorso di Visconti da *Ossessione* a *Senso*.

Dopo l'apprendistato parigino da *stagiaire accessoiriste* di Jean Renoir per *Une partie de campagne* (1936), con *Ossessione* (1943) il regista ha il coraggio di ambientare *The Postman always rings twice* (1934)² di James M. Cain (1892-1977) nella campagna ferrarese³, un tragico adulterio, sfociato in uxoricidio, una vicenda di cronaca nera – dunque –, relegata ai margini dall'informazione di regime perché dannosa al consolidamento della coscienza patriottica. Gli elementi su cui si concentrarono le critiche e la censura (Giori 2018²) – con diverse richieste di ulteriore inasprimento - furono la carica erotica e il suo realismo, battezzato “neorealismo” da alcuni critici, dando così inizio alla stagione, di cui proprio Visconti segnerà la fine con *Senso*.

Con *La terra trema* (1948) il *quantum* neorealista diventa inequivocabile, per due elementi fondamentalmente: l'interpretazione marxiana dei *Malavoglia* (pur non avendo Visconti letto Marx), sottraendo la famiglia protagonista alla tirannia del Fato per consegnarla a quella del capitale; la scelta di attori non professionisti, imponendo il corale idiotismo somatico e

² Non fu la prima versione cinematografica del romanzo: era già stato prodotto, infatti, *Le dernier tournant* (1939) del francese Pierre Chenal, e di lì a qualche anno (1946) vi sarà la decisamente più famosa versione hollywoodiana – col medesimo titolo del romanzo -, diretta da Tay Garnett ed interpretata da Lana Turner e John Garfield.

³ Sulla importanza del paesaggio come elemento di rottura storico in questo film, si veda Minghelli 2008.

linguistico, per attirare l'attenzione sui valori intrinseci dell'opera, fuori dal facile gioco dello *star system*.

Proprio con *Bellissima* (1951), un film sul fare cinema e sulla crudeltà del sistema-cinema, Visconti svela la cinica finzione dietro la 'fabbrica' neorealistica, utilizzando nel ruolo principale proprio una delle sue dive più affermate, Anna Magnani, che lui avrebbe voluto per *Ossessione*, ma che dovette rinunciare per la gravidanza⁴.

Con il suo quarto film, Visconti si calò invece nell'industria cinematografica, conciliando le esigenze spettacolari con quelle di un racconto che si scostasse definitivamente dal Neorealismo, ma gettasse anche ombre sul processo irredentistico italiano, cominciato con le guerre di indipendenza e terminato con la Resistenza, di cui Visconti fu parte attiva. *Senso* costituisce la prima produzione in technicolor del regista milanese, e il primo vero rapporto col mondo hollywoodiano, con la presenza di Farley Granger (1925-2011) ed Alida Valli (1921-2006), entrambi reduci da esperienze hitchcockiane (*Rope* [1948] e *Strangers on a Train* [1951] per Farley Granger; *The Paradine Case* [1947] per Alida Valli). Entrambi gli attori furono scelte di ripiego, poiché Visconti avrebbe voluto Ingrid Bergman e Marlon Brando: ma all'attrice svedese il marito Roberto Rossellini all'epoca non permetteva di lavorare se non per lui, mentre l'attore americano fu imposto dalla casa produttrice, la Lux Film. Ne conseguì la necessaria riscrittura in inglese dei dialoghi tra il tenente Mahler e la contessa Serpieri, per la quale furono assoldati Paul Bowles e Tennessee Williams.

Il valore dei suoni

Se il tema musicale del film è la *Sinfonia* n. 7 di Anton Bruckner, la struttura dell'opera si sviluppa secondo un canone musicale tripartito: l'Allegro con fuoco di una Venezia della mondanità e delle passioni – pubbliche e private; l'Andante in villa, per il definitivo crollo di ogni pudore nel tradimento degli ideali patriottici e lo svelamento di una aristocratica ricchezza ormai corrotta; il Finale tragico a Verona, dove il politico diventa un'arma per consumare la meschina vendetta privata.

La scelta della sinfonia di Bruckner è dovuta a due motivi, fondamentalmente: l'anno della prima esecuzione coincide con quello della composizione della novella da parte di Camillo Boito; inoltre, il tema musicale soddisfa il requisito di illustrare lo struggente evolversi della passione tra i due

⁴ L'attrice e il regista torneranno a collaborare per il V episodio di *Siamo donne* (1953).

protagonisti, esprimendo il simbolico valore di mondo in decadenza, esplicitato dal monologo di Franz Mahler, vistosi scoperto dall'ex – ormai – nobile amante.

Ad avvalorare l'atmosfera della “caduta musicale” del mondo mitteleuropeo, come ben rilevato da Franz Haas⁵, concorrono (dimostrando la profonda conoscenza della cultura austriaca da parte del regista): un *Lied* di Schubert, intonato dagli ufficiali austriaci nel loro appartamento veneziano; nella stessa scena, una macabra canzonetta fischiettata da un soldato, dedicata a un bechino viennese; una filastrocca per bambini biascicata dai soldati ubriachi a Verona; un canto sentimentale di omaggio alla Patria e rimpianto dei propri cari, dopo la fucilazione di Mahler. Col progredire della degradazione morale, dunque, il livello musicale degrada insieme.

Per Visconti era importante rappresentare le passioni dei personaggi tramite gli elementi culturali storicamente a loro disposizione: la famosa panoramica nel Teatro La Fenice⁶ durante la cabaletta *Di quella pira* (finale della Parte Terza) de *Il trovatore* verdiano introduce al luogo in cui si tessono *més-alliance* tra la colta e ormai vecchia nobiltà (sia italiana sia austriaca) e giovani arretranti *parvenu* in divisa⁷, e che fin dall'inizio inserisce la vicenda in una cornice melodrammatica, anti-neorealistica quindi (che non verrà capita da alcuni recensori alla prima proiezione veneziana, come vedremo, soprattutto per la recitazione di Alida Valli).

I titoli di testa scorrono sopra le immagini del ‘tempo di mezzo’ *L'onda de' suoni mistici* (Parte III, Scena VI), quando Leonora e Manrico stanno per avviarsi “giubilanti” verso la cappella, da cui proviene il suono dell'organo⁸, per celebrare le loro segrete nozze, ma l'intrusione della vicenda politica

⁵ Haas 2004.

⁶ Se ne ricordi la ripresa/omaggio in *The Age of Innocence* di Martin Scorsese (1993): nel romanzo l'*upper class* newyorkese si reca ad una rappresentazione del *Faust* di Gounod con la diva del tempo, Christine Nilsson, nel ruolo di Margherita, che in realtà si tenne però all'Academy of Music, non al Metropolitan Theatre, che verrà inaugurato solo nell'autunno del 1883, proprio con una performance di *Faust*.

⁷ «No, no, grazie Eccellenza. E poi *Il Trovatore* non è una novità per me. E poi voi Austriaci amate la musica, mentre noi Italiani veniamo a teatro per tutt'altre ragioni» afferma la contessa Livia Serpieri/Alida Valli, mentre civettuola si sistema il *décolleté* davanti allo specchio nel palco del generale austriaco, dopo aver mostrato interesse verso il tenente Franz Mahler, recatasi lì per declassare a frivola mondanità i motivi politici della disfida lanciata dal cugino, mentre sullo sfondo si alza il sipario per la scena I della Parte Quarta dell'opera.

⁸ Sull'uso e il significato dell'organo in questa scena specifica, si veda Giorgi 2015.

interrompe la soluzione romantica ed introduce la *katastrophé*: Manrico confessa a Leonora di essere il figlio della zingara.

Il primo incontro tra i due amanti avviene nel medesimo palco, in cui Livia si è recata per appianare lo scandalo del duello tra il cugino, il patriota Ussoni, e il tenente Mahler, all'inizio della Parte Quarta del *Trovatore*: sul palco, nella "notte oscurissima", ai piedi della torre dove sono segregati i prigionieri, Leonora, rimasta sola, declama in *pianissimo* la coscienza di Livia ("Timor di me?... sicura,/ presta è la mia difesa"), intenta a fissare un paradigma virtuoso, la cui doppiezza viene immediatamente svelata. Al canone superficialmente soggettivo del tenente ("A me piace molto l'opera, contessa Serpieri, quando è un'opera che mi piace") Livia replica smentendo ciò da cui sarà travolta successivamente: "Non mi piace quando si svolge fuori scena. Non è che ci si possa comportare come un eroe da melodramma, senza riflettere alle conseguenze [*pausa*] gravi di un gesto impulsivo o dettato solo da qualche imperdonabile leggerezza", mentre Leonora – visibile sul boccascena dalla finestra del palco – attacca l'aria *D'amor sull'ali rosee*, immolando il sentimento al vano conforto di Manrico prigioniero, e occupando lo schermo sul significativo "lo desta alle memorie". Non vedendo via d'uscita al suo turbamento, Livia si congeda frettolosamente, mentre la voce di Leonora copre i convenevoli di commiato con la conclusione dell'aria ("Ma deh, non dirgli improvvido/ le pene del mio cor"), appena prima che il coro fuori scena attacchi il *Miserere* per i condannati a morte. Il melodramma corrente sul palcoscenico, pertanto, funge da perfetta *mise en abîme* di quanto avviene nel palco, ma con progressiva inversione dei ruoli: finché la vicenda rimane chiusa entro l'edificio teatrale, il personaggio della finzione melodrammatica svela la dissimulazione di quello storico; non appena quest'ultimo, però, uscirà dal luogo deputato alla finzione, le sue azioni manipoleranno l'universo emotivo per elevarlo ad un impossibile melodramma. Sarà la Storia (e più specificatamente l'esito di Custozza) a mandare impietosamente in frantumi la *mise en abîme*, in un processo però non più accompagnato dalle note del melodramma, ma da quelle della sinfonia di Bruckner (e dagli altri testi musicali già citati), contemporanea – ripetiamo – alla composizione del racconto, a partire dal secondo incontro tra Franz e Livia: lui non esita ad esibire la sua natura cinica ("per essere quello che sono"), rinfacciando alla contessa il desiderio fedifrago; lei si maschera dietro le convenzioni e la condizione sociali.

La straordinaria capacità di Visconti nel raccordare immagini e battute musicali deriva dal "musicism" dell'artista lombardo – secondo il felice

neologismo di Noemi Premuda⁹ -, individuabile soprattutto nella sequenza del viaggio di Livia dalla villa di Aldeno a Verona: come scritto da Marina Mayrhofer, “Attraverso la musica, si delinea la soglia che, oltre le immagini di fondo, introduce allo stato d’animo della protagonista, per poi oltrepassarla di nuovo, nelle riprese a pieno campo delle strade percorse dalla carrozza”¹⁰. Il tardo Romanticismo musicale diventa pertanto la linea espressiva di una rovina etica, senza più controcanto verbale, poiché la finzione retorica s’è arresa alle azioni, fallimentari emule del canone melodrammatico.

Storie di teatri.

Quando Visconti si dedica all’elaborazione di *Senso*, ha abbondantemente superato i quarant’anni, essendo nato nel 1906. E proprio mentre stava ultimando il film tratto dalla novella di Boito, si stava dedicando alla sua prima vera regia lirica:

Visconti voleva fare il melodramma perché intendeva apportare innovazioni nel suo stesso concetto, dimostrando che, nonostante le convenzioni del libretto, esso era non solo culturale, ma moderno. [...] A Visconti va il merito di aver reinserito il melodramma nel circuito culturale e di avergli ridato prestigio sociale. Egli sapeva che l’opera lirica parla direttamente al pubblico: per questo era popolare e per questo aveva bisogno di un lato spettacolare. Con la sua formazione altamente professionale, egli voleva mettere in scena opere con lo stesso rigore che distingueva tutto il suo lavoro.¹¹

La familiarità col teatro, e in particolare quello lirico, era un’eredità della casata: il nonno, duca Guido Visconti di Modrone, fu presidente del consiglio di amministrazione del Teatro alla Scala dal 1898 al 1902 (in sostanza, il munifico finanziatore che colmò le perdite ereditate dalla gestione comunale), periodo che coincise con l’arrivo di Arturo Toscanini al teatro milanese, e incarico che fu lasciato al figlio Uberto - zio di Luchino -, che lo ricoprì fino al 1918. Nonostante la conoscenza di prima mano del teatro musicale e la pratica di uno strumento (il violoncello), Visconti non esordì nella regia lirica se non nel medesimo 1954, rifiutando per anni delle proposte dai più prestigiosi teatri italiani (Maggio Musicale, Scala, San Carlo) per l’esiguo tempo concesso per le prove.¹²

⁹ Premuda 1995: 193-196.

¹⁰ Mayrhofer 2010: 94.

¹¹ Servadio 1980: 239-240.

¹² Per l’iter di Visconti come regista lirico, si veda Quazzolo 2020.

L'opera scelta per inaugurare la stagione scaligera il 7 dicembre 1954 fu *La Vestale*, *tragédie-lyrique* di Gaspard Spontini (1807), con la direzione di Antonino Votto e, nei ruoli principali, Maria Callas (Giulia) e Franco Corelli (Licinio), mentre bisognerà aspettare fino al 1964 – e più precisamente al 10 settembre – per il suo primo allestimento del *Trovatore* al Teatro Bol'shoj di Mosca, con Piero Cappuccilli, Gabriella Tucci, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi e la direzione di Gianandrea Gavazzeni.

La Vestale ebbe recensioni elogiative per la parte musicale, ma discordi¹³ per la regia neoclassica, ispirata a Canova, Ingres, David ed Appiani¹⁴. Da lì nacque il rapporto con Maria Callas, che fruttò altre quattro produzioni scaligere fino al 1957: *La Sonnambula* (5 marzo 1955) di Vincenzo Bellini, con la direzione di Leonard Bernstein; *La Traviata* (28 maggio 1955) di Giuseppe Verdi, con la direzione di Carlo Maria Giulini; *Anna Bolena* (14 aprile 1957) di Gaetano Donizetti, con la direzione di Gianandrea Gavazzeni; *Ifigenia in Tauride* (1° giugno 1957) di Christoph Willibald Gluck, con la direzione di Nino Sanzogno.

Visconti arriva quindi in età matura a dirigere l'azione scenica di un melodramma con una consolidata fama registica acquisita nel teatro di prosa, da lui considerato la vera arte, in confronto al cinema:

Cinema, teatro, lirica: io direi che è sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati. Il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale. C'è più indipendenza e libertà nel cinema, ovviamente, e nel cinema il discorso diventa sempre molto personale: si è molto più autori facendo un film, anche se si tratta di un film di derivazione letteraria. Ma bisogna anche dire che il cinema non è mai arte. È un lavoro artigianale, qualche volta di prim'ordine, più spesso di secondo o di terz'ordine.¹⁵

¹³ Non, però, per Montale e Fedele D'Amico (vd. Quazzolo 2020: 22).

¹⁴ Servadio 1980: 244.

¹⁵ Visconti 1966. A conferma di quanto Visconti considerasse il cinema inferiore al teatro – e in particolare al teatro lirico – si legga quanto scrisse a Maria Callas, quando si cominciò a parlare del progetto *Medea* con Pasolini: “Ma come? La Maria si butta anima e corpo a interpretare un personaggio, al cinema, come se avesse rinunciato a continuare la carriera di cantante, come una che, diciamolo pure, avesse perso le sue doti di grande interprete vocale, per darsi al cinema, al cinema un po' avanguardistico, alla Pasolini, un po' come una Ira Fürstenberg o peggio una detronizzata Soraya. Ho pensato che questo non era furbo, da parte tua, né estremamente dignitoso. [...] Riprendi a cantare. Ritorna al tuo pubblico che ti aspetta e non vuol essere deluso. [...] Il cinema è una brutta bestia – che può danneggiare una come te, anche se può, qualche volta, fare la fortuna di gente senza talento. È un'arma a doppio taglio!” (Callas 2019: 402).

Dopo le sue prime prove d'anteguerra come scenografo (*Carità mondana* di Giannino Antona Traversi, andato in scena al Teatro Sociale di Como il 20 ottobre 1936; *Il dolce aloe* di Jay Mallory, andato in scena al Teatro Manzoni di Milano il 5 novembre 1936), Visconti fa irrompere sulle scene italiane il realismo violando le convenzioni del teatro d'intrattenimento (commedia sentimentale, dramma borghese, varietà), che aveva dominato nel ventennio.¹⁶ La scelta del testo non fu casuale: *I parenti terribili* di Jean Cocteau, già due volte (1939 e 1941) proibita dalla censura in patria per immoralità, in quanto scardina uno dei pilastri della società borghese, la famiglia, non facendone materiale da *pochade*, ma da vera tragedia:

Nei *Parenti terribili* troviamo i temi cui Visconti sarebbe sempre ritornato: “un gruppo di famiglia” con un doppio incesto; un pizzico di Traviata (la protagonista, la peccatrice, diventa una vittima della società) e una dichiarazione politica: i diritti privati dell'individuo vengono prima di tutto. Intenzionale o meno, questa affermazione di principio, nell'immediato dopoguerra, è tipica di Visconti.¹⁷

Alla prima, il 30 gennaio del 1945, al Teatro Eliseo di Roma, l'accoglienza del pubblico fu entusiastica, rendendosi conto della ripulitura operata da Visconti: ripulire il palco dalle cattive abitudini attoriali, che trasformavano la rappresentazione in una enfatica e pomposa sequela di gesti ed espressioni trasmesse per generazioni all'interno delle compagnie¹⁸; ripulire il pubblico dalle cattive abitudini delle proprie comodità, senza rispetto per il lavoro degli artisti; ripulire il repertorio, senza cancellarne i classici, ma dandone una lettura naturalistica, aggiungendovi testi contemporanei in traduzione, facendo diventare il teatro nuovamente il luogo di elevazione civile della comunità. Insieme a quanto - di lì a due anni - faranno Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi col Piccolo Teatro a Milano, è la pietra miliare del nuovo teatro italiano, libero e democratico.

¹⁶ Su Visconti regista teatrale si veda Mazzocchi 2010.

¹⁷ Servadio 1980: 182.

¹⁸ Luchino Visconti, a posteriori, riconobbe l'importanza del ‘mestiere’ dato dalla vecchia scuola attoriale, rispetto ai giovani che entravano nel mestiere per ambizioni divistiche: “Naturalmente il vecchio attore portava con sé parecchi difetti: però facilmente correggibili. Su un violino che suona bene, se uno suona con cattivo gusto, lo correggi facilmente, gli dai un gusto migliore voglio dire come esecuzione. Io quando ho avuto dei buoni strumenti, anche se avevano abitudini cattive, le hanno perse immediatamente. Ecco, Benassi: che strumento meraviglioso. Una volta che tu lo ripulivi dei suoi difetti, era uno strumento, un violoncello straordinario.” (Bartolucci, Quadri 1965: 16).

Non a caso Visconti fino al 1949 curò l'allestimento solo di testi stranieri¹⁹, fino all'adattamento dell'*Oreste* alfieriano (cast: Ruggero Ruggeri, Paola Borboni, Rina Morelli, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni; con musiche di Beethoven eseguite dall'Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, diretta da Willy Ferrero), per poi arrivare – oltre a *Il seduttore* di Diego Fabbri (andato in scena alla Fenice di Venezia il 4 ottobre 1951) – alla famosa edizione della *Locandiera* goldoniana (Teatro alla Fenice di Venezia, 2 ottobre 1952, con Rina Morelli, Marcello Mastroianni, Paolo Stoppa, Gianrico Tedeschi).

Svecchiare la scena italiana significava anche, per Visconti, la trasparente sincerità verso se stessi, senza più l'ipocrisia a cui il fascismo concordatario aveva costretto l'Italia per quasi vent'anni. E così, quando il regista mise in scena *Adamo* di Marcel Achard (il 30 ottobre 1945 al Teatro Quirino di Roma), il cui tema centrale è l'omosessualità del protagonista, Visconti avvertì la necessità di affermare la libertà dell'arte nel rappresentare la realtà, lontana dal fastidioso chiacchiericcio della morale da salotto e dalle speculazioni politiche:

L'omosessualità esiste, non dobbiamo tapparci gli occhi e fingere di non accorgersene: oltretutto i casi che la riforniscono d'attualità sono noti anche per Roma, l'argomento che una volta era abolito dalle conversazioni dilaga sui giornali e alcuni di essi gli dedicano paginoni, prime pagine, titoli su otto colonne, illustrazioni eccetera. Esiste come argomento letterario [...]. Il discorso sul teatro e le sue finalità, il moralismo e la morale corrente non è qua il caso di sfiorarlo nemmeno, in questo momento io faccio soltanto il regista.²⁰

Ma viene da chiedersi in cosa consista per Visconti la differenza tra la regia teatrale e quella cinematografica, approfondendo la considerazione già riportata in precedenza. In un saggio pubblicato su «Cinema e teatro» del 1957 (*Esperienze di un regista sul palcoscenico e nello studio*) il regista scrive:

Ecco quella che, secondo me, è una grande differenza fra la regia teatrale e la regia cinematografica: un dramma di Cecov [*sic*], una commedia di Ibsen, una tragedia di Shakespeare si presentano al regista in una forma che è compiuta, intoccabile. Bisogna darne la realizzazione spettacolare

¹⁹ Tra cui *Zoo di vetro* (1946) e *Un tram che si chiama desiderio* (1949) di Tennessee Williams, entrambi per l'Eliseo. Visconti e Williams si conobbero nel febbraio del 1948: lo scrittore americano, infatti, voleva essere sul set de *La terra trema*, incuriosito dalla galleria fotografica di volti (Giori 2018²: 125; per la collaborazione con Williams a *Senso*: 131-135).

²⁰ S.N. 1945: 52.

sul palcoscenico, cercando naturalmente di avere il massimo rispetto per un testo che abbiamo scelto noi stessi e che quindi, indubitabilmente, amiamo. Un testo cinematografico, prima della sua definitiva realizzazione sulla pellicola, non ha mai riscosso (almeno da parte mia) un tale rispetto per cui mi sentissi intimidito. Molte volte una sceneggiatura è stata da me completamente capovolta, perché la realtà davanti alla quale mi trovavo girando, era assolutamente diversa da quella precedentemente concepita al tavolino. Queste sono le famose ragioni de *La terra trema* e questa è la necessità di far nascere le scene lì per lì.²¹

Storie d'Italia.

Il soggiorno parigino degli anni '30 (tornò in Italia definitivamente ai primi del '38) aveva fatto calare Visconti in esperienze decisive per la sua vita: l'amore (quello vero, con il coetaneo fotografo tedesco Horst P. Horst [pseudonimo di Horst Paul Albert Bohrmann], per il quale fu indotto ad avvolgere nella dissolvenza il quasi fidanzamento con la principessa Irma Windisch-Graetz; la relazione con Coco Chanel, di ventitré anni più vecchia di lui), il cinema (con la citata esperienza sul set di Renoir) e la politica. Proprio in quegli anni, infatti, in Francia si afferma il Front Populaire che mette Visconti, ricco aristocratico di famiglia non ostile al fascismo, a contatto con la realtà del “comunismo”, soprattutto grazie all'entourage di Jean Renoir.

Proprio durante la guerra, Visconti gira *Ossessione*, vittima della censura e pervenutoci solo grazie alla copia salvata da Visconti stesso, poiché essendosi Visconti rifiutato di trasferirsi a Venezia, sede della industria cinematografica della Repubblica Sociale Italiana, vennero bruciati i negativi della pellicola.²² Nell'anno del suo primo film, sul numero di ottobre della rivista «Cinema», Visconti pubblica un articolo (*Il cinema antropomorfo*), una dichiarazione di estraneità alla falsa cultura imposta dall'ormai (de-)cadente regime e di fiducia in un umanitario egualitarismo, che si esprime in arte col realismo (con un inserto lessicale di matrice marxiana: “sviluppo dialettico”):

²¹ Reperibile online: http://www.luchinovisconti.net/visconti_al/visconti_palcoscenico_studio.htm.

²² Sorte non migliore toccò al film nel dopoguerra: pur avendo ottenuto il 23 gennaio 1948 il nulla osta dall'allora sottosegretario alla presidenza del Consiglio, Giulio Andreotti, sia pure in una versione non completa, la distribuzione dell'opera venne bloccata per nove anni per una causa legale per i diritti di adattamento del romanzo di Cain, tornando nelle sale solo a fine 1957 (Giori 2018²: 79-80, 108-109).

Che cosa mi ha portato ad una attività creativa nel cinema?/ [...] Ogni lavoratore, vivendo, crea: sempre che egli possa vivere. Cioè: sempre che le condizioni della sua giornata siano libere e aperte; per l'artista come per l'artigiano e l'operaio./ Non il richiamo prepotente di una pretesa vocazione, concetto romantico lontano dalla nostra realtà attuale, termine astratto, coniato a comodo degli artisti, per contrapporre il privilegio della loro attività a quella degli altri uomini./ Poiché la vocazione non esiste, ma esiste la coscienza della propria esperienza, lo sviluppo dialettico della vita di un uomo al contatto con gli altri uomini, penso che solo attraverso una sofferta esperienza, quotidianamente stimolata da un affettuoso e obiettivo esame dei casi umani, si possa giungere alla specializzazione./ Ma giungere non vuol dire rinchiudersi, rompendo ogni concreto legame sociale, come a molti accade, al punto che la specializzazione finisce sovente col prestarsi a colpevoli evasioni dalla realtà, e in parole più crude: al trasformarsi in una vile astensione./ Non voglio dire che ogni lavoro non sia lavoro particolare e in un certo senso "mestiere". Ma sarà valido solo se sarà il prodotto di molteplici testimonianze di vita, se sarà una manifestazione di vita. [...] Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge davanti ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essi modificata continuamente.²³

Nel periodo tra il 25 aprile e l'8 settembre 1943, Visconti era entrato nel Comitato di Assistenza ai Perseguitati dal Fascismo (CAPF), un'associazione che si premurava sia di nascondere gli oppositori sia di mantenere i contatti con quanti fossero stati imprigionati; grazie a Mario Alicata, cosceneggiatore di *Ossessione*, stabilì dei rapporti con il Partito Comunista clandestino. Visconti, ritenendosi protetto dal titolo aristocratico, provvede a finanziare i prigionieri politici rinchiusi a Regina Coeli e ad ospitare dei clandestini nella sua villa sulla Salaria, dove risiedeva stabilmente dal suo ritorno da Parigi e che aveva ereditato a fine dicembre del 1941, alla morte del padre. Dopo aver tentato invano di passare le linee ed entrare nella zona già liberata a Sud, Visconti tornò a Roma avventurosamente nel febbraio del 1944, entrando poco dopo nella lotta armata, con lo pseudonimo di Alfredo Guidi. Il 15 aprile successivo viene arrestato e portato alla famigerata Pensione Jaccarino, sede delle efferate violenze sui detenuti da parte della banda di Pietro Koch; dopo dodici giorni, il 27 aprile, Luchino Visconti fu trasferito alla prigione-ospedale di San Gregorio, grazie all'intermediazione dell'attrice Maria Denis, fedele custode della villa di Visconti, ma contemporaneamente amante di Pietro Koch. Visconti verrà rilasciato il 3 giugno, un giorno prima

²³ Visconti 1943.

dell'arrivo degli Alleati, ma un anno dopo Visconti accetta di co-dirigere (insieme a Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero e a Mario Serandrei) un documentario, che si intitolerà *Giorni di gloria*, prodotto dall'organizzazione alleata PWD (Psychological Warfare Division) sugli avvenimenti della liberazione della capitale come omaggio alla lotta partigiana. Proprio il 4 giugno 1945 Visconti filma il processo a Pietro Koch, durato un giorno solo e conclusosi con la condanna a morte, processo al quale il regista prende parte poiché chiamato a deporre per la difesa, e il giorno successivo filmerà l'esecuzione del suo aguzzino.

L'esperienza della Resistenza lo aveva politicamente orientato in modo definitivo, facendogli acquisire il soprannome di “conte rosso”, pur non essendosi mai tesserato per alcuna forza politica. Sul numero dell'«Unità» del 12 maggio 1946, venti giorni prima delle elezioni per l'Assemblea Costituente e del referendum che avrebbe deciso la forma istituzionale repubblicana per il nostro Paese, viene pubblicato al centro della terza pagina l'articolo a firma di Luchino Visconti²⁴ *Perché voterò per il Partito Comunista*, in cui rielabora e mette ulteriormente a fuoco quanto già contenuto in *Cinema antropomorfo*, sulla interazione tra la creazione artistica e la società a lei contemporanea:

[...] non si pensi che io creda in un'arte di propaganda, in senso stretto, che enunci cioè e volgarizzi dogmi politici. Al contrario ritengo che ogni forma d'arte debba essere liberamente sincera, e il suo più alto scopo sia di chiarire la posizione e i sentimenti dell'uomo in mezzo agli altri, di rafforzare la loro solidarietà attraverso la conoscenza delle loro passioni./ Io vedo per l'arte, nel comunismo, una grande occasione di umanità e libertà e mi batto per l'una e per l'altra./ Non credo affatto che occorra essere piatti e rigidi in un ossequio formale alla dottrina. Sento anzi vivo il lievito del comunismo a spingere l'artista verso la realtà, a cogliere la vita più vera, a conoscere ed esaltare le sofferenze dell'uomo./ Questo per me è l'arte: messaggio di vita agli uomini, ed è in una società di uomini liberi che essa troverà la garanzia di un fecondo fiorire.²⁵

²⁴ In calce all'articolo, in corpo minore, il regista è presentato come “autore di ‘Osessione’ e delle recenti regie di ‘Les parents terribles’ di Cocteau e del ‘Matrimonio di Figaro’ di Beaumarchais”, ma dell'*Adam* di Achard nessuna menzione, con buona pace della “società di uomini liberi”.

²⁵ Corre l'obbligo, però, di ricordare come la parte politica scelta da Visconti lo ripagò: Carlo Lizzani (Crespi 1999), per la presentazione al Festival di Venezia 1999 del suo documentario *Luchino Visconti*, ricorda un aneddoto della campagna per il referendum del 1946, quando a un comizio in Piazza del Popolo, Pietro Nenni, allora segretario del PSIUP, accanto a Palmiro Togliatti, arringò la folla chiedendo il voto contro un possibile “re pederasta”, facendo riferimento alle frequentazioni di Umberto II. Luchino Visconti, in

Nelle due colonne a sinistra, l'impaginazione non casuale – si presume – volle collocare un estratto dai *Quaderni del carcere* gramsciani, non ancora pubblicati, in cui il filosofo sardo confronta De Sanctis e Croce come paradigmi di due funzioni estetiche diverse:

Insomma, il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): in essa devono fondersi la lotta per la nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo.

L'espressione artistica deve dunque includere l'esame della società in tutte le sue componenti. Il film in costume, allora, diventa lo strumento migliore per l'esercizio critico, data l'oggettivante distanza storica. *Senso* volle essere anche questo: trascorso un decennio dal neorealismo di *Ossessione* e dalla liberazione di Roma, si poteva dichiarare finita l'innovativa creazione cinematografica, perché quel neo-umanistico bisogno di verità si era ormai impantanato nella burocratica Italia post-bellica (i meccanismi censori continuavano a limitare la libertà di espressione in nome di una intangibile "pubblica morale"), votata alla ricostruzione nel suo famelico istinto materialistico, senza adeguate paratie etiche; un percorso critico che troverà il suo punto estremo sia in *Rocco e i suoi fratelli* (1960, per l'analisi neorealistica del sottoproletariato tarato dai miraggi del boom economico) sia nel *Gattopardo*²⁶ (1963, per la corruzione degli ideali politici, illusoriamente riscattabile su di un orizzonte estetico).

Non a caso, quando *Senso* fu proiettato a Venezia il 3 settembre 1954, la stampa fu pressoché concorde nel riscontrare una dissonanza tra i valori meramente estetici (l'uso del Technicolor, l'accuratezza della ricostruzione storica, i costumi e le scenografie) e quelli più teatrali (la recitazione, soprattutto quella di Alida Valli, giudicata sopra le righe, mostrando così di non aver compreso il realismo emotivo, nel far esprimere ai personaggi le loro passioni secondo il canone diffuso all'epoca, quello melodrammatico).²⁷ Sulle colonne del «Gazzettino» del 3 settembre, infatti, Alberto Bertolini (*Realismo romantico in "Senso" di Visconti*) elogia la "coralità romantica sociale e

quanto esponente di spicco della Resistenza romana, era presente sul palco insieme ai due leader politici, e ne rimase incredulo e disgustato, tanto più che Luchino aveva in gioventù frequentato assiduamente il principe ereditario (Servadio 1980: 64-65, 70, 81, 99).

²⁶ Franco 2010.

²⁷ Si ringrazia sentitamente il personale della Fondazione Gramsci per la gentile e proficua collaborazione a consultare il materiale depositato nel Fondo Visconti.

militare”, che però “fa da cornice ad una storia d’amore di non trascendentale consistenza poetica e psicologica, e tutto sommato gratuitamente laida e malamente raccontata./ Ma quale sfondo!”. Per Pietro Bianchi (“*Senso*” di *Luchino Visconti è una meraviglia con qualche difetto*, “Corriere d’informazione”, 3-4 settembre 1954) il dialogo è “stento e inelegante” e “tutta la prima parte ha un ritmo lento, l’attrazione amorosa di Livia per Franz ha qualcosa di fastidioso, come di un freno che intervenga e ritardi un’azione./ Ma il resto è pura meraviglia”, mentre Gaetano Carancini (*Personaggi visti “vivi nelle cose”*, “La voce repubblicana”, 4 settembre 1954), ammette che “la ricostruzione della cornice è addirittura preziosa: la fotografia, nonostante, talvolta, appaia qualche salto di tono, dovuto alla diversa mano degli operatori [...] è di una bellezza cromatica quale raramente abbiamo visto prima d’ora”, ma “La narrazione [...] è un po’ lenta e fredda, senza passione, condotta con forse eccessivo distacco, tanto che lo stesso Visconti ha inteso il bisogno di ‘tirar su’ certe scene con la musica”, oltre a non gradire la crudeltà dell’umiliazione di Livia da parte di Mahler nel finale.

Disturbava la rivisitazione critica del processo risorgimentale²⁸, dalle guerre d’indipendenza alla Resistenza, nello stabilire un nesso tra la rapida guerra del 1866, in cui l’esercito e la flotta italiani erano stati duramente sconfitti a Custoza e a Lissa, e la seconda guerra mondiale, da cui l’Italia era uscita comunque non vincitrice e nella quale il vero episodio glorioso era stato la Resistenza, tradita poi dal corso storico successivo²⁹; ci si chiedeva, inoltre, come potesse essere ‘popolare’ in termini gramsciani l’esito di un film così sofisticato nei riferimenti culturali. A riconoscere il coraggio estetico e politico di Visconti fu, fin da subito, Gabriella Smith, che su sei colonne ne «Il Paese» del 4 settembre 1954 (“*Senso*” il grande film di *Luchino Visconti accolto con calorosi applausi dagli spettatori*) scriveva:

Tutto in “Senso” è risultato di un equilibrio perfetto, in una visione realistica analizzando i riflessi di quella crisi sul costume di un’epoca che fino a oggi ci è stata sempre tramandata, attraverso una visione falsamente romantica e tronfia di retorica patriottica. Il merito maggiore di Visconti è, al contrario, la realistica interpretazione che egli ci ha dato del movimento storico in cui la vicenda si incastra mostrando i suoi personaggi in una luce cruda e sincera che non li obbliga ad essere né simpatici né formali.

²⁸ Del Tedesco 2008.

²⁹ Sulla interpretazione gramsciana del racconto storico e del suo nesso con la Resistenza si veda De Leva 2014.

Sarà Nicola Badalucco, in un lungo saggio su «Mondo operaio» del 22 gennaio 1955 a riconoscere nel film un saggio storico sul processo di formazione nazionale:

Visconti, intellettuale nuovo, con “Senso” è entrato in aperto conflitto con questa tradizione, affrontando la consuetudine conformista proprio sul terreno a lei più caro, il patriottismo dell’800. Egli ha spolverato i fatti del passato di ogni vizioso abito “romanticistico”, riconducendo la storia nei suoi confini reali./ “Senso” ha fatto giustizia dell’accezione tradizionale attribuita alla parola “nazionale”, identificando nel movimento patriottico popolare i valori nazionali della guerra del ’66 e dando alle formazioni partigiane di allora il peso storico che esse ebbero in realtà e che troverà una continuazione – con un più moderno e chiaro fondamento ideologico – nella lotta antinazista. (Badalucco 1955: 20)

Come andarono le cose, al momento della premiazione, è noto: a *Senso* non fu attribuito alcun premio, mentre il Leone d’oro fu assegnato all’opaco *Romeo e Giulietta* di Renato Castellani, scatenando in sala una furibonda *bagarre* tra i sostenitori di Visconti e quelli dei premiati (si distinsero Franco Zeffirelli, aiuto regista di Visconti, e Moraldo Rossi, aiuto regista di Fellini, che, azzuffatisi, dovettero essere separati dai carabinieri)³⁰. Bisogna pur riconoscere, però, che la competizione era assai elevata: quell’anno, infatti, risultavano in concorso – tra gli altri - *La strada* di Federico Fellini (che nel 1957 vincerà il primo vero e proprio Oscar al miglior film straniero)³¹, *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock, *I sette samurai* di Akira Kurosawa, *Le rive della morte* di Luis Buñuel, *Fronte del porto* di Elia Kazan, *Sesto continente*

³⁰ Marinucci 1954 (a dire il vero il giornalista parteggia esplicitamente per il film di Castellani). Morandini 1954 accusa di premeditazione la fazione viscontea, facilmente riconoscibile per l’orientamento ideologico: “I disturbatori erano, nella maggior parte, di color rosso. [...] La sera della premiazione, i critici dei giornali di sinistra s’erano muniti di striduli zuffoli di galalite rosa, e si sfogarono in quel modo [...] Ora, sull’educazione, sulla correttezza (vero, Zeffirelli?), sull’equilibrio degli intellettuali di sinistra non ci siamo mai fatte illusioni”, riconoscendo però l’errore della giuria di trasformare la premiazione in un evento politico con la clamorosa esclusione del capolavoro di Visconti da ogni riconoscimento.

³¹ Casiraghi 1954 si scaglia contro il film di Fellini con sprezzante durezza: “[...] ci ripugna che Fellini per andar dietro ai suoi incantamenti di vibrazioni sotterranee, di antichi ricordi, di palpiti infantili ecc. ecc. si inebetisca al punto da dimenticare la forza grande e migliore dell’uomo: la ragione e il sentimento vero./ Le vignette surrealiste, o i disegni animati, possono essere divertimenti quando, per esempio, attribuiscono al mondo animale lo spirito dell’uomo. [...] Mettersi dal punto di vista degli isolati o dei mentecatti a guardare la vita, significa falsarla e renderla più incomprensibile e disperata, e quindi crudele, di quanto in realtà essa non sia”.

di Folco Quilici, *Aria di Parigi* di Marcel Carné, *La sete del potere* di Robert Wise e *L'intendente Sansho* di Kenji Mizoguchi.

Dopo il verdetto, a delineare sarcasticamente l'impropria composizione della giuria fu Giorgio Signorini su «Milano-sera» del 9-10 settembre 1954 (*È mancata una giuria qualificata e rappresentativa*): Ignazio Silone, il presidente (“le cui competenze cinematografiche sono ignote ai più”); Pasquale Ojetti (“pubblicista cinematografico di tutta una serie di quotidiani ed ebdomadari cattolici”); Carlos Fernández Cuenca (“critico cinematografico ufficiale della Spagna franchista”); Bengt Idestam-Bengquist (di cui mette in risalto i legami con l’OCIC, l’Organisation Catholique du Cinéma); Louis Chauvet (critico de «Le Figaro», di destra); Piero Regnoli (ex critico cinematografico dell’«Osservatore romano»). Gli unici due su cui si potevano spendere parole di apprezzamento erano Mario Gromo (critico de «La Stampa») e Filippo Sacchi (critico per «La Stampa» ed «Epoca»).³²

Fu proprio Piero Regnoli, *a posteriori*, a rivelare il corrotto operato della giuria in direzione anti-viscontiana:

In quel tempo [...] Ministro dello Spettacolo era Ermini, democristiano, il quale mi chiamò e mi disse che il mio compito preciso a Venezia era quello di andarvi con i pieni poteri – e il termine pieni poteri significa avere a disposizione qualsiasi somma – [...] per impedire la premiazione di *Senso* e favorire quella di *Giulietta e Romeo*. Quando feci delle determinate resistenze su questo [...], non sicuri di me, vi mandarono di nascosto Scicluna Sorge, il quale, in incognito, prese alloggio e ne rimase tutto il tempo all’Excelsior, proprio sopra la mia stanza, per constatare che cosa succedeva e intervenire presso gli altri membri della giuria che poi, a mia insaputa, furono in gran parte comprati.³³

Come però giustamente ricorda Mario Giori (Giori 2018²: 168), Regnoli, insieme ad Ojetti, fu l’unico giurato a non proporre il film di Visconti per alcun premio, per quanto venissero assegnati ben quattro Leoni d’argento (ai film di Fellini, Kazan, Kurosawa e Mizoguchi).

³² Sulla inadeguatezza della giuria, e i risvolti smaccatamente politici dell’esito: “La battaglia, infatti, [...] è stata una battaglia niente affatto politica e ‘faziosa’ come pretendono quei conformisti del cinema, che, sciamando tutti gli anni dai corridoi e dalle anticamere della direzione dello spettacolo e del Viminale, infestano la mostra veneziana trasferendovi quel clima di sorniona indifferenza e sufficienza di fronte ai problemi più vivi della cultura e dell’arte, quel clima avvocatesco e politicante che a Roma si chiama ‘scelbiano’ tout curt [*sic*]. Sono stati costoro, al contrario, a condurre una campagna di gretta faziosità politica, tanto stupida quanto malevola e dannosa, estremamente dannosa, per l’attuale livello della cultura media in Italia e anche nel mondo [...]” (Smith 1954²).

³³ Faldini, Fofi 1979: 333.

Il tormento istituzionale di *Senso*, però, non finisce qui: l'incarico di sottosegretario alla presidenza del Consiglio, con delega al Turismo e Spettacolo, era ricoperto dal 10 febbraio 1954 dal paladino della pubblica decenza Oscar Luigi Scalfaro, che fece in modo che dal 10 dicembre 1954 il film fosse vietato ai minori di 16 anni.

La cultura figurativa degli affetti

Nel marasma del dibattito suscitato dalla prima proiezione alla manifestazione veneziana, l'unico dato concorde è indubbiamente la straordinaria veste pittorica del film, con le preoccupazioni che tale portato culturale potesse diventare un fardello estetico più che una cornice elegante fruibile dal pubblico popolare.

A contribuire alla riuscita visuale del film fu indubbiamente anche il lavoro dei responsabili della fotografia: Aldo Rossano Graziani detto Aldò, che morì per un incidente d'auto nel novembre del 1953, dopo aver curato le riprese di tutta la battaglia di Custoza e la sequenza a Villa Godi Malinverni, fu sostituito da Robert Krasker, noto ad Alida Valli per aver lavorato con lei nel *Terzo uomo*, per cui vinse il premio Oscar nel 1951.

Per l'elegante attenzione ai particolari, come strumento fondamentale per un realismo quanto più storico possibile, determinante fu l'educazione estetica ricevuta in ambito familiare (De Grassi 2020). Al di là delle residenze (Villa Erba a Cernobbio, il palazzo milanese, la Villa sulla Salaria - sua residenza abituale -, insieme alla Colombaia ad Ischia), fu soprattutto la creazione paterna del borgo di Grazzano Visconti con il relativo castello a far prendere a Visconti contatto con la riproduzione (più o meno fedele che fosse) di opere d'arte del passato, utile a ricreare un ambiente storico da popolarsi con corpi correntemente vivi.

Per Visconti “il teatro [*e quindi anche il cinema, potremmo aggiungere*] dev'essere prima di tutto spettacolo, cioè espressione di un fatto visivo. Una messinscena va considerata solo in rapporto al testo e alla interpretazione che se ne dà. [...] Mi ricordo che perfino Togliatti, dopo essere venuto a teatro, scrisse un articolo per sostenere l'esattezza dell'interpretazione e la necessità di dare certi testi in maniera apertamente visiva. La verità è che le accuse di spreco e di compiacimento edonistico nella messinscena mi son sempre venute da gente che crede sia ancora un lusso mangiare al vagone ristorante. Negli ultimi tempi, devo dire, queste accuse si sono notevolmente affievolite, ma ogni tanto c'è ancora qualcuno che ricade, in buona o in cattiva fede, nel solito equivoco” (Visconti 1966).

La quotidianità di tutti è comunque fatta di oggetti; una regia davvero realistica non può dunque imporre una scena disadorna, considerata la dimensione comunque spettacolare dell'evento performativo³⁴. Nei film di Visconti (soprattutto quelli a colori) si è spesso esercitata da parte dei critici una sorta di gara a chi individuasse più riferimenti iconografici per giustificare la successione di fotogrammi quasi come album di *tableaux vivants*. Ma, come ha rilevato Lino Micciché,

Visconti non cita, come spesso avevano fatto i formalisti, bensì usa le fonti pittoriche imprimendo loro nuovi effetti statici e nuove tensioni dinamiche, e comunque sempre inserendole in un contesto visivo molto compatto, molto unitario, molto elaborato la cui valenza formale non sta nella fonte citata ma proprio nell'uso che egli ne fa, spesso (quasi sempre) estrapolandone, e annullandone, il significato generale per connotarlo con il proprio. Abbiamo così un cinema a forte formalizzazione figurativo/compositiva ma in nulla indebitato quanto a espressione profonda e significato ultimo.³⁵

Fatta questa debita premessa teorica, prima di procedere ad individuare le fonti iconografiche più famose, è opportuno concentrarsi sul luogo, in cui Visconti ambienta la seconda parte del film, quella di Aldeno (vicino a Trento) nel racconto di Boito: la Villa Godi Malinverni a Lugo di Vicenza, quindi ad una settantina di chilometri dal paese trentino. La Villa costituisce la prima opera certa di Andrea Palladio (il progetto fu completato nel 1542), nella ideazione di un *locus felix* per il diporto e l'investimento commerciale del patriziato veneziano nell'entroterra ormai sottomesso alla Serenissima, con la progressiva perdita dei domini orientali a vantaggio dell'Impero Ottomano e il venir meno delle prospettive mercantili marittime. Secondo il canone architettonico del classicismo palladiano, le forme in muratura debbono riprodurre nelle proporzioni l'equilibrio della natura, creando l'armonia tra spazi interni ed esterni. Il luogo deputato, quindi, alla celebrazione della superiorità dell'*élite* – economica e culturale – diventa nel racconto visconteo lo spazio in cui quella *élite* – rappresentata dalla contessa Livia – sprofonda nell'abiezione del tradimento, non tanto coniugale (già consumato a Venezia), ma degli ideali risorgimentali, svuotando la cassa dei patrioti a finanziare la fedifraga vigliaccheria dell'amante.

³⁴ Sulla compresenza o, meglio, compenetrazione tra le questioni storico-sociali e la *mise en scène*, vedasi Korte, Jr 1971.

³⁵ Micciché 2009²: 84.

L'incrinatura non più sanabile tra funzione storica e fruizione passionale dell'orizzonte d'attesa estetico è ancora più forte e credibile proprio perché l'autore ha calato lo spettatore in una progressiva ricostruzione critica di un canone: il bacio tra Franz e Livia è certamente ispirato al famoso *Bacio* di Hayez, ma senza l'ambientazione spoglia in un luogo di transito (nel film è la camera da letto di Livia, e il bacio è la premessa alla notte di passione); *La toilette del mattino* di Telemaco Signorini ritrae l'interno di un bordello, mentre Visconti ne adopera i colori e la prospettiva per l'appartamento condiviso dai commilitoni di Franz, proiettando così sulla vicenda il marchio dello sfruttamento (Livia ha appena dovuto regolare i conti con l'affittacamere che aveva ospitato gli incontri clandestini dei due amanti); l'abito della madre ne *La visita* di Silvestro Lega corrisponde a quello di Livia quando vaga nervosa nel loggiato, dopo aver ricevuto da Franz la conferma del suo esonero dalle attività al fronte: ma la madre del dipinto contempla con affettuoso distacco il saluto porto dalle figlie alla padrona di casa, mentre Livia è parossisticamente preoccupata dalle prime notizie provenienti da Custoza, favorevoli alle sorti dell'esercito italiano; *La battaglia di Custoza* di Giovanni Fattori (del 1880, quindi pressoché coevo alla novella di Boito) ritrae lo schieramento con un preciso ordine prospettico (il gruppo del cannone e dell'ufficiale a cavallo; a destra, la fanteria schierata in fila; a sinistra soldati in movimento; i cadaveri sparsi), mentre nella raffigurazione della battaglia data da Visconti il cadenzato avanzare dei bersaglieri protetti dai covoni è spezzato dalla carica disordinata dei commilitoni, a rendere il caos strategico che costò la sconfitta italiana.

Sono esempi di una tecnica, che Visconti adopera anche nei confronti della fonte letteraria.

Storie interne dei testi

Fu Suso Cecchi d'Amico, co-sceneggiatrice di *Bellissima*, a far conoscere a Visconti il racconto di Boito, ripubblicato nel 1945 all'interno della raccolta *Il maestro di setticlavio ed altre novelle veneziane* (Colombo, Roma), curata da Giorgio Bassani. La prima edizione del racconto era stata sempre in una raccolta intitolata *Senso. Nuove storielle vane* (Treves, Milano 1883).

Quella che nel film è una voce narrante discreta e controllata dalla distanza ormai posta dagli eventi, nel racconto si presenta fin da subito in una cornice narcisistica ("Ho bisogno di mortificare la vanità"), un punto di vista "estraneo al dramma collettivo che la circonda" (Boito 2002: 99), manifestando aspro disprezzo verso il marito ("avrebbe potuto essere mio nonno";

“Mio marito fumava, russava, diceva male del Piemonte, comperava cosmetici: io avevo bisogno di amare”), in cui gli eventi passati rivivono grazie alle confidenze diaristiche affidate allo “scartafaccio”. Parte integrante della cornice, collocata al tempo presente, è il noioso “avvocato” Gino, grigio declassamento salottiero al canone borghese delle passioni, ben lontano dal turbine romantico del passato. L’amante, il tenente Remigio Ruz (che nel film assume il cognome dell’amato musicista della decadenza mitteleuropea, a cui renderà omaggio con *Morte a Venezia*) ha già i tratti dell’indolente codardia propria del suo corrispondente cinematografico, oltre alla prestanta fisica (“forte, bello, perverso, vile”), tanto che il primo incontro tra gli amanti avviene in un contesto non ricreabile nel film, poiché scabroso: Livia sta facendo il bagno nuda in una piccola piscina a noleggio, quando emerge dai fori delle pareti proprio Remigio, con l’esito che si può ben immaginare³⁶.

La rivisitazione critica del Risorgimento da parte di Visconti sta fondamentalmente in tre aggiunte, che cambiano irrimediabilmente il significato della narrazione: non c’è alcuna serata al teatro d’opera³⁷, perché la Livia di Boito non ha l’intelligenza estetica di quella viscontea (il suo rapporto con l’arte è limitato ad una visita alle Gallerie dell’Accademia, per nulla apprezzata: “non ci capii quasi nulla”); il cugino patriota Ussoni è volutamente una invenzione viscontea, connessa all’apice del tradimento per il denaro affidatole dal cugino usato per la truffa del congedo di Franz; quando Livia si reca a Verona per incontrare l’amante dopo lungo tempo, nel racconto scopre la tresca tra Remigio e la giovane mantenuta standosene nascosta nell’ombra, senza quindi il confronto beffardo tra i due ex (ormai) amanti e il monologo sulla coscienza della decadenza e sparizione inevitabili del mondo in cui entrambi sono cresciuti ed hanno creduto.

L’elaborazione della sceneggiatura fu travagliata³⁸: ne esistono infatti quattro redazioni, e il titolo del film, fin dall’inizio delle riprese, sarebbe dovuto essere, *Uragano d’estate* (altri titoli ipotizzati erano stati *Custoza* e *I vinti*). Si può parlare di concertazione nell’elaborare i profili psicologici dei personaggi, poiché decisamente rilevante fu l’intervento di Tennessee Williams nel passaggio dall’idillio alla tragedia tra i due amanti.

³⁶ “[...] i personaggi di Boito non conoscono sottigliezze psicologiche: appaiono piuttosto come corpi agitati dai sensi e indotti ad agire meccanicamente” (Giori 2018²: 135).

³⁷ L’idea venne a Visconti dopo aver assistito con Zeffirelli alla Scala all’allestimento del *Trovatore* diretto da Antonino Votto con Maria Callas nel febbraio/marzo 1953 (Zeffirelli 1954).

³⁸ Giori 2018²: 138-163. Si veda soprattutto Agosti, Conti, De Franceschi 2002: 165-220.

Anche per la rielaborazione del testo letterario, si può parlare di vera e propria manipolazione: il testo è per Visconti uno spunto per interpretare da una prospettiva novecentesca i temi a lui cari, calati – come già scritto – nell’orizzonte estetico d’attesa dell’epoca di ambientazione:

[...] questi punti di imperfetta autonomia tra testo letterario e film non invalidano la riuscita dell’operazione di Visconti. [...] Quel che conta è che sviluppando il suo autore senza tradirlo, è riuscito a centrare un nodo culturale contemporaneo, a fare insieme autobiografia, saggio, programma morale e giudizio di costume. La letteratura può essere questo per il cinema: un punto di partenza; l’importante è dire cose nuove. (Calvino 1995: 1905)

L’applicazione didattica di *Senso*

Dalla trattazione che non ambisce ad essere esaustiva, sia per l’ampiezza della questione sia per la mole della bibliografia critica, possono trarsi spunti e suggerimenti, riassumibili come segue:

- Per l’ambito prettamente cinematografico: il Neorealismo, il film in costume (ipotizzabile un percorso sul Risorgimento nel cinema italiano: oltre a *Senso*, 1860 [1934] di Alessandro Blasetti, *Viva l’Italia* [1961] e *Vanina Vanini* [1961] di Roberto Rossellini, *Il Gattopardo* [1963] sempre di Visconti, *Allonsanfan* [1974] di Paolo e Vittorio Taviani, *In nome del popolo sovrano* [1990] di Luigi Magni, *Noi credevamo* [2010] di Mario Martone);
- Per l’ambito musicale (da inserirsi in un più generico panorama della cultura italiana): la costruzione dell’identità italiana nel melodramma verdiano (si può utilizzare Mattioli 2018); l’importanza della musica popolare nel definire l’identità nazionale;
- Per l’ambito della storia del teatro: l’importanza del teatro nella cultura italiana del secondo Novecento, come luogo di sperimentazione e costruzione della coscienza civile (esaminare i tre maggiori registi: Visconti, Strehler, Ronconi);
- Per l’ambito della storia italiana: la storia del Risorgimento; la Resistenza; l’Italia democristiana post-bellica (il pubblico decoro, la censura);
- Per l’ambito della storia dell’arte: i Macchiaioli e l’arte italiana del secondo Ottocento; il rapporto tra arte figurativa ed eventi storici;
- Per l’ambito più strettamente letterario e linguistico: lettura e analisi della novella di Boito, ponendo attenzione alla struttura a cornice (l’espedito dello “scartafaccio”); riassunto del testo, differenziando

tra *fabula* e intreccio (attenzione ai numerosi riferimenti mitologici); caratterizzazione dei personaggi; modernità della Scapigliatura (scavo nelle passioni oscure, esordi di Verga).

Come suggerimenti, se ne lascia libero uso alla coscienza dei singoli docenti: *ça va sans dire*.

BIBLIOGRAFIA

- S.N., 1945. “Moralità” e “vizio” sulla scena, in «Il Dramma» XXI, 2-3, 1-15 dicembre.
- Agosti Giacomo, Conti Bruna, De Franceschi Leonardo (a cura di), 2002. “*Senso*” da Boito a Visconti. *Materiali di lavoro*, in Agosti Giacomo, Mangione Costanza (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti*, Padova, Il Poligrafo, pp. 165-220.
- Badalucco Nicola, 1955. *Indicazioni storicistiche in “Senso” di Visconti*, in «Mondo operaio» VIII, 2, 22 gennaio, pp. 12-24.
- Bartolucci Giuseppe, Quadri Franco (a cura di), 1965. *Rapporto sull’attore*, in «Sipario» n. 236.
- Bertolini Alberto, 1954. *Realismo romantico in “Senso” di Visconti*, in «Il Gazzettino», del 3 settembre.
- Bianchi Pietro, 1954. “*Senso*” di Luchino Visconti è una meraviglia con qualche difetto, in «Corriere d’informazione», 3-4 settembre.
- Boito Camillo, 1994. *Senso e altri racconti*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Milano, Mondadori.
- Boito Camillo, 2002. *Senso*, a cura di Clotilde Bertoni, San Cesario di Lecce, Manni.
- Callas Maria, 2019. *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura di Tom Volf, Milano, Rizzoli.
- Calvino Italo, 1995. *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in *Saggi 1945-1985*, tomo II, Milano, Mondadori, pp. 1899-1905.
- Carancini Gaetano, 1954. *Personaggi visti “vivi nelle cose”*, in «La voce repubblicana», 4 settembre.
- Casiraghi Ugo, 1954. *A “Giulietta e Romeo” il Leone di San Marco*, in «l’Unità», 7 settembre.
- Crespi Alberto, 1999. “*Povera Italia*”. “*I nostri registi mi sembrano sperduti, abbandonati*”, in «l’Unità», 12 settembre.
- De Grassi Massimo, 2020. *Visconti e l’arte figurativa: una passione di famiglia*, in De Grassi Massimo (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un’eredità artistica*, Trieste, Edizioni dell’Università di Trieste, pp. 127-178.
- De Leva Giovanni, 2014. *Gramsci e la Resistenza in Senso di Luchino Visconti*, in Martini Andrea, Micali Simona (a cura di), *Storia patria tra letteratura e cinema: Senso e Vanina Vanini*, Torino, Kaplan, pp. 44-50.
- Del Tedesco Enza, 2008. “*Senso*”. *Il risorgimento di Boito letto da Visconti*, in «Studi Novecenteschi» 35, 75, pp. 21-41.
- Faldini Franca, Fofi Goffredo, 1979. *L’avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli.
- Franco Mario, 2010. *Un aristocratico marxista, Luchino Visconti: “Il Gattopardo” e il Risorgimento*, in «Meridiana», 69, Centocinquantesimo, pp. 57-78.

- Giorgi Paolo, 2015. *L'onda de' suoni mistici. La presenza dell'organo nelle opere liriche di Giuseppe Verdi*, in Associazione Culturale "Giuseppe Serassi" (a cura di), *"L'organo ch'io suonai fanciullo": l'organo di Giuseppe Verdi a Roncole*, Guastalla Associazione culturale "Giuseppe Serassi", pp. 20-24.
- Giori Mauro, 2018². *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio Editore.
- Haas Franz, 2004. *La caduta musicale degli Austriaci in 'Senso'*, in «Belfagor» 59, 3, pp. 269-274.
- Korte Walter F., Jr, 1971. *Marxism and Formalism in the Films of Luchino Visconti*, in «Cinema Journal» 1, 11, pp. 2-12.
- Marinucci Vinicio, 1954. *La storia di tre monete gettate in una fontana ha concluso la mostra*, in «Momento sera», 8 settembre.
- Mattioli Alberto, 2018. *Meno grigi più Verdi. Come un genio ha spiegato l'Italia agli Italiani*, Milano, Garzanti.
- Mayrhofer Marina, 2010. *Melodramma e tempi musicali in "Senso" e il "Gattopardo"*, in «Meridiana» 69, Cento Cinquantenario, pp. 91-101.
- Mazzocchi Federica, 2010. *Le regie teatrali di Luchino Visconti*, Roma, Bulzoni.
- Micciché Lino, 2009². *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio.
- Minghelli Giuliana, 2008. *Haunted Frames: History and Landscape in Luchino Visconti's 'Ossessione'*, in «Italica» 85, nn. 2-3, pp. 173-196.
- Morandini Morando, 1954. *Fischi politici ed errori evitabili*, in «La Notte», 11-12 settembre.
- Premuda Noemi, 1995. *Luchino Visconti's "Mucisism"*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» 96, 2, pp. 189-210.
- Quazzolo Paolo, 2020. *Visconti e il melodramma*, in De Grassi Massimo (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, pp. 13-36.
- Serandrei Mario, 1953. Lettera a Luchino Visconti del 26 agosto (Fondazione Gramsci, Archivio Visconti, Corrispondenza a Luchino Visconti, UA300, n.1, f. 1v).
- Servadio Gaia, 1980. *Luchino Visconti*, traduzione di Paola Campioli, Milano, Mondadori.
- Signorini Giorgio, 1954. *È mancata una giuria qualificata e rappresentativa*, in «Milano-sera», 9-10 settembre.
- Smith Gabriella, 1954¹. *"Senso" il grande film di Luchino Visconti accolto con calorosi applausi dagli spettatori*, in «Il Paese», 4 settembre.
- Smith Gabriella, 1954². *Una giuria molto discutibile. Avendo boicottato "Senso" Venezia ha premiato Visconti*, in «Il Paese», 10 settembre.
- Visconti Luchino, 1943. *Il cinema antropomorfo*, in «Cinema», VIII, 173-174, settembre-ottobre.
- Visconti Luchino, 1957. *Esperienze di un regista sul palcoscenico e nello studio*, in «Cinema e teatro». Online: http://www.luchinovisconti.net/visconti_al/visconti_palcoscenico_studio.htm.
- Visconti Luchino, 1966. *Vent'anni di teatro*, in «L'Europeo», XXII, 13, 25 marzo, pp. 38-41.
- Zeffirelli Franco, 1954. *"Senso" è nato alla Scala*, in «Cinema» VII, 136, 25 giugno.

Tamara Török

Università ELTE di Budapest

Il teatro italiano dei giorni nostri: intersezioni e divergenze fra la drammaturgia contemporanea e il teatro di regia

Oggi, nel teatro italiano c'è relativamente poca attenzione per i testi contemporanei, sia da parte dei teatri, dei registi che anche da parte delle case editrici. In Italia un testo teatrale contemporaneo, in genere, difficilmente arriva sul palcoscenico o trova il suo pubblico. In Inghilterra e in Germania la scrittura teatrale contemporanea è invece notevolmente incoraggiata in vari modi, inoltre i teatri commissionano tante traduzioni di testi stranieri e ci sono case editrici disposte a pubblicarli, cosa questa che raramente succede in Italia.

La scena italiana, soprattutto nel caso dei grandi teatri stabili, è dominata dai registi. I grandi registi, quelli dei teatri stabili pubblici, in genere mettono in scena i grandi classici, reinterpretandoli. In Italia spesso teatro di regia significa proprio la messa in scena di testi classici e la loro reinterpretazione contemporanea. Gabriele Lavia e Massimo Popolizio, Toni Servillo, Arturo Cirillo e Mario Martone si avvicinano al testo in modo più classico, mettendone in scena e proponendone una rigorosa analisi.

Da un altro lato c'è la tendenza di riscrivere completamente i testi classici come, ad esempio, fa Antonio Latella. Latella inizia da un testo, e se da una parte lo riscrive completamente, dall'altra sperimenta con l'attore, procedendo con un lavoro di improvvisazioni guidate e molto precise. Sconvolge il testo, ma ne conserva il significato principale. In questo modo, a volte, non si sbaglierebbe nel dire che rivoluzioni i classici del teatro ormai codificati.

Si potrebbe affermare inoltre che le sue riscritture sceniche allarghino l'orizzonte del testo, come ad esempio nel caso del suo bellissimo *Pinocchio*, dove assistiamo ad un contrastato e inquietante rapporto tra padre e figlio, tra Geppetto e Pinocchio appunto. Nell'ultima scena, scritta da Latella con la sua drammaturga, Linda Dalisi, vediamo un padre con il cuore invecchiato e irrigidito dall'abbandono, dalla lontananza, dalla rivalsa di un figlio, che ora torna da lui e pretende un legame d'affetto, che ormai è purtroppo svanito.

PINOCCHIO Pa', pa'... Sono tornato... Non dici nulla, pa'? Sei ancora arrabbiato con me?

GEPPETTO Sei tu?

PINOCCHIO Pa', certo che sono io. Non mi riconosci?

GEPPETTO No.

PINOCCHIO Come no?

GEPPETTO È passato troppo tempo. Hai fatto male a tornare.

PINOCCHIO Pa', ti prego...

GEPPETTO Non saresti mai dovuto tornare. Torna da dove sei venuto.

PINOCCHIO Tu non mi hai mai cercato, tu sei fuggito da me, hai cercato di andartene nel nuovo mondo, lontano. Dimmi perché, dimmi un solo perché poi me ne vado.

GEPPETTO Io non volevo un figlio, non ho mai voluto un figlio.

PINOCCHIO Ma sei tu che mi hai fatto.

GEPPETTO È stato un errore.

PINOCCHIO È stato un errore? Come puoi dire una cosa simile? Guardami, pa', io non sono un burattino, guardami, sono tuo figlio. Ho detto guardami! Dimmi perché mi hai abbandonato.

GEPPETTO Fare un figlio non vuol dire amarlo. (...) Ho detto vattene.

PINOCCHIO Io voglio restare con te.

GEPPETTO Io non posso amarti perché sono morto. Questa è l'unica e sola verità.¹

È importante sottolineare che, in questo tipo di creazione e di analisi del testo, è sempre più fondamentale la presenza del drammaturgo, che affianca il regista; una figura teatrale che a livello europeo, e soprattutto in Inghilterra, è istituzionalizzata, mentre in Italia, fino a poco tempo fa, aveva una funzione molto più marginale se non addirittura inesistente.

Possiamo anche notare che gli spettacoli dei “grandi registi” italiani affrontano temi universali dell’umanità, dell’esistenza, ma non parlano dei problemi della società o del mondo. In Italia ci sono molti laboratori o iniziative su temi sociali, come ad esempio il problema dell’immigrazione; al contrario, sono rari i casi in cui gli stessi temi compaiono nei cartelloni dei teatri stabili pubblici.

¹ Collodi-Latella 2017:82.

Nel panorama italiano, uno dei rari casi dove si incontrano il teatro di regia, la reinterpretazione dei classici e i temi sociali è dato dal lavoro di Carmelo Rifici, che dà vita ad un esempio di teatro etico e responsabile. Rifici è fortemente propenso a pensare al teatro come ad un occhio sul mondo, e lo utilizza sia come luogo della memoria che della conoscenza. Valerio Binasco, l'attuale direttore artistico del Teatro Stabile di Torino, è un altro regista che vuole far pensare il pubblico, raccontando favole antiche che spesso risultano essere metafore per riflettere sulla politica contemporanea. Ma in realtà la dimensione del teatro civile, o politico, oltre al teatro di narrazione, appartiene piuttosto a quell'ambito delle compagnie alternative, le stesse che si avvalgono anche del terzo metodo usato nella creazione di un testo per uno spettacolo, ossia quello che si basa sulle improvvisazioni, fatte da un gruppo di attori guidati da un regista. In Italia questo tipo di approccio è molto praticato dai collettivi di ricerca, che si sviluppano a partire dagli anni Novanta, con gruppi storici come i Motus o i Fanny e Alexander, per arrivare poi a gruppi emersi dal Duemila in poi, come i Babilonia Teatri e il Teatro Sotterraneo. Anche il già citato Antonio Latella lavora spesso col metodo delle improvvisazioni.

Un'altra tendenza molto viva in Italia è senza dubbio il teatro visivo, visionario, poetico, segnato da nomi come Romeo Castellucci, Emma Dante, ma si tratta di un teatro fatto appunto più da immagini e meno da testo.

Nessuno dei grandi registi sopra menzionati lavora su testi contemporanei. Nel programma dei teatri stabili pubblici troviamo soprattutto i classici. Solitamente i teatri ufficiali o restano indifferenti davanti ai testi contemporanei italiani e stranieri o cercano di trovare testi contemporanei internazionali che hanno riscosso un grande successo all'estero, sperando di ripeterne lo stesso successo anche in Italia. Bisogna però sottolineare che, a causa delle differenti realtà dei vari paesi, non è raro che questi testi non abbiano lo stesso riscontro positivo sul territorio italiano. Se vogliamo essere più specifici, per quanto riguarda i testi provenienti dall'Europa dell'Est, c'è sempre stata poca fiducia e poco interesse. In Italia sono soprattutto le piccole compagnie a prendersi il rischio di portare in scena testi contemporanei europei. È davvero molto difficile che un testo contemporaneo arrivi sul palcoscenico di un grande teatro stabile.

Anche per questo fu una cosa molto sorprendente quando Luca Ronconi nel 2012 mise in scena la *Lehman Trilogy* di Stefano Massini al Piccolo Teatro di Milano. Si tratta di un'opera non facile da mettere in scena, perciò è una vera sfida per il regista trovare la giusta forma scenica con cui il testo possa funzionare sul palcoscenico. La *Lehman Trilogy* è quasi un'epopea

familiare, è perciò un'opera più narrativa che drammatica: descrive la storia della banca dei Lehman Brothers, da quando il primo dei Lehman sbarca in America nel 1844, fino al crollo della banca nel 2008, data che coincide con l'inizio della crisi economica mondiale. Nel racconto, in terza persona, si inseriscono brevi parti dialogate e il numero degli attori non è specificato, ma dipende dalla libera scelta del regista. Massini volta le spalle alla drammaturgia tradizionale, creando un nuovo stile, un nuovo linguaggio teatrale.

Anche la scelta tematica è insolita e coraggiosa: Stefano Massini, diversamente dalla maggior parte dei drammaturghi italiani contemporanei, guarda oltre la realtà intima, familiare. Allarga la sua ottica, scegliendo i grandi temi drammatici della storia, della politica e dell'economia mondiale contemporanea, e ad essi si ispira per scrivere i testi teatrali. Affrontare questi temi nel teatro italiano contemporaneo è senza dubbio una rarissima iniziativa.

Il fatto che Luca Ronconi abbia scelto questo testo per metterlo in scena al Piccolo, ha dato notorietà, ed anche un riconoscimento sia nazionale che internazionale, all'autore. Attualmente Massini è uno degli autori più rappresentati sulle scene italiane, meritandosi inoltre il titolo di nuovo consulente artistico del Piccolo Teatro, sulla scia di Giorgio Strehler e Luca Ronconi, quest'ultimo scomparso nel 2015. È un'assoluta novità che uno scrittore riceva quest'incarico, e sembra che Massini, coscientemente, voglia rafforzare la linea della drammaturgia italiana contemporanea nel repertorio del Piccolo.

Il caso di Massini, ovviamente è un esempio estremo, ma è vero che negli ultimi dieci anni si è notato qualche cambiamento nell'atteggiamento di alcuni teatri stabili pubblici nei confronti della drammaturgia contemporanea. Il Teatro Stabile di Torino, ad esempio, ha scritturato Fausto Paravidino come drammaturgo residente, un chiaro segno di quanto sia ritenuta importante la ricerca sulla drammaturgia contemporanea.

Paravidino prima si è mosso nel teatro alternativo, e non soltanto ha messo in scena i propri testi con la sua compagnia, ma ha partecipato anche ad una delle esperienze teatrali più coraggiose e interessanti degli ultimi anni in Italia, quando nel 2011 un gruppo di giovani teatranti ha occupato il Teatro Valle di Roma, per impedirne la privatizzazione. In quella occasione lo stesso Paravidino ha creato un laboratorio di scrittura teatrale, chiamato CRISI, nell'ambito del quale sono nati testi teatrali collettivi. Il regista, sempre durante questa esperienza, ha portato avanti anche un'altra iniziativa importante, e cioè il lavoro per far rinascere la scena contemporanea prestando attenzione anche alle esperienze europee, internazionali, tramite la ricerca di testi contemporanei europei, che non erano mai stati messi in scena in Italia.

Paravidino, che non soltanto scrive, ma spesso anche dirige i suoi spettacoli e ne recita la parte del protagonista, affronta temi che ci portano dentro la coscienza dei suoi personaggi; parla delle loro paure, delle loro angosce, in situazioni quotidiane, molto spesso contestualizzate in un ambiente familiare, domestico. Basti pensare a *La Malattia della Famiglia M* o il suo ultimo testo, [*Il senso della vita di Emma*](#). Quest'ultimo racconta la storia di una famiglia che attraversa un arco di tempo che parte dagli anni Sessanta - quando i genitori di Emma si conoscono - e arriva ai giorni nostri. È un romanzo teatrale di famiglia, in cui Emma è scomparsa, e proprio il mistero della sua scomparsa interessa all'autore: quello che succede dentro il personaggio, perché è scomparso, chi è, e che cosa c'è di lei negli altri. Il regista si concentra sui rapporti umani e spesso sull'incomunicabilità, l'incomprensione tra i protagonisti, e lo fa tramite dialoghi scritti con raro virtuosismo.

Paravidino, in questa collaborazione comune e creativa con gli attori, si considera più drammaturgo che regista. Antonio Latella, a sua volta, si considera più regista che drammaturgo.

Un terzo drammaturgo-regista, nelle opere del quale il suo essere drammaturgo e il suo essere regista sono altrettanto importanti, e il cui lavoro dimostra una possibile e valida intersezione tra la drammaturgia contemporanea e il teatro di regia, è Marco Martinelli.

Marco Martinelli ha fondato la cooperativa teatrale "Teatro delle Albe" nel 1983 a Ravenna. Si tratta di uno dei gruppi contemporanei più importanti del teatro di ricerca, e rappresenta un singolare punto di vista del nuovo teatro italiano. Nel caso dei suoi primi testi, primi copioni, si può parlare di una scrittura collettiva più che individuale. Martinelli infatti scrive per e con i suoi attori.

I personaggi sono determinati dagli attori della compagnia, e sono creati attraverso una collaborazione stretta e intima tra il drammaturgo e gli stessi attori, nella fase di scrittura del testo. Parliamo di un tipo di scrittura che si svolge dentro il teatro, e coinvolge tutti, l'autore e gli esecutori. Martinelli prima dell'inizio delle prove non scrive un testo, ma una decina di scene, alcuni dialoghi e monologhi, ed elabora una condizione di partenza del lavoro che si sviluppa durante le prove. Successivamente tutti lavorano insieme su questi primi materiali di scrittura, quindi segue un processo collettivo di composizione. I membri della compagnia pensano insieme, condividono idee, immagini, sensazioni e storie, dopodiché gli attori lavorano sulle proposte ritenute migliori (non tanto improvvisando, quanto cercando soluzioni sceniche concrete), e in seguito Martinelli scrive le parti mancanti della composizione

testuale. All'inizio quindi non c'è mai il testo; il testo nasce alla fine, come risultato del lavoro comune, definito collettivamente.

L'inizio degli anni '80, proprio quando nasce il Teatro delle Albe, è un periodo in cui, nel teatro italiano, il concetto di "gruppo" si impone rispetto a quello tradizionale di compagnia, che fa parte del circuito dei Teatri Stabili pubblici. La parola gruppo indica appunto questo tipo di lavoro collettivo sui testi e, dal punto di vista estetico, ripropone soprattutto la centralità dell'attore in scena, invece dei registi, che continuano a dominare i teatri stabili con il teatro di regia.

Marco Martinelli è sia drammaturgo che regista dei suoi testi. Normalmente il drammaturgo predispone il testo per la rappresentazione, e dal testo si arriva alla scena, ma Martinelli ribalta la direzione: dalla scena si arriva al testo. Un quesito interessante che nasce riguardo a questa forma di teatro è: la scrittura di Marco Martinelli, la sua drammaturgia, apparentemente così legata al Teatro delle Albe, potrebbe esistere al di fuori delle Albe? Può il suo testo avere una sua propria autonomia?

Un altro aspetto importante di questi testi è la loro essenziale relazione con la contemporaneità. Il lavoro del Teatro delle Albe, sin dagli inizi, era caratterizzato da un impegno radicale con le vicende del presente. Nel loro manifesto di fondazione si definiscono come "teatro polittttttico", con 7 t. Questo, da una parte, sta a significare un teatro politico, che voleva però differenziarsi dal teatro politico aggressivo caratteristico degli anni '80, quello troppo legato ai partiti. D'altra parte, "polittico" (con due t) indica la pala d'altare, architettonicamente costituita da più pannelli, quindi "polittttttico", con 7 t, indica quell'intenzione di guardare al mondo come ad una realtà plurale, multipla, composta dalle innumerevoli sfaccettature del reale. Lo scopo è quello di osservare una comunità italiana (la polis) da molteplici punti di vista. (A volte non solo la città o il villaggio in cui si vive, ma anche la polis intesa come pianeta).

C'è una vera e propria interazione tra il Teatro delle Albe stesso e la propria polis di appartenenza, Ravenna, dentro cui la compagnia vive e con cui la compagnia respira. Il termine "polittttttico" vuole significare soprattutto essere sensibili al mondo che ci circonda e alle tematiche della società, ma significa anche reagire, mettendo in scena spettacoli che facciano riflettere gli spettatori, che li facciano pensare alla realtà, ai problemi sociali e politici che la polis contemporanea deve quotidianamente affrontare.

Già nel 1993 il Teatro delle Albe mette in scena uno spettacolo che affronta il tema dell'immigrazione, come reazione al razzismo cittadino nei confronti

degli immigrati africani che affollavano le contrade di Ravenna fin dagli anni '80, e i vu cumprà che affollavano le spiagge romagnole. Le Albe coinvolgono nel lavoro, come attori, anche alcuni venditori senegalesi. Uno dei risultati più importanti di questa collaborazione fu *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* del 1993. Si trattava di una versione dello scenario di commedia dell'arte del *Servitore di due padroni* di Goldoni, in cui della tradizionale figura di Arlecchino prese il posto un immigrato di colore proveniente dall'Africa, interpretato da Mandiaye N'Diaye.

Il tema dell'immigrazione dall'Africa viene riproposto in *Rumore di acque*, un monologo scritto da Marco Martinelli nel 2010. Racconta la storia di tanti immigrati che provano ad attraversare il Mar Mediterraneo su barche improvvisate, ma muoiono o si suicidano. Il mare così si trasforma in un grande cimitero per tutte queste vittime senza nome, mentre quelli che, per miracolo, da quello stesso mare, non sono stati inghiottiti, arrivano sulla costa privi di identità. Dalla trama e dalla drammaturgia frantumata, di una forza evocativa straordinaria, emergono le storie della disperazione di chi non ce l'ha fatta, come il piccolo Jean-Baptiste che, con un inutile coraggio, si tuffa in acqua gridando "Vado a casa dalla mamma", nuota per venti metri e poi annega.

Jean-Baptiste

poco più che un bimbo

è partito anche se la madre

non voleva

ah no

non voleva

solo questo figlio mi è rimasto

questo non lo posso perdere

lo scafista l'aveva assicurata

stai tranquilla

con me tuo figlio è già di là

è già in Europa che lavora

e ti telefona tutte le sere

stai tranquilla

(...)

Jean-Baptiste

non far lo scemo

tu non ti buttare

lì dentro devi stare

il gommone è la salvezza

il gommone ti porterà di là

(...)

Nubi che oscurano il cielo

stanotte non ci sono le stelle

nero sopra

nero in basso

A un tratto

Jean-Baptiste si alza in piedi

dice, sicuro

io torno da mia madre

e si tuffa

(*silenzio*)

Nuota per un po’

quanti metri

venti?

trenta?

E poi viene girato giù

scompare (*silenzio*)

scompare

(*silenzio*)²

Anche in *Va pensiero*, scritto e diretto dallo stesso Marinelli nel 2018, è fortemente presente l’impegno civile. Lo spettacolo parla della corruzione, della mafia in Emilia-Romagna, e di un vigile urbano che si ostina a multare la macchina di un membro della ’ndrangheta. Questa sua ostinazione lo

² Martinelli 2014: 84-92.

porterà ad essere licenziato dal sindaco della sua città, anche per aver scoperto l'infiltrazione mafiosa nella città e per aver portato alla luce i rapporti dello stesso sindaco con la mafia. Il sindaco, che a sua volta è figlia dello storico sindaco comunista del paese, si è lasciata prendere troppo la mano dall'onda dell'arricchimento tanto da considerare sospesa, nella nuova società, ogni legge morale. È una donna senza scrupoli, e in un inquietante monologo, arriva a teorizzare l'impossibilità di non cedere alla tentazione di rubare o di uccidere quando se ne diano le condizioni.

La vicenda è ambientata in una cittadina dell'Emilia Romagna di cui non conosciamo il nome, poiché immaginaria, ma alcuni elementi del testo sono ispirati a fatti realmente accaduti. La narrazione si alterna alle musiche di Verdi, un coro dal vivo canta arie e corali tratte dalle opere verdiane: questo pone lo spettatore davanti al confronto fra gli ideali e le speranze risorgimentali che queste opere inneggiano e il degrado e la corruzione dell'Italia odierna. *Va pensiero* vuole spingere gli spettatori a prendere una posizione, vuole provocare un giudizio etico. Proprio per questo è sicuramente, negli ultimi anni, uno dei più espliciti tentativi di cogliere gli aspetti più importanti del tempo che stiamo attraversando. Si tratta di un lavoro pienamente e consapevolmente politico e, senza dubbio, uno dei pochi testi teatrali significativi scritti sull'Italia contemporanea.

BIBLIOGRAFIA

- Martinelli Marco, 2016. *Aristofane a Scampia*, Milano, Ponte alle Grazie.
 Martinelli Marco, 2014. *Rumore di acque*, New York, Bordighera Press.
 Martinelli Marco, 2018. *Va pensiero*, Imola, Cue Press.
 Valentini Valentina, 2015. *Nuovo teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni.
 Pesce Maria Dolores, 2018. *Marco Martinelli. Un drammaturgo corsaro*, Roma, Editoria & Spettacolo.
 Franco Perelli (a cura di), 2016. *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci.
 Collodi Carlo – Latella Antonio, 2017. *Pinocchio*, copione (manoscritto)

IV. GLOTTODIDATTICA

Lorena Baldi

Università degli Studi di Palermo

La testualità di *Ponti di Parole* nei corsi di alfabetizzazione per migranti

Premessa

La Scuola di Lingua italiana per Stranieri (d'ora in poi, ItaStra o Scuola) dell'Università di Palermo, da sempre sensibile all'accoglienza e all'inclusione socio-linguistica, realizza da circa un decennio percorsi di insegnamento/apprendimento dell'Italiano come L2 rivolti esclusivamente a migranti: uomini, donne, minori stranieri non accompagnati.

Insegnare la lingua italiana a questa delicata e fragile tipologia di apprendenti ha necessitato, tuttavia, d'una revisione sia del tradizionale metodo d'insegnamento, sia dei materiali didattici da utilizzare durante il percorso di insegnamento/apprendimento della lingua italiana L2.

I migranti dei corsi di ItaStra sono mossi, infatti, da esigenze opposte: da una parte, essi hanno la necessità e l'urgenza di utilizzare velocemente la lingua italiana per muoversi con facilità nel nuovo contesto socio-linguistico; dall'altra, hanno bisogno di tempi più dilatati, rispetto ad apprendenti scolarizzati, per imparare a leggere e a scrivere.

Per rendere efficaci e quindi rapidi i tempi di apprendimento è necessario guidare i migranti a costruire, insieme alle conoscenze propriamente linguistiche, una serie di competenze strategiche che sfruttino al massimo quelle stesse conoscenze – necessariamente limitate – e altre conoscenze che essi hanno costruito per vie diversificate e quasi mai istituzionali¹.

Al fine di tradurre in pratica didattica le esigenze degli apprendenti migranti poc'anzi descritte, un gruppo di docenti della Scuola ha realizzato il modello *Ponti di Parole*² <http://www.pontidiparole.com/rivolto> ad apprendenti a bassa o nulla scolarizzazione.

Ponti di Parole è un percorso multimediale di insegnamento/apprendimento che si basa su due aspetti: la centralità dei testi e lo sviluppo di

¹ Arcuri 2018:185s

² <http://www.pontidiparole.com/>

competenze strategiche utili per sfruttare a fini socio-pragmatici le conoscenze acquisite. In questo modello, infatti,

la lingua è presentata sempre attraverso testi, intesi non solo come contesti in cui si collocano le parole (uso prevalente per le attività di riflessione sulla lingua), ma nella loro complessità di “unità comunicative”, cioè con precise funzioni pragmatiche. La lingua che percepiamo, infatti, ne abbiamo o meno consapevolezza, è sempre organizzata in testi e una buona parte del suo significato passa proprio attraverso la dimensione testuale³.

I minori stranieri non accompagnati e i corsi di alfabetizzazione loro rivolti di ItaStra

Prima di affrontare la parte sostanziale dell'argomento oggetto di analisi di questo contributo, è opportuno descrivere il profilo dei protagonisti e il contesto in cui sono maturate le riflessioni qui esposte.

Tali riflessioni muovono dall'esperienza di docenza in un corso di alfabetizzazione rivolto a minori stranieri non accompagnati e svoltosi a ItaStra all'interno del progetto *La forza della lingua. Percorsi di inclusione per soggetti fragili*, cofinanziato dal Fondo Asilo, Migrazione e Integrazione 2014-2020 (FAMI).

Per *minore straniero non accompagnato* (d'ora in poi, MSNA) s'intende il minorenne non avente cittadinanza italiana o dell'Unione Europea che si trova per qualsiasi causa nel territorio dello Stato o che è altrimenti sottoposto alla giurisdizione italiana, privo di assistenza e di rappresentanza da parte dei genitori o di altri adulti per lui legalmente responsabili in base alle leggi vigenti nell'ordinamento italiano⁴.

La giovanissima età e la separazione dai genitori hanno indotto la legislazione internazionale a considerare questi ragazzi soggetti fragili e vulnerabili e, pertanto, da tutelare. Qualunque sia, infatti, la causa o la motivazione per cui un MSNA si trovi sul territorio dello Stato, questo ha il dovere di tutelare il minore straniero garantendo parità di trattamento col minore di cittadinanza italiana⁵.

³ Arcuri 2018:187.

⁴ D.P.C.M. 535/99 art.1.

⁵ Per approfondire l'argomento, si rimanda a: http://www.integrazionemigranti.gov.it/Documenti-e-ricerche/atlan-te-minori-stranieri-non-accompagnati-italia_0.pdf

Limitatamente, in questa sede, al diritto all'istruzione, la normativa prevede che tutti i MSNA siano soggetti all'obbligo scolastico e all'accesso a corsi per l'apprendimento della lingua italiana nelle forme e nei modi previsti per i minori italiani, anche se privi di regolare permesso di soggiorno e/o della documentazione anagrafica⁶.

Ciò che accomuna i MSNA sono la minore età, la separazione dalla famiglia, la prigionia in Libia, il viaggio in mare per raggiungere le coste italiane.

Manca ad oggi una anagrafe dei livelli di alfabetizzazione, di scolarizzazione e delle lingue sia dei migranti residenti in Italia sia di chi sta arrivando in questi ultimi anni per mare. Gli unici dati forniti dal Viminale (e anche da molte agenzie internazionali) si riferiscono ad età, sesso, nazione di nascita. La configurazione dei diversi profili dei migranti in arrivo, su cui come si è detto non abbiamo alcun dato complessivo, è invece una informazione indispensabile per la costruzione di efficaci politiche educative e scolastiche rivolte alla loro inclusione⁷.

Attraverso un test d'ingresso – creato *ad hoc* da un gruppo di docenti di ItaStra⁸ – è stato possibile reperire anche delle informazioni per verificare la competenza testuale, orale e lettoscrittoria sia dei giovani apprendenti MSNA sia, più in generale, di tutti i migranti che si accingono a frequentare i corsi. Dall'analisi dei test (quindi non secondo autodichiarazione⁹) è emerso che la maggior parte dei MSNA frequentanti i corsi di ItaStra sono del tutto o parzialmente analfabeti, “cioè incapaci di leggere e scrivere in qualsiasi lingua, nella lingua materna o nella lingua di scolarizzazione nel paese di partenza”¹⁰. Studenti, dunque, che non hanno avuto la possibilità di lavorare concretamente alla decifrazione dei testi scritti, con la conseguenza di non poter riflettere sugli elementi che formano l'unità testuale.

Tuttavia, alla condizione di analfabetismo

fa da contraltare la ricchezza dei repertori linguistici di cui i minori sono spesso portatori. Soprattutto nel caso degli apprendenti dell'Africa occidentale, l'italiano è lingua seconda solo in senso lato: abbiamo a che fare con repertori articolati, che comprendono oltre a quella materna, un numero variabile di lingue acquisite – a diversi livelli di competenza – nel

⁶ Si leggano: art. 38 co. 1 e 2 D.Lgs. n. 286 del 25 luglio 1998; art. 14 co. 3 e 4 Legge n. 47 del 7 aprile 2017; art. 45 del D.P.R. n. 394 del 31 agosto 1999.

⁷ D'Agostino 2018:23.

⁸ Per approfondimenti sul tema, si rimanda a M. Amoruso 2018:182s.

⁹ D'Agostino 2018:24.

¹⁰ D'Agostino 2017:152.

contesto d'origine, che è tipicamente multilingue, o durante il viaggio migratorio¹¹.

I beneficiari MSNA del corso di alfabetizzazione – svoltosi da dicembre 2017 a febbraio 2018, per un totale di 90 ore di lezione – erano 11 apprendenti tra i 16 e i 17 anni, di sesso maschile, tutti neoarrivati e provenienti dal continente africano. Precisamente otto ragazzi provenivano dal Gambia, due dalla Guinea Conakry, uno dal Mali. Le lingue presenti in classe erano, dunque, molto diverse e varie. Gli apprendenti gambiani, infatti, parlavano mandinka, wolof, fula; le lingue parlate dai ragazzi guineani erano il fula e il wolof; il ragazzo maliano, infine, parlava bambara e sarakole¹².

Alle loro lingue locali si sovrapponevano, inoltre, le lingue di retaggio coloniale. Ciascun apprendente, infatti, conosceva – limitatamente all'oralità – almeno una delle lingue coloniali tra inglese e francese. A questo già straordinario mosaico di lingue, bisogna aggiungere anche l'arabo.

Come viene di frequente dichiarato, l'arabo è stato per molti di grande utilità in quello che è per quasi tutti il momento più tragico della esperienza migratoria cioè il periodo trascorso in Libia, spesso in carcere, quasi sempre in condizioni di lavoro disumane e nell'attesa spasmodica di imbarcarsi¹³.

Per ciò che riguarda la conoscenza dell'italiano, invece, tutti i MSNA del succitato corso di alfabetizzazione possedevano una competenza orale di base acquisita spontaneamente. Nessuno di loro, infine, aveva familiarità con l'alfabeto latino.

La testualità di *Ponti di Parole*

Durante il corso di alfabetizzazione è stato sempre utilizzato in modo pedissequo il progetto multimediale *Ponti di Parole*.

Ad oggi, esso è formato da tre manuali (livello Alfa e livello Alfa 1, rispettivamente per apprendenti non ancora alfabetizzati e ai primi livelli di alfabetizzazione; livello iniziale, utile per conseguire la certificazione per il permesso di lungo soggiorno) e da un corredo multimediale¹⁴ grazie al quale

¹¹ Mocciano 2018:261.

¹² Scrive Turchetta: “È frequente incontrare in Africa individui in grado di dominare 4 o 5 lingue diverse dalla propria, delle quali disporre nell'interazione quotidiana. La competenza multilingue ha in genere origine in età infantile, per intensificarsi nell'età adulta, anche in relazione alla mobilità dell'individuo”. Turchetta 2008:496.

¹³ D'Agostino 2017:152.

¹⁴ Il corredo multimediale è scaricabile gratuitamente dal sito www.pontidiparole.com

le lezioni risulteranno anche interattive. In questo contributo si farà riferimento a *Ponti di Parole - livello Alfa* e limitatamente alla testualità.

Come già accennato, *Ponti di Parole* si caratterizza per un approccio strategico ai testi, sia scritti sia orali, e per il sostegno all'autonomia dello studente nel suo personale processo di apprendimento attraverso la valorizzazione della competenza testuale. Elemento innovativo dell'opera è, infatti, la *testualità*.

Perché la *testualità*?

Il migrante analfabeta che giunge in una realtà sociale differente dalla propria – soprattutto se proviene da un contesto rurale – si ritroverà inevitabilmente catapultato tra cartelloni pubblicitari, insegne di negozi, documenti, volantini pubblicitari, segnali stradali, targhe toponomastiche, tabelle con informazioni per prendere i mezzi pubblici etc.

A motivo di ciò gli autori di *Ponti di Parole* hanno ritenuto, a ragione, che potenziare la competenza testuale dei migranti fosse un'idea sicuramente produttiva, soprattutto quando l'abilità lettoscrittoria è ancora a un livello iniziale¹⁵.

Il lavoro sulla testualità, infatti, guida l'apprendente a utilizzare la lingua italiana nelle più comuni situazioni di vita quotidiana; per questo motivo, sfogliando anche velocemente *Ponti di Parole*, si noterà che sin dalle prime unità sono proposti testi anche complessi scelti sulla base della loro spendibilità pragmatica. Ecco, dunque, la necessità e l'importanza di utilizzare documenti autentici, “cioè documenti tratti dalla realtà extrascolastica”¹⁶.

L'applicazione della testualità di *Ponti di Parole* in un corso di Alfabetizzazione per MSNA e lo sviluppo di competenze strategiche

Le attività legate alla testualità si susseguono in egual modo per ogni testo proposto in *Ponti di Parole*. Fra i testi cui si è accennato prima, per questo contributo si sceglie di parlare dei *documenti*¹⁷. La scelta di presentare, qui, la testualità sui documenti deriva dallo stupore provato dai giovani apprendenti appena hanno visto una carta d'identità proiettata in aula, giacché si trattava di un documento che aspiravano ad avere il prima possibile. Per i migranti, infatti, quello dei documenti – e della loro regolarizzazione – è

¹⁵ Arcuri 2018:187

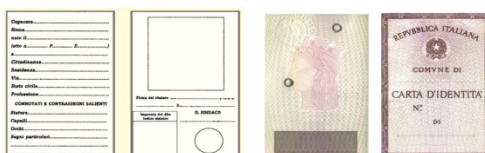
¹⁶ Borri-Minuz 2016:125.

¹⁷ *Ponti di Parole* – livello Alfa unità 1 lezione 3.

un argomento cruciale poiché rappresenta il loro *esistere* nella nuova realtà ospitante.

Dopo aver mostrato il testo sotto forma di presentazione di power point (presente nel corredo multimediale), il docente dà avvio a un *brainstorming* partendo sempre dalla domanda: *a cosa serve?*

3. QUESTA È UNA CARTA D'IDENTITÀ. A COSA SERVE?
PARLA CON L'INSEGNANTE.



L'obiettivo è quello di riconoscere il testo proposto, in questo caso la carta d'identità, identificandone la funzione attraverso la formulazione di ipotesi.

Nello step successivo, il docente approfondisce il tema servendosi sempre del power point. Inizia, dunque, una fase di *scoperta* del testo in cui si isolano i campi “cognome” e “nome”. L'obiettivo è saper isolare e riconoscere questi due campi e utilizzarli per i propri scopi. Il valore socio-pragmatico della lingua scritta può essere colto infatti dallo studente attraverso l'individuazione e il riuso di queste due singole parole che ricorrono frequentemente nella realtà esterna alla scuola; una realtà in cui l'apprendente è costantemente in contatto.



Le stesse attività si ripetono per il passaporto, la tessera sanitaria e la patente.



Segue, a questo punto, lo svolgimento di un esercizio che consiste nel riconoscere e isolare il cognome e il nome scritti in una carta d'identità e, infine, di ricopiarli nell'apposito spazio. Il docente continua a utilizzare il power point anche per mostrare l'esito dell'esercizio (come per tutti gli altri esercizi del manuale) e permettere, così, agli apprendenti di autocorreggersi e confrontarsi:

4. LEGGI LA CARTA D'IDENTITÀ E POI COPIA IL COGNOME E IL NOME COME NELL'ESEMPIO.

4. LEGGI LA CARTA D'IDENTITÀ E POI COPIA IL COGNOME E IL NOME COME NELL'ESEMPIO.

<p>Cognome: PACE Nome: SIMONA data d. 19/05/1983 VIA a. ROMA Cittadinanza: ITALIANA Residenza: ROMA Via SCIPIONE RIVERA, 2 Rione unità NUBILE Professione: INSEGNANTE</p> <p>CONNOTATI E CONTRASSEGNI SALIENTI Ritorno: 1,63 Capelli: CASTANI Occhi: CASTANI Segni particolari:</p> <p>Foto del titolare</p> <p>COGNOME PACE NOME SIMONA</p>	<p>Cognome: NAGY Nome: KIROLOS data d. 27/06/1997 VIA a. IL CAIRO (EGITTO) Cittadinanza: EGIZIANA Residenza: ROMA Via PRENESTINA, 83 Rione unità CELIBE Professione: STUDENTE</p> <p>CONNOTATI E CONTRASSEGNI SALIENTI Ritorno: 1,70 Capelli: CASTANI Occhi: CASTANI Segni particolari:</p> <p>Foto del titolare</p> <p>COGNOME NAGY NOME KIROLOS</p>	<p>Cognome: PACE Nome: SIMONA data d. 19/05/1983 VIA a. ROMA Cittadinanza: ITALIANA Residenza: EGIZIANA Via SCIPIONE RIVERA, 2 Rione unità NUBILE Professione: INSEGNANTE</p> <p>CONNOTATI E CONTRASSEGNI SALIENTI Ritorno: 1,63 Capelli: CASTANI Occhi: CASTANI Segni particolari:</p> <p>Foto del titolare</p> <p>COGNOME PACE NOME SIMONA</p>	<p>Cognome: NAGY Nome: KIROLOS data d. 27/06/1997 VIA a. IL CAIRO (EGITTO) Cittadinanza: EGIZIANA Residenza: ROMA Via PRENESTINA, 83 Rione unità CELIBE Professione: STUDENTE</p> <p>CONNOTATI E CONTRASSEGNI SALIENTI Ritorno: 1,70 Capelli: CASTANI Occhi: CASTANI Segni particolari:</p> <p>Foto del titolare</p> <p>COGNOME NAGY NOME KIROLOS</p>
--	---	--	---

Come ultima attività, ciascun apprendente deve scrivere il proprio cognome e nome negli appositi spazi della carta d'identità muta:

5. ADESSO COMPILA LA TUA CARTA D'IDENTITÀ CON IL TUO COGNOME E IL TUO NOME.

<p>Cognome: _____ Nome: _____ data d. _____ VIA a. _____ Cittadinanza: _____ Residenza: _____ Via: _____ Rione unità: _____ Professione: _____</p> <p>CONNOTATI E CONTRASSEGNI SALIENTI Ritorno: _____ Capelli: _____ Occhi: _____ Segni particolari: _____</p>	<p>Foto del titolare</p> <p>COGNOME _____ NOME _____</p>
---	--

Dalla terza unità in poi, c'è un nuovo e ultimo esercizio legato alla testualità: il docente mostra tre testi – analizzati durante le lezioni precedenti – e chiede agli apprendenti di riconoscere il testo sul quale hanno lavorato durante quell'ultima lezione. Questa attività permette all'apprendente di costruire il suo repertorio mentale di testi e fare anticipazioni sul testo ogni volta che ne incontrerà uno simile:

16. QUAL È L'IMMAGINE DEL BIGLIETTO DA VISITA? SEGNA CON UNA X LA RISPOSTA GIUSTA.



Lo stupore di cui si è accennato all'inizio del paragrafo è stato costante durante tutto il percorso di alfabetizzazione poiché, quasi sin dalle prime lezioni, ciascun apprendente ha iniziato a comprendere quanto le informazioni contenute nelle attività proposte in classe fossero immediatamente spendibili nella società.

Come già scritto in precedenza, la presentazione dei testi e il lavoro su di essi mediante l'isolamento e l'uso di parole utili ai fini comunicativi permettono, infatti, lo sviluppo di meccanismi di anticipazioni grazie ai quali gli apprendenti iniziano a muoversi progressivamente e in modo autonomo sia all'interno dei testi via via proposti sia all'interno del nuovo contesto sociale.

Un'ulteriore conferma di quanto appena scritto è legata alla testualità sul *tabellone ferroviario*¹⁸.


Le attività prevedono – come già anche per la testualità sui documenti – che si lavori su alcuni elementi del tabellone ferroviario.

In una prima fase, si isolano le parole “arrivi” e “partenze” e si lavora su di esse:



¹⁸ *Ponti di Parole* – livello Alfa unità 7.

In una seconda fase, invece, si isolano le parole “destinazione”, “orario” e “binario”:



Partenze Departures **18:36**

treno train	Destinazione destination	orario time	ritardo delay	informazioni information	binario platform
S8 10875	MILANO PGAR	18:57	20'		2
RE 2575	MILANO C.LE	19:01	10'		4
RE 2572	TIRANO	19:02	30'		3
S7 5160	MILANO PGAR	19:07			1
S8 10877	MILANO PGAR	19:07	CANC		
FF 5087	BERGAMO	19:12			3
FF 5088	SONDRIO	19:15			5
S8 10879	MILANO PGAR	19:37			4
RE 2579	MILANO C.LE	20:01			4
RE 2576	TIRANO	20:02			3

ATTENZIONE! AVVISIAMO CHE I TRENI

DESTINAZIONE **ORARIO** **BINARIO**

Dopo aver lavorato alla appena descritta testualità sul tabellone ferroviario, si è pensato di svolgere un *task*.

Si è deciso, dunque, di recarsi alla stazione ferroviaria di Palermo per provare a riconoscere gli elementi appresi durante la lezione.

La risposta degli apprendenti è stata molto positiva ed è stato altresì straordinario notare quanto essi fossero in grado di *muoversi* all'interno del tabellone ferroviario riconoscendo tutti quegli elementi sui quali avevano lavorato durante la lezione.

Durante il corso di alfabetizzazione è stato messo in pratica un altro *task* (successivo a quello poc' anzi descritto). Dopo aver lavorato sulle insegne dei negozi, le mappe e i cartelli stradali, vi è stato infatti un altro momento di scoperta del territorio. Questo momento è stato importantissimo poiché ha permesso, a chi sta scrivendo questo contributo, di confermare che era avvenuto negli studenti il passaggio dall'apprendimento passivo e quello più attivo. I giovani apprendenti, infatti, avevano dimostrato di comprendere il tessuto urbano e di sapersi muovere in autonomia fra tutti i testi in esso presenti. Il senso di smarrimento dinanzi all'uso reale della lingua era stato, dunque, superato.

L'idea di inserire in *Ponti di Parole* una specifica didattica della testualità è, dunque, vincente: passare dai testi permette, infatti, di gestire in autonomia le situazioni. Ciò non può che favorire, pertanto, l'integrazione e creare altresì una civile convivenza fra soggetti di culture differenti all'interno di una società aperta e dialogica.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Amoruso Marcello, 2018. *I testi e la griglia di valutazione. Una sperimentazione continua*, in D'Agostino Mari (a cura di), *La forza delle lingue, nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 181-183.
- Arcuri Adriana, 2018. *Un manuale per migranti adulti. Costruzione e sperimentazione*, in D'Agostino Mari (a cura di), *La forza delle lingue, nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 185-190.
- Borri, Alessandro e Minuz, Fernanda, 2016. *28 I Quaderni della Ricerca. Progettare percorsi di L2 per adulti stranieri*, Loescher Editore, Torino, 90-130.
- D'Agostino M. (a cura di) 2018, *La forza delle lingue, nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 185-190.
- D'Agostino Mari, 2017. *L'italiano e l'alfabeto per i nuovi arrivati* 141-156, in «Testi e linguaggi» 11/2017, 141-156.
- D'Agostino Mari, 2018. *Profili dei migranti: competenze linguistiche e alfabetizzazione*, in D'Agostino Mari (a cura di), *La forza delle lingue, nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 23-29.
- Mocciaro Egle, 2018. *La morfologia nominale nell'italiano L2 di minori stranieri non accompagnati: analfabetismo, acquisizione, didattica* p.261 in *Atti del LII Congresso SLI*, Berna, 2018.
- Ponti di Parole, livello alfa, *Percorso integrato multimediale di lingua italiana per giovani e adulti migranti* 2017. University Press, Palermo.
- Turchetta Barbara, 2008. *Le lingue in Africa nera* in Banfi Emanuele, Grandi Nicola (a cura di), *Le lingue extraeuropee: Asia e Africa*, Carocci, Roma, 489-553.

<http://en.unesco.org/>

<http://www.integrazionemigranti.gov.it/Pagine/default.aspx>

<https://minorinonaccompagnatialluniversita.wordpress.com/info/>

https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf

www.pontidiparole.com

Branka Grivčevska

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Aspetti metalinguistici nel manuale di lingua "Spazio Italia 3", livello B1

La grammatica tradizionale ha costituito per lungo tempo un nucleo centrale nell'insegnamento linguistico, ma nel corso del tempo, il rifiuto di tale presupposto teorico ha portato ad alcuni dei cambiamenti più significativi sopravvenuti nella didattica linguistica. Di grande rilievo, il passaggio dalla centralità della correttezza formale al rifiuto di quest'ultima a vantaggio della fluency dell'eloquio, e in seguito, all'adozione di un approccio funzionalista e interazionista piuttosto che formale. La grammatica non basta da sola, deve agire con altri nel processo di apprendimento linguistico, per consentire lo sviluppo di una competenza complessa. La grammatica cambia ruolo e assume quello di riflessione sulla lingua, ossia di un'attività di scoperta delle forme e della loro realizzazione condotta dall'apprendente e guidata dal docente. Si ampliano gli aspetti linguistici su cui concentrare l'attenzione dell'apprendente per comprendere, oltre alla morfosintassi, altri livelli in cui si articola il sistema linguistico e vengono inclusi anche fattori socio-culturali, contestuali, pragmatici e sistematici che indirizzano la selezione e l'uso delle forme. I processi inizialmente controllati devono diventare automatici attraverso la pratica per consentire che nella comunicazione l'attenzione possa focalizzarsi sugli scopi da conseguire e i significati da esprimere, piuttosto che sulle forme da utilizzare.

Fatte le dovute premesse, il nostro contributo si pone l'obiettivo di analizzare gli aspetti grammaticali e metalinguistici presenti nel manuale di lingua italiana “Spazio Italia 3” di Mimma Flavia Diaco e Maria Gloria Tommasini, della casa editrice Loescher, corrispondente al livello B1.

Nel presente studio, suddiviso in tre parti, saranno presi in considerazione e analizzati i seguenti punti:

- le nozioni di grammatica e metalinguistica (parte teorica nella quale cercheremo di fare una panoramica delle definizioni e delle accezioni più frequenti dei termini grammatica e metalinguistica)
- presentazione del manuale in questione per provare ad inquadrarlo nei programmi istituzionali (Quadro Comune Europeo di Riferimento - QCER e *il programma scolastico in vigore in Macedonia*)

- analisi degli aspetti metalinguistici nel manuale “Spazio Italia 3”, livello B1.

GRAMMATICA E METALINGUISTICA

Sulla nozione di Grammatica esiste una vasta letteratura a ragione del rilievo che essa assume. Se analizziamo alcune delle accezioni più ricorrenti del termine *Grammatica* contenute nei Dizionari di lingua italiana, dei Dizionari di linguistica, nel Dizionario di Glottodidattica di Paolo Balboni, ci rendiamo conto della vaghezza e della polisemia che si attribuisce al termine grammatica. Il suo significato oscilla da definizioni restrittive e parziali ad accezioni molto ampie, fino a quelle usate per descrivere tipi di sistemi anche non linguistici, ossia lontani dalle strutture formali di una lingua; si parla infatti della grammatica dell'arte o grammatica della musica, della pittura (l'insieme delle regole basilari di una scienza, di una disciplina, di un'arte: *la grammatica della pittura*). Nei materiali didattici per l'insegnamento di L2 la Grammatica viene definita come “fonologia, morfologia e sintassi di una lingua”(Ciliberti, 2013).

Vediamo le diverse definizioni del termine *GRAMMATICA*:

- La descrizione completa di una lingua, cioè dei suoi principi di organizzazione. In questo caso la grammatica comprende diverse parti: una fonologia (studio dei fonemi e delle loro regole di combinazione), una sintassi (regole di combinazione dei morfemi e dei sintagmi), una lessicologia (studio del lessico) e una semantica (studio dei significati dei morfemi e delle loro combinazioni).¹
- 1. L'insieme delle convenzioni che regolano un particolare sistema linguistico: *la g. dell'italiano*; 2. La scienza che studia le convenzioni normative di un sistema linguistico ai livelli fonologico, morfologico, sintattico; l'insegnamento di tale scienza || *g. descrittiva* o *sincronica*, quella che tratta di una certa fase di una lingua o di un dialetto | *g. storica* o *diacronica*, quella che si occupa dell'evoluzione nel tempo del sistema grammaticale di una lingua o di un dialetto | *g. comparata*, quella che studia i rapporti esistenti tra lingue e dialetti o tra gruppi di lingue | *g. generale*, quella che studia i meccanismi generali e ricorrenti in lingue diverse; 3 estens. Il saper parlare e scrivere in modo corretto || nel prov. *val più la pratica che la grammatica*, è più

¹ Dubois, J. Et alii, Dizionario di linguistica, Zanichelli, 1993:140

importante l'esperienza che la regola astratta; 4. Libro di g.: *leggere la g.*²

- 2. La scienza che studia una lingua e l'insieme delle norme che la regolano | l'insegnamento di questa scienza, che in passato comprendeva anche la retorica e la letteratura | (prov.) *val più la pratica della grammatica*, l'esperienza concreta serve più di una preparazione teorica 2. il complesso delle strutture fonologiche, morfologiche, sintattiche e della tradizione grafica di una lingua: *la grammatica dell'italiano, del tedesco* | nell'uso comune, morfologia, in contrapposizione a *sintassi* 3. il libro, per lo più scolastico, che tratta della grammatica di una lingua: *grammatica per la scuola media* dim. Grammaticchetta 4. il saper parlare e scrivere correttamente: *la sua grammatica lascia molto a desiderare* 5. l'insieme delle regole basilari di una scienza, di una disciplina, di un'arte: *la grammatica della pittura*³
- 2^a metà XIII sec; dal lat. *grammatica(m)* sott. *arte(m)*, cfr. gr. *grammatikḗ* sott. *tékhnē* “scienza delle lettere”, der. di *grámma*, -atos “scrittura, lettera”. 1. insieme delle convenzioni e delle norme di scrittura, pronuncia, sintassi e morfologia di una lingua o di un dialetto: *grammatica italiana, francese, la grammatica del tedesco* 2a. studio sistematico di una lingua e delle sue norme; la disciplina che ha per oggetto tale studio: *studiare, imparare la grammatica* 2b. TS stor. scuola, insegnamento di tale disciplina comprendente anche la retorica e la letteratura | corso di studi corrispondente alle tre prime classi postelementari 3. CO estens., libro, testo che descrive e raccoglie le norme di una lingua: *comprare una grammatica francese, una grammatica per le scuole elementari* 4. CO capacità di saper parlare e scrivere correttamente: *la sua grammatica è approssimativa*⁴

Balboni nel suo “Nozionario di glottodidattica” definisce la grammatica quale sistema di regole, intese come meccanismi di funzionamento di una lingua. Tradizionalmente “grammatica”, al singolare, comprendeva l'intero complesso di regole di una lingua, mentre oggi si preferisce usare “grammatiche” al plurale, precisando di volta in volta l'ambito: grammatica fonologica, grafemica, testuale, sociolinguistica, e così via per tutte le componenti che costituiscono la competenza comunicativa. Lo stesso autore osserva che <<La padronanza delle regole di una grammatica viene chiamata “competenza”>>⁵.

² https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/G/grammatica.shtml (il Sabatini & Coletti)

³ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=grammatica>

⁴ <https://dizionario.internazionale.it/parola/grammatica> (Il Nuovo De Mauro)

⁵ <https://www.italis.it/nozion/nozg-h.htm>

Dal Sette-Ottocento in poi la glottodidattica privilegia la grammatica descrittiva, trasformata in grammatica prescrittiva: in questo senso la glottodidattica è “linguistica applicata” all’insegnamento. Già dalla fine del secolo diciannovesimo, tuttavia, si fa strada il concetto di “grammatica pedagogica”: lo scopo della grammatica non è più solo quello di individuare i meccanismi di funzionamento della lingua studiata, ma anche quello di graduarli in ordine di importanza, di individuare per ciascuna regola un nucleo forte da presentare per primo e poi una serie di completamenti (eccezioni, peculiarità, ecc.) da insegnare in seguito, tornando sulle singole regole in un percorso a spirale.

Ulteriormente si fa la classificazione tra le Grammatiche di riferimento e le Grammatiche pedagogiche. **Le grammatiche di riferimento** sono sistematiche, il loro obiettivo è descrivere una lingua in tutte le sue forme e le sue strutture. Esse costituiscono una rassegna ordinata di fenomeni (Renzi 1988:15), destinata a parlanti sufficientemente competenti nella lingua descritta. Solo per citarne alcuni esempi: La Grammatica di Serianni o Renzi/Salvi/Cardinaletti- descrivono l’italiano così come effettivamente viene usato dalla comunità che lo parla, senza proporsi di prescrivere “la buona lingua”.

D’altro canto **La Grammatica pedagogica** costituita specificamente allo scopo di descrivere una lingua per determinati gruppi di apprendenti, spesso parlanti non nativi, definita come “un insieme variegato ed eclettico di materiali miranti alla comprensione e alla produzione delle frasi di una lingua: regole formali, esercizi, schemi paradigmatici”. Oltre agli aspetti formali una nozione più recente comprende anche “aspetti e regolarità riguardanti l’uso linguistico”.(Ciliberti 2013:3) Secondo Rivers (1968:19) la grammatica pedagogica assume una certa forma in relazione agli obiettivi del corso che derivano dai bisogni, l’età e maturità intellettuale dei discenti, la durata e l’intensità del corso, le differenze principali tra la lingua seconda e lingua materna che possono influire sull’approccio da adottare nell’insegnamento e sull’identificazione dei bisogni comunicativi nelle fasi iniziali di un corso di lingua.

Ciò detto, ci si pone la domanda se la grammatica sia metalinguistica, se siano un tutt’uno o si tratti di concetti diversi.

Vediamone di seguito alcune definizioni del termine *METALINGUISTICA*:

- **metalinguistica** - studio dei principi, dei metodi e delle finalità della linguistica in quanto scienza del linguaggio⁶

⁶ <https://dizionario.internazionale.it/parola/metalinguistica> (Il Nuovo De Mauro)

- **metalinguistica** - LING Scienza che studia il linguaggio in rapporto con altre manifestazioni a carattere culturale, sociale, psicologico e sim.⁷
- **funzione metalinguistica** - “una delle funzioni fondamentali del linguaggio, consistente nell’analisi e nella descrizione del linguaggio stesso assunto come oggetto”⁸. Il Dizionario di lingua italiana della Zanichelli non registra la voce metalinguistica)
- **metalinguistica** - il termine indica la capacità di spiegarsi le ragioni delle scelte effettuate in base alla competenza. La riflessione sulla lingua tende a produrre metacompetenza, nozione che rimanda all’*usage* di Widdowson e al movimento di *Language awareness*.⁹

Balboni dà un’ulteriore spiegazione al termine competenza metalinguistica quale “capacità di descrivere i meccanismi di funzionamento della lingua. È un aspetto della metacompetenza e rimanda all’usage di Widdowson e al movimento di *Language awareness*.” La competenza metalinguistica rientra nella competenza comunicativa e si realizza in atti comunicativi quali chiedere e dire come si dice una parola o come si chiama un oggetto in lingua straniera, chiedere di ripetere, chiedere una spiegazione lessicale; nell’insegnamento delle lingue la competenza metalinguistica è essenziale per facilitare il compito e richiede l’uso di una terminologia specialistica (“nome”, “aggettivo”, “soggetto”, ecc.).¹⁰

Vedovelli (1990:187) definisce **La riflessione metalinguistica** “uno strumento che fa emergere gli apparati di riconoscimento delle strutture linguistiche e di controllo delle regole” e che mette in luce la percezione da parte del parlante della propria competenza sulla lingua.” L’elicitazione della riflessione metalinguistica rientra tra le metodologie introspettive di analisi della competenza linguistica, *language awareness*. La competenza metalinguistica è una sorta di test per verificare la presenza della consapevolezza linguistica. Tomlin e Villa (1994) sostengono che la consapevolezza linguistica è indicata da tre criteri: 1) il cambiamento di strategia acquisizionale in seguito all’esperienza di un certo contenuto cognitivo o di uno stimolo esterno; 2) la meta-consapevolezza ovvero la percezione di essere consapevoli di adottare una certa strategia acquisizionale e 3) la produzione di descrizioni metalinguistiche sulle regole soggiacenti l’uso degli elementi della L2.

⁷ <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/M/metalinguistica.html> (Il Sabatini & Coletti)

⁸ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=metalinguistico>

⁹ <https://www.itals.it/nozion/nozm.htm>

¹⁰ <https://www.itals.it/nozion/nozm.htm>

Da qui la competenza metalinguistica ha un ruolo importante nell'apprendimento linguistico. È centrale nell'ipotesi del *noticing* e dell'*understanding* (Schmidt, 1990) che determinano l'articolazione dell'apprendimento in due fasi: nella prima, l'apprendente pone attenzione all'input e individua un elemento in modo consapevole, istantaneo e soggettivo (*noticing*) e nella seconda fase cerca di comprendere la funzione, analizzando l'elemento e confrontando i vari contesti in cui ha notato lo stesso elemento (*understanding*). Si deduce che la competenza metalinguistica facilita lo sviluppo della competenza linguistica.

La riflessione metalinguistica è stimolata da attività specifiche e si articola in apposite fasi: 1) osservazione di casi testuali intesi in senso ampio (*noticing*); 2) il confronto; 3) la formulazione di ipotesi; 4) la verifica della fondatezza delle ipotesi. Il discente da solo, in coppia o in gruppi, guidato dal docente facilitatore, va verso la scoperta dei molteplici meccanismi che governano la lingua e che riguardano gli aspetti morfosintattici, grafemici, fonologici, lessicali testuali o comunicativi. Lo stile cognitivo dell'apprendente è induttivo, si procede dal particolare al generale per analogia. L'apprendente, per mezzo di diverse consegne, si avventura alla scoperta della lingua e non riceve “passivamente” le nozioni linguistiche. Comunque da non tralasciare le difficoltà che potrebbero affrontare gli apprendenti con lo stile cognitivo di tipo visivo o gli apprendenti con funzionalità laterizzate a sinistra, cosiddetti analitici.

Metalinguaggio è l'insieme di termini, nozioni e discorsi che si fanno sul linguaggio. Termini comuni come: parola, frase, discorso, domanda, ecc, appartengono al metalinguaggio, ma ne fanno parte anche termini o espressioni più tecnici quali aggettivo, verbo, coniugazione, subordinata, complemento, predicato. Il metalinguaggio non consiste solo di termini, di carattere metalinguistico, ma anche di frasi come: *i sostantivi di genere femminile in italiano di solito finiscono in -a, il macedone ha un sistema verbale molto complesso, in questo periodo si trovano due subordinate*, ecc. I discorsi metalinguistici si trovano nella conversazione quotidiana, nelle lezioni a scuola, nella ricerca linguistica, hanno un ruolo importante nella nostra vita e assumono la posizione centrale in qualunque pratica di educazione linguistica.

A scuola si può liberamente insegnare la grammatica anche senza usare alcuna terminologia metalinguistica: possiamo richiamare l'attenzione degli alunni su alcune forme grammaticali, evidenziandole o rendendole molto frequenti nell'uso, senza nominarle esplicitamente. Per esempio: far svolgere un'attività di completamento con i possessivi, senza nominare o parlare di

“possessivi”. D’altro lato ci sono termini più specifici come *preposizione*, *coniugazione*, *anafora* che bisogna acquisire a scuola. Proprio qua sta la differenza tra le grammatiche scientifiche che danno una descrizione rigorosa ed esaustiva dei fenomeni linguistici e le grammatiche pedagogiche: lo scopo primario di queste ultime è facilitare lo sviluppo delle competenze, a volte a spesa dell’esaustività e del rigore, che possono anche far ricorso a una terminologia metalinguistica semplice e appartenente perlopiù al linguaggio ordinario. I manuali che si basano sulla riflessione metalinguistica si caratterizzano per la centralità dell’apprendente, per testi e ascolti semiautentici o autentici, per l’approccio comunicativo, per gli esercizi contestualizzati e non frasette singole, isolate.

Quando pensiamo al termine *Fare grammatica in classe* esistono due approcci fondamentali: una **modalità esplicita e deduttiva** che consiste nel presentare e far studiare le regole formali, applicandole poi in una serie di esercizi/attività, un processo imitativo di regolarità pre-analizzate, e una **modalità implicita ed induttiva** che favorisce la formazione di ipotesi e percorsi di scoperta delle regolarità della lingua e il loro aggiustamento progressivo da parte dell’allievo, di natura costruttivista. Quando si parla della modalità deduttiva si parte dalla regola, per arrivare all’applicazione di quella stessa regola, si parte dalla regola per arrivare ai testi, dal generale al particolare. L’uso di un approccio di tipo deduttivo nell’insegnamento della grammatica è caratterizzato da una descrizione esplicita e il più possibile completa delle strutture e del funzionamento di una lingua e dall’uso di un manuale di riferimento in cui i contenuti della disciplina sono presentati e organizzati in modo sistematico. Il docente espone e spiega una regola e invita poi gli studenti a ritrovarla negli esempi presentati. Le esercitazioni proposte hanno, quindi, come scopo l’applicazione della regola e non la sua scoperta.

Nella modalità induttiva abbiamo il percorso opposto, si parte dal particolare per arrivare al generale, dal testo alla norma-regola. Si realizza un percorso di scoperta che parte da un problema, un interrogativo linguistico, per mezzo della formulazione di ipotesi e la verifica delle stesse per giungere alla definizione della regola. L’uso del metodo induttivo per stimolare negli studenti la riflessione e l’apprendimento linguistico mira a condurre l’allievo all’individuazione di regolarità nel funzionamento di una lingua attraverso l’osservazione e il confronto di “documenti” linguistici (scritti o orali), appositamente “costruiti” o tratti dalla realtà quotidiana, prima che la norma stessa venga esplicitamente enunciata. Quindi bisogna coinvolgere gli alunni nella costruzione delle conoscenze mettendo in gioco le capacità di base, ossia

l’osservazione, la classificazione, il confronto, l’ordinamento, l’inclusione, la categorizzazione, ecc. Questi due approcci si possono abbinare utilizzando l’esplicitazione deduttiva come punto di partenza e spunto per ulteriori considerazioni ed ipotesi.

Lo Duca (2008:23) afferma: “Uno dei punti irrinunciabili della moderna glottodidattica nell’impostare un percorso didattico di una L2 è quello di non partire dalle forme, dalla grammatica[...] ma piuttosto dalle funzioni, il che potrebbe essere riassunto in “diamo degli strumenti linguistici per fare qualcosa”. (La visione funzionalista ed interazionista degli approcci comunicativi all’insegnamento di L2 determinava dunque la convinzione che solo l’interazione e la partecipazione attiva conducono “in modo naturale” all’apprendimento linguistico.)

Prat Zagrebelsky e Maria Teresa (1985: 63-101) ci presentano come deve essere la riflessione sulla lingua in un approccio comunicativo: a) deve contenere informazioni aggiornate e adeguate alla realtà dei fatti linguistici; b) deve essere condotta in modo chiaro e adeguato alle capacità di comprensione degli studenti; c) deve presentare regole “acquisibili” da parte degli studenti; d) arricchirle e rinforzarle ciclicamente; e) deve concentrarsi su aspetti rilevanti per gli obiettivi linguistici in corso; f) deve comprendere attività di consapevolezza sociolinguistica e discorsiva; g) può utilmente includere dei riferimenti contrastivi; h) può avvenire in diversi momenti dell’unità didattica; i) può essere accompagnata e rinforzata da esercizi su punti linguistici specifici; l) è utile e formativa nel momento della correzione degli errori; m) deve avere un ruolo contenuto rispetto alla pratica.

IL MANUALE “SPAZIO ITALIA 3” LIVELLO B1



Per poter fare una buona analisi del manuale in questione ci siamo serviti della scheda di analisi dei manuali didattici L2 proposta da Velasques, Faone e Nuzzo (2017:65).

Il manuale “Spazio Italia 3” rappresenta un nuovo corso di italiano per stranieri della casa editrice torinese Loescher curato da Mimma Flavia Diaco e Maria Gloria Tommasini, uscito nel 2018. È finalizzato all’apprendimento della lingua italiana sia come L2 sia come LS. Il corso è rivolto a stranieri adulti e giovani adulti, anche di madrelingua tipologicamente distante dall’italiano. Ha un’impostazione finalizzata allo sviluppo della competenza comunicativa per agire in contesti diversi: la lingua parlata è al centro dello studio, ma non vengono trascurate le abilità di comprensione e di produzione scritta. Il manuale è dotato di semplici tabelle riepilogative che aiutano lo studente a capire le regole grammaticali. È possibile consultare il corso anche in formato digitale con la possibilità di avere un libro interattivo per ogni studente. In più ci sono 100 esercizi interattivi extra per ogni livello, un glossario, narrative graduate e dei video autentici per un esempio reale della lingua d’uso. Si tratta di un approccio pragmatico, facile e incoraggiante per comunicare da subito e imparare divertendosi.

Il corso è strutturato in 4 livelli/volumi corrispettivi ai 4 livelli A1, A2, B1 e B2.

Ogni livello propone:

- un manuale e due test redatti sui modelli degli enti certificatori che permettono agli studenti di prendere consapevolezza del loro apprendimento linguistico, posti dopo le unità 4 e 8,
- un eserciziario che corrisponde all'impostazione del manuale e costituisce un ampliamento rispetto al manuale, e propone ulteriori attività di comprensione e produzione scritta e orale, nuovi esercizi/attività grammaticali e lessicali. Il fatto curioso è che ogni unità presenta:
- un portfolio con il quale gli studenti possono documentare i propri progressi;
- un glossario in ordine alfabetico situato alla fine dell'eserciziario che presenta il lessico di ciascuna unità con la traduzione in lingua inglese;
- le tracce audio del corso e video autentici con relative attività on-line rintracciabili sul sito della casa editrice;
- il CD per l'insegnante con le tracce audio del manuale;
- il DVD ROM e il Libro LIM e un'ampia offerta di materiali extra per sviluppare ulteriormente le abilità di comprensione e produzione scritta e orale;
- la guida per l'insegnante costituita da un'introduzione all'opera, da un'accurata descrizione di ciascuna attività e dalle relative chiavi.

Il manuale in questione “Spazio Italia 3” corrispondente al livello B1 in base ai descrittori del QCER. È pensato per apprendenti di livello intermedio, si pone l'obiettivo di raggiungere il grado di comunicazione funzionale alla comprensione dei messaggi chiari in lingua standard su argomenti familiari e alla produzione di testi semplici e coerenti. Il testo è strutturato in 8 unità didattiche. Ciascuna unità didattica è suddivisa in tre sezioni:

- **Vivere la lingua** - introduzione all'unità ed esercizi di tipo comunicativo proposti attraverso diversi input: immagini e dialoghi, brevi documenti, brevi tabelle grammaticali da completare. In ogni unità si trova una selezione di situazioni comunicative, ognuna delle quali costituisce il fulcro di una fase di lavoro specifica, contrassegnata da una lettera (A, B, C). Al centro di ogni ripartizione si colloca un testo, la risorsa linguistica principale, che costituisce lo spunto per una riflessione sulle funzioni comunicative e sulle strutture della lingua. I compiti per lo studente vanno da un minore a un maggiore grado di creatività; si inizia con esercizi/attività più strutturali (tipo pattern drills) e si prosegue con attività più libere, fino al momento creativo di *Progettiamolo insieme*, che costituisce la conclusione di questa sezione;

- **Sapere la lingua** - riporta l'attenzione su pronuncia, grafia, un momento di riflessione sulla corretta intonazione dell'input linguistico proposto e su alcuni particolari aspetti attinenti la grafia e la discriminazione consonantica. Seguono le tabelle grammaticali, le funzioni comunicative e il lessico, in modo da offrire una sistematizzazione schematica degli input presentati. La sezione si conclude con le attività per lo sviluppo delle abilità di comprensione e produzione scritte e orali, sempre incentrate attorno a testi autentici.
- **Civiltà** - presenta alcuni aspetti della cultura italiana attraverso brevi testi che stimolano una riflessione interculturale, un video con le attività a esso correlate da fruire collegandosi al sito della casa editrice Loescher.

La scansione di ogni unità didattica imita un determinato modello operativo, in base al quale sono modulati e disposti i materiali e i contenuti linguistici selezionati. L'iter che viene seguito muove sempre da un avvicinamento visivo e lessicale all'argomento dell'unità e si concretizza in un'attività di abbinamento/matching, il presupposto di domande-stimolo utili ad accrescere la motivazione degli apprendenti, introducendoli al focus tematico. In questo modo inizia la sezione **Vivere la lingua**, gli obiettivi dell'apprendimento, esplicitati e indicizzati si trovano nell'intestazione della pagina iniziale dell'unità, gli obiettivi vengono affidati a ogni fase del lavoro. Possiamo dire che esistono certe costanti che riguardano questa fase dell'unità (o questo step-termine utilizzato dagli autori) quali il ricorso alle immagini che servono come supporto a un dato linguistico, la preferenza dell'input orale e un lavoro sul testo articolato in differenti tipologie di attività che servono ad analizzare a fondo le risorse. Il materiale linguistico presentato viene sistematizzato e ulteriormente proposto per delle analisi nella sezione successiva, ossia **Sapere la lingua**, in cui si riflette sulla corretta pronuncia e grafia. Il bagaglio del materiale appreso, sia di strutture metalinguistiche, sia lessicali, viene consolidato nelle attività di comprensione e produzione scritta e orale. Nella sezione **Civiltà** si fa un confronto interculturale. Il video offre la possibilità per ulteriori riflessioni culturali e permette una totale immersione nella realtà italiana.

Come abbiamo già accennato prima, il volume 3 del suddetto manuale corrisponde al livello B1 del QCER. "Il Quadro Comune Europeo di Riferimento (Consiglio d'Europa 2002) si propone di fornire "[...] una base comune per l'elaborazione di sillabi linguistici, di linee guida per costruire curricula, esami, libri di testo in Europa. [Per fare questo] descrive in modo onnicomprensivo ciò che gli apprendenti devono imparare a fare per poter usare la

lingua per comunicare, quali conoscenze e abilità devono sviluppare per essere capaci di agirla effettivamente. La descrizione riguarda anche il contesto culturale nel quale la lingua è inserita. Il Framework definisce i livelli di competenza che permettono di misurare il progresso dell'apprendente nei vari stadi dell'apprendimento e in prospettiva permanente.” (Consiglio d'Europa 2001:1).

La scala globale elaborata dal Consiglio d'Europa nel 2002 definisce i livelli comuni di riferimento e stabilisce un apprendente di livello intermedio B1:

È in grado di comprendere i punti essenziali di messaggi chiari in lingua standard su argomenti familiari che affronta normalmente a scuola. Se la cava in molte situazioni che si possono presentare viaggiando in una regione dove si parla la lingua in questione. Sa produrre testi semplici e coerenti su argomenti che gli siano familiari o siano di suo interesse. È in grado di descrivere esperienze e avvenimenti, sogni, speranze, ambizioni, di esporre brevemente ragioni e dare spiegazioni su opinioni e progetti.

Vediamo quali sono le competenze linguistiche previste dal QCER per il livello in questione:

- Repertorio linguistico generale - Dispone di un repertorio linguistico sufficiente per descrivere situazioni non prevedibili, spiegare con ragionevole precisione i punti salienti di un concetto o di un problema ed esprimere pensieri su argomenti astratti o di cultura, quali la musica, il film. Dispone di strumenti linguistici e di lessico sufficiente per esprimersi, con qualche esitazione e parafrasi, su argomenti quali la famiglia, gli hobby, la scuola, i viaggi e l'attualità, ma i limiti lessicali la/lo portano a ripetere ed avere a volte anche qualche difficoltà di formulazione.
- La correttezza grammaticale - Comunica con ragionevole correttezza in contesti familiari; la padronanza grammaticale è generalmente buona anche se si nota l'influenza della lingua madre. Nonostante tutti gli errori, ciò che cerca di esprimere è chiaro. Usa in modo ragionevolmente corretto un repertorio di formule di routine e strutture d'uso frequente, relative alle situazioni più prevedibili.
- Padronanza fonologica - La pronuncia è chiaramente comprensibile, anche se è evidente a tratti l'accento straniero e vi possono occasionalmente essere errori.

- La padronanza ortografica - È in grado di stendere un testo scritto che rispetti standard convenzionali di impaginazione e strutturazione in paragrafi. Ortografia e punteggiatura sono ragionevolmente corrette, ma possono presentare tracce dell'influenza della lingua madre.¹¹

Siccome la lista delle strutture grammaticali stabilite dai descrittori del QCER è molto lunga, abbiamo deciso di presentare soltanto gli elementi facenti parte della lista e inclusi nel manuale oggetto della nostra ricerca:

Descrittori QCER LIVELLO B1

STRUTTURE GRAMMATICALI

Il nome

- Formazione del plurale dei nomi a suffisso –ISTA e –A, es. *giornalista-giornalisti / giornaliste, programma-programmi*
- Plurale dei nomi sovrabbondanti, es. *il braccio-i bracci/le braccia, il lenzuolo-i lenzuoli/le lenzuola*
- Nomi alterati diminutivi a suffisso –INO e –ETTO, es. *mercantino, cenetta*, nomi alterati accrescitivi a suffisso –ONE e –ONA, es. *valigiona*

I pronomi

- Ripresa e approfondimento per le 6 persone dei pronomi personali atoni complemento diretto e indiretto
- Altri usi della particella pronominale *ne*, es. *Ne ho bisogno; ne ho voglia; che ne pensi? Che ne dite?*
- Forme accoppiate di pronomi atoni, es. *Me lo presti? Glielo porto adesso.*
- Forma accoppiata della particella pronominale *ci* con pronomi atoni diretti e verbo avere, es. *Ce l'ho.*

¹¹ Da Consiglio d'Europa, Modern Language Division, 2002, Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione, trad.it. Sull'originale inglese da F. Quartapelle e D. Bertocchi, Firenze, La Nuova Italia

- Posizione enclitica dei pronomi atoni con infinito, es. *Vado a trovarlo* e con imperativo, es. *Ascoltami!*
- Posizione proclitica e enclitica del pronome atono con verbi servili, es. *Non lo posso fare; non posso farlo.*
- Pronome relativo invariabile *cui* preceduto da preposizione, es. *Questo è il motivo per cui sono in Italia; è la ragazza con cui esco spesso.*
- Pronome *si* nella costruzione impersonale, es. *Si mangia bene.*

Gli aggettivi

- comparativi e superlativi organici, es. *maggiore, minore, migliore, peggiore, ottimo*
- Uso degli avverbi meglio/peggio, es. *È meglio mangiare un po' di tutto.*

Gli articoli

- Presenza dell' articolo determinativo con i nomi geografici:
 - dei monti, es. *Le Alpi*
 - dei fiumi, es. *Il Tevere*
 - dei laghi, es. *Il lago Maggiore*
 - di isole grandi, es. *La Sicilia*
 - di continenti, es. *L'Europa*
 - di regioni, es. *L'Umbria*
- Omissione dell'articolo con *senza* e *con* (valore modale), es. *con attenzione, con amore, senza interesse, senza problemi*

I verbi

- La coniugazione attiva (6 persone) dei verbi regolari e irregolari dei seguenti modi e tempi:
- ripresa del passato prossimo con uso dei verbi che sono:
 - a) intransitivi e inaccusativi, es. *Ho corso per molte ore; sono corso a casa;*

- b) transitivi e inaccusativi, es. *Il professore ha iniziato il corso di arte; il corso è iniziato ieri;*
- indicativo trapassato prossimo;
- valore modale dell'indicativo futuro semplice, es. *Saranno le otto;*
- indicativo futuro anteriore con valore temporale, indicando un evento anteriore ad un altro, es. *Dopo che mi sarò laureato viaggerò molto;*
- uso del futuro anteriore con valore modale, indicando una supposizione relativa ad un'azione passata, es. *Sarà partito verso le nove;*
- indicativo imperfetto esteso a verbi regolari e irregolari:
 - a) per descrivere periodi della vita;
 - b) per descrivere azioni abituali;
 - c) per attenuazione del valore iussivo di una richiesta, es. *Volevo due etti di prosciutto;*
 - d) per esprimere un'azione incompiuta, es. *Mentre guidavo la macchina all'improvviso si è fermata.*
- condizionale tempo presente per esprimere:
 - a) un'eventualità, es. *Potremmo andare al cinema;*
 - b) un desiderio, es. *Mi piacerebbe essere italiano;*
 - c) per rendere il valore attenuativo nel formulare una richiesta, es. *Potresti aprire la finestra?*
 - d) per dare dei consigli con uso del modale dovere, es. *Dovresti mangiare di più;* o con uso del modale potere, es. *Potresti camminare per andare al lavoro.*
- ripresa dell'imperativo seconda persona singolare e plurale con (costruzione affermativa e negativa) per:
 - a) dare consigli
 - b) ordini

- forma impersonale e passivante con l’uso della particella *si*, es. *Si mangia bene e si spende poco; si mangiano i frutti di mare e si beve un buon vino;*
- forma impersonale con i verbi modali (potere, dovere), es. *Si può capire bene; si deve studiare molto;*
- uso del congiuntivo tempo presente (o dell’indicativo in contesti informali) in subordinate oggettive e soggettive esplicitate per l’espressione di:
 - a) opinioni
 - b) speranze
 - c) sentimenti
 - d) con alcune espressioni impersonali (pare, sembra), es. *Penso che sia un film interessante; sono contento che tu sia qui; spero che tu venga; mi sembra che sia felice; mi pare che stia bene.*

Gli avverbi (e le locuzioni avverbiali)

- Di modo: avverbi in *–mente*, es. *direttamente, facilmente, generalmente, attentamente* o locuzioni avverbiali, es. *in genere*

Come si evince dalla lista ci sono parecchi elementi inclusi nel programma del manuale omessi nella lista dei descrittori QCER o viceversa. Partendo dalla categoria dei NOMI, tutti gli elementi previsti dalla sopramenzionata lista dei descrittori QCER sono inclusi nel manuale. Tuttavia è da mettere in evidenza due aspetti che li differenziano: la prima sta nel fatto che il manuale non si limita alla sola categoria dei *nomi sovrabbondanti*, ma ricopre anche i nomi *invariabili, difettivi e indipendenti*. Sempre nella categoria dei nomi, i descrittori QCER presentano parzialmente i *nomi alterati*, solo i suffissi per formare i *diminutivi e gli accrescitivi*, mentre il manuale ne fa una panoramica completa. La categoria dei PRONOMI – Il manuale omette l’utilizzo dei pronomi nei tempi composti, sia pronomi personali atoni complemento diretto e indiretto, sia i pronomi doppi. Il manuale presenta l’intero gruppo dei verbi pronominali *farcela, sentirsela, andarsene, starsene e avercela*, mentre la lista dei descrittori QCER si limita solo al verbo *avercelo*. Per quanto riguarda l’uso partitivo della particella pronominale *ne* e l’uso della particella pronominale *ci* con i verbi pronominali *volerci, metterci, sentirci, vederci*, previsti dai descrittori QCER, questi non sono inclusi nel sillabo del manuale. Al contrario il manuale introduce i pronomi *ciò e quello*,

omessi nella lista descrittori QCER. Quanto agli AGGETTIVI, il paragone è completamente assente. Si fa solo accenno alle forme organiche *meglio e peggio*. Comunque, si dedica maggior spazio alla *posizione degli aggettivi* - non incluso nella lista descrittori QCER. Sono poi omesse le categorie degli *aggettivi indefiniti*, *aggettivi numerali ordinali*. Stando agli ARTICOLI il manuale non segue alla lettera tutte le situazioni previste dai descrittori QCER: manca l'uso degli articoli con espressioni di tempo, con le piccole isole, l'uso dell'articolo partitivo, ecc. Per quanto riguarda la categoria dei VERBI e dei tempi e modi verbali, possiamo sostenere che si tratti della categoria maggiormente elaborata. Il manuale comprende il ripasso del passato prossimo dei verbi regolari e irregolari e si sofferma pochissimo sui tr/intr. Consideriamo che sia fondamentale dedicare maggior tempo alla spiegazione e alla messa in pratica di questi argomenti, visto che il passato prossimo è il primo tempo composto che si apprende e in più le regole sono applicabili a tutti gli altri tempi composti. La lista dei descrittori QCER non prevede esplicitamente il paragone tra l'uso *del passato prossimo vs imperfetto*, ma essendo due tempi verbali inclusi nel programma risulta più che ovvio coprire anche quella parte. Il manuale oltre al condizionale semplice presenta anche *il condizionale composto*, omesso nella lista descrittori QCER. Un fatto per cui siamo rimasti perplessi è la motivazione dell'autore di far precedere il condizionale al futuro. Per quanto riguardo il congiuntivo e il suo uso, viene omesso l'uso del congiuntivo con valore esortativo a p.3 e sg. "Vada diritto, ma non giri a destra." al posto dell'imperativo. Il Congiuntivo passato è completamente omesso, così come l'uso del presente indicativo e del futuro per esprimere il periodo ipotetico della realtà. Il manuale non arriva in effetti a descrivere il periodo ipotetico. Lo stesso vale per il modo infinito, completamente assente nel manuale. Le PREPOSIZIONI sono la categoria grammaticale meno analizzata: delle 8 unità didattiche solo in una si fa accenno ad un paio di preposizioni, ma si tratta di una spiegazione scarsa. Essendo una categoria grammaticale che richiede molto tempo per essere appresa/acquisita, bisognerebbe aggiungere un maggior numero di testi e attività per praticarle. Nonostante i descrittori QCER prevedano una panoramica degli avverbi, il manuale si sofferma solo sugli avverbi in -mente. Non vengono menzionati gli altri tipi di avverbi. I descrittori QCER presentano una lista dettagliata relativa alla frase semplice, nonché alla frase complessa; purtroppo gli elementi sintattici di solito non si trovano nei manuali di lingua. Osserviamo poi che in questo manuale a malapena si fa cenno ad alcune delle congiunzioni coordinative, ma ci si sofferma solo a livello di riconoscimento, e l'analisi

non viene approfondita. Condividiamo appieno il punto di vista degli autori, anche se ci troviamo a un livello intermedio, si tratta di linguaggio metalinguistico specifico, un po' complesso che richiede certe preconoscenze. Basta essere capaci di distinguere una frase semplice da una complessa e riuscire ad individuare le congiunzioni di maggior frequenza.

A differenza di questa parte che gli autori hanno deciso di escludere dal manuale, vale la pena menzionare l'introduzione delle interiezioni e delle esclamazioni nel manuale, una vera rarità. Il fatto che ci sorprende è la presenza della fonetica, quasi mai presente nei manuali di apprendimento linguistico. Nell'unità 1 vengono presentati il troncamento e l'elisione. La fonologia è oggetto di maggiore attenzione ai livelli iniziali, ma la presentazione di fenomeni fonologici continua fino ai livelli avanzati di apprendimento. La pronuncia e la grafia sono concetti cui si dedica sufficiente spazio: sono argomenti presenti in ciascuna unità, non soltanto sotto forma di ascolto e ripetizione/imitazione di certi suoni o parole, ma con un approccio un po' diverso. Si presta maggior attenzione alla percezione, alla discriminazione, alla pronuncia e alla scrittura corretta, e certo anche alla riflessione sulla lingua. Per la prima volta viene incluso anche il valore distintivo delle vocali *è, è, ò, ó*, alla discriminazione di alcuni monosillabi che hanno un doppio valore grammaticale es: *da, dà, e, è, la, là* ecc. Per la prima volta un manuale presenta la punteggiatura e le suddette regole.

Ciò che merita di essere evidenziato è il fatto che sin dalla prima unità didattica si introducono e si utilizzano i termini della metalinguistica, categorie variabili, invariabili, e i nomi di tutte le altre parti del discorso. L'alunno sin dalla prima unità è costretto ad adottarli.

Il manuale ha una veste grafica accattivante, fa un uso sempre contestualizzato della lingua che prevede un forte coinvolgimento del discente nel processo di individuare, sottolineare, elaborare e codificare dei meccanismi grammaticali. Colpisce l'ampia proposta di attività originali da svolgere singolarmente, ma non di rado anche in coppia o in gruppo, volte a stimolare la riflessione metalinguistica. Il manuale presenta gli elementi metalinguistici in tabelle per metà vuote che illustrano le principali modalità di formazione e funzionamento di una struttura di cui è richiesta l'utilizzazione in tecniche didattiche di completamento, riempimento, abbinamento, incastro, trasformazione e manipolazione. Nella maggior parte dei casi dopo un testo, dialogo dato come input seguono delle attività di pratica induttiva per esempio un riempimento o un completamento di una tabella, esercizi di riconoscimento come scelta multipla, caccia all'errore per proseguire alla scoperta della

regole, formazione delle ipotesi e la verifica delle stesse e della regola. In alcune unità didattiche le attività di riconoscimento vengono sostituite dall'attività di ascolto, con tecnica di ascolto mirato/selettivo e ascolto in forma di dettato destinato al completamento di un certo testo o di una frase. Le tabelle riassuntive poste al termine di ciascuna unità didattica sono fondamentali per la verifica dell'esattezza delle ipotesi avanzata dal discente. L'apprendente è chiamato costantemente a lavorare per estrapolare termini e manipolare testi che lo porteranno alla formulazione delle regole grammaticali.

Oltre al libro dello studente anche l'eserciziario è stato sottoposto alla nostra analisi. Ciò che ci interessava era la tipologia delle tecniche didattiche utilizzate. Abbiamo creato la lista delle tecniche adoperate in base alla loro frequenza, cominciando dalle tecniche maggiormente presenti: riempimento, abbinamento, scelta multipla, individuazione (sottolineare un elemento), caccia all'errore, manipolazione, riordino, inclusione, incastro, griglie, ascolto selettivo e role-play. Vediamo quindi l'analisi quantitativa del predetto eserciziario:

tecnica didattica	n.di attività presenti nell'eserciziario
Riempimento	27
Caccia all'errore	12
Scelta multipla	11
Abbinamento	7
Individuazione	5
Manipolazione	5
Completamento	4
Incastro	4
Riordino	3
Esercizi strutturali (pattern drills)	2
Griglia	2
Inclusione	2
Ripetizione	1
Role-play	1
Ascolto selettivo	1
Domande	1

In cosa si differenzia il manuale dal programma scolastico adottato in Macedonia:

- il manuale non presenta l'uso degli articoli con i cognomi e con i titoli di rango o professioni;

- l’omissione degli articoli con gli indefiniti (qualche giorno, alcuni amici) o con i dimostrativi,
- degli aggettivi indefiniti (qualche, alcuni, certo, ciascuno, ogni ecc.),
- del pronome relativo che,
- della preposizione+cui, articolo determinativo (il/la/i/le) + cui per esprimere possesso,
- l’introduzione del passato continuo: stare + gerundio e
- la costruzione perifrastica: stare per+infinito.

Conclusione:

L’indagine panoramica svolta sulle modalità con cui si realizza lo sviluppo della competenza metalinguistica nei manuali di italiano L2 ne riconferma il suo ruolo di personaggio principale, senza essere la protagonista nell’insegnamento. Il manuale preso in esame propone percorsi di riflessione sulla lingua in larga parte adeguati al momento in cui soffermarsi sulle forme linguistiche, al tipo di attività tramite cui lo studente è guidato alla scoperta del funzionamento e del valore delle strutture e alle modalità di presentazione dei fatti linguistici, attività comunque volte a evitare il ricorso a modelli di descrizione grammaticale complessi e a ridurre al minimo l’apparato terminologico necessario per l’esplicitazione. Concludiamo il nostro studio con una citazione di Claudie Matthiae che condividiamo pienamente “Il manuale ideale non esiste, si sa”. (Matthiae, 2012:350)

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, C., 2009, *Grammatica e acquisizione dell’italiano L2*, In *Italiano Lingua Due*, n.1, 1-15
- Arcuri, A., 2012, *Il Portfolio Europeo per la Formazione Iniziale degli Insegnanti (PEFIL) come strumento di insegnamento/apprendimento*, in *Italiano Lingua Due*, n. 2., 328-335
- Balboni, P., *Nozionario di glottodidattica*, Itals in <https://www.ital5.it/nozion/noziof.htm>
- Balboni, P., 1999, *Dizionario di glottodidattica*, Perugia, Guerra edizioni
- Ciliberti, A., 2015, *La grammatica: modelli d’insegnamento*, Roma, Carocci
- Ciliberti, A., 2013, *La nozione di grammatica e l’insegnamento di L2*, in *Italiano Lingua Due*, n.1 1-14

- Colombo, A., 1982, *La riflessione grammaticale: riflessioni di un conservatore*, in *LEND, Quale grammatica?*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 12-70
- Consiglio d'Europa, Modern Languages Division 2002, *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: insegnamento, apprendimento, valutazione*, trad. it. sull'originale inglese di F. Quartapelle, D. Bertocchi, Firenze, La Nuova Italia
- Dubois, J. Et alii, 1993, *Dizionario di linguistica*, Bologna, Zanichelli
- Lo Duca, M.G., 2008, *Esperimenti grammaticali*, Roma, Carocci
- Matthiae, C., 2012, *La riflessione metalinguistica nei manuali d'italiano L2: case study*, in *Italiano Lingua Due*, n.1, 343-351
- Pallotti, G., 2009, *Descrivere le lingue: quale metalinguaggio per un'educazione linguistica efficace?*, in *Progetto PON Educazione Linguistica e Letteraria in un'Ottica Plurilingue*
- Schmidt, R., 1990, *The role of consciousness in second language learning*, in *Applied Linguistics* n.11, 129-158
- Serena, E., 2018, *Modelli di descrizione grammaticale nei manuali di italiano per apprendenti di madrelingua tedesca*, in *Italica Wratislaviensia*, 9, 247-269
- Tommasini, M.G., Diaco, M.F., 2019, *Spazio Italia 3*, livello B1, Torino, Loescher Editore
- Tomlin, R.S., Villa, V., 1994, *Attention in cognitive science and second language acquisition*, in *Studies in Second Language Acquisition* n.16, 183-203
- Troncarelli, D., 2016, *La riflessione grammaticale nei recenti manuali didattici per l'insegnamento L2*, in *Italiano a stranieri*, n.20, 8-14
- Vedovelli, M., 1990, *Competenza metalinguistica e formazione del sistema temporale dell'italiano L2*, in Bernini, G., Ramat, G., in *La temporalità nell'acquisizione di lingue seconde*, Franco Angeli, Milano, 177-198
- Velasquez, D.C., Faone, S., Nuzzo, E., 2017, *Analizzare i manuali per l'insegnamento delle lingue: strumenti per una glottodidattica applicata*, in *Italiano Lingua Due*, n.2, 1-74
- Zagrabelsky, P., Teresa, M., 1985, *Grammatica e lingua straniera*, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia

Giorgia MILIONI

Università Nazionale e Capodistriaca di Atene

Athanasia DRAKOULI

Università degli Studi di Creta¹

L'importanza della progettazione dei programmi dell'insegnamento-apprendimento di una lingua straniera (pianificazione a lungo termine) nel processo educativo: il caso dell'italiano come LS in Grecia

1. Definizione e condizioni del processo educativo “riuscito”

L'insegnamento dell'italiano, come corso di lingua straniera che si svolge all'interno dell'educazione greca, risulta essere un'attività complessa e multifattoriale con dati ogni volta diversi ed una costante ricerca del successo e del risultato efficace del processo educativo.

Il risultato di un processo educativo è considerato efficace e di successo quando, oltre a trasmettere conoscenze e aiutare a sviluppare abilità, riesce a cambiare il comportamento degli studenti nella direzione desiderata (Bloom, 1956). Quando, al contrario, tramite il processo di apprendimento non si ottiene il cambiamento del discente o, peggio ancora, quando tale cambiamento avviene in una direzione indesiderata e, di conseguenza, avviene ciò che Mager (1985: 1) chiama appropriatamente «effetti collaterali indesiderati» (come l'eliminazione della motivazione all'apprendimento), si ritiene che il processo educativo non abbia avuto successo; spesso, quindi, si parla di insegnamento “cattivo”, “indesiderato” o persino “dannoso”.

Al fine di garantire, in larga misura, lo sviluppo e il completamento del processo educativo con successo, l'intero progetto deve essere progettato in anticipo con diligenza e attenzione, sulla base di principi che mirano a garantire l'effettiva condotta e l'esito sia del singolo che di tutta la collettività degli studenti (Ματθαίουδάκη, 2013: 3). La pianificazione educativa è la prima fase, in termini di tempi di realizzazione, che l'insegnante deve svolgere; riguarda sia l'intero programma di formazione (*pianificazione a lungo termine*), sia i

¹ Pur comune la progettazione Georgia Milioni ha curato le parti 1, 4, 5, 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 7.a e 7.b del presente lavoro e Athanasia Drakouli le parti 2, 3, 6.5, 6.6, 7.c, 7.d e 8.

moduli (*pianificazione a medio termine*), o addirittura di ogni singolo corso (*pianificazione a breve termine*).

All'interno di questo breve articolo ci occuperemo della pianificazione a lungo termine.

2. Necessità e requisiti della pianificazione educativa

Πεπονάκης (2010), esaminando la realtà educativa greca dei nostri tempi, ritiene che alcuni insegnanti saltino completamente la fase di progettazione della lezione a causa della stanchezza, della impreparazione, della mancanza di conoscenze di base o perché non ne conoscono l'utilità e l'efficacia.

Immaginiamo, però, l'insegnante di lingua straniera, nel nostro caso di lingua italiana, come il capitano di una nave che sta per iniziare un viaggio di cui lui ha poca conoscenza, poiché prima di partire non ha stabilito una rotta specifica. È sicuro che, per qualsiasi malfunzionamento durante il viaggio, l'insegnante-"capitano", che non è riuscito ad organizzare e pianificare le sue lezioni, dovrà fare affidamento sull'improvvisazione del momento, che non garantisce di ottenere i risultati attesi.

Per quanto un insegnante possa essere esperto, dovrebbe essere sottoposto ad un'attenta preparazione per ogni singola fase e per ogni passo del processo di insegnamento. Specie al giorno d'oggi in cui tutti i tipi di istituti educativi sono chiamati ad utilizzare le moderne tecnologie perché gli apprendenti sviluppino nuove competenze (trasversali, pratiche e tecnologiche). In effetti, l'uso dei soli media digitali non è sufficiente a garantire un processo educativo che abbia successo ed efficacia (Drakouli & Milioni, 2019); viene richiesta perciò una buona pianificazione anticipata che porti, tra l'altro, all'integrazione armoniosa e funzionale dei moderni media tecnologici nella pratica dell'insegnamento.

È indispensabile, quindi, la pianificazione del corso di lingua in modo tempestivo. La mancata o problematica organizzazione dell'intero programma educativo, a livello di definizione degli obiettivi, di infrastruttura, di coordinamento e formazione degli insegnanti, provoca indubbiamente frustrazione nei discenti e porta alla perdita di interesse, all'indifferenza o persino al rifiuto di partecipare. Al contrario, avere un "buon" piano d'azione è uno strumento potente nelle mani dell'insegnante, che gli consente di scegliere in modo tempestivo e ridefinire, in qualsiasi momento, il corso del processo educativo e fornisce stabilità e sicurezza per i passi intrapresi sia agli insegnanti che agli studenti.

La pianificazione anticipata offre a tutti gli insegnanti l'opportunità (Νημά & Καψάλης, 2002; Βεντούρης, 2005) di:

- studiare in anticipo le difficoltà e i problemi che possono ostacolare, impedire o addirittura interrompere il corso (a volte il programma stesso);
- adattare l'educazione prevista al contesto e gestire il tempo disponibile per raggiungere gli obiettivi educativi e i singoli temi;
- scegliere l'approccio di insegnamento appropriato, i metodi più efficaci e le tecniche più appropriate per raggiungere gli obiettivi prefissati;
- rendere perfino l'argomento più difficile il più accessibile possibile agli studenti con l'aiuto di materiale didattico preselezionato e appropriato;
- fornire gli elementi materiali indispensabili che renderanno l'insegnamento comprensibile e piacevole per gli studenti;
- evitare omissioni essenziali, ambiguità, incomprensioni, punti oscuri, situazioni poco chiare e ripetizioni inutili, futili e noiose che sono importanti inibitori del processo di apprendimento;
- prendere in considerazione le possibili attività di coinvolgimento degli studenti.

Naturalmente, poiché ogni processo di apprendimento è unico e particolare, così come sono unici e particolari i suoi protagonisti, il fattore dell'imprevisto nelle loro reazioni è un elemento importante. Per questo motivo l'insegnante deve essere pronto a modificare e adattare il suo piano originale, quando e dove necessario, per rendere funzionale ed efficace il "paesaggio" educativo. Sarebbe particolarmente utile redigere in anticipo un piano didattico alternativo (e forse più flessibile).

3. Insegnare l'italiano in Grecia e progettare una lezione

La pianificazione educativa negli ultimi anni è diventata una parte distinta del processo educativo ed è stata oggetto di studio da parte degli specialisti dell'insegnamento, poiché la necessità di organizzazione e pianificazione in ogni area di attività (educativa e non educativa) è sempre più importante.

In Grecia, tuttavia, la progettazione della lezione di una lingua straniera in generale, e della lezione di lingua italiana in particolare, non ha ancora trovato il suo posto all'interno della formazione degli insegnanti; indipendentemente dal fatto che siano titolari di una laurea in didattica della lingua straniera, (e ricevano una formazione pedagogica durante il corso), o che siano qualificati ad insegnare, in quanto legalmente possessori del titolo (ottenuto grazie alla loro conoscenza approfondita dell'italiano) ma la cui acquisizione non richiede conoscenze pedagogiche.

Per quanto riguarda la didattica dell'italiano il quadro generale è veramente negativo: presso le strutture formali dell'istruzione pubblica greca la didattica della lingua italiana è assai limitata! Oltre alle Facoltà di Lingua e Filologia Italiana delle Università di Atene e di Salonicco (come materia obbligatoria), l'italiano si insegna, come materia facoltativa, presso pochissime scuole medie e facoltà di alcune Università greche. Questa situazione fa apparire l'italiano come una lingua “debole”, (che si insegna soltanto presso le strutture dell'istruzione per gli adulti e gli istituti privati), e porta alla mancanza di un quadro legislativo che “abbracci” e regoli l'insegnamento dei corsi d'italiano in un modo simile alle lingue “dominanti” (quali l'inglese, il francese e il tedesco).

Quindi, tra l'altro, in tutti questi anni non esiste un istituto di consulenza scolastica per la lingua italiana che implichi un corso omogeneo, coerente e ben organizzato nella scuola pubblica; le strutture private di apprendimento dell'italiano (nonché di altre lingue straniere) e gli istituti di insegnamento e di educazione degli adulti, sono gestiti autonomamente, senza che sia data alla grande maggioranza degli insegnanti di italiano (che non insegnano negli istituti di istruzione pubblica) l'opportunità di partecipare a seminari di formazione pertinenti degli istituti di istruzione ufficiali; e nemmeno esiste materiale informativo (cartaceo e digitale) rilevante sulla lingua italiana!

L'accettazione istituzionalizzata dell'insegnamento della lingua italiana, come LS nell'istruzione pubblica, da parte dello Stato, fornirebbe una soluzione permanente e soddisfacente alle questioni che affliggono attualmente l'italiano nel nostro Paese (tra le altre la progettazione della lezione). Di particolare importanza sarebbe anche la revisione dei curricula dei Dipartimenti di Lingua e Letteratura italiana a livello di definizione dei campi e delle materie cognitive e l'inclusione del disegno didattico nella formazione dei futuri insegnanti di italiano. Invece, negli ultimi due anni (anni accademici 2017/18 e 2018/19) alcune università greche forniscono, attraverso il pagamento di tasse universitarie, Programmi di Insegnamento delle Lingue Straniere di breve durata che concedono, una volta completati con successo, credenziali di insegnamento per insegnanti di lingue straniere, alcuni dei quali sono offerti anche agli insegnanti di lingua italiana².

² Si tratta di Programmi di Insegnamento delle Lingue Straniere dell'Università Nazionale e Kapodistriaca di Atene (“*Προχάρω*”: <https://www.eduguide.gr>) e dell'Università Aristotelica di Salonicco (<http://prodi.del.auth.gr>) per i laureati e il Programma di Insegnamento delle Lingue Straniere dell'Università Democrito di Tracia per i laureati del Dipartimento di Lingue Straniere, Letteratura e Cultura della Regione del Mar Nero (<http://www.diodos.edu.gr/?p=13092>).

Tutto ciò rende ancora più necessaria da parte dell'insegnante della lingua italiana la progettazione preventiva di ogni corso che gli viene assegnato. Chiaramente, fino a quando lo stato greco non regolerà le questioni relative all'insegnamento e all'apprendimento della lingua italiana, la preparazione di una guida (cartacea ed elettronica), contenente tutto ciò di cui un insegnante di italiano ha bisogno, sia a livello teorico che metodologico, per essere in grado di organizzare e pianificare le sue lezioni, potrà essere una soluzione immediata e concreta per le esigenze di progettazione della lezione stessa.

4. Il presente lavoro come contributo alla pianificazione

La seguente presentazione dei dati, che unisce i punti principali del quadro teorico e metodologico dei modelli dominanti nel campo della pianificazione a lungo termine, mira a contribuire, per quanto possibile (nel contesto di un breve articolo), all'acquisizione da parte degli insegnanti di lingua italiana, di conoscenze, abilità e attitudini verso un'esplorazione più completa dei vari aspetti e manifestazioni legati all'organizzazione e al funzionamento di un programma educativo. Ogni docente deve pianificare nel modo più completo possibile il proprio corso, identificare pratiche e strumenti adeguati e, in anticipo, diagnosticare e minimizzare (o addirittura eliminare) i fattori che possono portare a situazioni difficili, imprevedibili e spiacevoli durante il processo di formazione.

Poiché, naturalmente, diversi fattori negativi possono presentarsi durante il processo educativo (cancellazioni di lezioni, assenze, problemi di collaborazione in classe, ecc.) mai completamente prevedibili, non è possibile parlare di pianificazione con passaggi rigorosamente definiti. È particolarmente importante che la pianificazione della lezione non vada a scapito della flessibilità, necessaria sia durante la durata dell'intero corso, sia in una singola lezione.

5. Le fasi e il contenuto della progettazione del corso di lingua

La progettazione di un programma linguistico deve essere strutturata nell'esplorazione e nello sfruttamento sia dei suoi *elementi introduttivi* che degli elementi relativi al *corso dell'insegnamento*, in quanto forniscono preziose informazioni pratiche che l'insegnante può utilizzare in modo costruttivo nella pratica dell'insegnamento.

Gli elementi introduttivi (o preliminari) del programma, ovvero le ovvie caratteristiche della struttura del programma, sono i fattori decisivi,

almeno in teoria, per modellare il contesto dello sviluppo dell'insegnamento. Alcuni di questi (come i fattori spazio-temporali) costituiscono i cosiddetti elementi "rigorosi" di ciascun curriculum, che sono difficili da modificare.

I **dati del corso di insegnamento** sono le informazioni che si riferiscono alla registrazione, allo studio e all'organizzazione dettagliata del contenuto e delle fasi dei corsi, ovvero i tipi e il numero di azioni e attività che verranno affrontate dagli insegnanti e dai discenti durante il processo educativo.

Si osserva che la letteratura tratta principalmente dei dati relativi al corso di insegnamento, trascurando (a volte completamente) gli elementi introduttivi del programma, sebbene abbiano un effetto critico su: a) lo svolgimento del flusso di insegnamento, b) l'assimilazione del nuovo materiale didattico, c) la dinamica, l'interazione e la coesione di coloro che sono coinvolti nel processo educativo.

6. Progettare gli elementi introduttivi del programma di formazione

La progettazione della lezione di lingua dovrebbe iniziare preferibilmente con la registrazione e l'analisi degli elementi introduttivi di ciascun programma educativo, a molti dei quali l'istruttore può accedere prima dell'inizio del corso. Questi sono:

6.1. Il responsabile del programma educativo da cui dipendono i dati pratici e finanziari dell'istruzione (risorse disponibili, infrastruttura logistica e aree di insegnamento esistenti) che possono fungere da supporto all'interno del corso o possono imporre limiti di importanza cruciale alle scelte riguardanti l'esecuzione del programma. Ad esempio, per eseguire alcuni esercizi e compiti linguistici interattivi, come sondaggi in aula o giochi di domande con la registrazione delle scelte del pubblico, è necessaria una lavagna interattiva con un sistema di risposta del pubblico, per commentare un gioco di ruolo presuppone la sua videoregistrazione e così via.

Inoltre, il tipo di rapporto di lavoro tra il responsabile e il personale docente (durata, periodicità e remunerazione), nonché il clima di cooperazione sviluppato tra i rappresentanti dell'organizzazione educativa e l'insegnante e / o i discenti, è cruciale a vari livelli e possono riguardare sia le persone coinvolte nell'insegnamento sia lo stesso processo educativo. Pertanto, nella fase di pianificazione, si dovrebbe prendere in considerazione qualsiasi elemento, come pure tener conto dell'atteggiamento completamente indifferente di chi è preposto all'organizzazione del processo di formazione, se offre o si rifiuta di fornire strutture agli apprendenti e così via.

6.2. Il più ampio programma di istruzione o formazione comprende anche gli incontri con i discenti che l'insegnante di italiano si impegna a svolgere. Essi stabiliscono in quale fase dell'orario generale sono previsti i propri incontri-lezioni, se sarà l'unico insegnante oppure no, se ci saranno altri insegnanti-formatori con cui dovrà collaborare e via dicendo.

6.3. Tematiche oggetto di insegnamento: all'insegnante viene richiesta la completa conoscenza di alcuni aspetti del programma, cioè quelle parti della lingua che richiedono formazione, specializzazione e studi speciali, come il lessico specifico e la terminologia specializzata che si trova in italiano come in tutte le lingue parlate (Milioni & Drakouli, 2014: xxi; Drakouli, & Milioni, 2015: 361 sgg.).

6.4. Luoghi e tempi del programma educativo, sono dati particolarmente importanti sia per il flusso regolare delle lezioni che per la creazione di un clima di coesione, lavoro di squadra, accettazione e incoraggiamento degli studenti. Per fare alcuni esempi, l'insegnante di italiano fin dall'inizio deve considerare, tra l'altro, qual è il livello di rumore proveniente dall'area circostante e se può disturbare il corso o, al contrario, il livello di rumore prodotto dalla sua aula e la possibilità di disturbare altre aree dell'edificio. Fondamentale per l'efficacia del processo di apprendimento è la pianificazione spaziale degli studenti, che può facilitare o ostacolare l'interazione dei membri del team educativo, favorire (o meno) un senso di fiducia, accettazione ed equità.

Sono molti gli aspetti che interessano l'insegnante e gli elementi che compongono l'organizzazione temporale di ciascun programma: quando saranno tenute le lezioni in relazione alla durata totale del corso, la frequenza degli incontri educativi, il numero di ore (in totale e per ogni incontro), gli orari dell'insegnamento. Questi sono dati che hanno un ruolo decisivo per il ritmo del lavoro in classe, nella distribuzione del curriculum, nel numero e nel tipo di attività che saranno selezionate o escluse a causa del tempo insufficiente per eseguirle (Rogers, 2002 [1999]).

6.5. Le caratteristiche dei membri del gruppo target, vale a dire le caratteristiche esplicite e implicite dei partecipanti al programma di apprendimento dell'italiano. Questi sono dati che influenzano e talvolta determinano il processo di insegnamento in quanto il loro potere può cambiare il flusso del processo educativo in qualsiasi momento. Sono direttamente correlati all'interazione dei partecipanti e all'impatto positivo o negativo sul processo di insegnamento, i ruoli che emergono, le regole stabilite, le forme di influenza e comunicazione, il clima socio-emotivo, i valori e gli atteggiamenti dei

membri. Il loro spirito di ricerca e il loro corretto utilizzo, come parte della formazione di una squadra in via di sviluppo funzionale (una preoccupazione chiave di ogni insegnante), facilita la coltivazione della coesione e dello spirito di squadra e la formazione di una forte identità del *noi* e dell'*appartenenza* al gruppo. I più importanti sono:

a. la dimensione del gruppo: maggiore è il numero dei membri di un gruppo, maggiori sono i requisiti: per progettare e organizzare il programma, dedicare tempo al processo di insegnamento, diversificare strumenti e tecniche educative, per un ruolo più attivo dell'insegnante nel creare e mantenere la coesione degli studenti, gestire eventuali difficoltà, ecc.

b. "l'età": esistono variazioni legate a questo fattore che giustificano particolari attenzioni da parte dell'insegnante. Tra queste: l'età dei discenti (che influenza il modo in cui scelgono di partecipare ai processi di ciascun gruppo, come membri), l'età omogenea dei discenti, la relazione dell'età dei discenti con quella dell'insegnante (che a volte sembra essere più giovane) e la fase della vita in cui si trova ogni studente, in quanto si intrecciano con dati (diversi per ogni individuo) che differenziano le condizioni e possono rendere difficile la coesione del gruppo.

c. il grado di omogeneità nella composizione degli studenti in base al genere, alla loro madrelingua (in classi di studenti di diversa origine) e alle loro caratteristiche generali a livello: *culturale* (religioso, rifugiati, immigrati, ecc.), *sociale* (alunni, studenti, disoccupati, membri di gruppi vulnerabili, ecc.) e *d'apprendimento* (dislessia, disgrafia, distrazione, comorbidità, ecc.). Qualsiasi ampia divergenza all'interno del gruppo porta a una scarsa coerenza e l'incapacità di stabilire una cooperazione e un'interazione positiva tra i suoi membri, che possono impedire una parte o tutto il processo educativo;

6.6. altri fattori cruciali per la coesione e il processo del gruppo di formazione e che l'insegnante di italiano può iniziare ad esplorare, avendo in mano gli elementi preliminari del programma sono:

a. le possibili precedenti relazioni tra gli studenti: possibili strette relazioni collaborative che i membri del gruppo di formazione hanno già sviluppato tra di loro possono interferire con molti dei fattori di apprendimento inibitori (stress da esposizione, tensioni, resistenza all'apprendimento, ecc.) e la possibilità di abbandono precoce del programma di formazione (Hanze & Berger, 2007: 29 sgg);

b. la precedente esperienza educativa del gruppo: il numero di altre lingue che conoscono, in quale fase dell'educazione della lingua italiana si trovano, il modo in cui hanno imparato la lingua (o altre lingue) studiata

fino a quel momento, il numero di insegnanti di italiano che hanno avuto, un particolare coinvolgimento emotivo che potrebbero aver stabilito con un loro precedente insegnante, ecc.

c. il livello linguistico degli studenti: è una componente fondamentale dell'obiettivo di un apprendimento efficace. Di solito è determinato da un test conoscitivo prima o all'inizio del programma o dalla raccolta di campioni di lingua (orali o scritti) degli alunni per identificare eventuali problemi e carenze. Spesso, la competenza linguistica degli studenti viene ridefinita attraverso altri test simili durante il corso del programma;

d. le esigenze e le aspirazioni del gruppo: l'identificazione dei bisogni degli studenti, è di estrema importanza per la creazione di programmi di formazione linguistica validi ed efficaci; essi riguardano non solo ciò che è necessario nella lingua straniera, ma anche i desideri, i requisiti, le aspettative, le carenze e le motivazioni che li portano ad apprendere la lingua possono essere avviati dall'insegnante di italiano anche prima dell'inizio del corso, studiando gli elementi personali di ciascuno, contenuti nelle iscrizioni degli apprendenti che ha l'ente organizzativo.

Identificando le esigenze educative e analizzando le aspettative dei discenti, l'insegnante può così identificare le condizioni per garantire l'efficacia delle attività educative, nonché determinare le regole di funzionamento del gruppo. Nonostante la sua importanza, tuttavia, la diagnosi dei bisogni educativi non è di solito un processo facile per l'insegnante, in quanto comporta elementi di cambiamento che sono spesso associati alla reazione e alle controversie (specialmente nell'educazione degli adulti).

In questo contesto, il docente formatore, sin dalla prima lezione, dovrebbe raccogliere quante più informazioni possibili, usando questionari, interviste o osservazioni empiriche degli studenti e del loro comportamento in classe. Dovrebbe anche raccogliere informazioni sugli interessi degli studenti e sulle loro percezioni della lingua target e del suo insegnamento, nonché le loro opinioni sul processo di apprendimento: preferenze, stili di apprendimento, carenze che loro stessi individuano in elementi linguistici specifici o abilità linguistiche.

È probabile che la raccolta di dati sulle caratteristiche dei membri del gruppo target continui anche durante il primo incontro di formazione; inoltre, è possibile che siano condotte nuove analisi anche lungo la durata del corso, poiché l'integrazione nel programma linguistico può comportare cambiamenti che richiedono di ridefinire tali dati.

7. La progettazione dei dati del corso di insegnamento

La fase iniziale di progettazione dei dati, che riguardano il corso di istruzione, precede l'inizio delle lezioni; tuttavia, vengono adattati e ridefiniti nel corso dell'insegnamento in base al feedback che l'insegnante riceve. Essi riguardano:

7.a. l'identificazione dello scopo e degli obiettivi dell'insegnamento. Il quadro del programma educativo entro il quale l'insegnante deve spostarsi (lo scopo). È una dichiarazione generale di intenzioni che si riferisce ai comportamenti da tenere senza la necessità di indicare chiaramente i risultati attesi in modo chiaro e dettagliato. Gli obiettivi educativi, d'altra parte, si riferiscono ai risultati previsti dell'insegnamento in modo chiaro e dettagliato. Di questi:

✓ l'obiettivo generale dell'istruzione e della formazione linguistica a livello transnazionale è fissato dal Consiglio d'Europa³ e a livello nazionale dagli Stati membri del Consiglio d'Europa e dai rispettivi Ministeri della Pubblica Istruzione. Oggi, l'obiettivo dell'educazione linguistica si concentra sulla comunicazione, senza che rimanga fissa e cristallizzata, poiché la dimensione interculturale contemporanea dell'educazione e la tendenza verso un approccio più olistico all'insegnamento delle lingue richiedono il rinnovo dell'orientamento e, per estensione, della definizione degli obiettivi e degli approcci metodologici. Nell'attuale contesto socio-politico-economico, l'insegnamento dell'italiano, come di tutte le lingue, non deve accontentarsi di sviluppare solamente le capacità comunicative (in linea con l'approccio comunicativo che ha dominato l'insegnamento delle lingue negli ultimi 30 anni del 20° secolo), ma accentuare il suo contributo linguistico e culturale, concentrarsi sull'acquisizione della conoscenza letteraria e ampliarla, sviluppando le capacità di comunicazione socio-professionali (per consentire agli studenti di far fronte a potenziali difficoltà di accesso al mercato del lavoro, in lavori desiderabili che richiedono competenze linguistiche), nonché sviluppare capacità di azione/interazione (soprattutto in considerazione della mobilità a cui saranno chiamati all'estero) (Πρόσκολλη, 2016: 22).

✓ gli **obiettivi specifici** identificano chiaramente le competenze che gli studenti devono avere al termine del processo di insegnamento e strutturano

³ Vedi al riguardo *European Portfolio for Student Teachers of Languages* (Newby et alii, 2007), che consiste in un elenco di conoscenze e competenze necessarie agli insegnanti di lingue per poter insegnare una lingua e il Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue / *A Common European Framework of Reference for Languages* (Council of Europe, 2001), che esprime tutti i tipi di conoscenze e competenze che gli studenti devono avere a ogni livello (come affermazioni "può fare") e che costituisce, da quasi 20 anni, un punto di riferimento per l'insegnamento delle Lingue. Cfr. anche Πρόσκολλη, 2016: 23.

la progettazione del programma generale, dei suoi componenti (i moduli e ciascuna sessione di insegnamento) e tutte le opzioni correlate con la loro attuazione.

È particolarmente importante che gli scopi e gli obiettivi di ciascun programma siano focalizzati sui problemi reali e che aiutino a risolvere situazioni problematiche che gli studenti affrontano. La creazione di obiettivi educativi concordati congiuntamente è un processo che richiede tempo e impegno; tuttavia, sono particolarmente importanti, sono un elemento chiave per far funzionare in modo valido ed efficace il programma e il gruppo educativo determinando il corso del processo di insegnamento. Se gli obiettivi non sono chiari, elementi importanti del programma potrebbero essere trascurati (come i bisogni educativi degli studenti); d'altra parte, quando sono realizzabili è possibile controllare la portata e l'estensione della loro attuazione e quando sono chiari sono un mezzo di valutazione e miglioramento per qualsiasi materiale didattico, ciclo di lezioni o corso.

7.b. la formulazione del contenuto tematico dell'insegnamento e il suo sviluppo dettagliato. Il programma deve essere direttamente correlato agli obiettivi del programma e strutturato in base alle esigenze degli studenti.

7.c. la scelta dell'approccio, della metodologia e delle tecniche di insegnamento (strumenti, strategie e tipi di interazione) che l'insegnante adotterà per attuare il processo di insegnamento, collegando teoria e pratica in classe. Queste scelte metodologiche determinano il ruolo dell'insegnante e degli studenti, la loro relazione, il contenuto del processo educativo, le abilità che si cerca di sviluppare durante l'insegnamento, il materiale linguistico, il tipo di esercizi e le attività da svolgere, gli strumenti didattici da utilizzare nel processo di insegnamento. La scelta di metodi, pratiche e mezzi educativi è un enigma derivante dalla convergenza dei principi teorici che l'insegnante (consapevolmente o meno) ha adottato, degli obiettivi fissati del programma. Le caratteristiche e le esigenze educative dello studente e il contenuto devono fare da supporto al processo educativo e promuovere la partecipazione attiva.

Particolarmente impellente è l'esigenza, nella situazione attuale, di una opportuna programmazione della lezione di lingua, nel nostro caso della lingua italiana; gli istituti di istruzione di ogni livello sono infatti invitati a valorizzare, attivamente, in tutti i campi della conoscenza (in modo particolare nell'insegnamento-apprendimento delle lingue straniere), le moderne tecnologie per lo sviluppo di nuove abilità degli apprendenti. Soprattutto oggi in cui si constata la mancanza di un sistema "efficace" di istruzione iniziale e, in seguito, di aggiornamento degli insegnanti delle lingue straniere, capace di

offrire loro la possibilità di far fronte, nel miglior modo possibile, sia alle esigenze pedagogiche che moderne e tecnologiche⁴ (Πρόσκολλη, 2016; Drakouli e Milioni, 2019). Ne risulta che, negli ultimi decenni, esista:

- ✓ una eccessiva focalizzazione nell'acquisire, da parte dei docenti, il maggior numero possibile di conoscenze, comportamenti e abilità, nell'uso sistematico dei mezzi della tecnologia didattica (multimediali, ipermediali, di reti) e delle loro potenzialità tecnologiche in continua evoluzione e contemporaneamente,

- ✓ il superamento dell'acquisizione delle adeguate conoscenze, comportamenti e abilità per l'opportuna valorizzazione pedagogica dei mezzi computerizzati nel processo dell'insegnamento e dell'apprendimento delle LS e non solo⁵.

Tutto questo finisce con l'attribuire maggiore valore al processo tecnologico a scapito dell'evoluzione della conoscenza del sapere; riduce, inoltre, sempre più, l'importanza della valenza pedagogica di qualsiasi attività didattica. Al contrario, occorre un tipo di progettazione che rispetti l'esperienza umana, basato sulla creatività dei protagonisti dell'esperienza di insegnamento, che tenga conto degli attuali contesti sociali ed educativi/didattici e che attinga al contesto storico di ogni luogo e alle sue tradizioni (Drakouli & Milioni, 2019).

7.d. il sistema di valutazione del programma. La valutazione, parte integrante del processo educativo e, quindi, della progettazione linguistica, può riguardare: a) il grado di acquisizione di nuove conoscenze a livello cognitivo, emotivo e psicomotorio dello studente, b) l'efficacia del programma in relazione allo scopo originale, c) le prestazioni del programma in termini di attuazione e il ruolo dell'insegnante come mezzo per promuovere e diffondere nuove conoscenze. Qualunque sia il valore, un obiettivo chiave della valutazione è quello di fornire feedback sul processo educativo e identificare le carenze dell'insegnamento e dell'apprendimento, al fine di migliorare l'istruzione fornita e, in definitiva, il progresso degli studenti. Può essere realizzato in tutte e tre le fasi principali di organizzazione e attuazione di un programma educativo, nella sua progettazione, integrazione e completamento. I

⁴ Molti, infatti, sono gli insegnanti di lingue straniere in Grecia che non hanno ancora sviluppato le loro competenze digitali in misura "soddisfacente" (Διαμαντής, 2019: i, v).

⁵ Κουτσογιάννης (1999: 151) sottolinea che, se da un lato le informazioni offerte, per la parte tecnica di ogni simile attività, sono sempre sufficienti, «raramente possiamo comprendere la qualità del software circa i temi decisivi, quali, per esempio la conoscenza linguistica o la didattica pedagogica che viene promossa».

criteri, gli organi e i mezzi di valutazione di ciascun campo e di ciascuna fase devono essere identificati e decisi nella fase di pianificazione.

8. In conclusione...

La consapevolezza dell'insegnante di italiano sull'importanza della progettazione del programma educativo è uno "strumento" necessario e allo stesso tempo prezioso che lo porta a:

A. (a livello cognitivo) identificare in anticipo i fattori che influenzano il processo di formazione per quanto riguarda l'istituzione educativa che attua il programma di formazione, i suoi partecipanti e le loro caratteristiche specifiche nonché la sua formazione;

B. (a livello psico-sociale) essere in grado di analizzare i singoli fattori che influenzano il processo di apprendimento, progettare un programma educativo basato su scopi e obiettivi coerenti con le intenzioni degli studenti, selezionare metodi, tecniche e strumenti per facilitare il processo di apprendimento, consolidare le capacità degli studenti, gestire i processi del gruppo a beneficio di obiettivi educativi e di insegnamento;

C. (a livello emotivo) essere in grado di valutare il feedback dal processo di insegnamento, adeguare il suo atteggiamento verso pratiche di insegnamento coerenti e consolidate, formare un ambiente di apprendimento collaborativo che promuova il raggiungimento degli obiettivi prefissati e minimizzare il rischio che la motivazione ad apprendere degli studenti si indebolisca e che questi abbandonino il corso.

BIBLIOGRAFIA

- Bloom, B.S. (1956). *Taxonomy of Educational Objectives, Handbook I: The Cognitive Domain*. New York: David McKay Co Inc.
- Council of Europe (2001). *A Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment –A General Guide for Users*. Strasbourg: Council of Europe.
- Drakouli, A. & Milioni, G. (2015). «L'importanza delle lingue speciali nell'insegnamento dell'italiano LS». In Pîrvu E. (a cura di), *La lingua e la letteratura italiana in prospettiva sincronica e diacronica*. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 361-380.
- Drakouli, A. & Milioni, G. (2019) L'utilizzo delle nuove tecnologie nell'insegnamento dell'italiano in Grecia: la situazione attuale, problematiche, proposte metodologiche, (in corso di stampa) in *L'italiano in contesti plurilingui: incroci linguistico-culturali*-Atti del Convegno internazionale, Capodistria, 16-17 ottobre 2019, pp. 1-14.
- Hanze, M., & Berger, R. (2007). «Cooperative learning, motivational effects, and student characteristics: An experimental study comparing cooperative learning and direct

- instruction in 12th grade physicsclasses». *Learning & Instruction*, vol. 17, n. 1, pp. 29-41.
- Mager, R. F. (1985.) *Διδακτικοί στόχοι και διδασκαλία*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Milioni, G. & Drakouli, A. (2014) *Lingue speciali e settoriali in italiano*. Atene: Disigma.
- Newby, D., Allan B., Fenner A.-B., Barry L., Komorowskatt H. & K. Soghikyan, (2007) *European Portfolio for Student Teachers of Languages - A reflection tool for language teacher education*. Strasbourg/Graz: Council of Europe/European Centre for Modern Languages.
- Rogers, A. (2002 [1999]). *Η Εκπαίδευση Ενηλίκων* (trad. greca M. K. Παπαδοπούλου & Μ. Τόμπρου). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Βεντούρης Α. (2005) *Η συνάρτηση της μάθησης. Εισαγωγή στη γενική διδακτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Μπόνια.
- Διαμαντής Κ. Ι. (2019) *Επιμόρφωση και αξιοποίηση των ψηφιακών μέσων στην ελληνική δευτεροβάθμια εκπαίδευση του 21ου αιώνα: δυνατότητες και προκλήσεις*-PhD dissertation. Θεσσαλονίκη: Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ.
- Κουτσογιάννης, Δ. (1999) Από την τεχνοκρατική ευφορία στη διαμόρφωση επιστημονικών προτεραιοτήτων για τη γόνιμη αξιοποίηση των υπολογιστών στη διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας ως δεύτερης. In Γεωργογιάννης Π. (a cura di), *Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση*-Atti del 1o Convegno Internazionale, vol. II, Πάτρα: Κέντρο Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Πατρών, pp. 150-166.
- Ματθαίουδάκη Μ., (2013) Ο σχεδιασμός του ξενόγλωσσου μαθήματος: προτάσεις στα πλαίσια των σύγχρονων προσεγγίσεων. *Διαδρομές του Κέντρου Ελληνικής γλώσσας*-*diadromes.greek-language.gr*, 1-46 (reperibile il 20.06.2018).
- Νημά, Ε. & Α. Καψάλης (2002) *Σύγχρονη διδακτική*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
- Πεπονάκης, Μ.Γ. (2010) *Σχεδιασμός, διεξαγωγή του μαθήματος και αξιολόγηση στα Θρησκευτικά του Γυμνασίου και του Λυκείου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αφών Φραγκούδη.
- Πρόσκολλη, Α. (2016) Επαναπροσδιορίζοντας την Εκπαίδευση/Κατάρτιση των Καθηγητών Ξένων Γλωσσών. Καθηγητής Γλώσσας ή Επαγγελματίας των Γλωσσών;. *International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication*, n. 4, pp. 16-32.

Radica Nikodinovska, Valentina Milošević – Simonovska

Univerzitet “Sv. Kiril i Metodij” – Skopje

Analisi dei contenuti (inter)culturali nel manuale di lingua italiana “Ragazzi in rete A1”

Introduzione

Imparare una lingua straniera non è un fatto puramente linguistico, bensì un altro modo di percepire il mondo e di scoprire l’universo culturale e linguistico, diverso dalla propria cultura. In altre parole, la lingua rappresenta un mezzo privilegiato per accedere ad un’altra cultura, il che consente all’apprendente di riflettere sui pregiudizi e sugli stereotipi che forse ha nei confronti dell’altra cultura.

Il presente articolo si propone di fare l’analisi dei contenuti (inter)culturali espliciti e impliciti (integrati) nel manuale “Ragazzi in rete A1”¹, di Marco Mezzadri e Paolo Balboni, corrispondente al livello elementare (primo contatto del *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue*² - QCER), con lo scopo di individuare gli elementi (inter)culturali volti allo sviluppo della competenza comunicativa (inter)culturale. Il manuale “Ragazzi in rete A1” è stato scelto perché in uso nelle scuole primarie macedoni dove si insegna l’italiano come seconda lingua straniera a partire dal 2018. Il manuale è destinato ai ragazzi che frequentano il VI e il VII anno della scuola primaria, corrispondenti ai primi due anni di apprendimento dell’italiano LS. Si osservano i contenuti (inter)culturali, partendo dall’ipotesi che gli autori del manuale propendano per un contenuto (inter)culturale, che abbiano seguito le raccomandazioni europee (QCER) e che ci sia una coerenza tra i contenuti (inter)culturali del manuale, oggetto di analisi, e gli obiettivi dei curricula scolastici macedoni per l’apprendimento dell’italiano LS per il VI e il VII anno delle scuole primarie macedoni.

L’articolo è diviso in tre parti di cui la prima introduce i concetti “Interculturale” e “Competenza Comunicativa Interculturale”, la seconda si concentra sul concetto “interculturale” in QCER e negli obiettivi curriculari

¹ Mezzadri Marco, Balboni Paolo E., 2012. *Ragazzi in rete A1*, Perugia, Guerra Edizioni.

² Consiglio d’Europa, 2002. *Quadro Comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Milano, La Nuova Italia-Oxford.

scolastici in vigore nelle scuole primarie macedoni, mentre la terza parte si occupa di analisi dei contenuti (inter)culturali nel manuale “Ragazzi in rete A1”.

1. I concetti “Interculturale” e “Competenza Comunicativa Interculturale” (CCI)

Storicamente, il concetto “interculturale” si è sviluppato attorno alla migrazione come conseguenza della decolonizzazione ed è nato in Francia, negli anni Settanta, per far fronte alle situazioni di crisi e alla disfunzione legata alle questioni migratorie. Di questo universo di dialogo tra le culture si è interessata la didattica delle lingue la quale, nella nozione di coltivazione di culture, ha trovato il punto di partenza dell’approccio interculturale. L’insegnamento delle lingue viene visto come sviluppo di una competenza di comunicazione interculturale, promossa grazie ai lavori di Byram e Zarate (1996)³, Byram (2003)⁴ ed altri⁵. L’introduzione della competenza culturale nell’insegnamento/apprendimento delle lingue straniere, e di conseguenza nei programmi, secondo Byram (1997)⁶ consente all’apprendente di passare da una competenza monoculturale ad una competenza interculturale, portandolo a cambiare le sue abitudini e il suo comportamento. La lingua, il pensiero e la cultura sono strettamente interconnesse. Per evitare dei fraintendimenti, oltre al lessico, la grammatica ecc., gli apprendenti devono saper interpretare correttamente i gesti, le referenze storiche e culturali per cui la classe di lingua deve essere uno spazio di incontro tra due culture, quella dell’apprendente e quella della lingua straniera.

Il noto linguista e studioso di glottodidattica, nonché uno degli autori del manuale “Ragazzi in rete”, Paolo Balboni, definisce la Competenza Comunicativa Interculturale (CCIC) come :

³ Byram Michael, Zarate Geneviève, 1996. *Les jeunes confrontés à la différence. Des proposition de formation*, Strasbourg, Conseil de l’Europe.

⁴ Byram Michael, 2003. *La compétence interculturelle*, Strasbourg, Conseil de l’Europe.

⁵ Sul piano teorico, nel campo dell’educazione linguistica interculturale, hanno dato i loro preziosi apporti noti studiosi quali: Kramsch (1993); Galisson, Puren (1999); Puren (2002); Risager (2007), Caon (2013); soprattutto Balboni, Caon (2015).

⁶ In seguito alla redazione del CEFR fu pubblicata la monografia di Michael Byram (1997): *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence* nella quale l’autore, che è anche uno dei compilatori del QCER, espone il concetto di Intercultural Communicative Competence (ICC) costituita da cinque saperi: Attitudes (savoir être), Skills of interpreting and relating (savoir comprendre), Knowledge (savoirs), Skills of discovery and/or interaction (savoir apprendre/faire), Education: Critical cultural awareness (savoir s’engager).

(...) capacità di chi apprende una lingua di essere in grado di comunicare con messaggi efficaci non solo dal punto di vista linguistico ('corretti' quel tanto che basta per rendere possibile la comunicazione, anche ai livelli più elementari), ma anche da quello non verbale, entrambi indispensabili per portare a termine qualsiasi evento comunicativo. Questa competenza, continua Balboni, è la più completa, perché ingloba in sé sia la competenza linguistica, sia quella comunicativa, aggiungendo la componente culturale. Sviluppare questo tipo di competenza implica l'acquisizione di una prospettiva interculturale, che si traduce nella volontà di conoscere l'altro, rispettarne le differenze culturali, saper mettere in discussione i propri valori di riferimento ed accettare che alcuni modelli culturali possano essere migliori dei propri (Balboni 2007: 11-31).⁷

2. "L'interculturale" in QCER e nei curricula scolastici in vigore nelle scuole primarie macedoni

All'inizio del QCER (2001)⁸ si afferma che: "l'insegnamento delle lingue deve consentire di sviluppare competenze plurilingue e interculturali degli apprendenti (sapere, saper essere, saper fare, saper apprendere), essenziali per un vivere insieme, per la coesione sociale e la costruzione di società pacifiche" (5.1.1.2 : p. 126, 127). Si legge in seguito:

"La consapevolezza interculturale fa parte delle competenze generali che l'apprendente di una lingua straniera dovrebbe acquisire (5.1.1.3 : p. 128). (...) La conoscenza, la consapevolezza e la comprensione del rapporto (somiglianza e differenze) esistente tra il "mondo d'origine" e "il mondo della comunità" di cui si impara la lingua "stanno alla base della consapevolezza interculturale. È importante sottolineare che nella consapevolezza interculturale rientra ovviamente anche la consapevolezza delle differenze locali e sociali di entrambi i mondi, e inoltre di un più ampio ventaglio di culture di quelle rappresentate dalla L1 e dalla L2 dell'apprendente. Questa consapevolezza più ampia contribuisce a contestualizzare entrambe. Oltre alla conoscenza oggettiva, la consapevolezza interculturale ingloba anche la visione che ogni comunità ha dell'altra, e quindi dei relativi stereotipi razionali" (QCER : 128).

Da quando il Consiglio d'Europa raccomandò l'uso del QCER (Council of Europe 2001), anche nei curricula macedoni d'insegnamento delle lingue

⁷ Balboni Paolo E., 2007. *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio.

⁸ Consiglio d'Europa, 2002. *Quadro Comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, (trad. it. di F. Quartapelle, D. Bertocchi), Milano, La Nuova Italia-Oxford.

straniere sono esplicitamente previsti gli obiettivi di competenza comunicativa interculturale. Va sottolineato che i curricula scolastici per l'insegnamento della lingua italiana come seconda lingua straniera a scelta nelle scuole primarie e secondarie macedoni, sono stati approvati nel 2018, l'anno in cui l'Italiano è stato ufficialmente inserito nel sistema educativo macedone. Qui di seguito vengono citati gli obiettivi relativi all'acquisizione della competenza comunicativa interculturale, presenti nei curricula scolastici per l'insegnamento dell'italiano LS per il VI e per il VII⁹ anno della scuola primaria, approvati dal Ministero per la Pubblica Istruzione in Macedonia. La Commissione valutatrice, nominata dal Ministero della Pubblica Istruzione macedone per la scelta di un manuale di lingua italiana da adottare nelle scuole primarie per i primi due anni d'insegnamento, avendo riscontrato maggiore coincidenza tra i contenuti del manuale e gli obiettivi dei programmi, ha optato per il manuale “Ragazzi in rete A1” di Marco Mezzadri e Paolo Balboni.

Nella rubrica 2 del programma per il VI anno della scuola primaria, dove vengono presentati gli obiettivi relativi alla materia (dal VI all'IX anno della scuola primaria) si legge:

Stimolare l'apprendimento della lingua italiana, sviluppare l'interesse nei confronti dei paesi in cui si parla la rispettiva lingua al fine di raccogliere informazioni da varie fonti in lingua, sviluppare le relazioni interculturali, stimolare l'apprendimento della lingua italiana per motivi economici e imprenditoriali della Repubblica di Macedonia e della Repubblica italiana. (p. 4)

Nella rubrica 3 che riguarda soltanto il programma del VI anno della scuola primaria si riportano i seguenti obiettivi concreti: Rendere capaci gli alunni/le alunne di comunicare con gli altri, rispettare il multilinguismo e arricchire la cultura generale e linguistica; creare un rapporto critico nei confronti della propria e delle altre culture e rispettare le differenze, i diritti umani, le altre tradizioni (p. 4).

Uno degli obiettivi operativi è il seguente :

Sviluppare atteggiamenti positivi non soltanto nei confronti della propria identità culturale, ma anche nei confronti delle altre culture; sviluppare curiosità e interesse nei confronti delle altre culture; capire la complessità e l'importanza dello studio della cultura e delle sfide derivanti dal vivere in un ambiente multietnico; sviluppare abilità di individuare le somiglianze e le differenze culturali e riesaminare gli stereotipi culturali per creare una

⁹ https://www.bro.gov.mk/wp-content/uploads/2018/09/Nastavna_programa-Italijanski_jazik-VI_odd-vtor.pdf

base di sviluppo di tolleranza e comprensione interculturale. I contenuti culturali proposti sono i seguenti: i monumenti più importanti in Italia/in Macedonia; gli interessi dei giovani in Italia/in Macedonia; proposta di informazioni più dettagliate sulle caratteristiche socioculturali dell'Italia e sviluppo di un atteggiamento positivo nei confronti del paese e della cultura di cui si impara la lingua. (p.13)

Gli obiettivi nel programma per il VII¹⁰ anno della scuola primaria sono identici a quelli del VI anno, l'unica differenza consiste nei contenuti culturali che propongono temi come: le abitudini alimentari degli Italiani/dei Macedoni; gli interessi dei giovani in Italia/in Macedonia nel loro tempo libero.

3. Gli obiettivi e i contenuti (inter)culturali nel manuale di lingua italiana “Ragazzi in rete A1”

Il manuale “Ragazzi in rete A1”- Corso multimediale d’italiano per stranieri degli autori Marco Mezzadri e Paolo Balboni, edito da Guerra edizioni di Perugia, rappresenta una nuova versione di **Rete! Junior**. La prima edizione risale al 2011. Il manuale contiene 8 Percorsi composti ciascuno da 3 Unità di apprendimento chiamate “Lezioni”, una sezione di Civiltà, un progetto, un test di autovalutazione e una sezione di revisione e ampliamento. In appendice contiene una sintesi grammaticale, una sezione “giochi di ruolo”, una sezione di fonologia e il glossario dei termini usati. Il sito Web di ogni volume offre gratuitamente l’audio in formato MPR scaricabile, attività e progetti da svolgere in rete, attività grammaticali supplementari, informazioni e collegamenti per l’apprendimento e l’insegnamento dell’Italiano. Nell’introduzione del manuale, gli autori affermano che il manuale *Ragazzi in rete* si basa su un approccio alla lingua “**anche culturale** (nostro il grassetto) e non solo utilitaristico” e che:

(...) alle indicazioni prese dal Quadro che prevede di associare lo sviluppo delle competenze linguistico-comunicative a quelle delle competenze generali (sapere, saper fare, saper essere, saper apprendere). *Ragazzi in rete* associa una **forte dimensione culturale** (nostro il grassetto), sia nella direzione della cultura quotidiana (che viene presentata tanto nel volume, quanto attraverso appositi collegamenti, unità per unità, grazie al sito web creato per il testo www.guerraedizioni.com/ragazziinrete), sia verso la cultura in senso alto: dalle canzoni d’autore alle pagine letterarie, partendo

¹⁰ https://www.bro.gov.mk/wp-content/uploads/2018/09/Nastavna_programa-Italijanski_jazik-VII_odd-vtor.pdf

dal presente, e poi un recupero anche di testi classici, usati non per fare storia italiana, ma per fornire una rappresentazione il più completa possibile della nostra lingua.

Dopo l'introduzione segue la tavola sinottica dei percorsi con i temi specifici di ogni percorso (Funzioni, Grammatica, Lessico, Civiltà e Fonologia). La sezione Civiltà è collocata nella terza lezione di ogni percorso, dopo la sintesi.

La Griglia di analisi comprende due parti di cui la prima si concentra sui contenuti (inter)culturali che gli autori propongono nella sezione *Civiltà* di ciascun percorso, mentre la seconda analizza gli elementi (inter)culturali (attività didattiche e esercizi) distribuiti in varie parti del Manuale.

3.1 I contenuti (inter)culturali nella sezione Civiltà

Il I Percorso intitolato IN VIAGGIO, nella sezione Civiltà, contiene informazioni sull'Italia fisica, il suo aspetto montagnoso, la presenza di monumenti antichi riprodotti in 6 foto (p. 20: Colosseo, Piazza San Marco, Torre pendente, Piazza del campo, Campanile di Giotto, Duomo di Milano) e i nomi delle città in cui si trovano. Le foto consentono ai ragazzi di familiarizzare con i monumenti più famosi d'Italia mostrando agli apprendenti le bellezze italiane nelle città più importanti. Inoltre ai ragazzi si propone un Quiz: Conosci l'Italia.

Il II Percorso intitolato IN VIAGGIO si occupa anche questa volta della geografia dell'Italia, più precisamente delle regioni e dei rispettivi capoluoghi (p. 40). Lo scopo è di raccogliere informazioni di cui gli studenti possano essere già in possesso sui vari aspetti dell'Italia fisica (montagne, campi, laghi, mari), sulle sue regioni e le sue città.

Nel III Percorso dal titolo STUDIARE E LAVORARE, la sezione Civiltà è dedicata al lavoro in Italia (p. 58). I principali settori lavorativi sono rappresentati attraverso alcune foto che riguardano l'industria, l'agricoltura, i trasporti e le comunicazioni, il turismo, il commercio, gli alberghi e i ristoranti. La seconda parte della sezione Civiltà (p. 67) contiene 7 foto di vari mestieri esercitati da 5 uomini (pizzaiolo, gondoliere, operaio, responsabile ai sistemi informatici e contadino) e 2 donne (impiegata e guida turistica). Nella Guida per insegnanti si chiede all'insegnante di dare delle informazioni sul lavoro, sulla disoccupazione al sud, sulla mancanza di manodopera al nord, sui lavori sottopagati, sui nuovi mestieri e sulla notevole presenza di immigrati.

Il IV Percorso dal titolo LA FAMIGLIA (p. 82) propone delle informazioni sulla famiglia italiana attraverso 5 foto, di cui una vecchiaia con una

famiglia numerosa patriarcale, una foto rappresentante una famiglia con 3 figli di cui 2 maschietti e una femminuccia, una foto di una giovane coppia moderna di conviventi, poi foto di un matrimonio civile e di un matrimonio religioso cattolico. Si fa in realtà una rappresentazione diacronica della famiglia italiana. Le attività di questa sezione si prestano alla discussione e al confronto interculturale. Dopo l'attività didattica relativa al cambiamento della tipologia della famiglia italiana negli ultimi 20 anni, segue l'attività didattica di tipo interculturale in cui si chiede all'apprendente di scrivere alcune frasi sulla sua famiglia (p. 90).

Nel V Percorso intitolato LA CASA si trovano informazioni sulle tipologie di case in Italia (p. 110) accompagnate da alcune attività didattiche in cui si chiede agli apprendenti di intervistare i compagni sul tipo di casa in cui vivono e di confrontare le tipologie di case in Italia con quelle del loro paese.

Nel VI Percorso intitolato LA VITA QUOTIDIANA la sezione Civiltà (p. 132) offre informazioni sugli orari importanti in Italia attraverso 8 fotografie scattate in vari luoghi pubblici tra cui: ristoranti, banche, musei, gallerie d'arte, poste ecc., accompagnate da un'attività didattica di tipo interculturale (p. 133) in cui si chiedono informazioni sugli orari di bar, banche, musei, negozi, supermercati ecc. nonché da due progetti di tipo interculturale, in cui si chiede ai ragazzi di portare a scuola immagini con gli orari di apertura e chiusura dei negozi, uffici e musei della loro città e di intervistare delle persone chiedendo quali orari vadano bene per la loro città. Nell'ambito dello stesso percorso c'è un'altra parte dedicata esplicitamente alla civiltà, contenente delle attività didattiche relative ai nomi delle vie e delle piazze, che ricordano persone e date famose della storia nazionale, nomi dei santi o di altri motivi religiosi. L'apprendente viene, inoltre, invitato a parlare dell'origine dei nomi delle strade nel suo paese.

Il VII Percorso dedicato a I PASTI DEGLI ITALIANI si occupa delle abitudini alimentari degli Italiani e del cibo come fonte di piacere ed elemento prioritario nella loro vita (p. 155). Nell'attività didattica di tipo interculturale si chiede agli apprendenti di fare un confronto tra i pasti nei loro paesi d'origine e quelli in Italia.

Nell'VIII Percorso intitolato IL TEMPO LIBERO, la sezione dedicata alla civiltà (p.178-9) contiene un testo molto lungo dedicato appunto al trascorrere del tempo libero degli Italiani dal dopoguerra ad oggi. Si sottolinea la scomparsa di alcuni modi di passare il tempo libero, toccando anche il problema dell'emancipazione della donna. Il testo è corredato da foto che rappresentano vari passatempi ed attività nel tempo libero. Gli apprendenti

vengono invitati a esporre le loro testimonianze di ciò che sanno sui loro genitori e i loro nonni.

In conclusione di questa parte dell’analisi si potrebbe dire che i contenuti (inter)culturali nella sezione Civiltà cercano di stimolare l’adozione di una prospettiva comparativa tra la cultura nazionale italiana e quella dell’apprendente e che c’è coerenza con gli obiettivi descritti nei programmi scolastici macedoni. L’apprendente viene di solito invitato a descrivere la situazione in Italia e in seguito gli si chiede di compararla con quella del suo paese. C’è però il rischio di metterlo in una situazione delicata che lo porta a diventare in qualche modo il portavoce della propria cultura, della propria società, sicuramente non omogenea, ma che lui descrive senza rifletterci, magari radicalizzando le differenze.

3.2 Analisi degli elementi (inter)culturali distribuiti in varie parti del Manuale

L’analisi prende come spunto gli elementi presentati nel QCER (5.1.1.2: p. 127)¹¹ ed è utilizzata per osservare la concettualizzazione della cultura nel manuale scolastico, oggetto di questo studio. La griglia di analisi consiste in tre aree principali, di cui alcune con ulteriori suddivisioni: 1. *Contenuti socio-culturali, formule di routine e relazioni interpersonali*; 2. *Contenuti culturali e vita di tutti i giorni*; 3. *Cultura colta e cultura popolare*.

La prima area intitolata *Contenuti socioculturali e formule di routine* si interessa alla dimensione etnografica della comunicazione, cioè alle formule di routine come saluti, ringraziamenti, congedi, scuse, rapporti tra le generazioni, struttura della famiglia e rapporti al suo interno, rapporti sul posto di lavoro, rapporti tra i cittadini e i pubblici ufficiali, rapporti tra diversi gruppi etnici e interni alla comunità. I codici sociolinguistici sono insegnati sia in maniera esplicita, sia in maniera implicita e vengono riutilizzati all’interno di vari contesti integrati nei testi o negli esercizi.

Il problema della designazione della persona cui ci si rivolge e quindi l’uso del *tu* o del *Lei allocutivo* viene spiegato in maniera esplicita attraverso lo specchietto (Alla scoperta della lingua, p.16) nonché attraverso delle foto e degli esercizi (p. 16). Ci sono inoltre quattro brevi dialoghi (p. 25) dove i personaggi presentano se stessi, presentano altre persone, si salutano e si congedano, ringraziano e rispondono ai ringraziamenti. Questi contenuti

¹¹ 1. La vita di tutti i giorni; 2. Le condizioni di vita; 3. Le relazioni interpersonali; 4. Valori, convinzioni e atteggiamenti; 5. Il linguaggio del corpo; 6. Le convenzioni sociali; 7. I comportamenti (componenti) rituali.

danno dei codici essenziali per una conoscenza interculturale nell'apprendente, riguardo a un incontro interculturale. Attraverso i dialoghi, gli apprendenti scoprono le routine conversazionali che servono ad avviare il contatto, a mostrare socievolezza, a manifestare interesse, nonché a mantenere un clima cooperativo.

In questa area vengono, inoltre, proposti degli esempi relativi all'uso dei titoli legati alla professione e alla posizione sociale dell'interlocutore all'apertura e alla chiusura di un contatto nella comunicazione diretta, nei dialoghi telefonici, nei contatti per lettera e per posta elettronica, la routine e le forme di cortesia per esprimere una richiesta cortese, formule di gentilezza, ecc. Si propongono interazioni, attraverso le quali lo studente può apprendere a usare la lingua in modo adeguato ai diversi contesti socioculturali, secondo norme discorsive appropriate agli eventi comunicativi.

Il tema dei problemi dei genitori e dei figli è rappresentato attraverso la consegna didattica *Leggi e abbinare i commenti alle foto* (p. 91). Le illustrazioni qui indicate hanno una funzione integrativa, quindi sono funzionali e risultano indispensabili per portare a termine l'attività. Dai testi emergono informazioni sui rapporti figli-genitori, figli e famiglie allargate, intesa o mancanza di dialogo. La dipendenza economica invece è implicita nella frase: *Tutti i giorni vado a mangiare da mia madre* della consegna didattica (p.128.). In una consegna didattica (p. 90) di tipo interculturale si chiede agli apprendenti di scrivere alcune frasi sulla loro famiglia.

Il rapporto tra l'uomo e la donna all'interno di una famiglia o di una coppia si può desumere dalle foto che evocano la ripartizione tradizionale dei ruoli tra l'uomo e la donna, dove quest'ultima ha un ruolo subordinato. Però gli autori, attraverso un testo, informano gli apprendenti che nelle famiglie moderne spesso è l'uomo che prepara la colazione per sé e per la moglie. Quindi evocano un cambiamento della società e la redistribuzione dei compiti in famiglia. Il cambiamento dei rapporti tradizionali in famiglia si vede anche dalle foto che accompagnano le consegne didattiche, come ad esempio la foto (p. 139) che rappresenta un uomo che lava l'insalata.

Per quanto riguarda i mestieri nella consegna *Che lavoro fanno?* (p. 51) ci sono 12 immagini di persone che esercitano vari mestieri, di cui 10 uomini e 2 donne, il che ci porta a concludere che nella società italiana esiste ancora una disparità di sesso.

I rapporti interetnici e l'assenza di pregiudizi sono rappresentati nella foto (p.16) in cui appare una coppia innamorata, costituita da una ragazza bianca e da un ragazzo di colore.

La II area intitolata *Contenuti culturali e la vita di tutti i giorni* è suddivisa in 3 sottosezioni: *Antroponimia*, *Toponimia* e *La vita di tutti i giorni*.

Nella sottosezione, intitolata “Antroponomia”, si fa l’analisi quantitativa degli antroponimi italiani e stranieri presenti nel manuale. Si è deciso di prendere in considerazione anche gli antroponimi, dato che possono essere ricondotti ad una lingua di origine. Dall’analisi quantitativa risulta che nel manuale sono menzionati in totale 90 nomi italiani, di cui 43 nomi femminili e 47 nomi maschili, una rappresentazione equa, si può dire. Tra gli antroponimi più citati ci sono: Claudio (17 apparizioni), Luisa e Giovanni (13), Franco (12), Matteo e Luca (11), Maria (10), Paolo e Anna (9), Carlo, Francesca e Paola (8), Claudia (7), Giacomo, Antonio, Sara e Pietro (6), ecc.

Abbiamo individuato anche 64 antroponimi stranieri, di cui 27 nomi femminili e 37 nomi maschili. Il nome femminile con più apparizioni (11) è Anne, seguito da David e Hans (5 apparizioni).

Nella sottosezione “Toponimia”, vengono esaminati i luoghi menzionati nel manuale: città, regioni, paesi, luoghi ecc., le loro particolarità e la maniera in cui vengono presentati.

La toponimia nazionale italiana si autorappresenta attraverso la denominazione stessa del paese (L’Italia è citata 42 volte), attraverso tutte le sue regioni (in ordine secondo il numero di apparizione : Sicilia (8), Umbria (4), Toscana (3), Basilicata (3), Liguria (2), Puglia (2), Emilia Romagna (2), Lombardia (2), e tutte le altre regioni con una sola apparizione.

Per quanto riguarda le città italiane ne abbiamo rilevate 36, tra cui tutti i capoluoghi delle regioni italiane, tranne Campobasso (Molise). La città più citata è la capitale Roma (29), segue Perugia (22), poi Venezia (15), Bologna (13), Firenze (12), Milano (11), Napoli (9), Siena e Genova (5 ciascuna), ecc.

Ci sono anche 20 nomi di vie di varie città italiane, ciascuna delle quali è citata una sola volta: Via Dante, Via Garibaldi, Via Farini, Via Verdi, Via Leonardo da Vinci, Viale San Martino, Via Dante, Via Raffaello, ecc.

Sono citate 9 piazze: Piazza San Marco (2), Piazza del Campo (2), Piazza del Popolo, Piazza Navona, Piazza di Spagna, Piazza Cavour, Piazza Garibaldi, Piazza d’Italia, Piazza della Repubblica.

Dei fiumi sul territorio italiano è menzionato soltanto il fiume Po (1). Il Mar Mediterraneo appare 3 volte.

È presente anche la toponimia straniera rappresentata da 28 paesi tra cui, in ordine per numero

di apparizione: Francia (7), Spagna (5), Inghilterra (4), Germania, Brasile e Portogallo (3 volte), Giappone, Marocco, Canada e gli Stati Uniti d’America

(2), mentre una sola volta Argentina, Svizzera, Cina, Turchia, Ecuador, Pakistan, Grecia, Tunisia, Cile, Svezia, Ghana, Siria, Gran Bretagna, Bolivia, Senegal, Ungheria e Camerun. Il continente Americano è citato 1 volta.

Fra le 18 città straniere troviamo: Parigi (10), Londra (8), Chicago (6), Madrid (4), Pechino, Berlino, New York, Barcellona e Istanbul (3), Tokyo, Rio e Lisbona (2), mentre una sola volta Evanston, Mosca, Casablanca, Quito, Tunisi e San Paolo.

Gli autori utilizzano nel maggior numero di casi immagini positive, rafforzate da aggettivi, attributi e avverbi.

La terza sottosezione *La vita di tutti i giorni* si interessa ai cibi e alle bevande, agli orari dei pasti, alla buona educazione a tavola, alle ferie, all'orario e consuetudini di lavoro, alle attività del tempo libero (hobby, sport, letture, media). Le immagini vengono usate per descrizioni, introduzione del nuovo lessico e confronto con le abitudini alimentari dei vari paesi o del paese di provenienza degli studenti.

In questa sottosezione abbiamo rilevato un caso di etnocentrismo che si desume dall'attività didattica (p. 86) in cui si fa un confronto interculturale con la Bolivia, che finisce con l'accordare comunque una preferenza al cibo italiano nazionale (p. 143).

Contiene inoltre delle informazioni sulle abitudini degli italiani nel tempo libero, soprattutto attraverso il testo *La giornata tipica di Giuseppe* (p. 122). Si danno anche delle informazioni sugli orari di apertura di bar, musei, banche, uffici postali, ristoranti in Italia, e si invitano gli apprendenti a fare dei confronti tra gli orari di lavoro dei servizi pubblici nel loro paese con quelli italiani.

La Cultura colta, nell'ambito della terza area *Cultura colta e popolare*, è dedicata alla cultura italiana che include eventi storici, opere, arte, artisti, scrittori, ecc. Tra i famosi personaggi italiani menzionati in varie attività didattiche, si fa accenno a: Giotto e Leonardo da Vinci, in quanto rappresentanti del mondo dell'arte, a Dante e Umberto Eco, rappresentanti della letteratura italiana, a Bertolucci del mondo del cinema, a Ramazzotti del mondo della musica e Garibaldi della storia. L'unico famoso personaggio straniero citato nel libro è Napoleone.

La Cultura popolare comprende soprattutto eventi quali feste religiose: Natale, Befana, Ferragosto e Pasqua. Le attività e le illustrazioni invitano l'apprendente alla scoperta e alla conoscenza della cultura popolare italiana. Gli elementi culturali prevalgono di gran lunga sugli elementi interculturali.

Qui di seguito vengono citate le attività didattiche interculturali rilevate nel manuale:

- Che cosa sai sulla geografia degli altri paesi? Abbina le città ai paesi (p. 32);
- Progetto: trovare informazioni in Google sulle regioni, mari, ecc. (p. 32);
- Adesso prova a completare la tabella, inserendo nel settore corretto il lavoro dei tuoi familiari. (p. 67);
- Scrivi alcune frasi sulla tua famiglia (p. 90);
- Cerca le stesse tipologie di case nel tuo paese. Ci sono differenze? (p. 111);
- Vita quotidiana a Parigi (Tour Eiffel). Descrizione con impressioni molto positive sulla città e sulla famiglia ospitante (p. 123);
- Stai facendo un corso di Inglese a Londra. Scrivi una lettera simile a quella di Luca a un tuo amico italiano (p. 127);
- E nel tuo paese quali sono gli orari di bar, banche, musei, negozi, supermercati ecc.? (p. 145);
- Sei un bravo cuoco o una brava cuoca ? Scrivi la lista di ingredienti necessari per una ricetta tipica del tuo paese (p. 145);
- Come sono i pasti nei vostri paesi? Sono come in Italia? (p. 156);
- E nel tuo paese come si dice (caffè espresso, cappuccino, macchiato, lungo, corretto)? Confrontati con i tuoi compagni (p.157);
- Come passa il tempo libero di solito un ragazzo italiano della tua età? Gioca con la Playstation, fa sport, ascolta musica, incontra gli amici: e tu ? E i ragazzi della tua età, nel tuo paese ? (p. 179);
- Com'è cambiato il tempo libero nel tuo paese rispetto al passato? (p. 186);
- Quali sono i luoghi di ritrovo tipici del tuo paese? Da chi sono frequentati? (p. 186).

Conclusione

L'analisi delle pagine del manuale ci consente di identificare due tipi di pratica dell'interculturale: il primo piuttosto descrittivo e informativo che propone delle conoscenze di tipo turistico ed enciclopedico, mentre il secondo invita ad un approccio verso l'alterità cercando di proporre un terreno favorevole a conoscersi (se stesso) meglio, conoscere meglio l'altro.

Quindi la cultura si presenta sotto forma di conoscenze, di informazioni, di illustrazioni, di statistiche. Tali informazioni sono quasi sempre accompagnate da una consegna del tipo: e nel tuo paese? Il che presenta qualche rischio di accentuare gli stereotipi, ovvero di farne emergere di nuovi. Le altre attività legate a dei contenuti culturali sono quasi esclusivamente pretesti per l'acquisizione delle competenze scritte o orali di comprensione e di produzione.

La maggior parte delle immagini ha un valore prevalentemente funzionale allo svolgimento delle attività, cioè è di supporto alle consegne didattiche che prevedono il reperimento di informazioni in locandine pubblicitarie, annunci o tabelle di orari, agli esercizi di abbinamento testi-immagini, di elicitazione, di transcodificazione e altre attività analoghe il cui svolgimento ruota intorno alla foto o alla illustrazione.

I testi e gli esercizi di reimpiego vengono illustrati da foto che contestualizzano visivamente la situazione, ma introducono anche elementi culturali (riproduzione di *realia*).

Dall'analisi si evince che, nonostante alcuni aspetti interculturali siano integrati nel Manuale, prevalgono comunque gli aspetti etnocentrici e la marcatezza culturale si manifesta in diverse tematiche quali la vita sociale, le relazioni umane, le abitudini, ecc.

Comunque, siamo del parere che tale distribuzione dei contenuti (inter)culturali nel manuale Ragazzi in rete, sia adatta per gli apprendenti macedoni, trattandosi di un contesto in cui la lingua italiana si impara come Lingua straniera e non come Lingua due. È importante anche il ruolo dell'insegnante che dovrebbe arricchire questi stimoli e incoraggiare gli apprendenti a riflettere sulla propria cultura e sulla cultura dell'altro.

BIBLIOGRAFIA

- Byram Michael, 1997. Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Balboni, Paolo. E., 2007. *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio.
- Balboni Paolo E., Caon Fabio, 2015. *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio.
- Balboni Paolo E., 2015. La comunicazione interculturale e l'approccio comunicativo: dall'idea allo strumento, *EL.LE Vol. 4 – Num. 1* – Marzo, Università Ca' Foscari Venezia, Italia
<https://core.ac.uk/download/pdf/41141869.pdf>
- Borghetti Claudia, 2018. "Otto criteri per analizzare la dimensione (inter)culturale dei manuali di lingua: il caso dell'italiano L2/LS". In Tabaku Sörman, E., Torresan, P., & Pauletto, F. (a cura di), *Paese che vai, manuale che trovi*, Firenze, Cesati, pp. 81-100.

- https://www.researchgate.net/publication/329894677_Otto_criteri_per_analizzare_la_dimensione_interculturale_dei_manuali_di_lingua_il_caso_dell'italiano_L2LS
- Consiglio d'Europa, 2002. *Quadro Comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, (trad. it. di F. Quartapelle, D. Bertocchi), Milano, La Nuova Italia-Oxford.
- http://www.ipssarfalconegiarre.it/Repository/ipssarfalconegiarre/Upload/2015/id_647/Quadro_Comune_Europeo_-_Lopriore.pdf
- Mezzadri Marco, Balboni Paolo E., 2012. *Ragazzi in rete A1*, Guerra Edizioni, Perugia.
- Никодиновска Радика, Трајкова Мира, 2018. *Евалуацијаџа во наставаџа љо француски и љо италијански јазик*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје. (Електронско издание)
- http://www.ukim.edu.mk/e-izdanija/FLF/Evaluacijata_vo_nastavata_po_francuski_i_po_italijanski_jazik.pdf
- Совет на Европа, 2012. *Заедничка европска референџна рамка за јазичи: учење, настава и оценување*, Филолошки Факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје.
- <https://docplayer.net/61567028-Zaednichka-evropska-referentna-ramka-za-jazici-uchenje-nastava-i-ocenuvanje.html>
- Трајкова Мира, 2011, *Инџеркулџурниоџ љриод во наставаџа љо француски јазик*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“.

Carmela Panarello
Ricercatrice indipendente

Il racconto del Decameron sugli scambi culturali nel Mediterraneo: Una proposta didattica.

TEMA

Alla scoperta del mondo medievale: il carattere sincronico del percorso “letterario” coniugato alla dimensione diacronica del viaggio nel tempo.

DESTINATARI

Una classe del III anno della scuola superiore di secondo grado frequentata anche da alunni alloglotti o con una formazione multiculturale.

TEMPI

L'unità didattica si svolge durante un quadrimestre.

Finalità

- Proporre un modello di pacifica convivenza regolato dal rispetto reciproco per le convinzioni dell'altro e dalla consapevolezza che la conoscenza delle diversità può rappresentare un'opportunità di arricchimento culturale.
- Fornire uno strumento che possa contribuire al superamento del disagio giovanile e alla diffusione di buone pratiche.

Obiettivi

- Illustrare la rappresentazione del Mediterraneo nel mondo del *Decameron* tra gli scambi di merci, abitudini, lingua e civiltà e la realtà del contesto storico delle Crociate e dell'intolleranza religiosa.
- Individuare anche con un approccio interdisciplinare il processo di superamento dei condizionamenti di nascita, di fede e di ideologia che sfocia nella definizione dell'*Homo novus* dell'Umanesimo.

- Valorizzare le competenze linguistiche e/o altri interessi personali.
- Stimolare la creatività.

Strumenti:

- **Letteratura**

G. Boccaccio, *Decameron. Riscrittura integrale in italiano moderno*: a cura di Luciano Corona.

D.Riondino, *Alatiel: bocca baciata non porta ventura ma si rinnova come fa la luna*.

- **Teatro**

Messer Torello e il Saladino.

Come Alatiel va in sposa al Re del Garbo.

Melchisedech e il Saladino.

- **Cinema**

Paolo e Vittorio Taviani *Maraviglioso Boccaccio*,

Metodologia

- **Fase 1 La percezione del Mediterraneo nel presente:**

nel sentimento personale

nella comunicazione dei mass-media

come una «frontiera liquida» tra paura come “conglomerato indistinto di pulsioni” e “bisogno del varco, spinta storicamente ineluttabile allo sconfinamento”.

- **Fase 2 La rappresentazione dell'incontro con l'altro nello spazio:**

Lettura integrale delle novelle del Decameron *Melchisedech giudeo e Il Saladino* (I,3) e *Messer Torello e il Saladino* (X,9) trascritte in italiano corrente;

Lettura di brani scelti di *Salabaetto* (VIII,10) e *Alatiel* (II,7).

Ricerca dei principali temi narrativi e del loro sviluppo nel corso della narrazione.

La proposizione contemporanea delle tematiche boccaccesche in altri linguaggi (poesia, teatro, arti, musica e cinema).

- **Fase 3 La rappresentazione del diverso nel tempo:**

Il Saladino tra considerazione e denigrazione.

- **Fase 4 Documentazione storica del viaggio nel Mediterraneo:**

Da Est a Ovest, da Sud a Nord: un incessante andare verso la dignità dell'uomo.

- **Fase 5 Il valore della condivisione:**

- La convivenza interreligiosa: una possibile utopia concreta o solo una realtà del passato?

ILLUSTRAZIONE DELLA PROPOSTA

- **Fase 1 - La percezione del Mediterraneo nel presente.**

Nella prima fase dell'unità didattica è introdotta un'indagine, propedeutica all'analisi letteraria e alla contestualizzazione storica, sulla ricezione delle comunicazioni dei mass media e sulla percezione della circolazione di idee, uomini e merci tra le sponde del Mediterraneo nel sentire del singolo individuo. In un questionario gli studenti, individuano, indicandone la valenza evocativa, almeno cinque campi semantici tra *Mare Nostrum*, commerci, cinema, scambi culturali, usi e costumi della tradizione, migrazione, teatro di figura, straniamento, Colonne d'Ercole, poesia, vacanza, paure, storia, lingua, musica, religioni, danza, modi di dire o proverbi, timore dell'ignoto, narrativa, tempo libero, differenze economiche, sport, cucina, teatro o altri. Dai messaggi, palesi o subliminali, risultanti dalle risposte date così come dalle informazioni reperite dai mezzi di comunicazione, da rappresentazioni artistiche o da testimonianze dirette emerge un dualismo veicolato all'interno della comunicazione interpersonale; opposizione mirabilmente espressa da R. Girardi che definisce il Mediterraneo «una frontiera liquida» divisa tra la paura espressa da un «conglomerato indistinto di pulsioni» da una parte e il «bisogno del varco, la spinta storicamente ineluttabile allo sconfinamento»¹ dall'altra.

¹ Girardi 2012: IX.

- **Fase 2 - La rappresentazione dell'incontro con l'altro nello spazio**

Il tema della diversità in questa fase è analizzato in una dimensione sincronica e nella successiva sotto l'aspetto diacronico. La lettura integrale nella trascrizione in italiano corrente e l'analisi dei testi delle novelle del Decameron *Melchisedech giudeo* e *Il Saladino* (I,3) e *Messer Torello e il Saladino* (X,9) e di brani scelti di *Salabaetto* (VIII,10) e *Alatiel* (II,7) possono essere alternati a una proposizione contemporanea delle stesse tematiche in linguaggi diversi dal narrativo (musica, cinema, poesia e teatro).

- Ad esempio, il film *Maraviglioso Boccaccio* (2015) di Paolo e Vittorio Taviani può illustrare una metafora della condizione della società con *Il suicidio dell'apestato*, e rinvenire nell'immaginazione e nella fantasia dei giovani dell'allegria brigata un antidoto alla desolazione del presente. E ancora, individua nel potere della parola un elemento fondamentale per determinare il futuro e mostra la possibilità data a *Federigo degli Alberighi*, sconfitto dalla fortuna, di ribaltare la sorte avversa grazie alla virtù.
- Per la poesia e la musica la Canzone *Alatiel: Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna* di Davide Riondino celebra la perspicacia femminile che vince contro ogni moralismo:

*E fu così che la fanciulla bella
Che diecimila volte era giaciuta
Con molti uomini, venne spedita
Di nuovo al Re del Garbo per pulzella.
E quest'ultimo colpo di fortuna
vale il proverbio che ci rassicura:
Bocca baciata non perde ventura
Anzi rinnova come fa la luna.
E se rinnova come fa la luna
Bocca baciata non perde ventura:
quindi bisogna non aver paura
quando ci viene contro la sfortuna.
A voi perdute nella notte scura,
Alatiel ripete una per una:
Bocca baciata non perde ventura
Anzi rinnova come fa la luna².*

² Riondino 2016:CD.

- Il teatro, oltre a offrire una rivisitazione contemporanea delle tematiche oggetto di studio, rappresenta un modello e un punto di partenza per rivisitare nei linguaggi e nelle forme più congeniali ai singoli l'opera boccaccesca. Si consiglia la visione della messa in scena dell'Atelier Mai Sentiti di *Melchisedech e il Saladino* con la regia di Leonardo Gazzola, nonché l'ascolto di brani di *Melchisedech e il Saladino* (I,3) e *Alatiel* (II,7), nella *Lettura integrale della I e della II giornata del Decameron* proposta da L'Oranona Teatro di Certaldo. Se si ritenesse opportuno un ulteriore approfondimento, è disponibile nella stessa raccolta anche la lettura drammatizzata di *Ser Cepparello* (I,1) e *Abraam Giudeo* (I,2). Inoltre, può contribuire all'estrinsecazione e/o alla valorizzazione di competenze trasversali la rappresentazione teatrale di *Messer Torello e il Saladino* (2014) in lingua italiana e araba, del Teatro SSenzaLiMITi; un'attività del progetto "Babele Teatrale in costruzione" del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (DIT) dell'Università di Bologna fondato sulla metodologia della glottodidattica teatrale.

L'analisi dei paradigmi comunicativi dei termini conoscenza, cortesia, convivenza, di cui in seguito vengono proposte delle linee di ricerca, sottolinea i processi di svelamento o capovolgimento, rispetto al sentire diffuso, dei luoghi comuni legati alla religione o all'appartenenza etnica.

La percezione del diverso in *Melchisedech giudeo e Il Saladino*.

Melchisedech giudeo e Il Saladino (I,3) è l'ultima delle tre novelle che hanno come protagonisti seguaci delle tre religioni monoteiste, poste all'inizio del Decameron a sottolineare la rilevanza del tema religioso nella società medievale e a rappresentare la coesistenza di cristiani, ebrei e musulmani nel bacino del Mediterraneo. Significativamente l'opera inizia con la confessione di Ser Ciappelletto, che rivela da una parte gli inganni in cui può essere indotta la Chiesa nella ricerca del soprannaturale, e dall'altra un sentimento religioso oscillante tra rigore morale e furbizia. Segue il racconto dell'opportunismo di Abraam il giudeo che, abiurando la sua religione, si converte al Cristianesimo con spregiudicate motivazioni; per finire con la disputa tra il saggio ebreo Melchisedech e il campione dei Saraceni su quale delle tre devozioni fosse prevalente sulle altre. In quest'ultima narrazione Boccaccio riprende dall'analogo racconto del Novellino, *Come il Soldano*

avendo bisogno di monete volle coglier cagione a un giudeo, il meccanismo di capovolgimento della natura dei personaggi per cui il guerriero musulmano rinuncia alla violenza delle armi e trasferisce il combattimento sul piano della dialettica. Generalmente rappresentato come un ricchissimo e munifico signore, qui il Saladino: “*avendo speso tutto il suo tesoro in guerre e in grandissime magnificenze*”³, deve chiedere un prestito a un ricco usuraio ebreo, Melchisedech. Astutamente, invece di assecondare la natura violenta e sanguinaria comunemente attribuitagli, cerca di mettere in difficoltà l’interlocutore con l’insidiosa domanda “quale delle tre fedi giudichi vera, se la giudaica o la islamica o la cristiana”. L’intento di orientare la risposta è rivelato dall’ordine in cui sono indicate le religioni e dal tentativo di indirizzare l’interlocutore verso una scelta contrastiva che in qualsiasi caso lo avrebbe messo in una condizione di soggezione tale da facilitare l’elargizione del prestito. Un tale uso spregiudicato del credo religioso, condiviso con l’ebreo Abraam e con ser Ciappelletto, si riscontra anche nella novella XLVII del Novellino *Come fu che il Saladino si fece cavaliere* in cui, unitamente ai principi della cavalleria, è pronto ad accettare i valori cristiani. Nella stessa opera è testimoniata un’analoga destrezza del campione dei Saraceni in campo verbale: invitato a indicare il più saggio della compagnia, risponde *il più matto*, spiegando come “*alli matti ogni matto pare savio per la sua somiglianza*”⁴. La risposta di Melchisedech rivela altrettanta accortezza e perspicacia: grazie alla metafora dell’anello sventa la scabrosità del tema ed evita il rischio di dover indicare al musulmano la prevalenza di una delle tre religioni monoteiste. L’ebreo si affida alla valenza semantica della fabula per affermare la loro veridicità e pari dignità: “ciascuna delle tre religioni crede di essere la sola vera rappresentante di Dio Padre, la sola vera depositaria della vera legge; la sola vera amministratrice dei Suoi comandamenti. Quale delle tre abbia ragione... beh? è una questione ancora in sospeso, come quella dei tre anelli”. Insieme al luogo comune sulla ferocia del Saladino, che ammirato della perspicacia del suo interlocutore, mette da parte ogni ambiguità e gli rivela con franchezza il vero motivo per cui l’aveva fatto chiamare, viene meno anche quello sull’avarizia degli ebrei: “A quel punto Melchisedech volentieri accontentò il Saladino e gli diede il danaro che voleva”. Una tale generosità non ha lunga vita: ben presto riaffiora l’indole dell’usuraio nell’apprezzamento della puntualità del debitore e nel compiacimento per le ricche testimonianze di gratitudine: “Tutto gli fu puntualmente restituito alla data stabilita con l’aggiunta

³ Boccaccio 1956:45.

⁴ Novellino 1852: 58.

di grandissimi doni”. La nobiltà d’animo è riuscita a vincere la diffidenza e l’incomprensione, e ha generato un sentimento d’amicizia che accomuna i due antagonisti nella stima e nel rispetto condiviso “Da allora il sultano considerò il giudeo suo amico e volle che vivesse accanto a lui, nella sua corte, stimato e rispettato da tutti”. La confutazione dei luoghi comuni su cristiani, ebrei e musulmani è un tema che ricorre anche nelle opere arabe confluite ne *Le Mille e una Notte*, alle quali Boccaccio si ispirò per la struttura, gli argomenti e l’intento edificante del Decameron. Ad esempio Nella *Storia di un gobbetto*⁵ con il comportamento di un mercante cristiano, del provveditore del sultano di Casgar e di un medico ebreo, che indotti dal senso di giustizia che li accomuna, uno dopo l’altro si assumono la colpa di un assassinio, è affermato il principio che l’agire del singolo non è correlato al credo religioso. Alla fine, per la nobiltà d’animo di un umile sarto musulmano che, credendosi responsabile, vuole discolpare degli innocenti, si scoprirà che la morte è stata provocata da un banale incidente. Di conseguenza acquista una significativa valenza la scelta del Boccaccio di affidare alla spregiudicatezza di un seguace dell’Islam e alla sagacia di un ebreo l’affermazione della pari dignità di ciascuna delle tre religioni monoteiste: un concetto inconcepibile per un Cristianesimo che non solo era ben lungi dal mettere in discussione le sue verità di fede, ma era anche solito affermarne l’infallibilità e la forza affidandosi all’Inquisizione!

Messer Torello e il Saladino: una singolare sfida tra cortesia e magnanimità.

Mentre gli eserciti si preparano a combattere per la Terza Crociata (1189-1192), inizia la gara tra Torello di Stra e il Saladino, tratteggiato come un cavaliere cortese, secondo la rappresentazione del Novellino “*Saladino fu Soldano, nobilissimo signore, prode e largo*”⁶. L’asse narrativo della novella X, 9 è incentrato sulla condivisione sia nel mondo islamico che in quello cristiano del valore della cortesia nei rapporti interpersonali e del precetto dell’accoglienza e dell’ospitalità. In questo caso è ricambiata con riconoscenza e garbo la liberalità di un mercante borghese, Torello, che ha accolto con sfarzo adeguato alla nobiltà del personaggio, ma senza alcun servilismo, il Saladino, abile e accorto stratega, che con alcuni compagni viaggiava in Occidente in incognito “per prendere in tempo contromisure rapide ed efficaci” a contrastare il tentativo dei Crociati di “riconquistare la Terra Santa”.

⁵ Notte CXXIII-CXXVIII

⁶ Novellino 1852: 42.

Qui è ripresa la leggenda del viaggio del Saladino in Occidente, riproposta anche nell'immagine del viaggiatore raffinato, curioso e selettivo del commento dell'*Inferno*: "Fu vago di vedere e di cognoscere li gran precinci del mondo e di sapere i lor costumi: "Fu pietoso signore e maravigliosamente amò e onorò i valenti uomini"⁷. Finita la guerra con la sconfitta dei Crociati, il gran signore riconosce il generoso ospite di un tempo nel prigioniero portato a corte come falconiere e trova il modo di manifestare la sua gratitudine. Infatti, saputo che Torello, il quale mai aveva chiesto alcuna ricompensa o alcun beneficio per la ricca ospitalità un tempo elargita, era angustiato perché stava per scadere il termine fissato per il suo ritorno, il sultano chiede l'intervento benevolo di un mago che con una stregoneria, in una sola notte, lo riporta addormentato a Pavia; giusto in tempo per impedire che, credendolo morto, la moglie fosse indotta a sposare un altro. Così, dall'Oriente, terra di magie e di misteri, grazie a un aiuto sovrannaturale, giunge in Occidente la salvezza su un letto ricolmo di tesori, una sorta di tappeto volante de *Le Mille e una notte*! Il viaggio segue un andamento opposto a quello dei pellegrini e dei crociati che, partendo da Occidente, portavano ai miscredenti con la guerra e la violenza la salvezza data dalla fede in Cristo; soprattutto il potere magico, inviato da Oriente, è rivolto al bene, e riesce a salvare l'amore dei coniugi grazie alla cortesia e alla nobiltà d'animo del Saladino: "Il quale ebbe fama di sovrano sommamente giusto e dotato di tutte le virtù cavalleresche"

- Alatiel (II,7): il potere della parola

All'arte di raccontare è affidato nel *Decameron* il compito di creare un universo parallelo che aiuti a tenere sotto controllo il pericolo della pandemia e la paura della morte. Abbiamo visto finora in che modo il racconto dei tre anelli di Melchisedech abbia dato una risposta inconfutabile a un'annosa questione, la spiegazione del sarto abbia risparmiato la morte ai tre accusati ingiustamente, e come lo svelamento della sua identità abbia permesso a Torello di ricongiungersi con la moglie. Nella novella di Alatiel, (II,7), alle capacità affabulative s'intreccia il potere della parola che, svicolando tra ambiguità lessicali e definizioni maliziose delle pratiche religiose, riesce a re-inventare una castità perduta: quella della bellissima figlia del sultano di Babilonia che per quattro anni vaga nel Mediterraneo contesa da molti uomini disposti a tutto, anche all'assassinio, pur di averla. La parola viene declinata come perizia enigmistica nel nome della protagonista che sembra riecheggiare un nome

⁷ Boccaccio 1965: 231.

arabo, ma altro non è che l'anagramma di *la lieta*; gioca con i doppi sensi nel definire le pratiche religiose osservate "mi menarono ad un monistero di donne secondo la lor legge religiose, e quivi... con gran divozione con loro insieme ho poi servito a san Cresci-in-Valcava, a cui le femine di quel paese voglion molto bene"; acquista il fascino dell'affabulazione nell'invenzione della purezza e nel ripristino di una verginità perduta. Nella sinfonia del racconto è straordinariamente rilevante il *non detto*: inteso come reticenza sui trascorsi amorosi, ma soprattutto come impossibilità di comunicare per la diversità linguistica. Pertanto Alatiel non svela la sua identità a nessuno degli amanti perché non parla né lo spagnolo, né il greco, né il turco, e neppure alle suore, con cui invece condivide il linguaggio del corpo. Parlerà solo con l'amico del padre che le darà indicazioni su come, destreggiandosi tra fatti raccontati ad arte o sottaciuti, inventare un *controviaggio* sovrapposto al viaggio reale che le permetterà di riconquistare almeno a parole pudicizia e rispettabilità. Questo percorso parallelo fatto di equivoci, omissioni e doppi sensi, alla fine del racconto è coronato dal divertimento verbale: quando finalmente la promessa sposa potrà convolare a giuste nozze con il re del Garbo, Boccaccio ammicca: "*essa che con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella, e fecegliele credere che così fosse*".

- Salabaetto (VIII,10): Presenze arabe in Sicilia

Di questa novella saranno analizzati solo alcuni passi contenenti elementi linguistici o tematiche sociali che testimoniano la persistenza della cultura araba in Sicilia circa tre secoli dopo la fine del dominio musulmano. La descrizione delle attività mercantili del porto di Palermo, il funzionamento del deposito delle merci nei magazzini, il sistema di pagamento delle tasse doganali sulle merci vendute o depositate, nonché il ruolo dei sensali nella promozione delle vendite, documentano l'uso di modelli comuni nel Mediterraneo. L'incontro tra questi mondi è testimoniato dall'origine araba dei termini usati per definire gli ambienti della dogana e del mercato: fondaco < ar. *funduq*, cioè l'alloggio per viaggiatori con depositi per le loro merci; sensale < ar. *Simsar*; magazzino < ar. *mahazin*, il deposito delle merci; e, il lemma dogana < ar. *diwan*, con i significati di ufficio e registro della dogana, attestato solamente in questa novella. Né può lasciare dubbi sullo stile di vita palermitano il luogo, un lussuoso bagno, di chiara ascendenza araba, in cui una scaltra e maliziosa Biancofiore, coniugando raffinatezza ed erotismo di chiara impronta orientale, ammalia Salabaetto che, inebetito dal suo fascino, trascura razionalità e buon senso per compiacerla. L'intenzione seduttiva

viene suggerita dalle serve che preparano un letto con biancheria raffinata “un paio di lenzuola sottilissime listate di seta e una coltre di bucherame cipriana bianchissima” e riccamente ricamata “con due origlieri lavorati a meraviglie”; immagine che anticipa voluttuose sensazioni tattili nel mercante toscano aduso a tali raffinatezze. Con la vista abbagliata dalla bellezza della donna, il corpo stuzzicato dal “sapone moscoleato e garofanato” con cui “ella medesima maravigliosamente e bene tutto lavò Salabaetto”, il giovane capitola di buon grado davanti alla sinfonia olfattiva prodotta dai raffinati profumi spruzzati da “oricanni d’ariento bellissimi e pieni qual d’acqua rosa, qual d’acqua di fior d’aranci, qual d’acqua di fior di gelsomino e qual d’acqua nanfa”. Nel testo, accanto a forme dialettali siciliane come *moscoleato* per muschiato e *tuio* in luogo di tuo, incontriamo il francesismo *origlieri* ovvero cuscini, retaggio del potere angioino, insieme a diversi lasciti lessicali dall’arabo. Innanzitutto la forma arabeggiante *acanino* < ar. *Hanin*, caro, amato; e poi arancio, nel senso di albero e frutto dell’arancio, < ar. *naranğ(a)*; gelsomino < ar. *yasamin* o *yesemin* e, un vocabolo che ricorre solo qui, *nanfa* ‘acqua profumata’ < ar. *naḥḥa*, profumo, odore. Infine, il lemma *bucherame*, riferito probabilmente alla città di Buhara, famosa per la produzione di pregiati tappeti, rimanda alla produzione da parte di abilissimi artigiani orientali di finissima biancheria, di tessuti sontuosi, di gioielli preziosi ed originali. Una testimonianza della diffusione di questi manufatti, molto ambiti per la loro eleganza e raffinatezza, è offerta dai minuziosi elenchi contenuti nei contratti matrimoniali delle giovani spose della nobiltà o della ricca borghesia isolana che, come Biancofiore, ben ne conoscevano il potere seduttivo.

- Fase 3 - La rappresentazione del diverso nel tempo: Il Saladino tra considerazione e denigrazione.

Una comparazione e contestualizzazione dei riferimenti al Saladino nella produzione letteraria che va dalla *Chansons de geste* alla novellistica rinascimentale può illustrare l’evoluzione diacronica dei paradigmi comunicativi sulla diversità. Già nel Pieno Medioevo l’eroe musulmano poteva condividere i valori dell’eroismo e della cortesia col cavaliere cristiano: ne *La Chanson de Roland* per esigenze letterarie era stata creata la figura del valoroso emiro Baligante, antagonista dei Crociati nella conquista dei luoghi santi: “È prode Carlo re di Francia dolce, ma non gli cede di valor l’Emiro”⁸: Il guerriero musulmano, degno avversario di Carlo Magno e dei suoi paladini, combatte

⁸ La canzone d’Orlando 2008: 109.

in difesa della sua religione eroicamente e secondo le regole del codice cavalleresco: “bello de la persona, chiaro viso e altero... Assai vantata ovunque è la prodezza sua. S’ei combattesse tra cristiani sarebbe un dei migliori”⁹. A lui era contrapposto l’antieroe, il saraceno Marsilio, re di Saragozza, codardo e ignaro delle regole della cavalleria; artefice della sconfitta cristiana a Roncisvalle ottenuta non con l’onore delle armi, ma per aver indotto al tradimento il vile Gano di Maganza. A questo meschino nemico della Cristianità, incapace di scegliere tra politeismo e credo di Maometto non viene riconosciuta la dignità di essere seguace di una sola religione, “Re Marsilio... che come a Dio, a Macometto serve e Apollo chiama”¹⁰. Il paladino Orlando sembra presentirne la natura infida “traditor conobbi in ogni incontro il re Marsilio”¹¹, che lo fa apparire anche pavido e infingardo: “Carlo Magno con l’oste poderosa stette ben sette intieri anni in Ispagna... Marsilio il teme”¹². In fuga se sopraffatto dal nemico “Fuggí Marsilio allor, per lungo tratto inseguito da quei di Carlo”¹³; quando la moglie Bramimonda gli annuncia la morte di Baligante per mano di Carlo: “fu con grande onta trafitto l’Emiro” da pusillanime non fa nulla per vendicarlo: “A questo udir, volge la faccia contro il muro Marsilio e piange: poi china la testa addolorata e muore”¹⁴. Tale vigliaccheria e l’inosservanza del codice d’onore gli impediranno di trovar mai pace “Le peccata sul suo spirto gravando lo travolgono giù ne’ regni bui”¹⁵.

Alla tradizione diffusa dalla tarda età medievale del sovrano giusto e illuminato, nemico tanto valoroso quanto magnanimo e leale, si rifà lo stesso Dante annoverando il Saladino tra i cinque personaggi insigni per liberalità nel Convivio e collocandolo nel Limbo tra gli spiriti magni che, pur non avendo ricevuto il battesimo, si erano distinti per nobiltà d’animo nell’agire per il bene dell’umanità “Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino...e solo, in parte, vidi ’l Saladino” (Inferno IV, 129). Rispetto all’ammirazione dell’intellettuale nei confronti di “Avicenna e... Averois che ’l gran comento feo”, (Inf. IV, 143-4) collocati tra gli spiriti magni per aver assicurato, con la trascrizione in arabo, la conoscenza di Aristotele e Platone alla cultura dell’Occidente, la collocazione del sultano in una posizione isolata riflette un *distinguo* di carattere religioso; infatti il condottiero musulmano per il sommo poeta rimane pur

⁹ Ibi: 32.

¹⁰ Ibi: 8.

¹¹ Ibi: 12.

¹² Ibi: 79.

¹³ Ibi: 87.

¹⁴ Ibi: 111.

¹⁵ Ibidem.

sempre un seguace dell'Islam che combatteva per contrastare il dominio dei cristiani sul Mediterraneo. A differenza della letteratura medievale che si era limitata ad estendere al Saladino il topos del cavaliere cristiano, Boccaccio, nell'affrontare il tema spinoso del rapporto del Cattolicesimo con l'Ebraismo e con l'Islam, rivela uno spirito di tolleranza, inteso come rispetto per chi segue un credo diverso dal proprio, in netto contrasto con l'intransigenza e l'assolutismo danteschi. Il sommo poeta, infatti, da una parte faceva dilaniare da Lucifero - in quanto traditore dei benefattori - Giuda, considerato responsabile del deicidio; dall'altra aveva considerato l'Islam un'eresia, negandogli la dignità di religione e aveva collocato tra i seminatori di discordie il profeta Maometto, condannato ad una pena atroce in quanto "seminator di scandalo e di scisma" (Inf. XXVIII, 35) nel mondo cristiano. Ma, mentre nella produzione letteraria colta l'eroe musulmano condivide i valori dell'eroismo e della cortesia col cavaliere cristiano, a partire dalla seconda metà del XIV secolo, nelle narrazioni che più si rifanno alle vulgate popolari, prevale una raffigurazione del Saraceno infido e sanguinario. Accantonata definitivamente la duplice raffigurazione medievale, acquista preminenza una rappresentazione negativa dei seguaci dell'Islam, sia dal punto di vista della morigeratezza, che dell'onestà e della rettitudine. Franco Sacchetti li presenta con spregio come incapaci di assolvere un compito e millantatori: "questi omicciatti... hanno a fare quello che 'l Soldano in Francia... si partono dal vero e specialmente quando per essere loro creduto se ne veggiono seguire vantaggio"¹⁶. Giovanni Sercambi nella novella *De Vana luxuria* attribuisce al termine *soldano* un valore osceno: "Monna Merdina e frate Balasta...aveano costoro tra loro ordinato, quando voleano fare quel fatto, di dire: «Metti il soldano in Babillonia»"¹⁷, attestando, con l'uso del lemma *Soldano* come sinonimo di *Diavolo* e l'equivalenza tra *Babilonia* e l'*Inferno* della boccaccesca novella di Alibech, l'avvenuta trasposizione dal mondo cristiano a quello islamico dell'ambito semantico del negativo. Per effetto del clima d'intolleranza successivo alla Controriforma, l'esecrazione si radicalizza in odio religioso: il sultano Maometto II, che "debellò Constantinopoli negli anni de la nostra salute MCCCCLIII"¹⁸, è presentato come un assassino sanguinario che a sangue freddo uccide barbaramente la donna che amava, per provare di saper dominare la passione amorosa. Nella considerazione conclusiva di Matteo Bandello "in Maometto non era amore né pietà... Ma tali sono i costumi

¹⁶ Sacchetti 1970: 97.

¹⁷ Sercambi 1972: 88.

¹⁸ Bandello 1943: 60.

turcheschi. E chi volesse le particolari crudeltà da questo Maometto usate narrare, avrebbe troppo che fare, essendo innoverabili”¹⁹ la professione religiosa annulla il riconoscimento del valore e delle capacità dell’individuo, sancendo la fine di una civiltà che per millenni aveva fondato sulla tolleranza religiosa il suo sviluppo e progresso.

- Fase 4 - Il viaggio nel Mediterraneo occasione di conoscenza e di scambi.

Il percorso prosegue con un approccio interdisciplinare sul viaggio come mezzo di scoperta e conoscenza, e sugli effetti che migrazioni, conquiste, invasioni, arrivi e partenze hanno prodotto sui rapporti tra mondi lontani geograficamente e culturalmente:

For four or five centuries, Islam was the most brilliant civilization in the Old World. (...) At its higher level the golden age of Muslim civilization was both an immense scientific success and an exceptional revival of ancient philosophy ... science: it was there that the Saracens (...) made the most original contributions. These, in brief, were nothing less than trigonometry and algebra (with its significantly Arab name). (...) Equally distinguished were Islam’s mathematical geographers, its astronomical observatories and instruments (...). The Muslims also deserve high marks for optics, for chemistry (...) and for pharmacy. More than half the remedies and healing aids used by the West came from Islam (...). Muslim medical skill was incontestable. (...) In the field of philosophy, what took place was rediscovery - a return, essentially of the peripatetic philosophy.²⁰

Di seguito vengono indicati alcuni temi da proporre ai singoli gruppi come attività di documentazione o di approfondimento: l’abbigliamento (la veste arabescata e il turbante di Messer Torello, o le vesti da mercante donate al Saladino), i commerci, l’arredamento (i materassi di bambagia e la coltre di Bucherame di Biancofiore, oppure il letto con materassi di velluto e drappi d’oro e la coperta con perle grossissime e bellissime pietre preziose del viaggio di Torello), l’artigianato artistico (gli oricanni d’ariento, la miniatura, la pittura su legno), l’estrazione delle essenze, la diffusione dell’agrumicoltura, il cibo dei mercanti e i banchetti dei signori, prestiti arabi o da altre lingue

¹⁹ Ibi: 63.

²⁰ Braudel 1995:73-81.

nella lingua in uso, traduzioni del *Decameron*. In aggiunta a quest'attività, gli studenti alloglotti, referenti per tutta la classe ciascuno per la propria lingua e cultura, leggono qualche passo del *Decameron* in traduzione e illustrano le contaminazioni lessicali, le tradizioni che i diversi gruppi etnici hanno in comune con l'obiettivo di evidenziare il ruolo degli scambi nell'incontro tra uomini che hanno religioni, modelli culturali e tradizioni diverse.

Da Est a Ovest, da Sud a Nord: un incessante andare verso la dignità dell'uomo.

La rappresentazione del Mediterraneo, come luogo di confronto e di contaminazione tra modelli di civiltà diverse, nata col mito di Ulisse, in epoca storica si afferma con le attività commerciali di Greci e Fenici, le migrazioni di popoli, lo scontro tra Roma e Cartagine per la conquista della supremazia politica, oltre che militare e commerciale. La *pax romana* fa diventare il *Mare Nostrum* uno spazio obbligato per il trasferimento nella capitale di uomini e merci provenienti dalle province più lontane dell'impero, al centro degli scambi di materie prime, competenze tecniche, saperi e preziosi manufatti artigianali. Con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente e la circoscrizione dei traffici marittimi dei Bizantini all'area orientale, si determina un periodo di stagnazione in gran parte del bacino: "I Cristiani "riescono a malapena a far galleggiare una tavola"²¹". L'espansione islamica, iniziata come guerra santa dallo stesso Maometto con la conquista della penisola arabica, si era estesa con i suoi successori all'Asia Minore e a snodi importanti della via della seta, come Samarcanda e Kabul, all'impero sasanide, alle coste cipriote, all'Egitto e all'Africa settentrionale. Dal Marocco i seguaci del profeta nel corso dell'VIII secolo passarono nella penisola iberica, che fu occupata quasi interamente, e si spinsero in Francia, da una parte fino a Poitiers e dall'altra verso la Provenza. Nel secolo successivo, oltre a Creta, assoggettarono la Sicilia e alcune zone costiere dell'Italia Meridionale, della Sardegna e della Corsica dando nuova vita ai commerci: "Le ricchezze più preziose vengono dal mare, centro dei trasporti. Padrone delle ricchezze è chi domina il mare. Nel IX e nel X secolo all'apice della sua civiltà, l'Islam è stato incontrastato dominatore del mare"²². Nei secoli successivi si assiste insieme alle Crociate, nate come guerra santa per la conquista dei luoghi sacri alla Cristianità, a una progressiva intensificazione dei commerci e degli scambi anche per l'apporto

²¹ Braudel 2017: 8.

²² Ibidem.

delle repubbliche marinare e delle marinerie aragonesi; finché nel XIV secolo l'avvio di una penetrazione islamica attraverso la Grecia e i Balcani fornì un'ulteriore via d'accesso verso il centro dell'Europa.

Nel Mondo Antico si erano diffusi lungo il perimetro del bacino del Mediterraneo da Est a Ovest, animali come la capra, la pecora, il maiale ed il bue, tecniche agricole come la coltura sistematica dei cereali, la tecnica della coltura a secco e piante di grano tenero ed orzo, vite ed ulivo, che si sono diffuse nell'intera Europa. Nel Medioevo l'Occidente importa dal vicino Oriente, oltre al sale ed alle spezie, un'ulteriore profusione di verdure, frutta, fiori: carciofi e asparagi, lattughe e melanzane, zucche e meloni, pere e susine, pesche e agrumi, canna da zucchero e gelso, rose damascene. Le tecniche di irrigazione, messe a punto nella Mezzaluna fertile, si propagano dai ricchi orti e dai giardini dell'Islam ai loro emuli in Italia ed in Spagna, dove la terminologia e le tecniche idrauliche sono rimaste arabe. Per molto tempo l'Europa continentale verrà a cercare in questi orti, sulle rive del mare, le sementi necessarie per rinnovare regolarmente il proprio patrimonio vegetale²³.

In questo contesto si colloca l'esperienza personale di G. Boccaccio che, arrivato a Napoli in qualità di [agente di cambio](#) per la compagnia fiorentina dei Bardi²⁴, scoprì una città colorata e variopinta, inondata di profumi e riecheggianti di suoni e voci, teatro di affari, d'amori e di imbrogli. Nel porto fervente di scambi di merci, di lingue e di civiltà, facevano scalo dalle varie sponde del Mediterraneo mercanti saraceni, bizantini e catalani; i loro meravigliosi racconti e le consuetudini, a volte desuete, gli aprirono gli occhi su un mondo nuovo, in cui la parola aveva un grande potere, la nobiltà di nascita cedeva il passo all'abilità del mercante, e, soprattutto, l'ingegno poteva indirizzare il caso nel contrastare le avversità. La consapevolezza che la sagacia, il valore e le doti morali non dovessero essere ricondotte alla religione, ma unicamente al modo di essere uomo, lo rende un precursore del pensiero dell'Umanesimo, che affermerà la concezione della dignità dell'uomo fondata sull'intelligenza e la capacità di sfruttare le occasioni propizie offerte dalla fortuna. La frequentazione della corte di Roberto d'Angiò, in cui intellettuali, teologi, poeti e filosofi disquisivano con studiosi ebrei e traduttori dal greco e dall'arabo, stimola l'interesse per la cultura greco-romana: si cimenta col monaco bizantino Barlaam di Seminara nello studio del greco, incontrando

²³ Braudel 1987:28

²⁴ visse a Napoli dal 1327 al 1340

molte difficoltà per l'evoluzione linguistica e i cambiamenti sopravvenuti nella lingua di Omero. Da queste percezioni è influenzata la rappresentazione della realtà multiculturale del *Decameron* in cui il mercante, per lo spirito d'intraprendenza e le capacità relazionali, acquista il ruolo di antesignano dell'Homo novus dell'Umanesimo e viene definita l'accezione del lemma *tolleranza*, da intendere, in un'epoca dominata dalle Crociate, dall'Inquisizione e dalle guerre di religione, come rispetto per chi segue una fede diversa.

Fase V - Il valore della condivisione.

Nella fase conclusiva del laboratorio didattico, con le considerazioni sulla valenza dei luoghi comuni e degli stereotipi sul diverso, si propone una riflessione sul modello di convivenza del *Decameron* in rapporto alla contestualizzazione storica, alla situazione politica e alle tendenze culturali. Nel contempo si incoraggiano i discenti a esprimere considerazioni e riflessioni anche per mezzo della autoproduzione di opere che utilizzino il linguaggio cinematografico, multimediale, teatrale, musicale, letterario o artistico. Per implementare la ricaduta del progetto si consiglia di organizzare delle occasioni in cui le realizzazioni prodotte in quest'ultima fase del laboratorio possano essere condivise nella comunità scolastica e, eventualmente, anche nella società civile; in tal modo il valore formativo dell'attività e la gratificazione dell'impegno si combinerebbero a una più estesa promozione di azioni positive.

- La convivenza interreligiosa: una possibile utopia concreta o solo una realtà del passato?

Dall'analisi è emerso come le tematiche dell'intolleranza religiosa per la minoranza ebraica accusata di deicidio e dell'insofferenza per l'ebreo avaro e usuraio, oppure le argomentazioni della riprovazione per la licenziosità e l'illiceità dei costumi arabi e soprattutto dell'ostilità verso i Musulmani, culminata nelle Crociate, siano trattati con l'intento di svelare con l'arguzia del racconto l'infondatezza di luoghi comuni o l'exasperazione della contrapposizione tra i seguaci delle tre confessioni monoteiste. Questa prospettiva, lontana dal sentire comune diffuso nel mondo cristiano, si fonda su elementi realistici o è la proiezione di una fantasia utopistica? Anche se nel *Decameron* ricorre la dimensione del sogno nel letto volante di Torello o nella fantasia del paese di Bengodi, qui è rappresentata la realtà di cui Boccaccio aveva contezza: mentre i cristiani arrivavano a combattere per

imporre la conversione ai non credenti, presso i musulmani non era praticata l'intolleranza religiosa; agli [ebrei](#) era concesso di esercitare le attività finanziarie proibite dagli altri credi religiosi. Infatti, sulla descrizione di un mondo in cui coesistevano religioni e culture diverse ha senz'altro influito la contiguità con l'Italia Meridionale e il modello della società andalus, in cui, come afferma Maria Rosa Menocal, la tolleranza era un aspetto intrinseco. Infatti nei territori dominati dai musulmani esisteva una sorta di simbiosi culturale tra i seguaci delle tre religioni monoteistiche che, pur praticando diversi credi religiosi, avevano in comune la rivelazione delle sacre scritture. La supremazia dell'Islam era affermata assoggettando gli infedeli al pagamento di un tributo, la *jizya*, che come sottolinea Bernard Lewis, rappresenta una reale penalità, ma limitata all'aspetto fiscale: "The only real economic penalty imposed on the dhimmīs was fiscal"²⁵. La tassa garantiva il diritto alla 'dhimma', la protezione dell'Islam, e assicurava una certa autonomia a cristiani ed ebrei che erano liberi di svolgere attività economiche, osservare le leggi della loro comunità e praticare la loro fede, purché non facessero proseliti. Tra le restrizioni, generalmente poco osservate, l'imposizione di portare un segno distintivo nell'abbigliamento, l'impossibilità di accedere a cariche pubbliche, portare armi o prestare il servizio militare; invece, era ineludibile il divieto di sposare una donna islamica, mentre i seguaci di Maometto potevano sposare un'ebrea o una cristiana. Nell'Italia Meridionale, in cui la conquista normanna non aveva alterato la pacifica convivenza instaurata dagli Arabi, con le cosiddette Costituzioni di Melfi emanate nel 1231 dal cattolico Federico II, veniva esteso il diritto d'appello "a giudei e i saraceni e altri" con la precisazione "non vogliamo che vengano rinchiusi come innocenti solo perché sono ebrei o musulmani"²⁶. Questa norma, indicativa del senso di giustizia e della sorprendente modernità del sovrano normanno, è contenuta nel *Liber Constitutionum Regni Siciliae* in cui, tra l'altro, era sancita l'uguaglianza dei cittadini dinanzi alla legge, l'abolizione del giudizio di Dio, l'organizzazione della magistratura e degli uffici e la difesa dei deboli dalle prepotenze baronali. Ma era in contrasto con il diritto canonico che proibiva di concedere ad ebrei e musulmani gli stessi diritti dei cristiani; probabilmente fu uno dei motivi per cui il re di Sicilia che, per di più, aveva promosso l'incontro tra le civiltà latina, greca ed araba fu più volte scomunicato per la sua azione politica contro la chiesa, collocato da Dante nell'Inferno (X,15) tra gli eretici *che l'anima col corpo morto fanno* e condannato alla *damnatio*

²⁵ Lewis 2003: 26

²⁶ Constitutiones libro I, § 18.

memoriae. Pertanto potrebbe apparire una nota stonata un'altra disposizione della stessa legge: l'importo delle multe per chi si sottraeva alla giustizia per ebrei e musulmani è definito nella metà di quanto dovevano pagare i cristiani! Forse i cristiani avevano un peso sociale doppio degli altri? Considerato che nel Medioevo era scontata la diseguaglianza, si potrebbe individuare la 'ratio' del provvedimento nella scelta di far pagare una cifra più consistente ai cristiani che potevano godere di rendite fondiari garantite e nel contempo, con esborsi meno gravosi, tutelare a vantaggio dell'erario le risorse economiche provenienti dalle ricche minoranze che contribuivano al progresso dello stato anche con attività di tipo scientifico e culturale? Dall'insieme di queste considerazioni emerge come le relazioni su cui sono improntati sia il modello di convivenza musulmano, che quello normanno-svevo, privilegino più che un intento discriminatorio, la volontà di definire i rapporti tra le comunità e di garantire la pace sociale. Sarebbe però semplicistico definire tolleranza una convivenza tra i seguaci delle religioni monoteiste che, pur se proficua dal punto di vista culturale, politico e sociale, ha prodotto guerre, contrasti e sopraffazioni. Per cui appare non priva di fondamento la considerazione a questo proposito di Hubert Houben che mette in evidenza come dignità intellettuale, libertà della persona e diritto alla coscienza individuale, prope-deutici alla tolleranza, siano una conquista dell'età moderna. Pertanto sarebbe preferibile utilizzare un termine come *rispetto* tra appartenenti a religioni e gruppi etnici diversi, che evoca la coesistenza ed esclude qualsiasi forma di prevaricazione, per definire le relazioni che si instaurano in queste regioni multietniche e multiculturali. In conclusione, riandando alla riflessione iniziale, possiamo affermare che, allo stato attuale, la natura del Mediterraneo è connotata dal movimento, anche se non sempre vitale e ricco di disavventure dall'esito positivo, come accade nei racconti boccacceschi. Allora come oggi molti spostamenti nascono dal desiderio di conoscenza e dalla ricerca di una migliore condizione di vita da parte di giovani dotati di spirito di iniziativa, di forza e sensibilità, ma determinati a conservare la loro appartenenza. È sulla consapevolezza di questa tensione che deve avviarsi una convivenza rispettosa di ogni credo religioso o consuetudine etnica, adeguando alle sfide della globalizzazione i rapporti tra gli abitanti delle sponde di questo luogo non luogo, che con le parole di Predrag Matvejević oggi come sempre è al centro della storia dell'umanità:

I suoi confini non sono definiti né dallo spazio né dal tempo. Non sappiamo come fare a determinarli o in che modo: sono irriducibili alla

sovranità o alla storia, non sono né statali né nazionali: somigliano al cerchio di gesso che continua a essere descritto e cancellato, che le onde e i venti, le imprese e le ispirazioni allargano e restringono. Lungo le coste di questo mare passava la via della seta, s'incrociavano le vie del sale e delle spezie, degli olii e dei profumi, dell'ambra e degli ornamenti, degli attrezzi e delle armi, della sapienza e della conoscenza, dell'arte e della scienza. Gli empori ellenici erano a un tempo mercati e ambasciate. Lungo le strade romane si diffondeva il potere e la civiltà. Dal territorio asiatico sono giunti i profeti e le religioni. Sul Mediterraneo è stata concepita l'Europa.²⁷

BIBLIOGRAFIA

- Bahaa najem Mahmood, 2014. *La fortuna del Decameron di Giovanni Boccaccio nella cultura araba*, Firenze, Università degli Studi
- Boccaccio Giovanni, 1956. *Decameron* a cura di V. Branca, Torino, Utet
- Boccaccio Giovanni, 1965. *Esposizioni sopra la commedia*, a c. di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. VI, Milano, Mondadori
- Boccaccio Giovanni, 2006 *Decameron. Riscrittura integrale in italiano moderno* a cura di Luciano Corona, Roma, Fermento
- Braudel Fernand, 1995. *A History of Civilizations*, Londra, Penguin.
- Braudel Fernand, 2017. *Il Mediterraneo*, Milano, Bompiani
- Come L'Oranona racconta Boccaccio: *Lettura integrale della I e II giornata del Decameron* Certaldo Polis /www.enteboccaccio.it/s/casa-boccaccio/page/oranona-novelle.
- Decameron, *Melchisedech e il Saladino*, regia di Leonardo Gazzola <https://www.youtube.com/watch?v=OiDOFj9Wl9I>
- Girardi Raffaele, 2012. *Raccontare l'Altro*, Napoli, Liguori
- Novellino, 1852. Venezia, Tasso
- Houben Hubert, 2013. *Federico II: imperatore, uomo, mito*, Bologna, Il Mulino
- La canzone d'Orlando* tradotta da G. L. Passerini, 2008. Citta di Castello, Leonardo da Vinci
- Lewis Bernard, 2003. *Gli ebrei nel mondo islamico*, Milano, Sansoni
- Matvejević Predrag, 1994. *Breviario mediterraneo* Milano , Garzanti
- Menocal Maria Rosa, 2002. *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Boston, Little
- Menocal Maria Rosa, 2009. *Principi, poeti e visir: un esempio di convivenza pacifica tra musulmani, ebrei e cristiani*, Milano, Il saggiatore
- Riondino David, 2016. *Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna*. (prefazione di M. Fiorilla, Materiali sonori, CD). Canzoni dal 'Decameron' di Giovanni Boccaccio

²⁷ Matvejević' 1994: 17.

Riondino David, 2 Novembre 2014. *Il cantastorie: Alatiel: bocca baciata non porta ventura ma si rinnova come fa la luna* https://www.youtube.com/watch?v=oibWUavN_14

Sacchetti Franco, 1970. *Il trecentonovelle* a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi

Sercambi Giovanni, 1972. *Novelle* a cura di Giovanni Sinicropi, Bari, Laterza

Teatro arabo SSLMIT, 2014. *Messer Torello e il Saladino* Dipartimento di Interpretazione e Traduzione. https://www.youtube.com/watch?v=m9kt8r4h_dA

Teatro arabo SSLMIT, 2014. <http://www.dit.unibo.it/it/eventi/babele-teatrale-in-costruzione-rassegna>

Come L'Oranona racconta Boccaccio: *Lettura integrale della I e II giornata del Decameron* Certaldo Polis [/www.enteboccaccio.it/s/casa-boccaccio/page/oranona-novelle](http://www.enteboccaccio.it/s/casa-boccaccio/page/oranona-novelle).

Dagmar Reichardt

Latvian Academy of Culture, Riga

Parametri transculturali per la Didattica dell'italiano LS/L2

1. La “potenza” dell'educazione transculturale

In un mondo sempre più popolato, connesso e globalizzato è essenziale evidenziare i discorsi transculturali che in tempi postmoderni, specie a partire dalla Crisi europea dei migranti, ovvero dal 2015 in poi, hanno influenzato in maniera così decisiva la società italiana. La metastruttura universale di questi parametri transculturali – da sempre esistita ma oggi forse più evidente che mai – include vari aspetti di ricerca nell'ambito dell'italianistica e, con particolare rilevanza, anche nella didattica dell'italiano come “Lingua straniera” (LS) ovvero “Lingua seconda” (L2). Questo requisito impegnativo si impone, per di più, se pensiamo alla composizione culturale e demografica sempre più ibrida ed eterogenea delle classi, dei gruppi di studenti e degli apprendenti dell'italiano LS in generale, con la quale oggi ci vediamo confrontati in classe, nei corsi di lingua e in ambiti universitari. Coltivare, allora, la nostra cultura identitaria, uno spirito aperto verso tutto ciò che ci appare nuovo e, allo stesso tempo, un saldo senso di appartenenza (*belonging*), libero e equilibrato, sia per l'Italia, sia per l'Altro, costituisce così una necessità da seguire e rispettare enfaticamente proprio anche nella cosiddetta Didattica delle lingue moderne – questa la denominazione attuale adottata ufficialmente a livello ministeriale in Italia.

I parametri transculturali meritano, in questo contesto professionale, la nostra massima attenzione perché possono avere un grande impatto sia sul piano delle realtà della vita (*life-worlds*) su ambedue “i fronti” – cioè da parte degli insegnanti e da quella degli studenti – sia sul piano intellettuale in quanto al curriculum. Infatti, i temi di stampo transculturale sono specialmente predestinati a suscitare l'interesse dell'apprendente visto che toccano una sfera cognitiva a lui familiare e, simultaneamente, lo invitano ad avvicinarsi didatticamente alla cultura e lingua straniera che intende studiare.

Quali sono allora questi “parametri transculturali” che influenzano attivamente gli aspetti sociopedagogici e psicologicamente identitari della nostra convivenza al di là della lingua? Tra i tanti esempi che qui potremmo riportare,

ecco quelli forse più evidenti o dominanti nel senso che toccano ambiti e comportamenti conosciuti, appresi e accolti in tutto il mondo e quindi si prestano particolarmente bene a fungere da ponte transculturale – efficace ed eloquente – tra le diverse etnie, culture, strutture gerarchiche, generazioni, classi sociali e identità di genere. Questi discorsi non verbali spaziano – a partire dalle espressioni connesse strettamente al fisico umano – dai gesti, dalla mimica, mimicria e pantomima alle cerimonie di vario tipo (religiose, politiche, socioculturali, sportive, giuridiche ecc.), agli sguardi e all'incontro, al ricambio o all'incrocio degli sguardi tra stranieri (*foreign gaze* ovvero *regard étranger*) – essendo quest'ultima una tecnica letteraria originalmente introdotta dal romanziere genovese seicentesco Giovanni Paolo Marana (1641-1694) nel suo romanzo epistolare *L'esploratore turco* (1684).¹

Dagli sguardi reciproci, poi, si passa al linguaggio del corpo in generale come la danza o la lingua dei segni, per arrivare agli artefatti culturali e interpretazioni più intellettuali. Tra questi ultimi registriamo anche fattori curiosi, a prima vista, ma simbolicamente potenti come il “linguaggio” dei colori – che (come sistema di comunicazione semiotico, onnipresente nella natura e nella cultura, per via del suo carattere segnaletico e catalizzatore, e delle sue oscillazioni cromatiche) ha affascinato, sul piano teorico, sin dall'inizio della civilizzazione europea non solo il filosofo greco Democrito (ca. 460-370 a.C.) e, nel Rinascimento, il pittore toscano e genio universale Leonardo da Vinci (1452-1519), ma anche nel corso dell'evoluzione storica, tra molti altri, l'inglese Isaac Newton (*Opticks or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, 1704) nel settore dell'ottica scientifica e il poeta-pensatore tedesco Johann Wolfgang von Goethe (*Zur Farbenlehre*,

¹ Giovanni Paolo Marana (1641-1694) usa nella sua opera su *L'esploratore turco*, pubblicata in Francia nel 1684 (*L'espion du Grand seigneur / L'esploratore turco*, Paris, Barbin, 1684), una serie di lettere (fittizie) scritte da un turco in Europa ai suoi familiari a Costantinopoli illustrandogli la vita in Francia attraverso la lente di uno straniero a Parigi. Questo filone letterario viene ripreso appena quattro decenni più tardi nel 1721 dal filosofo settecentesco ed illuminista francese Montesquieu (1689-1755) che – utilizzando di nuovo la tecnica narratologica dello “sguardo straniero” (*regard étranger*) e creando un protagonista contraddittorio di nome Usbek, travagliato tra la sua fede musulmana e idee emancipatrici – adopera nuovamente nelle sue *Lettere Persiane* (*Lettres Persanes*, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1721 [originalmente stampato anonimo per i tipi dell'editore fittizio “Pierre Marteau, Cologne”]) una valutazione distanziata e critica (*ergo* illuminista) in riguardo alle usanze e tradizioni sia religiose che politiche della sua patria francese, per meglio paragonare le condizioni di vita “straniere” con la propria identità culturale contemporanea e per bilanciare e criticare le visioni e i pregiudizi sociali in generale. Il relativismo culturale messo in discussione nel romanzo epistolare di Montesquieu è poi stato ripreso da vari altri autori nel corso del Settecento ed oltre.

1810) in quello dell'estetica –, rivelandosi un vero veicolo informativo contenuto in (ed adoperato da) ulteriori importanti “linguaggi” transculturali. E qui basti pensare alle grandi conquiste civilizzatrici dell'umanità che continuano a “parlarci” in senso figurato – anche attraverso i colori – stimolando quotidianamente nuovi discorsi sociali (nel senso di un discorso collettivo come l'ha definito Michel Foucault) e lanciandoci ininterrottamente messaggi muti ma complessi, come l'architettura, la moda e il design – veri e propri “linguaggi delle forme” (e dei colori) –, la musica, tutte le arti sonanti, l'opera lirica, il teatro, le arti performative e naturalmente le tante forme del linguaggio figurato – come le belle arti liberali e l'arte plastica in senso lato, inclusi la pittura e scultura, la videoarte, il cinema, la fotografia, l'arte di strada o urbana (*Street art*), il disegno, i graffiti o anche la *Land art*, il design, la tipografia, la grafica e via dicendo – o l'arte culinaria (che ai colori, alle forme e ai suoni aggiunge il sapore).

Tutti questi “linguaggi” nel senso semiotico inteso da Roland Barthes (1915-1980) che definì anche ed espressivamente la moda come una lingua sistematica,² si trasmettono a noi al di là della linguistica e rappresentano un centrale mezzo di comunicazione non verbale che viene appreso e recepito direttamente e “senza filtro” da tutti gli studenti di lingue straniere, anche se non hanno ancora nessuna conoscenza di vocabolario o di grammatica. Sul piano tematico è quindi didatticamente favorevole servirsi di argomenti transculturali legati preferibilmente all'attualità di cui si occupano i partecipanti del corso di lingua – quali per esempio il cambiamento climatico, l'ecologia o anche la sfera della medicina, delle malattie, pandemie e dei vari cataclismi naturali, incluse le varie contromisure ovvero terapie o i servizi di protezione civile – con l'intento di raggiungere lo studente straniero e di stabilire un campo neutrale di incontro e d'intersezionalità tra la sfera d'interesse dell'insegnante (*teacher*) e quella, rispettivamente, dell'apprendente (*learner*).³ Così come già l'illuminista Montesquieu, infatti, sottolineava il grande impatto che la “potenza dell'educazione” ha sullo spirito “repubblicano”, così oggi possiamo verificare che la “potenza dell'educazione”⁴ con-

² Cfr. Reichardt-D'Angelo 2016a: 12 (n. 1). – Nella loro introduzione al campo di ricerca sulla *Moda Made in Italy* le autrici si allacciano alle tesi espresse da Roland Barthes nel suo noto saggio sul *Système de la mode* (Paris, Seuil, 1967).

³ L'intersezionalità costituisce una delle *conditio sine qua non* della funzionalità transculturale (cfr. l'introduzione al volume di: Gippert-Götte-Kleinau 2008: 14-15).

⁴ Cito Montesquieu secondo il saggio sul transfer culturale nell'Ottocento a Parigi scritto e pubblicato da Klaus Dittrich (ibid., p. 170): “‘C'est dans le gouvernement républicain que l'on a besoin de toute la puissance de l'éducation' (Montesquieu)” [tutte le traduzioni in questa frase dal francese in italiano sono mie; D.R.].

tinua a rappresentare un fattore assai significativo, se non addirittura decisivo nel campo degli studi transculturali.

Per poter avvicinare la disciplina transculturale – che la studiosa tedesca Nanna Heidenreich ha parafrasato con l'aiuto del termine di una “arte delle migrazioni”⁵ – a quella “potenza dell'educazione” di cui ci parla, appunto, già Montesquieu, nel presente saggio si tenterà di circoscriverla e illustrarla più concretamente focalizzando l'ambito di applicazione che ci offre la Didattica dell'italiano LS/L2, ovvero l'insegnamento professionale della lingua italiana nel mondo. Orientandoci non esclusivamente, ma in primo luogo alla Didattica delle lingue moderne praticata in campo universitario si vorrà così dimostrare che è proprio “lo sguardo che decide se e come vediamo la migrazione”⁶ e come meglio realizzare un approccio sistematico all’“altra lingua”, all’“altra cultura” e infine all’“altro” *in persona* in questo nostro mondo contemporaneo, sempre più globalizzato e anche sempre più digitale.

È quindi nell'ottica dell'educazione transculturale – applicata nei corsi d'Italiano L2/LS – che qui in seguito intendo riassumere gli esiti di ben sei progetti di ricerca collettivi,⁷ conclusi nel corso degli ultimi quindici anni intorno al “caso italiano” – visto attraverso la lente della transculturalità – con l'obiettivo di renderli ancora più espliciti ed utili per la didattica e il lavoro in classe con studenti stranieri. Tra i tantissimi temi di cui si potranno ricavare nuovi spunti per la mediazione linguistica – sempre seguendo l'intenzione simultanea di rendere più familiare sia la cultura sia la lingua italiana a chi vuole occuparsene – appaiono dapprima specialmente promettenti argomenti “locali” che trattano, su un piano concreto, una delle 20 regioni italiane. Fra quest'ultime, che includono le 5 regioni italiane con statuto speciale, la Sicilia può fungere da primo paradigma, in quanto antico crogiolo esemplare della civiltà italiana, e da modello europeo microstorico che riflette le tante epoche, dominazioni straniere e gli ibridismi culturali amalgamati attraverso i secoli – toccando tipici soggetti specifici che si inseriscono nel campo di ricerca degli Studi siciliani (*L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia*, 2007; cap. 2). Altri argomenti attuali, in linea di principio attraenti ed istruttivi allo stesso tempo, riguardano i media in Italia, tra cui spicca il cinema (*Letteratura e cinema*, 2014; cap. 3), ma anche il formato del libro e

⁵ Cfr. Heidenreich 2013: 217-230 [tutte le traduzioni dal tedesco in italiano di questo testo sono mie; D.R.].

⁶ Ibid.: 217.

⁷ I singoli titoli di questi 6 studi sono elencati qui sopra nel testo tra parentesi tonde, in corsivo, seguiti dall'anno di pubblicazione. Le indicazioni dei capitoli (= “cap.”) che seguono progressivamente, invece, indicano i rispettivi sottocapitoli nel presente saggio.

la letteratura della migrazione (*Italia transculturale*, 2018; cap. 4), il genere fumettistico (*Paradigmi di violenza e transculturalità*, 2017),⁸ la moda (*Moda Made in Italy*, 2016) o la musica (*Polifonia musicale*, 2020) come illustra sinteticamente il quinto sottocapitolo (cap. 5).

Combinando così diversi approcci metodologici – dall’analisi letteraria alla sociologia o critica culturale, musicale o mediatica – e tematici, in classe facilmente si promuovono riferimenti utili all’innovazione didattica e a una consapevolezza socioculturale, proprio realizzando nelle lezioni una prospettiva dialogica, socialmente cosmopolita, decostruttivista ovvero paritetica, migratoria, postcoloniale e con ciò, *ad ultimum*, transculturale. Adoperando sistematicamente e metodologicamente la transculturalità come mezzo didattico si apre la via per integrare nello studio di lingua un parametro etico pluridimensionale, sfaccettato ed eterogeneo, che sarà vantaggioso per arricchire il curriculum dell’Italiano LS di una visione critica e ragionevole rispetto il Paese che si vuole studiare, ovvero l’Italia, e di un significato che oscilla tra sincretismo, transmedialità, pluriformità e coabitazione, e cioè complice rispetto all’intesa tra i popoli ed *ergo* incoraggiante in quanto alla collaborazione a forma di *network*. La visione transculturale implica, in altre parole, un pensiero inclusivo e programmatico di una *Didattica integrativa*⁹ che offre un plusvalore etico-sociale e, a livello individuale, un esemplare valore aggiuntivo alla formazione della personalità. È su questa tesi che si incentra un futuro progetto di ricerca sugli *Alfieri transculturali* attualmente *in statu nascendi* che presentiamo in anteprima nell’ultimo sottocapitolo (cap. 6) del presente saggio prima di riassumere, concludendo, il risultato globale della nostra argomentazione (cap. 7).

Incoraggiando *summa summarum* lo studente ad esaminare criticamente (e in chiave transculturale) il pensiero stereotipato, eurocentrico o egemonico, sia in relazione al proprio luogo d’origine, sia all’“altro” Paese – ossia all’Italia che ancora non conosce bene –, l’insegnante di lingua trasmette all’apprendente di italiano diverse competenze che vanno ben oltre le pure conoscenze linguistiche, aprendo il suo orizzonte verso diversi campi di interesse, di ricerca e di cognizione. Lo studio della lingua italiana, allora, diviene quasi naturale e si manifesta quasi come un effetto apparentemente collaterale. Dipenderà dalla sensibilità e dall’empatia dell’insegnante come conciliare l’interesse individuale dei singoli studenti con l’inquadramento didattico-comprensivo del corso, in modo da incentivare da un lato la motivazione e

⁸ Cfr. Reichardt 2017: 141-178.

⁹ Cfr. Bartoli-Kucher 2019.

capacità di apprendimento di ogni singolo di per sé, e da controllare dall'altro lato il comune sguardo del *plenum* su alcuni temi generali sui quali si è concordato insieme di voler focalizzare l'attenzione nel corso delle prime lezioni in classe, o si è concentrato in principio il profilo del corso.

Come si possono dunque progettare e disegnare propriamente dei promettenti formati transculturali didattici cercando di garantirne una certa efficacia, unicità e flessibilità nell'interesse pedagogico da una parte, e dall'altra una ricchezza di variazioni e di attrattività per tener costantemente viva l'attenzione stabile e l'impegno necessario da parte degli studenti?

Per riconciliare questi due fattori solo apparentemente opposti, la soluzione da preferire dal punto di vista didattico è quella di combinare certi centri di attenzione tematici con attività ludiche in modo da attirare l'interessamento degli studenti (tendenzialmente di età giovane come è da aspettarsi in ambito universitario) in maniera strategica mentre si prepara il corso, seguendo l'antico motto oraziano del *prodesse et delectare*. La nostra mèta sarà, di conseguenza, quella di presentare nei seguenti 5 sottocapitoli (cap. 2-6) un ventaglio di diversi spunti e accenti tematici da combinare liberamente fra di loro secondo un sistema modulare. Lo spettro paradigmatico dei 5 blocchi tematici che seguono è stato composto secondo il nesso logico delle sue componenti, in modo da illustrare chiaramente e logicamente come si possa realizzare, applicare e sviluppare il pensiero trasversale che conta seguire, almeno secondo il teorico transculturale Wolfgang Welsch, nel contesto argomentativo di soggettività e pluralità.¹⁰ Se si vuole infatti praticare in maniera metodologica non solo un'apertura della didattica, ma proprio anche un allargamento mentale durevole di chi ascolta e segue le lezioni d'italiano – indirizzandosi allo studente e alla realtà del suo vissuto – si deve stimolare e influenzare in modo certamente costruttivo e indiretto, ma anche potente ed efficace la sua mentalità d'origine, attitudine culturale e conoscenza della società. Incentrando il corso su uno dei temi qui di seguito proposti – oppure creando un concetto generico combinandone singoli elementi – si vorrà favorire con un intento costruttivo, pedagogico e consapevole l'immersione degli studenti in un contesto internazionale, con un particolare *focus* sulla cultura italiana. In questa luce possiamo in effetti considerare lo studente una *pars pro toto* integrale delle comunità nelle quali egli vive o – se pensiamo all'insegnamento dell'italiano LS nel mondo – delle società globali al plurale, nelle quali noi tutti viviamo, mirando all'obiettivo educativo di fare nascere una collettiva *Weltkultur* ancora tutta da stabilire e da

¹⁰ Cfr. Welsch 1992.

costruire, sebbene quest'ultima rimanga, per quanto auspicabile, almeno per il momento una "cultura mondo" duemillennaria *ante litteram*.

2. Gli studi siciliani

Se prendiamo come modello l'insieme prismatico – del gruppo di studenti, dell'insegnante che lo guida, delle possibilità analoghe e digitali in classe, delle varie motivazioni degli attanti e del materiale didattico, o a forma di libro, o digitale, o di esperienze reali fuori classe – allora, riflettere sull'impostazione di un corso didattico sulla lingua e cultura italiana è solo un piccolo passo per arrivare dalla nostra visione iniziale di una lezione di transculturalità, data per mezzo di un corso d'Italiano LS/L2, la scelta di una specifica regione italiana come tema centrale curriculare. Mettendo a fuoco, infatti, un luogo paradigmatico, forse mitico o leggendario – che può essere anche uno spazio urbano come Roma (pensando alla sua genesi in tempi antichi e insuperata attualità) o Venezia (che da Serenissima per secoli fungeva da crocevia di tante culture), giusto per concretizzare due delle tantissime possibilità – si offre al partecipante di un corso d'italiano una immaginaria mèta metaforicamente "parlante", "loquace" e comunque ad ogni costo da visitare almeno in modo simbolico (a mo' di *armchair traveler*, come dicono gli americani) durante il seminario.

Nel nostro caso qui ora ci concentriamo sull'isola della Sicilia per illustrarne non solo il carattere insieme classico e archetipico da antica colonia greca che fu, ma anche da crogiolo o *melting-pot*, attributo che contrasta il suo lungo passato e le sue campagne collinose remote con la nuova Palermo, capitale non solo della Regione siciliana a partire dall'anno 831, ma anche Capitale europea della cultura nel 2018, per evidenziarne l'aspetto postcoloniale e sincretistico-culturale *avant la lettre* – connotato specchiato che caratterizza l'isola come "identità mista" facendone "un paradigma italiano per eccellenza",¹¹ ricco di tanti influssi storici stratificati eppur sempre presenti, ubiquitari e tuttora visibili nella cultura sia isolana che italiana. In quanto al materiale didattico non si ha che l'imbarazzo della scelta: per la letteratura si può partire dal romanzo anti-sciovinistico *Volevo i pantaloni* (1989) di

¹¹ Le espressioni qui sopra riportate parafrasano in italiano il seguente passo scritto originalmente in tedesco: "[Ich] werde [...] im Folgenden die theoretischen Voraussetzungen des Postkolonialismus vorab resümieren [...], um den kulturellen Synkretismus zu verdeutlichen, der die Insel als italienisches Paradigma einer Mischidentität *par excellence* auszeichnet" (Reichardt 2006: 89; corsivo nell'originale) [la traduzione dal tedesco in italiano è mia; D.R.].

Lara Cardella, tradotto in molte lingue ed adattato per il film da Maurizio Ponzi nel 1990, o *Chi è Lou Sciortino?* di Ottavio Cappellani (2004) per il livello A2-B1, per poi passare – da quest’ultimo giallo ironico a un livello linguistico più “serio” e elevato (B2 in poi) – scegliendo una delle novelle di Giovanni Verga (come: *Cavalleria Rusticana*, *Tentazione* o *Rosso Malpelo* ecc.) o Luigi Pirandello (leggendo e discutendo p.es. *Il fu Mattia Pascal* o le quattro novelle dalle quali i fratelli Taviani hanno tratto il loro film premiato *Kaos* nel 1984), arrivando a un estratto del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (leggendo in classe magari il 7° capitolo sulla morte del principe) o un testo teatrale di Giuseppe Bonaviri recitandolo a più voci in classe (come *Giovanni Verga sulla luna*, 1998)¹² oppure, ancora, un testo di Andrea Camilleri (come *La bolla di componenda* del 2004¹³ o altri passaggi tratti da una delle tante storie sul commissario Montalbano, p.es. da *Il cane di terracotta* del 1996, adattato per un telefilm dalla RAI nel 2000, o altri).

L’obiettivo didattico sarà sempre quello di familiarizzarsi con e approfondire le tradizioni regionali,¹⁴ ma pure quello di identificare criticamente nel contesto socio-letterario il ricorso ai cliché siciliani – forse avendone prima fatto una lista insieme in classe per poterli meglio riconoscere – o anche il loro ironico capovolgimento. Questo lavoro dovrà poi esser discusso e va acutamente precisato – correggendo sempre il contesto storico dal quale possibilmente derivano certe costanti antropologiche ovvero pregiudizi popolari – ricodificando questi ultimi dal punto di vista odierno. La ricchissima letteratura siciliana – ricordiamoci che è da qui che alla corte di Federico II prende inizio la Scuola Siciliana dei poeti che scrissero in volgare creando il fondamento della storia letteraria italiana – spesso è stata reinterpretata in formato cinematografico, fatto che può essere davvero utile in classe per completare la lettura o recita di testi a voce, guardando e poi commentando i film che vi sono stati tratti, quali p.es. i classici del film *La terra trema* (1948) – basato sul romanzo *I Malavoglia* di Giovanni Verga – o anche *Il Gattopardo* – che nel 1963 traduce l’omonimo romanzo di Tomasi di Lampedusa in formato cinematografico –, ambedue diretti da Luchino Visconti (1906-1976), oppure, appunto, *Kaos* (1984) dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, e tanti altri.

¹² Cfr. Bonaviri 1998.

¹³ Cfr. Camilleri 2004.

¹⁴ Queste tradizioni regionali includono in ottica didattica – come ha dimostrato Giovanni Ruffino nel caso siciliano – anche il dialetto e la cucina ovvero il cibo (cfr. Ruffino 1999 e Ruffino-Sottile 2015).

3. Il cinema e la letteratura

Nel corso della cosiddetta svolta iconica (*Iconic turn*)¹⁵ – che a pari passo con la rivoluzione digitale si manifesta in maniera sempre più vistosa a partire dagli anni Novanta, prima nelle aree culturali altamente industrializzate ovvero in ambito occidentale e poi presto anche a livello globale – il cinema diventa un *medium* didattico essenziale. Infatti è con l'avvento del postmodernismo – che negli studi culturali spesso coincide con la pubblicazione del romanzo storico-“postmoderno” *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco e il suo successivo omonimo adattamento filmico di Jean-Jacques Annaud (1986) – che registriamo anche una svolta didattica. Lo studente apprende un certo contesto sempre più volentieri, facilmente e anche più velocemente attraverso l'immagine invece della parola – che sia scritta o oralmente trasmessa – facendo passare, quest'ultima, in modo quasi impercettibile, dal primo al secondo piano. Spostandosi l'attenzione ricettiva dello studente dalla parola all'immagine, si trasforma anche il nucleo della didattica che nel postmodernismo è incentrata sempre di più su una didattica integrativa. Il piano di riferimento per questo nuovo lavoro di analisi è costituito da quella che Tullio De Mauro (1932-2017) e Massimo Vedovelli hanno introdotto nella didattica italiana come “linguistica educativa” – ovvero Studi linguistici e linguistico-educativi – seguendo il modello anglosassone degli *Educational Linguistics* e dirigendo l'attenzione sull'*italiano diffuso tra stranieri*,¹⁶ aprendo così nuove vie concettuali per l'insegnamento dell'Italiano LS negli anni Duemila. Secondo questa scienza del linguaggio, l'intento diretto sull'integrazione può e, anzi, deve trasformare l'integrazione in uno dei fondamenti della propria identità. Il tratto integrativo, infatti, appare, come abbiamo notato fin dall'inizio, più che adeguato alla complessa rete comunicativa che si sta stabilendo nel mondo globale a partire dagli anni Novanta, diventando addirittura una vitale *conditio sine qua non* per i giovani di oggi, che si trovano in fase di formazione – e così rimarrà per le generazioni plurilinguistiche future. In

¹⁵ Cfr. Maar-Burda 2004.

¹⁶ Si veda il sottotitolo del volume sull'*Italiano 2000* di: De Mauro-Vedovelli et. al. 2002. – Il duo De Mauro e Vedovelli aveva preparato il terreno per l'orientamento transculturale della glottodidattica già prima – tra l'altro con il loro volume chiave su *La diffusione dell'italiano nel mondo* uscito nel 1996 (cfr. De Mauro-Vedovelli 1996) –, esempio poi seguito da altri autori, tra cui p.es. il volume di D'Agostino e Sorce sui *Nuovi migranti e nuova didattica* del 2016 (cfr. D'Agostino-Sorce 2016). Per la centralità del plurilinguismo nella teoria di Tullio De Mauro si veda anche la rievocazione di Massimo Vedovelli del 2017 su *Tullio De Mauro e gli studi linguistici e linguistico-educativi in Italia* (cfr. Vedovelli 2017).

questo senso le esigenze che riguardano lo sviluppo della competenza linguistico-comunicativa travalicano definitivamente gli orizzonti e i confini di una struttura linguistica che viene considerata un sistema omogeneo e chiuso, composto da pure regole formali.

Nel curriculum didattico questo cambiamento va preso assolutamente in considerazione, “integrandovi” – ossia includendovi – diversi campi semiotici in cui convergono vari linguaggi che vanno dal linguaggio verbale parlato alla produzione letteraria scritta e ai legami tra la parola e l’immagine nel cinema, per arrivare a quelle questioni scottanti della nostra contemporaneità che si riflettono nei contesti migratori. In classe oggi è certamente già molto frequente sia l’uso dei video per illustrare diversi soggetti presentati e tematizzati nel *plenum*, sia l’inclusione delle opere cinematografiche come materiale primo che gli studenti di lingua visionano a casa per discuterle poi in classe in un controllato contesto tematico, metodologico o argomentativo, introdotto e presentato prima dall’insegnante, occupando così un posto paritario rispetto alle opere dei nostri scrittori o ai testi letterari che vengono trattati nel corso e anche negli esami. Nell’ottica didattica è particolarmente prezioso lo stretto nesso che il cinema ha con la letteratura: guardando e studiando i film, anche la letteratura si riavvicina alla cosciente percezione linguistica degli studenti, che dopo aver discusso una pellicola, saranno più facilmente da motivare a leggere certi passi di un testo letterario o anche di un intero libro, in classe ad alta voce e da soli a casa, preparando un compito oppure un esame scritto o orale. Nella didattica linguistica universitaria non si tratta quindi di sostituire semplicemente le letture con la visione di pellicole filmiche, ma di arricchire lo spettro mediatico mantenendo alto il livello di istruzione rispetto alla cultura italiana il cui spirito, la cui storia e la cui attualità si intende trasmettere allo studente.

Se i video allora rappresentano una buona occasione per educare e motivare a leggere e per curare il rapporto con la parola italiana scritta – proprio anche perché la produzione cinematografica italiana rappresenta un mezzo pedagogico esteticamente ed economicamente (in termini di successo commerciale e di visibilità culturale) riconosciuto, rinomato e apprezzato a livello mondiale,¹⁷ favorendo, a causa della loro alta qualità, anche l’apertura men-

¹⁷ Fra i moltissimi studi che ne danno prova qui mi limito ad indicare, a modo di esempio, oltre alla pubblicazione su *Letteratura e cinema* già citata (Reichardt-Bianchi 2014), l’antologia incentrata sul cinema italiano della migrazione curata da Leonarda Trapassi e Linda Garosi e pubblicata sull’apice della Crisi europea dei migranti (Trapassi-Garosi 2016).

tale dei partecipanti dei corsi di lingua – allora, allo stesso tempo aprono anche nuove opportunità sul piano transmediale. Questo è particolarmente rilevante nel contesto della transculturalità: una didattica transculturale infatti implica l'integrazione del mondo digitale nell'ambito culturale. L'importanza delle realtà elettroniche e virtuali, dei *social media* e mezzi di comunicazione online – che formano un insieme di diversi mondi che avvolgono, in effetti, le realtà non solo degli individui postmoderni nell'era della globalizzazione, ma anche appunto l'odierno studente d'italiano – fin da principio è stata illustrata simbolicamente attraverso la metafora centrale usata dal teorico tedesco della transcultura Wolfgang Welsch,¹⁸ che propone l'immagine della “rete” (*Netz*, o anche: *Netzwerk*) per meglio specificare la morfologia e struttura logica del campo scientifico in cui possiamo localizzare o collocare ciò che Welsch chiama “transculturalità” (*Transkulturalität*).

Se ora vogliamo illustrare criticamente ai nostri studenti in classe l'attualità sociale del Paese e della lingua che intendono studiare, ovvero dell'Italia, è sicuramente promettente concentrarsi su un filone specifico, ma caratteristico della cultura italiana quando si progetta un corso. L'idea di base rimane evidentemente quella di facilitare il loro orientamento e in generale l'approfondimento di un approccio paradigmatico che li avvicini alla mentalità degli Italiani e al modo di vivere in Italia. Potremmo per esempio scegliere come filo conduttore il realismo nel film, basandoci sulla tradizione letteraria che vi è correlata a partire 1) dal Verismo (p.es. di un Giovanni Verga), per poi passare 2) al Neorealismo del Dopoguerra – in cui eccelle il film neorealista e con esso anche il già citato regista Visconti che si serve del lontano romanzo verghiano de *I Malavoglia* del 1880 per il film *La terra trema* nel 1948, producendo uno dei capolavori neorealistici – e per arrivare infine 3) al *Nuovo Realismo*¹⁹ o anche *Realismo Positivo* di un Maurizio Ferraris²⁰ che possiamo ritrovare per esempio nel film *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013) o anche nell'iperrealismo letterario o ancora in *Il capitale documentale*²¹ fittizio di *Gomorra* nella versione letteraria dello scrittore napoletano Roberto

¹⁸ Cfr. Welsch 1999.

¹⁹ Per ulteriori dettagli a proposito della tripla sequenza di “Verismo – Neorealismo – Nuovo Realismo” cfr. Reichardt 2016b: 31.

²⁰ Cfr. Ferraris 2012; e Ferraris 2014. Per il cosiddetto *Realismo positivo* si veda invece il titolo: Ferraris 2013. – Cfr. anche il mio commento sul nesso tra verità, verismo e realismo in: Reichardt 2016b: 30.

²¹ Cfr. Ferraris 2018.

Saviano del 2006 e nella versione cinematografica del 2008 diretta dal regista romano Matteo Garrone.²²

Anche il genere del film sulla mafia sarebbe un fertile campo analitico per un corso semestrale sul cinema e sulla letteratura moderna (ovvero post-moderna), se pensiamo alla lunga tradizione cinematografica che spazia dalla trilogia de *Il padrino* (*The Godfather*) del regista italo-americano Francis Ford Coppola (le tre parti risalgono rispettivamente al 1972, al 1974 e al 1990) e il classico *C'era una volta in America* di Sergio Leone del 1984 (*Once Upon a Time in America*) fino al recente film *La paranza dei bambini* (2019) di Claudio Giovannesi, basato sull'omonimo romanzo di Roberto Saviano uscito nel 2016, giusto per elencarne qualche titolo a scopo illustrativo. Molti dei film sulla mafia più conosciuti nascono da un'opera letteraria riecheggiando una lontana tradizione letteraria come in *Il padrino* – che originariamente si riallaccia all'omonimo libro scritto da Mario Puzo nel 1969 – mentre la Parte III (*The Godfather Part III*, 1990) ci sorprende addirittura con un riferimento transmediale nella scena finale, che ha da sottofondo l'opera lirica ottocentesca *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro Mascagni. Questa scena, che costituisce una parte integrale del *Padrino III*, cita diverse immagini ed azioni tratte dal libretto del Mascagni il quale, a sua volta, si era ispirato all'omonima novella *Cavalleria rusticana* (1880) del verista catanese Giovanni Verga, musicandola e conservandone, anzi amplificandone in maniera polifonica, “tutta la silenziosa grandezza atmosferica e poetica

²² Il romanzo *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano e il film omonimo di Matteo Garrone, uscito due anni dopo, insieme rappresentano un genere social-critico ibrido che si colloca tra finzione e reportage (o cronaca), tematizzando sia nel libro che nell'opera cinematografica l'oscillazione dei personaggi tra diversi mondi misteriosamente connessi fra di loro: quello dell'economia, della criminalità organizzata (ovvero della Mafia e/o della Camorra), della politica locale (ovvero delle istituzioni statali) e della popolazione subalterna che vive, soffre ed agisce nel Sud d'Italia come se vi regnasse un vuoto etico, una mancanza di potere regolativo e una totale anarchia sociale. La bellezza delle immagini cinematografiche contrasta in modo brusco con un mondo senza amore, senza vera amicizia e senza nessuna onestà, empatia e prospettiva pacifica. – Ciò vale, del resto, ugualmente per il film *La paranza dei bambini* (2019) diretto da Claudio Giovannesi che ritrae una *lost generation* di adolescenti maschili, drogati, eccessivamente materialistici, brutali e criminali, come se fossero delle mostruose creazioni nate dall'era berlusconiana, con le quali lo spettatore non riesce veramente ad identificarsi. Al massimo prova compassione per il protagonista di nome Nicola – un ragazzo furbo, tosto e violento con un viso quasi da angelo che però ci rimane estraneo e che lo spettatore, osservandolo, percepisce distante, non vicino come suggerivano ancora i gangster-modello che animavano l'epos classico *Once Upon a Time in America* (1984) di Sergio Leone.

in chiave letteraria e narratologica”²³ nella versione musicale che Coppola, infine, presenta sullo schermo. Il suo film riesce a perpetuare – grazie alla sua composizione transmediale – tutto un filo storico-creativo che dall’Italia dell’Ottocento porta negli USA del Novecento, marcando una tappa decisiva della filmografia sulla mafia, con la quale continueranno a misurarsi tutti i seguenti film che rientrano in questo genere.

4. La letteratura e la cultura della migrazione

Un’altra affinità transculturale di stampo letterario-cinematografico, che è interessante dal punto di vista didattico, è costituita dai film sulla migrazione. A quest’ultima categoria si abbinano film come *Marina* (2013) di Stijn Coninx sull’esperienza italiana in Belgio e le questioni linguistiche, *Ali ha gli occhi azzurri* (2012) di Claudio Giovannesi sull’immigrazione straniera in Italia, *La straniera* (2009) di Marco Turco, ispirato all’omonimo romanzo di Younis Tawfik del 2000, o anche il film documentario *Come un uomo sulla terra* (2008) di Andrea Segre, Dagmawi Yimer e Riccardo Biadene, che racconta la Post-Resistenza.

Questo tipo di film mette in evidenza i vantaggi della didattica transculturale, specie se collegato alla letteratura della migrazione in lingua italiana, della quale la ormai nota “poesia-esempio” plurilinguistica *Babel* (1999) dell’autore italo-canadese Antonio D’Alfonso²⁴ – scritta in italiano, francese, inglese e spagnolo – appare testimonianza concreta di come legare usi misti-lingue all’educazione, alla transculturalità, alla presa di coscienza delle questioni identitarie e al coinvolgimento cooperativo degli apprendenti. Da quando Daniele Comberiati ha introdotto il genere della letteratura della migrazione italoфона nella romanistica internazionale nel 2010,²⁵ potremmo facilmente elencarne moltissimi altri titoli postmoderni che si servono di una prospettiva narratologica plurale usando espressioni linguistiche ibride e il *code-switching* per plasmare quel polifonico fenomeno letterario paradigmatico attuale che Wolfgang Iser definisce “transculturale”.

Per delineare un *corpus* letterario che potrebbe servire da sillabario per una unità didattica dedicata alla letteratura e cultura della migrazione, qui ci limitiamo a indicare alcuni testi chiave – ormai diventati quasi già “classici” – dell’italofonia letteraria transculturale, tra cui i romanzi *Regina di fiori e*

²³ Reichardt 2016b: 27.

²⁴ D’Alfonso 1999: 47.

²⁵ Cfr. Comberiati 2010.

di perle (2007) di Gabriella Ghermandi, *Madre piccola* (2007) di Cristina Ali Farah, *Oltre Babilonia* (2008) di Igiaba Scego e *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006) o anche *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010) di Amara Lakhous. Il potenziale innovativo di questi libri che figurano in maniera prominente nel quadro delle tante opere che formano questa corrente letteraria – dominata dalla produzione creativa delle donne scrittrici²⁶ – si contraddistingue per la sua caratteristica transculturale, per la sua struttura corale-polifonica ibrida e per l'uso di una “finta oralità”, definita da Paul Goetsch negli anni Ottanta.²⁷ Sul piano critico, invece, ci invitano a riflettere le pubblicazioni e sperimentazioni linguistiche dello scrittore migrante, traduttore e medico chirurgo Kossi Komla-Ebri di origine togolese sull'incontro tra le culture e tra discipline così diverse come la letteratura e la medicina (*Imbarazzi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, 2002; *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero... e a colori*, 2004).

Dalla tecnica narrativa del racconto corale riconosciuta già nelle opere di un Manzoni (come ha stabilito Wido Hempel) o di un Verga (per esempio ne *I Malavoglia*) si arriva così, nel quadro della letteratura di migrazione italoфона, al parametro centrale dell'oralità come competenza linguistica basilare che a sua volta – combinando il postmoderno con il postcoloniale – sfocia nella transculturalità e manifesta l'alto livello riflessivo ed estetico degli autori appartenenti in particolare alla cosiddetta Seconda generazione. Lo confermano alcuni romanzi postcoloniali originali recenti, che entrano nel *corpus* italofono transculturale a cui qui si accenna, come *Timira. Romanzo meticcio* (2012)²⁸ – scritto da un collettivo di cui fanno parte il cantastorie Antar Mohamed, sua madre 85-enne Timira Marincola (che formalmente però non compare in funzione d'autrice sulla copertina, ma da personaggio principale, ovvero da protagonista poi nel libro) e Giovanni Cattabriga del gruppo letterario conosciuto sotto il nome di Wu Ming 2 (a sua volta composto da diversi scrittori maschili che si presentano però anche come singoli autori in diverse costellazioni), i quali con l'opera ibrida *Timira* – collocata tra diario fittizio, romanzo storico e documento biografico, mescolandovi memorie, materiale d'archivio e elementi narrativi intorno alla vita della madre di uno degli autori del libro (Antar Mohamed Marincola) e cioè dell'attrice Isabella Marincola (alias Timira Hassan Yere) – hanno dato inizio al New Italian Epic.

²⁶ Si veda in questo contesto l'utile lavoro di Linardi 2017.

²⁷ Cfr. Goetsch 1985: 202.

²⁸ Cfr. Wu Ming 2-Mohamed 2012.

In modo analogo, il collettivo di scrittrici, scrittori e illustratori, che figurano sotto il nome d'arte di Zoya Barontini, ha creato un romanzo illustrato, ovvero “romanzo mosaico” (*mosaic novel*) collaborativo, dal titolo *Cronache dalla polvere* (2019),²⁹ che raccoglie i racconti di undici autori (tra cui figura anche Igiaba Scego) intrecciati fino a comporre una narrazione a più facce, a più strati e a diverse impostazioni stilistiche, curata da Jadel Andreetto (nato a Bolzano nel 1974) e illustrata da Alberto Merlin (nato a Belluno nel 1973).

5. Il genere fumettistico, la moda italiana e il potere della musica

Questi due ultimi esempi – *Timira* di Antar Mohamed e Wu Ming2, e *Cronache dalla polvere* di Zoya Barontini – offrono con le loro strategie linguistiche sovversive un tale ampliamento dello spazio linguistico italiano da trasformare la tradizionale questione della lingua in una “questione delle lingue” in Italia al plurale, integrando nella didattica linguistica del mondo globale le attuali svolte paradigmatiche e mettendosi così in sintonia con le emergenze, complessità ed esigenze che dalla società passano alla ricerca scientifica. Le strutture formative quindi, piuttosto che rimanere chiuse nel campo delle formalizzazioni, faranno bene ad aprirsi a un quadro multilinguistico transculturale e a un'attività collaborativa che richiede e promuove la partecipazione proattiva degli apprendenti. Queste pratiche interattive potranno essere realizzate in un laboratorio didattico rivolto al futuro sociale sul livello contenutistico e basato materialmente su opere “aperte” che aiutano i destinatari-apprendenti a definire e regolare loro stessi i necessari standard di competenza.

Per poter realizzare una Didattica linguistica L2 genuinamente transculturale e coerente alla *linguistica educativa*, bisogna accostare a quella produzione letteraria e cinematografica che integra contesti migratori e varie forme di lingue in contatto, anche diversi altri linguaggi, per rendere operativi sul piano didattico-linguistico i legami fra linguaggio verbale e campi semiotici. Tra questi ultimi – come abbiamo notato in principio – predominano quelli dell'immagine, fatto che favorisce il genere fumettistico, il quale potremmo includere in un quadro discorsivo transculturale che intenda cimentare nuovi approcci alla condizione linguistica nazionale. Si potranno per esempio valutare alcuni episodi del fumetto postcoloniale *Volto Nascosto* (2007/2008) dell'artista e autore politropo Gianfranco Manfredi – fumettista, cantautore, sceneggiatore e attore italiano, nato a Senigallia, sulla costa adriatica delle

²⁹ Cfr. Barontini-Merlin, 2019.

Marche, nel 1948, e noto co-autore e ideatore di diverse serie fumettistiche italiane, tra le quali *Magico Vento*, *Dylan Dog*, *Nick Raider* e *Tex*, e dopo *Volto Nascosto* anche *Shanghai Devil* e *Adam Wild*. La trama della mini-serie *Volto Nascosto* è ambientata verso la fine dell'Ottocento tra Roma, l'Etiopia e l'Eritrea – allora colonie italiane nell'Africa dell'epoca – e viene esposta in un formato di quattordici quaderni che sono stati pubblicati negli anni 2007–2008, trasmettendo al lettore, fra le righe, l'idea di decolonizzazione e postmodernità. Il protagonista transculturale del fumetto è una figura di nome Volto Nascosto che combatte per la liberazione del suo popolo durante la Guerra di Abissinia ovvero la Prima guerra italo-etiopica (1895-96) che culminò, come sappiamo, nella Battaglia di Adua (1896) conclusasi con la sconfitta dell'esercito italiano, esito che ebbe gravi conseguenze storiche nel primo Novecento, corroborando il movimento fascista.

Altrettanto storicizzata e motivata dallo stesso intento illuministico da parte dell'autore senigallese, è la serie fumettistica intitolata *Shanghai Devil* (2011). Anche questa serie didattica (*educational comic*) ha lo scopo di informare – divertendo il lettore con un linguaggio ibrido, che si muove tra la parola e l'immagine – sul passato coloniale italiano e sul ruolo dell'Italia nel contesto mondiale, tematizzando in *Shanghai Devil* la storica *Rivolta dei boxer* (1899-1901), che si oppose ai trattati ineguali e alle ingerenze occidentali e giapponesi in Cina, sfumando alla fine nella vittoria dell'alleanza delle otto nazioni – tra cui l'Italia che figurò tra le grandi potenze allora interessate a spartirsi la Cina.

Un altro linguaggio semiotico che coinvolge in modo meno diretto il passato storico e più l'attualità, pur implicando anch'esso una lunghissima e famosa tradizione italiana, è rappresentato dal settore della moda.³⁰ Il quadro epistemologico e fenomenologico dell'uso di vestirsi coinvolge un'originale complessità di parametri transculturali che ben si prestano ad essere collegati, in modo sistematico, con tante realtà empiriche e con altre discipline, instaurando un discorso transdisciplinare che si muove tra varie sfere tematiche e mediatiche, coinvolgendo diversi approcci metodologici riguardo l'*habitus* sociologico – in Italia o fuori dell'Italia – da discutere in classe e combinando, infine, in maniera paradigmatica i tanti gusti individuali e a diverse tecniche all'interno di quel gruppo studentesco specifico che si ha davanti a sé. La moda è collegabile in varie direzioni *cross over*: visto che essa include ulteriori argomenti che interessano chi si impegna a studiare l'italiano, il tema della moda rappresenta una base ideale per passare ad argomenti legati

³⁰ Cfr. Reichardt-D'Angelo 2016a.

all'arte figurativa, drammatica e culinaria, all'architettura e all'archeologia, al turismo, alla storia, all'economia o al design, alla danza, alle scienze naturali o alla sfera digitale, alla fotografia, al giornalismo o persino alla politica, alla musica, alla letteratura e all'attualità in generale.

Il potere polifonico della musica,³¹ non da ultimo, delinea ancora un altro modello di insegnamento e di semiosi che qui elenchiamo sia come argomento da trattare nella lezione d'italiano, sia come mezzo da utilizzare per facilitare l'apprendimento della LS italiana in classe. Anche questo campo semiotico infatti abbraccia un linguaggio non verbale che può aiutare a sbloccare i moti controproducenti che spesso ostacolano una veloce e felice assimilazione e comprensione della lingua e cultura straniera. L'idea polifonica di un "coro" di "voci non verbali", che accompagnano il *learner* nell'immersione linguistica, completa a questo punto il nostro ventaglio di temi esemplari – certo incompleto e, anzi, necessariamente da ampliare individualmente. Queste "voci" – o discorsi musicali – si possono concretizzare ricorrendo ai temi fin qui esposti o combinandoli in un modo logico tra di loro – dai parametri regionali (p.es. la Sicilia), ai media (p.es. la musica nel testo o nel cinema), ai discorsi di migrazione, al genere fumettistico e alla moda – oppure rimanendo, giustamente, nel mondo della musica italiana tanto famosa quanto ricca di cantautori, testi di canzoni e influssi stranieri.

Per adempire le complessità che ogni insegnamento transculturale richiede se vuole essere vicino alla realtà dell'apprendente, possiamo concludere *in nuce* che neanche in classe "non bisogna decolonizzare se... non si sta davvero decolonizzando"³² (ma solo parlando di volerlo fare in futuro), come consiglia l'antropologa di medicina Nayantara Sheoran Appleton dell'Università di Wellington in Nuova Zelanda. L'uso di un linguaggio progressivo da adoperare nel quadro di una didattica transculturale, dipende – almeno secondo i consigli di Appleton – soprattutto da come l'insegnante riesca a diversificare il sillabario e il curriculum, a divagare dal canone, a decentralizzare il sapere e la produzione del sapere, a svalutare le gerarchie, a diminuire certe voci e opinioni espresse dal *plenum*, ingrandendone invece "altre", e, infine, a disinvestire dalle abitudini di citazione nelle attuali strutture di potere. – Almeno in quanto a quest'ultima richiesta si spera di aver propagato, fin qui, in maniera trasparente i vantaggi di un curriculum per una lezione d'Italiano LS/L2 "mobile", arricchendo l'insegnamento della sfera culturale

³¹ La polifonia definisce un concetto conosciuto sia nel campo della musica, sia in quello della letteratura e della linguistica (cfr. Reichardt-Cicala 2020: 13-16).

³² Appleton 2019.

che lo studente vuole conquistarsi con uno sguardo critico e rivolto al futuro. Anche in quanto al *caso italiano* abbiamo tentato di illustrare l'importanza di optare per contenuti, soggetti e temi che riflettano proprio questo metodo, mettendo in questione i contesti socioculturali stereotipati, eurocentrici ed egemonici, dando più significato invece all'acquisizione della lingua attraverso il sincretismo, la transmedialità, la transgenerazionalità, la diversificazione, la coabitazione, l'intesa tra i popoli e il *networking*³³ per favorire così una stretta adesione alla realtà dei fatti nelle società postmoderne e una buona comprensione culturale della lingua di arrivo che nel nostro caso è, appunto, l'italiano.

6. Alfieri illustri della transculturalità

Il progetto per adesso conclusivo (e ancora in corso) di questa nostra serie didattica è l'idea di proporre in classe nomi illustri e personaggi chiave nell'Italia globalizzata, focalizzando il periodo dal Dopoguerra a oggi (1950-2020). Il centro dell'interesse qui è diretto sulle radici storiche del pensiero innovatore in discussione, includendo fenomeni provenienti da diverse discipline: dalla letteratura, linguistica, musica e arte figurativa, a quella drammatica, al cinema, al design e alla moda, all'etnologia e al giornalismo, per arrivare all'architettura, alla religione, alla medicina, ingegneria e alle scienze naturali, alla pedagogia, politica e economia. Nel convegno propedeutico del progetto³⁴ si cercherà di combinare questo approccio multidisciplinare sia con l'idea didattica, sia con un'analisi delle pratiche culturali che si possono osservare nelle diaspore, dandogli un accento comparatistico che copra per ogni singolo studio almeno tre diverse aree culturali. Cercando una ventina di proposte che metodologicamente si indirizzano all'impatto che i vari *Alfieri*, ovvero rappresentanti di una certa disciplina, hanno avuto all'estero, si vorrà

³³ Per una specificazione di queste caratteristiche della transculturalità rinvio alla base teorica fornita dal teorico tedesco Wolfgang Welsch (cfr. Welsch 1999) e, in quanto al caso dell'Italia, alle spiegazioni contenute nelle mie pubblicazioni collettive, tra l'altro, sul nesso tra memoria culturale e pensiero postcoloniale nell'Italia dal 1990 al 2015 (cfr. Reichardt et al. 2017) o, in aggiunta, sull'*Italia transculturale* (cfr. Reichardt-Moll 2018).

³⁴ Questo convegno si terrà nel quadro del XXIV Congresso internazionale dell'AIPI, incentrato sul tema *Scienza, arte e letteratura: lingue, narrazioni, culture che si incrociano*, ed è programmato per il 28-30 giugno 2021 presso l'Università di Ginevra, Svizzera. La pubblicazione è prevista per Cesati Editore (Firenze), sotto il titolo omonimo di quello della relativa sezione del convegno a Ginevra: *Alfieri illustri della transculturalità. Per una didattica della cultura italiana nel terzo millennio* (Reichardt et al. 2023 [in preparazione]).

mettere in evidenza il lavoro e il patrimonio intellettuale di questi personaggi italo-foni storici e transculturali secondo il successo che hanno avuto sul piano internazionale, evidenziandone anche il potenziale didattico. Seguendo l'ispirazione che hanno avuto Michele Nicotra e Antonina Bonarrigo nel 2017 con il loro titolo *Icone: Patrimonio transculturale e spirituale dell'umanità*,³⁵ la nostra panoramica di agenti o ambasciatori della cultura italiana nel mondo indagherà i cambiamenti socioculturali che essi hanno provocato nelle rispettive società d'arrivo. Si tratterà quindi di analizzare in primo luogo le cause e gli effetti del transfer italo-fono all'estero tramite alcuni individui chiave, veri *Alfieri illustri della transculturalità* italiana, appunto, la cui attività, influenza e autorevolezza segna momenti culminanti della storia culturale moderna in e fuori dell'Italia e che possono fungere da esempi anche sul livello pedagogico.

L'idea di partenza, in generale, è di presentare con un taglio didattico per studenti stranieri l'etimologico "amore per il sapere" da parte di ambasciatori della cultura italiana nel mondo, da intendersi sia come viaggiatori, sia come pionieri, protagonisti e comprimari della storia scientifico-culturale italiana. Con l'analisi degli aspetti più significativi del loro operato – non esclusivamente letterario – si coinvolgerà il fruitore immergendolo nella ricca complessità di una esperienza multimediale, permettendogli di cogliere la profonda stratificazione culturale di un'azione mai disancorata dalla tradizione aulica e canonica, ma sempre orientata all'espansione verso il nuovo partendo dalla solida consapevolezza di un contributo sociale, estetico e progressista sia in Italia che all'estero. In tal modo si cercherà di rianimare il concetto greco antico della *philosophia* (ovvero φιλοσοφία) e quello latino della *translatio* in tempi moderni e in chiave italiana, selezionando personaggi, scoperte, fenomeni e riforme che – partendo dalla cultura italiana – hanno veicolato nuove idee alle società plurali, trasmettendo al mondo, allo stesso tempo,

³⁵ Cfr. Nicotra-Bonarrigo 2017. – Gli autori di questo libro uniscono uno studio culturale a uno scientifico neuronale per arrivare a delle conclusioni pluri-nazionali esaminando ed illustrando la primaria esigenza umana della trascendenza. La loro indagine si basa sulla storia e sull'evoluzione funzionale dei cosiddetti *mudrā* che sono dei gesti simbolici con le mani, originari dell'induismo, buddhismo tibetano e tantrismo, associati sempre ad un mantra e un mandala per unire i tre misteri dell'universo: pensiero, parola ed azione. Il *mudrā* viene praticato sia nella vita quotidiana (p.es. come il gesto di saluto Namasté), sia nella pratica religiosa, sia nella danza indiana e oggi anche in vari momenti sociali nel mondo occidentale, passando storicamente da un linguaggio gestuale colloquiale alla comunicazione simbolica in ambito artistico, diventando icona figurativa e trasformandosi infine in un elemento rituale e cerimoniale in contesti transculturali (p.es. dello yoga, della preghiera o meditazione, indipendentemente da dove vengono praticati).

anche un aspetto specifico della realtà italiana, storica o contemporanea che sia.

Per inquadrare, infine, questo progetto sugli *Alfieri illustri* nel suo giusto contesto teorico, diamo, prima di concludere, ancora un veloce sguardo all'italianistica accademica, verificando in quale modo questo nostro approccio avanzato si rispecchi nelle riflessioni teoretiche di alcuni studiosi di didattica transculturale. L'importanza dell'applicazione e implementazione del metodo transculturale nella didattica e, generalmente, anche nella pedagogia scolastica, è stata recentemente studiata a fondo e accuratamente dimostrata dalla didatta italo-austriaca Simona Bartoli-Kucher (Bartoli-Kucher 2019), la cui recente ed esauriente analisi è stata pubblicata nel 2019 nella collana accademica di Massimo Vedovelli sotto il titolo *Scritture in viaggio nel mediterraneo. Proposte di didattica integrativa tra lingua, letteratura e film*.³⁶ In questo lavoro di ricerca ad ampio respiro l'autrice offre una vasta panoramica su ciò che chiama una *didattica integrativa*, collocata – nel senso dei termini *in-between* ovvero *Third Space* specificati da Homi K. Bhabha³⁷ – “tra” le culture, “tra” i media e “tra” le lingue includendo in tal maniera sia la transculturalità (focalizzando i discorsi migratori), sia l'intermedialità (focalizzando parallelamente la lingua, la letteratura e il cinema, intrecciandoli – dovunque possibile e ragionevole – sul piano argomentativo tra di loro), sia il plurilinguismo (offrendo al lettore e al professore di lingua degli spunti non solo per le lezioni di lingua italiana, ma anche per quelle di francese, illustrando il tutto in forma di due pubblicazioni separate, redatte, rispettivamente, una in lingua italiana e una – attualmente ancora in corso di stampa – in tedesco). Le tecniche che consiglia Bartoli-Kucher puntano sullo *storytelling* (ibid., Sezione 1, 3 e 4), ovvero sulle competenze narrative, sul “capire le storie” e sul “raccontare le storie” (ibid., Sezione 1, 4), collegandole con la “Sensibilizzazione postcoloniale” (ibid., Sezione 1, 9) e la “Transculturalità” (ibid., Sezione 2) come visione di una “rete” e come una “sfida concettuale” (ibid., Sezione 2, 12), riallacciandosi costantemente allo stato attuale della ricerca nei vari ambiti.

In effetti, quello che è il merito di Bartoli-Kucher, *in primis* è quello di aver introdotto (finalmente) la prospettiva transculturale a livello metodologico nell'insegnamento dell'italiano come LS ovvero a livello di L2.

³⁶ Bartoli-Kucher 2019. – Il volume sta uscendo anche in lingua tedesca (Bartoli-Kucher 2021 [in stampa]).

³⁷ Mi riferisco al libro chiave *The Location of Culture* di Homi K. Bhabha (cfr. Bhabha 1994).

Così facendo, l'autrice attualizza la didattica della lingua italiana in modo esemplare, rinnovandola, rinvigorendola e trasferendo nell'ambito italofono l'approccio transculturale precedentemente già elaborato dagli studi didattici anglosassoni, come hanno provato, fra l'altro, Doff e Schulze-Engler in *Beyond Other Cultures* (2011),³⁸ che includono intenzionalmente la prospettiva di insegnare l'inglese anche fuori della Gran Bretagna e degli USA nel loro programma istruttivo, concentrandosi proprio sulle diaspore (e sullo Studio della letteratura).

Inoltre, in secondo luogo, Bartoli-Kucher integra la didattica dell'italiano in un piano europeo, anzi globale, collegandola al discorso mediterraneo – e qui il lettore critico capisce subito che ciò viene fatto non solo per allargarne programmaticamente l'orizzonte in senso pedagogico, ma che questa scelta sia anche da intendere in senso metaforico. Infatti, parlando appositamente già subito nel titolo italiano del suo lavoro tanto solido quanto originale di *Scritture in viaggio nel mediterraneo*, l'autrice visiona società globalizzate future basate su una *life-world* aperta, nuova e transliminale, ovvero su un modo di vivere, di pensare e di agire in maniera emancipata, ben informata sulle sfide centrali della transcultura e in modo coscientemente innovativo. Mostrando, in verità però, ancora tutta l'arretratezza ovvero lo stato di ricerca ancora fin troppo tradizionale, anzi regressivo, della didattica dell'Italiano LS, il libro di Bartoli-Kucher è frutto di un lungo studio preparativo durato diversi anni. E qui ricordiamo, giusto per inciso, che è anche solo nello stesso anno che esce la rivalutazione de *La questione mediterranea* (2019)³⁹ di Iain Chambers e Marta Cariello in ottica transculturale. Quest'ultima pubblicazione libera – nel contesto specificatamente italiano – l'argomento di un sud da sempre collegato a problemi sociali e, specie negli anni Duemila, migratori, dal nimbo di un'antiquata *Questione del mezzogiorno*. Iain Chambers e Marta Cariello – non a caso anglisti – progettano solo pochi anni dopo l'apice della grande Crisi europea dei migranti (2015/2016) una nuova mappatura del *Mediterraneo migrante* inteso come elemento costitutivo di un mondo globalizzato ormai formato da *Geografie fluide* – per citare solo due titoli dei temi trattati nel loro 1° capitolo.

Enfatizzando il significato teorico del retroscena storico e – alludendo all'approccio sociologico di Michel Foucault – anche archivistico (il 2° capitolo si intitola *Memorie e archivi*), Chambers e Cariello rinnovano il discorso teorico sul Mediterraneo in maniera decisiva. A loro interessano,

³⁸ Cfr. Doff-Schulze-Engler 2011.

³⁹ Cfr. Chambers-Cariello 2019.

in effetti, aspetti che finora erano stati considerati secondari, periferici e che quindi sono stati trascurati, come il ruolo dell'Altro nel Mediterraneo: dalle *Donne del Sud*, alle *Mappe delle poetesse*, ai *Segni, suoni e scritture* (questi alcuni segmenti di titolo di altre sottosezioni del loro 2° capitolo). Seguendo le tracce storiche da un *Mediterraneo ottomano* a un *Mediterraneo mondializzato*, i due autori parlano appositamente di *Rotte postcoloniali*, di un *Sistema-mondo* (islamico) e di un nuovo *Linguaggio emergente* che caratterizza il Mediterraneo (cfr. il loro 3° e ultimo grande capitolo sui *Tempi e luoghi*).

Su questa base teorica, si chiude, a nostro avviso, il cerchio con il nostro discorso sulla lingua: trattandosi, infatti, di nuovi “linguaggi” plurali da riscoprire, da comprendere e quindi da applicare intenzionalmente nella vita quotidiana, possiamo certamente pensare a tutta un'altra “rete teorica” ancora, che si occupa proprio di questo aspetto linguistico, culturale e semiotico sul livello di libri sia teorici che scolastici-didattici. Qui basti pensare a *La nuova mappa dei popoli* proposta dall'antologia *Anime in viaggio* nel 2001 in chiave letteraria,⁴⁰ o anche al nesso tra *Migranti: transculturalità ed esperienza immaginativa*, approfondito a livello critico accademico da parte dei curatori Alberto Passerini e Maurizio Talamoni nel 2012 dopo aver discusso l'argomento al congresso SISPI nel 2011, tenuto presso l'Università degli Studi di Pavia undici anni dopo le *Anime in viaggio*.⁴¹ Altri “linguaggi” – anche semiotici – sono stati introdotti nella didattica linguistica dell'Italiano L2 focalizzando per esempio i *Sapori d'Italia*, cioè l'aspetto culinario,⁴² e la *Storia d'Italia attraverso le canzoni*,⁴³ o diversi *Aspetti di civiltà italiana*,⁴⁴ o ancora l'approccio dialogico, comunicativo e mediatico di una *Italia autentica in tredici interviste*.⁴⁵

⁴⁰ AA.VV. 2001. – *La nuova mappa dei popoli* è il sottotitolo del volume: *Anime in viaggio. La nuova mappa dei popoli* (2001).

⁴¹ Passerini-Talamoni 2012.

⁴² Cfr. Massei 2012.

⁴³ Cfr. Di Dio-Bellagamba 2011. – *Senti che storia! Storia d'Italia attraverso le canzoni* contiene una *Guida per l'insegnante* e una audio-CD. Il libro offre 10 canzoni per ogni percorso che seguono una progressione linguistica dal livello A2 al B2 e che sono pensati come lavoro integrato e completamento in qualsiasi corso di italiano, sia in classe sia in autoapprendimento. Il manuale contiene: il testo della canzone, il suo contesto storico, dettagli sugli argomenti linguistici, espressioni idiomatiche, attualità e confronti culturali.

⁴⁴ Cfr. Cremonesi-Bellini 2007.

⁴⁵ Cfr. Capodaglio 2001. – Questo libro di attività linguistiche trascrive (registrate su un CD audio incluso nel volume) 13 interviste con italiani che parlano una lingua autentica, caratterizzata da intonazioni e accenti diversi per sensibilizzare gli studenti d'Italiano LS esercitando le loro competenze d'ascolto. I temi di queste interviste si occupano anche di

7. Conclusione: il *Transcultural Turn* nella Didattica dell'italiano L2/LS e la *cross-fertilization*

Il ponte, che bisogna costruire, a questo punto, è quello “tra” la teoria transculturale sul piano filosofico da un lato e, dall'altro lato, la pratica didattica in classe, unendo o almeno associando l'istruzione plurale all'approccio estetico-culturale nella didattica di lingue seconde. Il discorso specificatamente estetico-letterario continua a godere, in questo contesto, di una particolare attenzione,⁴⁶ anche se in linea di massima “leggere” non basta, se si persegue lo scopo di *Insegnare l'Italia di oggi*⁴⁷ su un livello che possa definirsi, appunto, progredito e aggiornato anche sul piano contenutistico e metodologico-didattico. In quest'ottica non è quindi solo utile, ma anzi necessario definire nuove pratiche didattico-divulgative per l'insegnamento sia della lingua (LS/L2), sia della letteratura e sia della cultura italiana in strettissimo contatto con chi insegna e chi apprende. In quanto al profilo del *learner*, poi, bisogna tentare di rispondere in classe soprattutto alle esigenze dei nativi digitali (*digital natives*), affini all'*Iconic turn* e quindi suscettibili al mondo delle immagini, senza trascurare i contenuti disciplinari funzionali all'obiettivo didattico – che si tratti della didattica della letteratura o dell'apprendimento dell'Italiano Lingua L2/LS.

Ecco perché è prezioso un approccio come quello recente di Tiberio Snaidero che ha tessuto insieme la didattica plurilingue, la didattica del film e la letteratura transculturale nella sua *Guida a una Didattica dell'Inter-Cultura italiana* (2019). In tal modo Snaidero propone un curriculum che insegni appositamente la cultura nei corsi di Italiano di livello intermedio o avanzato: sia al di fuori dei confini, sia agli stranieri che vivono in Italia. Lo scopo cruciale di questa *Guida* è quello di trasmettere agli studenti un'idea realistica della società italiana contemporanea, delle sue dinamiche e della sua storia recente – cosa che molti libri d'italiano che sono in circolazione anche per i corsi di lingua universitari invece non focalizzano proprio, perdendo l'occasione di insegnare simultaneamente quello che Snaidero chiama

argomenti transculturali come p.es. i capitoli su “Gli immigrati stranieri”, “L'Italia multietnica”, “Nord e Sud del mondo” o “Gli italiani all'estero”.

⁴⁶ Si vedano, in relazione all'idea transculturale letteraria, tra molti altri, p.es. i due titoli di Lutz Küster (cfr. Küster 2003a, Küster 2003b) che sono ambedue incentrati sulla didattica linguistica nell'ambito della letteratura romanza.

⁴⁷ Cfr. Snaidero 2019. – Questo studio è in parte basato sulla tesi di dottorato che Snaidero aveva inoltrato a Berlino (Freie Universität Berlin) nel 2015, uscita come libro nel 2017 (cfr. Snaidero 2017), benché parli ancora solo di una didattica “interculturale” e non (ancora) transculturale come poi nel 2019, appunto.

una “LinguaCultura Straniera a tutte le latitudini” (cfr. il retro del libro) e – aggiungiamo – la transculturalità.

Questo libro, infatti, vuole aggiornare il modo in cui si insegna la cultura nei corsi di Italiano Lingua Straniera, illustrando esempi tratti dagli approdi più innovativi della didattica delle lingue, offrendo delle indicazioni operative e dei moduli esemplificativi elaborati espressamente per l'insegnamento della cultura nei corsi di Italiano Lingua Straniera. I contenuti selezionati da Snaidero sono decisivi per le informazioni di carattere culturale e sociologico trasmesse in classe agli studenti, consentendo loro di sviluppare una consapevolezza critica da esercitare nei confronti sia della società italiana, sia della loro propria società in cui vivono o dalla quale provengono, sia di società terze (nelle quali per esempio possono essere emigrati). Le lezioni di lingua italiana contribuiscono in questo modo a formare dei cittadini disponibili all'ascolto, in grado di interpretare e comprendere, eventualmente di agire, guidandoli da un campo conosciuto (la propria società) al campo sconosciuto (la cultura italiana) ossia dall'io verso l'Altro.

Dopo la svolta pratico-teorica che ha portato ai cambiamenti nell'educazione universitaria basati sulla Dichiarazione di Bologna del 1999, alla riforma europea che il Processo di Bologna comportava e, comunque, a partire dal *Transcultural Turn*⁴⁸ proclamato nel primo Duemila, è quindi da chiedersi, quali tecniche didattiche siano da applicare in classe in modo da trasmettere le competenze transculturali fin dalla base della vita sociale. In effetti la convivenza pacifica dei popoli oggi è impensabile senza la negoziazione comparata delle differenze che distinguono le nostre culture, ma per facilitarla bisogna trasmettere ai cittadini del mondo un sapere che li aiuti a gestire le sfide di una pluralità situata “tra” le culture. Questa ricchezza pluri-culturale, sfaccettata, caleidoscopica, prismatica e – allo stesso tempo – ampiamente diversificata, intrecciata e polifonica da almeno un decennio è oramai globalmente connessa. Questo fatto va rispettato in modo adeguato anche nel campo della Didattica delle lingue moderne, visto che questa struttura globale, talvolta visibilmente, talvolta invisibilmente, plasma la nostra cultura mondiale come una rete che conia profondamente tutte le nostre società interdipendenti “tra” di loro, collegandole una all'altra sul livello transculturale.

Anche se è da presumere che quasi tutti gli insegnanti di lingua adoperano le tecniche non verbali, semiotiche e transculturali qui esposte, ricorrendovi intuitivamente almeno ogni tanto, spesso non si è coscienti del loro impatto e delle potenzialità progressive che offrono. Il mio intento in questo saggio è

⁴⁸ Cfr. Bond-Rapson 2014.

stato quello di sottolinearne i vantaggi e evidenziare non solo le tante opportunità che la transculturalità comporta in teoria, ma anche come essa definisca effettivamente la nostra realtà quotidiana e le interazioni che hanno luogo nelle classi di Italiano LS/L2. Il fine di queste riflessioni è quello di intensificare la nostra sensibilità pedagogica verso lo sviluppo delle competenze transculturali sia da parte del *teacher* nelle situazioni in classe, *face to face*, sia da parte del *learner* ovvero dello studente durante lo studio e nella vita reale dovunque egli la conduca. Seguendo l'idea gramsciana che l'egemonia culturale equivale a quella politica, ovvero che l'*homo vitalis* si muove sempre tra i due poli della composizione e dell'opposizione, si scopre così che la fertilizzazione delle culture (*cross-fertilization*) da sempre è stata il motore dell'evoluzione umana, indicandoci la strada maestra da seguire anche nell'epoca globalizzata. La regola d'oro o via maestra, appunto, per l'insegnante sarà, in tal caso, quella di rafforzare la motivazione intrinseca dello studente, coltivandone la curiosità culturale e combinando in modo paritario le proprie competenze cognitive e non-cognitive da docente con quelle di chi studia l'italiano come lingua moderna e straniera, focalizzando cioè *in primis* e in definitiva lo studente esigente, postmoderno e confrontato con una complessità transculturale che richiede un'adeguata struttura didattica.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., 2001, *Anime in viaggio. La nuova mappa dei popoli*, Roma, Adnkronos, 2001, (Prima scelta), Roma, Adnkronos Libri.
- Appleton Nayantara Sheoran, 2019, *Do Not "Decolonize"... If You Are Not Decolonizing: Progressive Language and Planning Beyond a Hollow Academic Rebranding*, in «Critical Ethnic Studies», University of Minnesota Press, 4/2/2019, online: http://www.criticalethnicstudiesjournal.org/blog/2019/1/21/do-not-decolonize-if-you-are-not-decolonizing-alternate-language-to-navigate-desires-for-progressive-academia-6y5sg?fbclid=IwAR3zq8Pu-9Wu3lyVxDQmI02po2o6i-4Vfpg3Sk59aGdJL1ukaSaDekRng_s.
- Barontini Zoya [testi], Merlin Alberto [illustrazioni], 2019, *Cronache dalla polvere. Un mosaic novel sul cuore di tenebra del colonialismo italiano*, Milano, Bompiani.
- Bartoli-Kucher Simona, 2019, *Scritture in viaggio nel mediterraneo. Proposte di didattica integrativa tra lingua, letteratura e film*, (Studi di Linguistica Educativa), Ospedaletto-Pisa, Pacini editore.
- Bartoli-Kucher Simona, 2021 [in stampa], *Integrative Sprach-, Literatur- und Filmdidaktik. Didaktisch-methodische Ansätze für den Italienisch- und Französischunterricht mit besonderer Berücksichtigung transkultureller Migrationskontexte*, (Transcultural Studies: Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies), Berlin et al., Peter Lang.

- Bhabha Homi K., 1994, *The Location of Culture*, New York-London, Routledge.
- Bonaviri Giuseppe, 1998, *Giovanni Verga sulla luna* (commediola buffa), in id., *L'infinito lunare. Racconti fantastici*, Milano, Arnoldo Mondadori, (1^a edizione Oscar Scrittori del Novecento), pp. 115-187.
- Bond Lucy, Rapson Jessica (a cura di), 2014, *The Transcultural Turn. Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, (Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung, vol. 15), Berlin-Boston, De Gruyter.
- Camilleri Andrea, 2004, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio.
- Capodaglio Gigliola (a cura di), 2001, *Viva Voce. L'Italia autentica in tredici interviste*, Recanati, Eli (Edulingua), [con CD].
- Chambers Iain, Cariello Marta, 2019, *La questione mediterranea*, Milano, Mondadori.
- Comberiati Daniele, 2010, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia*, Bruxelles et al., Peter Lang.
- Cremonesi Grazia, Bellini Paola, 2007, *I come Italia. Aspetti di civiltà italiana*, Recanati, Eli (Edulingua), [con CD e il quaderno separato *Guida, soluzioni, risorse*].
- D'Agostino Mari, Sorce Giuseppina (a cura di), 2016, *Nuovi migranti e nuova didattica. Esperienze al CPIA Palermo 1*, (Strumenti e ricerche della Scuola di Lingua italiana per Stranieri dell'Università di Palermo, vol. 6), Palermo, Università di Palermo.
- D'Alfonso Antonio, 1999, *L'autre rivage*, Montréal, Éditions du Noroît.
- De Mauro Tullio, Vedovelli Massimo, 1996, *La diffusione dell'italiano nel mondo e le vie dell'emigrazione. Retrospectiva storico-istituzionale e attualità*, Roma, Centro Studi Emigrazione.
- De Mauro Tullio, Vedovelli Massimo, Barni Monica, Miraglia Lorenzo, 2002, *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso tra stranieri*, Roma, Bulzoni.
- Di Dio Luca, Bellagamba Rosella, 2011, *Senti che storia! Storia d'Italia attraverso le canzoni*, (Percorsi italiani), Recanati, Eli (Edulingua), [con CD].
- Doff Sabine, Schulze-Engler Frank (a cura di), 2011, *Beyond Other Cultures. Transcultural Perspectives on Teaching the New Literatures in English*, (Reflections – Literatures in English Outside Britain and the USA, vol. 21), Trier, Wissenschaftlicher Verlag WVT.
- Ferraris Maurizio, 2012, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Ferraris Maurizio, 2013, *Realismo Positivo*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Ferraris Maurizio, 2014, *Introduction to New Realism*, London, Bloomsbury.
- Ferraris Maurizio, 2018, *Il capitale documediale. Prolegomeni*, in Ferraris Maurizio, Paini Germano: *Scienza Nuova. Ontologia della trasformazione digitale*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 13-120.
- Gippert Wolfgang, Götte Petra, Kleinau Elke (a cura di), 2008, *Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven*, Bielefeld, Transcript.
- Goetsch Paul, 1985, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in «Poetica», XVII (1985), pp. 202-218.
- Heidenreich Nanna, 2013, *Die Kunst der Migrationen*, in McPherson Annika et al. (a cura di), *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*, (Studien Interdisziplinäre Geschlechterforschung, vol. 8), Bielefeld, Transcript, pp. 217-230.
- Küster Lutz, 2003a, *Der Gegensatz Transkulturalität und Interkulturalität aus Sicht der deutschen Erziehungswissenschaften. Anschlussmöglichkeiten für den Fremdspra-*

- chenunterricht?*, in Eckerth Johannes, Wendt Michael (a cura di), *Interkulturelles und transkulturelles Lernen im Fremdsprachenunterricht*, Frankfurt a. M. et al., Peter Lang, pp. 41-52.
- Küster Lutz, 2003b, *Plurale Bildung im Fremdsprachenunterricht. Interkulturelle und ästhetisch-literarische Aspekte von Bildung an Beispielen romanistischer Fachdidaktik*, Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang.
- Linardi Romina, 2017, *Transkulturalität, Identitätskonstruktion und narrative Vermittlung in Migrationstexten der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Analyse ausgewählter Werke von Gabriella Kuruvilla, Igiaba Scego, Laila Wadia und Sumaya Abdel Qader*, (Transcultural Studies: Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies, vol. 3), Frankfurt a.M. et al., Peter Lang.
- Maar Christa, Burda Hubert (a cura di), 2004, *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln, Dumont.
- Massei Giorgio, Bellagamba Rosella, 2012, *Sapori d'Italia. Viaggio nella cultura gastronomica italiana*, ("Percorsi italiani"), Recanati, Eli (Edulingua), [con CD].
- Nicotra Michele, Bonarrigo Antonina, 2017, *Icone: Patrimonio transculturale e spirituale dell'umanità*, Enna, La Moderna Edizioni.
- Passerini Alberto, Talamoni Maurizio (a cura di), 2012, *Migranti: Transculturalità ed esperienza immaginativa*, Roma, Libri Alpes Italia.
- Reichardt Dagmar, 2006, *Paradigma mundi? Die Geschichte des postkolonialen Siziliendiskurses zwischen literarischer Alterität und Identität*, in ead. (a cura di), *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana. Beiträge zur transkulturellen Annäherung an die sizilianische Literatur. Contributions to a Transcultural Approach to Sicilian Literature*, con una prefazione di Dagmar Reichardt, in collaborazione con Anis Memon, Giovanni Nicoli e Ivana Paonessa, (Italien in Geschichte und Gegenwart, vol. 25), Frankfurt a.M., Berlin, Bern et al., Peter Lang, pp. 87-107.
- Reichardt Dagmar, Bianchi Alberto (a cura di), 2014, *Letteratura e cinema*, in collaborazione con Carmela D'Angelo, (Civiltà italiana, Terza Serie, vol. 5), Firenze, Cesati.
- Reichardt Dagmar, D'Angelo Carmela, 2016a, *Dall'abito all'habitus. Cinque tesi a proposito del significato identitario della moda e del costume italiano attraverso i secoli, l'evolversi delle discipline e il cambiamento storico dei valori personali e sociali*, in Reichardt Dagmar, D'Angelo Carmela (a cura di): *Moda Made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano*, con un'intervista a Dacia Maraini, (Civiltà italiana, Terza serie, vol. 10), Firenze, Cesati, pp. 11-38.
- Reichardt Dagmar, 2016b, *Introduzione: Le innovazioni caleidoscopiche del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, in Reichardt Dagmar, Guzzetta Lia Fava (a cura di), *Verga innovatore / Innovative Verga: L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale / The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, (Transcultural Studies, Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies, vol. 1), Frankfurt a.M. et al., Peter Lang, pp. 17-42.
- Reichardt Dagmar, von Kulesa Rotraud, Moll Nora, Sinopoli Franca (a cura di), 2017, *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990-2015). Atti del convegno a*

- Villa Vigoni, 8-10 ottobre 2014*, (Transcultural Studies, Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies, vol. 2), Berlin et al., Peter Lang.
- Reichardt Dagmar, Moll Nora (a cura di), 2018, *Italia transculturale. Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, in collaborazione con Donatella Brioschi, (Civiltà italiana, Terza serie, vol. 26), Firenze, Cesati.
- Reichardt Dagmar, Cicala Domenica Elisa, 2020, *L'idea polifonica come linguaggio italofono universale*, in Reichardt Dagmar, Cicala Domenica Elisa, Brioschi Donatella, Martini-Merschmann Mariella (a cura di), *Polifonia musicale. Le tante vie delle melodie italiane in un mondo transculturale*, con un'introduzione di Dagmar Reichardt e Domenica Elisa Cicala, con un'intervista alla cantautrice Etta Scollo, (Civiltà italiana, Terza serie, vol. 32), Firenze, Cesati, pp. 11-22.
- Reichardt Dagmar, Cicala Domenica Elisa, Rebaudengo Maurizio (a cura di), 2023 [in preparazione], *Alfieri illustri della transculturalità. Per una didattica della cultura italiana nel terzo millennio*, Firenze, Cesati.
- Ruffino Giovanni (a cura di), 1999, *La carta dei giochi. L'Atlante Linguistico della Sicilia e la tradizione ludica infantile. Due giornate di studio. Palermo, 18-19 dicembre 1997*, (Materiali e ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia, vol. 7), Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- Ruffino Giovanni, Sottile Roberto, 2015, *Parole migranti tra Oriente e Occidente*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- Snaidero Tiberio, 2017, *Interkulturelles Lernen im Italienischunterricht. Eine Konzeption und Lernaufgaben für Italienisch als 3. Fremdsprache*, (Sprachen lehren – Sprachen lernen, vol. 3), Berlin, Frank & Timme.
- Snaidero Tiberio, 2019, *Insegnare l'Italia di oggi. Guida a una didattica dell'interCultura italiana*, Torino, Marcovalerio Edizioni.
- Trapassi Leonarda, Garosi Linda (a cura di), 2016, *Esodi e frontiere di celluloidi. Il cinema italiano racconta le migrazioni*, (Civiltà Italiana, Terza Serie, vol. 16), Firenze, Cesati.
- Vedovelli Massimo, 2017, *Tullio De Mauro e gli studi linguistici e linguistico-educativi in Italia*, in: «The Free Library by Farlex», 2017, online: <https://www.thefreelibrary.com/Tullio+De+Mauro+e+gli+studi+linguistici+e+linguistico-educativi+in...-a0499096397> [10/9/2020].
- Welsch Wolfgang, 1992, *Subjektsein heute. Zum Zusammenhang von Subjektivität, Pluralität und Transversalität*, in: «Studia Philosophica», vol. 51 (1992), pp. 153-182.
- Welsch Wolfgang, 1999, *Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today*, in Featherstone Mike, Lash Scott: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London, Sage, pp. 194-213.
- Wu Ming 2, Mohamed Antar, 2012, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi.

Alessandra Maria Saitta

Università degli studi di Palermo

Italiano come lingua della comunicazione e lingua per lo studio: un'esperienza a Palermo

Introduzione

Il contributo vuole presentare l'insegnamento dell'italiano L2 all'interno di un percorso didattico extrascolastico rivolto a ragazzi in età scolare provenienti da diversi Paesi e regolarmente iscritti nelle scuole pubbliche di secondo grado della città di Palermo.

Allo scopo è sembrato importante illustrare prima la natura di Palermo, effettuando quindi un'immersione nella storia multietnica e multiculturale della città, operazione indispensabile per capire le dinamiche che sono alla base della richiesta di inclusione dei giovani immigrati. Nel secondo paragrafo una breve descrizione dell'Istituto di Istruzione Superiore "Francesco Ferrara" che ha ospitato il corso di italiano per ragazzi stranieri nonché della Scuola di Italiano per Stranieri, erogatrice dello stesso grazie al progetto Fondo Asilo, Migrazione e Integrazione (FAMI) 2014-2020. Il terzo paragrafo presenta i destinatari del corso di italiano L2, i ragazzini stranieri delle scuole ITC "Francesco Ferrara" e Liceo Scientifico "Benedetto Croce", e descrive l'intero percorso didattico a partire dai test d'ingresso a cui sono stati sopposti i ragazzi.

Il contributo si conclude con i risultati e il bilancio di questa prima esperienza di ItaStra all'interno di una scuola superiore.

Palermo, nomen omen

Dire di Palermo significa raccontare millenni di storia siciliana, italiana, europea o, ancora meglio mediterranea. Si potrebbero imbastire storie di Sicani, Greci, Cartaginesi, Siriani, Romani, Bizantini, Vandali d'Africa e Persiani, il suo racconto antico, insomma, manderebbe al diavolo ogni semplice latitudine a senso unico.

Basta già riflettere sui significati contenuti dal suo etimo, per capire il desiderio delle civiltà antiche che l'hanno voluta, perché di fatto *"tutto porto"*

in greco si dice *Panormos*. E arrivando dal mare agli occhi dei Punici, otto secoli prima di Cristo, doveva apparire come una specie di raro e splendido “fiordo meridionale”, a metà tra Cadice e Gerusalemme, scavato da due fiumi paralleli nel percorso ma diversi nel carattere; i Punici decisero così di costruire la loro *Ziz* (fiore) assieme ai Sicani.

Adesso, dal 1945 Palermo è capitale amministrativa di una Sicilia che è regione italiana a statuto speciale: una nostra contemporaneità politica che, nel legare la città all'Occidente, (tramite l'Europa e Roma) riconferma gli esiti delle cronache passate tra Normanni, Svevi, Angioni, Aragonesi, Spagnoli, Borboni e, appunto, Italiani. Cronache successive al mondo antico che hanno fatto di Palermo una grande risultante culturale subordinata ad un centro situato nel “continente Europa”; una risultante paradossale, perché nell'essere stata periferia ha avuto “capacità” espressive proprie nell'elaborare un'autonomia culturale.¹

Se dominazioni e occupazioni territoriali hanno segnato il passato della Sicilia, negli anni più recenti, invece, la presenza dell'altro ha perso il profilo dell'invasore per assumere i connotati del migrante. Da terra di conquista, la Sicilia è divenuta terra di accoglienza. La vocazione all'accoglienza dell'altro si è altresì consolidata alla luce dei recenti fatti di cronaca sugli sbarchi che hanno catalizzato l'interesse mediatico internazionale ma anche grazie al fenomeno più stratificato delle ondate migratorie di qualche decennio orsono. Uomini, donne e bambini arrivati a Palermo da diversi Paesi del mondo si sono così impiantati nel territorio e hanno cominciato a ispessire il tessuto sociale della città, arricchendolo delle proprie tradizioni, usi, costumi, lingue e culture.

Palermo, capitale dell'accoglienza, città avanguardista che dal 2013 ha fondato una *Consulta delle culture* avente la facoltà di influenzare direttamente le politiche di governo del comune, è di sicuro un laboratorio sociale, perché, oltre che accogliere, è stata in grado di includere e integrare nel proprio *pastiche* culturale ogni individuo giunto nel suo “porto”, diventando in tal modo un modello per tutta l'Europa. Nel capoluogo della Sicilia, esempio concreto e tangibile di equilibrio fra etnie e culture è Ballarò, il quartiere che ospita il mercato più rustico e brulicante di vita del centro storico di Palermo; qui agli autoctoni pane e panelle, *pani c'a meusa*, *crocchè*, *sfincioni*, *stigghiole*,

¹ Questo breve cappello introduttivo sulla storia di Palermo si deve a Carilo R., Di Bennardo A. Per approfondimenti si rimanda all'intero articolo: <https://www.palermoweb.com/citta-delsole/vtour/storia/default.htm>

verdure e frutta si mescola l'odore delle spezie, del kebab, del cous-cous. È in questo crogiolo di fragranze e di popoli, ad esempio, che sorge *Moltivolti*, ristorante multietnico che con la sua cucina siculo-etnica si qualifica come spazio di incontro e relazione, crogiolo di culture e di sapori. "È Ballarò, nella sua tumultuosa vitalità, a rappresentare oggi meglio l'identità di Palermo"², dice la scrittrice palermitana Evelina Santangelo.

Afferma ancora il sindaco:

Palermo, città migrante, per cento anni ha rifiutato i migranti: le uniche migranti erano distinte signore tedesche, rumene, austriache, francesi che avevano cura di noi bambini della Palermo aristocratica. Oggi Palermo grazie all'arrivo e all'accoglienza dei migranti ha recuperato la propria armonia perduta: davanti alle moschee passeggiano musulmani, la comunità ebraica realizza una sinagoga e, qua e là, a decine sorgono templi hindu e buddisti. Oggi grazie alla presenza di migliaia di cosiddetti migranti, i palermitani scoprono il valore dell'essere persona e difendono i diritti umani, i loro diritti umani. [...] A Palermo difendiamo l'unica razza: quella umana. Non ci sono migranti a Palermo: chi vive a Palermo è palermitano.

Di fatto oggi a Palermo risiedono 25.607 stranieri (pari al 3,8% della popolazione), provenienti da 128 Paesi, con il dato interessante che Bangladesh, Sri Lanka, Romania, Ghana e Filippine, da soli, coprono quasi i due terzi del totale degli stranieri.³ A questi numeri occorre aggiungere quello degli stranieri che hanno acquisito la cittadinanza italiana; complessivamente, dunque, la presenza straniera in città sfiora i trentamila residenti.⁴ Palermo, una città che ha conosciuto invasioni, dominazioni, stratificazioni visibili nella sua identità polimorfa, e che scommette sulla bellezza dell'incontro con l'altro.

² Le parole di Evelina Santangelo e del sindaco di Palermo Leoluca Orlando sono fedelmente riprese da un articolo di *L'Espresso* <http://espresso.repubblica.it/attualita/2019/01/02/news/palermo-accoglienza-orlando-salvini-1.330083>

³ La comunità più numerosa è quella bengalese, con 5119 residenti; il dato emerge dal report statistico elaborato dall'Unità Operativa "Studi e ricerche statistiche" del Comune relativo al 2017.

⁴ Tra gli stranieri residenti a Palermo rientrano anche i cosiddetti immigrati di seconda generazione, ovvero cittadini nati in Italia da genitori stranieri, e dunque anche essi di cittadinanza straniera.

Le scuole: IISS “Francesco Ferrara” e ItaStra

L'Istituto di Istruzione Superiore “Francesco Ferrara” sorge in un quartiere di Palermo assai particolare, ossia in mezzo ai mercati del Capo, della Vucciria e di Ballarò, per intenderci nel cuore della città. Generalmente quando si parla di scuola, e non solo, bisogna prestare molta attenzione al concetto di “territorio”, perché è fondamentale contestualizzare, descrivere le coordinate fisiche di una realtà in quanto determinanti rispetto a quelle socio-culturali. Il territorio, infatti, è uno spazio composto da donne e uomini di diversa età e condizione, con gradi di istruzione non sempre uguali, e culture proprie. In questo caleidoscopio di uomini e storie, riproduzione su scala della complessità e della varietà del villaggio globale, le scuole svolgono un ruolo di guida e di orientamento.

Questo vale tanto più per l'Istituto “Francesco Ferrara” poiché, sito tra antichi mercati rionali e quindi in un territorio molto variegato e per certi versi assai complesso, si presenta come luogo privilegiato di formazione, aggregazione ed educazione interculturale.⁵ Infatti, molta della sua popolazione scolastica è formata da apprendenti stranieri, ossia seconde generazioni di immigrati o ragazzi arrivati in Italia per il ricongiungimento familiare o ancora minori stranieri giunti a Palermo e immediatamente inseriti a scuola per assolvere all'obbligo scolastico. Una realtà quindi delicata e fragile che, se non munita di una rete di accoglienza e integrazione in grado di aiutare i giovani stranieri a trovare nella scuola l'occasione del proprio riscatto e dell'integrazione nel tessuto sociale, rischia di isolarli e di perderli. Da qui l'importanza della scuola, poiché il riscatto e l'integrazione sono impossibili senza l'apprendimento della lingua e della cultura italiana; solo facendo conoscere le dinamiche più intime di un Paese si può aiutare l'altro a sentirsi parte di esso. Di contro, restare esclusi da questo circuito potrebbe risultare un'*impasse* troppo onerosa per qualsiasi straniero, soprattutto per un ragazzo, reso più vulnerabile e fragile dalla sua età e dagli stravolgimenti che la caratterizzano.

L'importanza dello studio dell'italiano da parte dei giovani stranieri è stato perfettamente colto dal Dirigente scolastico dell'Istituto Superiore “Francesco Ferrara” che, di concerto con il Liceo Scientifico “Benedetto

⁵ Per approfondire la proposta didattica in chiave inclusiva dell'istituto “Francesco Ferrara”, si rimanda al sito web <https://istitutoferrara2.weebly.com/>

Croce”, ha richiesto alla Scuola di Lingua Italiana per Stranieri di Palermo un pronto intervento per i propri studenti stranieri.⁶ Si è trattato di una scelta dettata dalla conoscenza dell’impegno e della vocazione della stessa Scuola per Stranieri.

La Scuola di Lingua italiana per Stranieri dell’Università degli Studi di Palermo (ItaStra), diretta da Mari D’Agostino, nasce nel 2008 con l’obiettivo di promuovere attività didattiche, di formazione, di consulenza e di ricerca nel campo dell’insegnamento dell’italiano come lingua seconda e straniera.

ItaStra è impegnata da diversi anni nella ricerca di percorsi didattici e formativi finalizzati all’inclusione linguistica e culturale, utilizzando approcci, modelli e metodi innovativi che mettono la persona al centro dell’agire didattico. Negli ultimi anni ha messo in campo un’intensa attività didattica e scientifica rivolta all’inclusione e all’alfabetizzazione di migranti adulti e di minori stranieri non accompagnati.⁷

Se già dal 2010 ItaStra aveva cominciato a spendersi per l’inserimento dei minori stranieri non accompagnati arrivati in Italia senza famiglia attraverso l’attivazione di corsi di alfabetizzazione e di insegnamento dell’italiano, è a partire dal 2013, con il progetto *I Saperi dell’Inclusione*, che comincia a sviluppare piani molto più ambiziosi per l’integrazione dei cittadini stranieri. Invero, grazie al finanziamento dei fondi FEI (Fondi Europei per l’Integrazione dei cittadini di Paesi Terzi), ItaStra è riuscita a sviluppare azioni progettuali destinate a donne straniere che, relegate in una periferia fisica ed esistenziale, si sono viste precluse qualsiasi contatto con la lingua e la cultura della terra di soggiorno. Nello specifico il progetto si è declinato in sessioni di formazione civica e informazione, realizzazione di un opuscolo multilingue sulle risorse del territorio, laboratori di taglio e cucito e sulla gestione di strutture di accoglienza, incontri seminariali e sportello di accompagnamento alla maternità.

Infine nel 2017, in seno al progetto *La forza della lingua. Percorsi di inclusione per soggetti fragili*, cofinanziato dal Fondo Asilo, Migrazione e Integrazione 2014-2020 (FAMI) e specificatamente nell’ambito dell’obiettivo del fondo “Integrazione e Migrazione Legale” nella sezione dedicata ai “Servizi sperimentali di formazione civico linguistica”, ItaStra è riuscita a

⁶ Questo argomento è stato in parte oggetto di studio dell’articolo Baldi-Ciallella-Saitta 2018: 77-81.

⁷ Cfr. <http://www.pontidiparole.com/progetto/itastra-formazione-ricerca/>

organizzare corsi di italiano gratuiti per stranieri che presentavano situazioni di “fragilità” (minori stranieri non accompagnati, donne che per motivi religiosi o culturali non hanno possibilità di prendere parte a corsi di lingua misti, vittime o ex vittime di tratta, soggetti a bassa o bassissima scolarizzazione). In quattordici mesi si sono organizzati non soltanto corsi di italiano, ma anche laboratori, percorsi di formazione, eventi e convegni.

Più di mille migranti sono entrati dentro il progetto, alcuni per lungo tempo frequentando uno dopo l'altro numerosi corsi di italiano, altri per un breve periodo, per frequentare un laboratorio di teatro o di narrazione, per essere sostenuti nello studio o, come una quarantina di bambini della scuola media Perez Calcutta, per ascoltare una fiaba e dipingere a terra insieme ad artisti e insegnanti.⁸

E così ItaStra, che occupa gli spazi dell'ex convento di Sant'Antonio da Padova, quindi un ambiente votato sin dalla sua genesi all'incontro, alla vita comunitaria e allo studio certosino, ha aperto le proprie porte a ragazzi Erasmus, a studenti italiani, cinesi e a giovani migranti, dando loro la possibilità di condividere non soltanto i luoghi fisici, ma soprattutto le storie e i desideri e di tradurli in lingua.

Quindi è alla luce della sua filosofia “non uno di meno”⁹ che, di fronte alla realtà denunciata dai Dirigenti Scolastici dei succitati istituti palermitani, ossia il malessere dei propri ragazzi stranieri che vivono la scuola come un luogo ostile e frustrante, appannaggio di una porzione limitata della popolazione scolastica, ItaStra è intervenuta sposando le aspettative e le ansie degli stessi studenti.

Per invertire la tendenza diffusa in tutta Italia per cui gli studenti stranieri sono più soggetti ad abbandono scolastico e insuccesso formativo,¹⁰ ha pianificato corsi di insegnamento della lingua italiana adatti alle esigenze dei giovani studenti delle due scuole, prefiggendosi l'obiettivo cardine di coinvolgere tutti nel circolo virtuoso della conoscenza e del “saper fare”.

⁸ D'Agostino 2018:9.

⁹ Prestito dal titolo del testo *Non uno di meno. Strategie didattiche per leggere e comprendere*, (a cura di) Ferreri S., Firenze 2002.

¹⁰ Il dato, segnalato dall'indagine che annualmente viene promossa dal Ministero dell'Istruzione, è analizzato in Amoruso 2010:8.

Il corso di italiano L2

Per entrare finalmente nel merito della questione oggetto di analisi del presente contributo, è necessaria una presentazione degli studenti stranieri degli istituti “Francesco Ferrara” e “Benedetto Croce” che hanno partecipato ai corsi di italiano tenuti dai docenti di ItaStra.

Si è trattato di 28 ragazzi con un'età compresa fra i 13 e i 17 anni; la maggior parte di loro vive in Italia con la propria famiglia e solo un esiguo numero è ospite di SPRAR. Diverse le loro provenienze: 3 vengono dal Marocco, 13 dal Bangladesh, 1 dalla Cina, 2 dalla Costa d'Avorio, 1 dalle Filippine, 2 dal Ghana, 3 dallo Sri Lanka, 1 dal Gambia e 2 dal Mali. Fatta eccezione per 3 studentesse nate in Italia, gli altri vivono nel nostro Paese o da pochi mesi o da dieci anni circa. Ne consegue una diversa conoscenza dell'italiano, e quindi inevitabili casi di fossilizzazione, una diversa integrazione nel tessuto sociale e scolastico e un diverso approccio nei confronti dell'insegnamento della lingua, dati emersi non soltanto dal confronto diretto con gli stessi, ma anche dai test di posizionamento cui sono stati sottoposti. Infatti il percorso didattico è iniziato con la somministrazione di test di livello in uso a ItaStra elaborati per verificare la conoscenza linguistica dei futuri studenti. Organizzati perché rispettino i principi di validità e affidabilità, si presentano come test progressivi che si snodano in diversi esercizi volti a raccogliere informazioni sulla competenza lessicale, grammaticale e la comprensione della lettura. La parte conclusiva è costituita invece da tracce stimolo per la produzione scritta e orale, anch'esse di difficoltà crescente.

Dalla correzione dei succitati test, nonché dalle esigenze palesemente espresse da alcuni ragazzi durante la prova orale di migliorare la propria prestazione in alcune materie scolastiche, si è optato per la divisione della “classe” in due sottogruppi; il primo formato da studenti con fragili competenze in italiano e il secondo da coloro i quali, pur dimostrando una discreta padronanza della lingua italiana, risultano bisognosi di un corso di accompagnamento allo studio.

In questo contributo ci si concentrerà sul gruppo A1, ovvero sul percorso degli studenti per i quali è stato fissato come obiettivo l'acquisizione delle competenze del livello A1 del *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue*.

Il livello A1 (Contatto – Breakthrough) è considerato il livello più basso della competenza che permette di generare e produrre lingua – il punto in cui l'apprendente è in grado di interagire in modo semplice, rispondere a domande semplici su se stesso, dove vive, la gente che conosce e le cose che possiede e porre domande analoghe, formulare e reagire a enunciati semplici in aree che riguardano bisogni immediati o argomenti molto familiari – senza affidarsi esclusivamente a un repertorio molto limitato di espressioni riferite a situazioni specifiche, memorizzato e organizzato lessicalmente.¹¹

La scelta di fare del *Quadro* il proprio paradigma d'azione non è stata casuale; come afferma Luciano Mariani, difatti, il QCER è ormai “una base di consultazione fondamentale per il mondo dell'apprendimento, dell'insegnamento e della valutazione degli apprendimenti linguistici, non solo in Europa”.¹²

Dunque, è al gruppo A1 che ci si è rivolti con l'intenzione di sviluppare in loro una competenza pragmatica della lingua, quindi una competenza che permettesse loro di usare la lingua di base per la comunicazione, sviluppando strategie in grado di garantirgli un uso efficace della lingua.

Volendo connotare da vicino questi ragazzi, 16 in tutto, si può aggiungere che, a parte una ragazzina cinese e un ragazzino cingalese, gli altri, per la maggior parte ragazze, provenivano dal Bangladesh. Questa quasi completa uniformità si è rivelata più un ostacolo che una semplificazione nella conduzione e scelta delle attività didattiche, perché le ragazze bengalesi tendevano spontaneamente a isolarsi e a sfruttare in modo esagerato la loro lingua madre. Di conseguenza, sebbene non vi fosse una forte disomogeneità delle abilità linguistiche, le difficoltà di programmazione e gestione della classe sono state date da fattori extralinguistici; la ragazza cinese restava per lo più in silenzio, così come il ragazzino cingalese che era oltremodo condizionato dalla sua timidezza; nel gruppo bengalese spiccavano alcune ragazze per prontezza e curiosità, ma fungevano da “cuscinetto” nei confronti dei soggetti più deboli del loro sottogruppo e quindi da ostacolo nel processo di apprendimento di quest'ultimi, pronte a tradurre ogni singola porzione di testo orale o scritto.

¹¹ QCER 3.6. Il testo originale al link <https://rm.coe.int/1680459f97>.

¹² Mariani 2014:163.

Prima di iniziare l'intervento didattico, pertanto, è stato necessario innescare le premesse per la costruzione di un clima di massima cooperazione e apertura, attivando in ciascun apprendente il ruolo di "compagno di tutti" e "facilitatore all'occorrenza". Solo in questo modo il gruppo è riuscito ad amalgamarsi e a vivere le fragilità linguistiche non come motivo di vergogna, ma occasione di crescita e impegno reciproco.

Dal punto di vista del docente, inoltre, le basi pedagogiche per un lavoro costruttivo e promettente sono state:

- evitare la tentazione di considerare i ragazzi delle *tabulae rasae*, ma al contrario valorizzarne le preconoscenze, esaltando la dignità di ciascuna lingua e cultura;
- ricordare che il contesto condiziona fortemente il processo di acquisizione di una lingua seconda;¹³
- focalizzare il processo didattico sull'apprendente, quindi adattarlo ai diversi stili *cognitivi* e sensibilità culturali presenti nel contesto classe;
- responsabilizzare l'apprendente rendendolo parte attiva del processo insegnamento/apprendimento e quindi coinvolgendolo sapientemente nelle scelte didattiche.

Dovendo progettare e condurre interventi didattici per una compagine così variamente motivata e caratterizzata, era perciò necessario uno studio approfondito del materiale e delle strategie atte a scongiurare possibili inibizioni da parte degli apprendenti più deboli e disinteresse in quelli più padroni della lingua o semplicemente più sicuri di sé. Come ricorda Tindara Ignazzitto, infatti, "nel momento in cui si accinge a programmare un percorso didattico di qualsivoglia durata e natura e a scegliere le risorse più adatte, il docente di lingua ha di fronte a sé un compito articolato e complesso che richiede tempo e mobilita tutte le sue conoscenze e competenze professionali".¹⁴

Dunque, alla luce di questi buoni propositi, cosa insegnare e come insegnare? Cosa deve imparare chi impara una lingua? Le risposte, presenti nel *Quadro* e nel PEFIL, sono state recuperate da uno studio di Adriana Arcuri:

¹³ Per approfondimenti sul tema si rimanda al contributo di Mocciano 2014: 89-106.

¹⁴ Ignazzitto 2014: 271.

Il QCER descrive in modo esaustivo quello che gli studenti di lingua devono imparare a fare per utilizzare *una lingua per la comunicazione* e quali conoscenze e competenze devono sviluppare in modo da essere in grado di *agire* in modo efficace.

Il PEFIL descrive in modo esaustivo quello che gli insegnanti devono imparare a fare per insegnare una *lingua per la comunicazione* e quali conoscenze e competenze devono raggiungere per aiutare gli studenti ad essere in grado di *agire* efficacemente. [...] quando si insegna una lingua si insegna a usare la lingua, parlata e scritta. [...] In particolare nel QCER si parla di attività linguistiche, vale a dire ascolto, parlato, lettura, scrittura, interazione orale e scritta, mediazione. [...] La scelta del termine *attività* mette in risalto l'approccio che gli autori definiscono *orientato all'azione*.¹⁵

Quindi, avendo individuato nel *Quadro* la bussola dell'iter didattico, si è strutturato un programma che permettesse agli studenti del gruppo di raggiungere gli obiettivi descritti nella scala globale dei livelli comuni di riferimento:

Riesce a comprendere e utilizzare espressioni familiari di uso quotidiano e formule molto comuni per soddisfare bisogni di tipo concreto. Sa presentare se stesso/a e altri ed è in grado di porre domande su dati personali e rispondere a domande analoghe (il luogo dove abita, le persone che conosce, le cose che possiede). È in grado di interagire in modo semplice, purché l'interlocutore parli lentamente e chiaramente e sia disposto a collaborare.¹⁶

Le direttrici della programmazione sono state, pertanto, la centralità dell'apprendente con le proprie esigenze comunicative e una lingua legata all'azione. Allo scopo è stato scelto il libro di testo *Ponti di Parole, livello iniziale, Percorso integrato multimediale di lingua italiana per giovani e adulti migranti*, un manuale e un percorso integrato multimediale nato dall'esperienza didattica e di ricerca del comitato scientifico di ItaStra. La decisione è stata presa alla luce della natura del testo e delle caratteristiche individuali dei giovani apprendenti; bisognosi di sviluppare conoscenze linguistiche e competenze strategiche, necessitavano di un manuale che concedesse ampio spazio all'oralità, all'aspetto ludico-didattico e alla riflessione esplicita sulla

¹⁵ Arcuri 2014: 62s.

¹⁶ QCER 3.3. La tabella completa è consultabile al link <https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages/table-1-cefr-3.3-common-reference-levels-global-scale>.

lingua, ma soprattutto alla testualità. In *Ponti di Parole*, invero, “la lingua è presentata sempre attraverso testi, intesi non solo come contesti in cui si collocano le parole (uso prevalente per le attività di riflessione sulla lingua), ma nella loro complessità di “unità comunicative”, cioè con precise funzioni pragmatiche”.¹⁷

Nello specifico i ragazzi del gruppo A1 sono entrati in contatto con alcuni rudimenti, come le formule di presentazione, e con elementi puramente lessicali, morfologici, sintattici e morfosintattici attraverso testi che si potrebbe osare definire *autentici* perché, anche se costruiti/selezionati per uno scopo preciso, sono di fatto porzioni di vita propri della quotidianità dei ragazzi e non solo. Da qui l’uso della carta d’identità, patente di guida e passaporto per introdurre e lavorare sul concetto primario della presentazione di sé e della conoscenza dell’altro. I ragazzi hanno così imparato le formule “come ti chiami? Mi chiamo”, “quanti anni hai? Ho...anni”, “da dove vieni? Vengo da”, “di dove sei? Sono di”, e poi le hanno rintracciate nei documenti succitati; queste acquisizioni sono state successivamente messe alla prova da un testo audio sul quale si è molto lavorato procedendo con una comprensione prima globale e poi più analitica che si è conclusa con un dettato, riorganizzazione e drammatizzazione di una porzione dello stesso testo. L’audio è stato altresì l’occasione per introdurre le formule di saluto, l’indicativo presente del verbo essere e gli aggettivi di nazionalità.

Partendo, invece, dalla visione della *Vucciria* di Renato Guttuso e dalla lettura di varie descrizioni del dipinto si è gradualmente arricchito il repertorio lessicale dei ragazzi, innescato i concetti di genere e numero dei nomi in italiano, nonché riflettuto sulla concordanza con gli aggettivi qualificativi e lavorato sul presente indicativo dei verbi regolari. Dopo varie attività mirate a suggellare le nuove acquisizioni, i ragazzi sono stati in grado di realizzare delle piccole descrizioni di ambienti a loro noti.

L’ultimo macro argomento affrontato è stato quello legato al mondo del lavoro; dall’analisi di una chat di WhatsApp, testo assai vicino alla quotidianità dei ragazzi, ha preso le mosse uno studio approfondito sui suffissi che caratterizzano i nomi dei mestieri e il lessico del mondo lavorativo. Fondamentale è stata altresì l’anamnesi di annunci di lavoro, testi prossimi alla realtà di ragazzi iscritti alle scuole superiori, suggerendo loro come

¹⁷ Arcuri 2018: 87.

leggerli e interpretarli, e la “conoscenza” del curriculum vitae e lettere di accompagnamento. Funzionale quindi è diventato lo studio del presente indicativo del verbo “avere”, “fare” e dei verbi irregolari.

Ogni singola unità trattata ha previsto dettati,¹⁸ ascolti rilassati e analitici, drammatizzazioni, attività di gruppo o a coppie, tutte occasioni per vedere in azione la lingua e sfruttarla nella sua complessa multidimensionalità, sviluppando in ciascuno di loro una competenza linguistica parziale ma soprattutto spesso, e quindi facendo della lingua un'esperienza totale. Di fatto, contro ogni pregiudizio, l'immersione nella lingua cui si è “costretti” i ragazzi del corso non ha suscitato ansie o smarrimento, grazie al clima di forte collaborazione e fiducia fra le parti. Probabilmente la scelta di trasformare l'aula in un ambiente comunicativo, quindi disfacendosi della cattedra e riorganizzando i banchi in modo circolare, o ancora l'uso del TPR, ad esempio nell'introduzione delle formule di presentazione, la modalità di lavoro in piccoli gruppi per facilitare la partecipazione di tutti, il coinvolgimento unanime nella formulazioni di ipotesi e l'accoglienza delle stesse, hanno riconfigurato nelle menti dei ragazzi l'immagine dell'insegnante e la natura del corso: da sanzionatore madrelingua del frustrante doposcuola di italiano a facilitatore del loro attivo e dinamico processo di acquisizione.

Sin dalla scelta dei testi, carta di identità, chat di WhatsApp, etc..., si intuisce infatti come il metodo di insegnamento sia stato improntato all'approccio comunicativo. Se già in didattica si è assistito al passaggio dalla frase al testo, in questa occasione è sembrato strategicamente opportuno scegliere testi che fossero in grado di presentare anche la lingua con cui i ragazzi entrano in contatto nelle occasioni extrascolastiche. A sostegno della scelta convinzioni legate anche a motivazioni linguistiche-cognitive che, prese in prestito da un saggio scritto sulla varietà dei testi da leggere, *mutatis mutandis*, risultano valide anche nella situazione in esame visto che la realtà è costituita in buona parte da testi scritti:

se, infatti, sapere leggere testi di tipo diverso, come ricorda De Mauro, è importante in quanto la vita è filtrata attraverso lo scritto, è, altrettanto importante, ricordare come l'individuo, in contesti di attività quali il

¹⁸ Anche in questo caso, così come per gli audio, i testi, di difficoltà crescente, erano pretesti per presentare le strutture morfologiche, sintattiche e lessicali oggetto di riflessione e di esercizio.

tempo libero, possa sperimentare, attraverso la lettura di diversi tipi di testo, scopi personali di lettura a lui graditi. In più, è innegabile che l'assunzione di un'ampia gamma di testi in un curriculum di lettura possa costituire, sicuramente, la condizione indispensabile per favorire la messa in atto di una pluralità di approcci ai testi e per realizzare l'attivazione di mobilità cognitiva.¹⁹

Quindi una lingua vera, autentica tesa a sviluppare non tanto la loro competenza comunicativa, quindi semplici *atti comunicativi*, quanto la loro *competenza d'azione*, ovvero “la capacità di interagire linguisticamente con altri individui in modo partecipativo e orientato al messaggio per raggiungere determinati scopi”²⁰, determinati “saper fare”.

Al termine del corso di lingua durato 48 ore i ragazzi sono stati sottoposti a un test di realizzazione o profitto (*achievement tests*) per valutare il loro apprendimento; si è scelto di metterli alla prova proponendo gli esercizi degli esami CILS livello A1 integrazione del 2012. Tutti i corsisti sono riusciti a superare il test, manifestando una decisa autonomia nella gestione dello stesso e una soddisfacente padronanza della lingua.

Conclusioni e buoni propositi

Un vecchio proverbio cinese dice: “Dai a chi ha fame un pesce, e lo sfamerai per un giorno – insegnagli a pescare, lo sfamerai per tutta la vita”. Ognuno di noi nasce con caratteristiche e abilità molto diverse, ma nessuno nasce con un “metodo di studio” pronto per l'uso. Per imparare in modo efficace e produttivo, occorre *imparare a imparare*.²¹

Questo, per concludere, è stato la direttrice del corso di italiano per stranieri tenuto dai docenti ItaStra per gli studenti degli istituti “Francesco Ferrara” e “Benedetto Croce” di Palermo, adolescenti neoarrivati o residenti da diverso tempo a Palermo, ma isolati all'interno della propria comunità, e inseriti nelle scuole pubbliche della città, ovvero in luoghi percepiti come ostili poiché si parla, si insegna e si comunica in un idioma perlopiù a loro incomprensibile. Le difficoltà riscontrate in classe tendenzialmente si acquiscono nella fase dello studio personale a casa, per via dei libri di testo adottati dalla scuola, talvolta ostici agli stessi italofoni, per le ragioni illustrate da Chiara Amoruso:

¹⁹ Marchese 2002: 116.

²⁰ Serra Borneto 2001: 143.

²¹ Il proverbio è presente nel contributo *Strategie per imparare* di Luciano Mariani interamente fruibile all'indirizzo <http://www.learningpaths.org/strategie/indice.htm>

la lingua utilizzata nei testi scolastici si muove costantemente fra l'esigenza di veicolare in maniera precisa i contenuti scientifici delle varie discipline e la necessità di rendere quei contenuti più accessibili a utenti non esperti e molto giovani. A ciò deve ancora aggiungersi la tensione verso il registro alto della lingua che costituisce a pieno titolo uno degli obiettivi di apprendimento.

Di fatto la falsa democrazia denunciata da don Lorenzo Milani secondo cui "dare cose uguali a persone disuguali è somma ingiustizia" sembra un problema ancora attuale e urgente. Gli odierni esclusi dalla scuola statale non sono più i figli dei contadini della Toscana del secondo dopoguerra, ma gli stranieri arrivati in Italia figli di immigrati o minori non accompagnati. Negare loro il diritto alla comprensione significa escluderli dal circuito dell'inclusione e dell'integrazione che ha nella lingua il proprio fondamento. Sostiene, infatti, Silvana Ferrari,

la conoscenza della lingua e l'uso del linguaggio sono strettamente imparentati: «La grammatica della parola "sapere" è [...] strettamente imparentata alla grammatica delle parole "potere" ed "essere in grado". Ma è anche strettamente imparentata a quella della parola "comprendere". ("Padroneggiare" una tecnica)» (Wittgenstein 1967: par. 150).²²

Dunque scopo del corso di italiano attivato nelle succitate scuole è stato quello di fornire a questi giovani studenti stranieri le strategie, gli strumenti linguistici e cognitivi capaci di istruirli sulla nuova realtà e di avviare in loro un senso di responsabilità e di autodeterminazione a partire dalla situazione protetta della classe. Il docente, infatti, ha optato per un programma che potesse rispondere alle prime esigenze comunicative del ragazzo, attivando però in lui una serie di meccanismi tali da innescare una primigenia riflessione sulla lingua. In altre parole dalla lingua parlata si estrapolavano le regole grammaticali, secondo un processo deduttivo fatto di spontanee inferenze e interessanti ipotesi in un clima di accoglienza e "accettazione" persino dell'errore. Appare evidente allora che il protagonista della prassi didattica adottata sia stato lo studente, parte attiva del proprio processo di apprendimento e scoperta della lingua, mentre il docente, pur non rinunciando al suo ruolo di depositario della materia, è stato più una guida e un discreto regista.

²² Ferrari 2002: 31.

Scegliere autonomamente di partecipare a un corso di lingua nelle ore postscolastiche è stato un importante segno di maturità, ma affrontarlo con serietà e impegno è stato di certo espressione di una precisa volontà: essere parte del “nuovo mondo”. Da qui l’impegno di ItaStra di offrire a questi ragazzi l’occasione di sentirsi uguali agli altri, quindi trovarsi nelle medesime condizioni di un autoctono, con le stesse possibilità e opportunità. Alcuni di questi ragazzi hanno concretamente dimostrato la loro volontà di sentirsi parte della realtà palermitana, e quindi italiana, iscrivendosi ai corsi di preparazione per il conseguimento della certificazione CILS (Certificazione di Italiano come Lingua Straniera)²³ di livello A2 integrazione. Infatti, nonostante la loro giovane età, hanno colto il senso profondo della certificazione. Come afferma Miriam Mesi,

essa garantisce sia la società ospite sia lo straniero che apprende: la società riceve una garanzia sul fatto che egli sappia comunicare autonomamente in specifici contesti e domini e saprà, auspicabilmente, per questo inserirsi nel mondo che lo circonda; allo straniero dà sicurezza di autonomia comunicativa e di possibile interazione con gli altri.²⁴

Si capisce allora il ruolo fondamentale svolto dalla lingua, pietra miliare dell’integrazione dell’altro, ed è ancor più evidente che la stessa integrazione sia una responsabilità civica. Non più appannaggio dei pochi “addetti ai lavori”, professionisti e/o volontari, bensì progetto della comunità, interamente coinvolta in un processo che può partire dalla scuola, ma che di necessità deve coinvolgere concretamente tutte le compagini sociali e civili. Sentirci e aiutare gli altri a sentirsi cittadini del villaggio globale è la sfida che interpella tutti e che ItaStra ha voluto cogliere, nello specifico, condividendo il proprio patrimonio linguistico-culturale italiano con i giovani studenti stranieri degli istituti “Francesco Ferrara” e “Benedetto Croce” di Palermo.

BIBLIOGRAFIA

Amoruso Chiara 2010. *In parole semplici*, Palermo, Palumbo.

Anselmi Sara, Mesi Miriam 2014. *La valutazione in rapporto alla certificazione linguistica. La CILS a Palermo* in Arcuri Adriana, Mocciano Egle (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva*, Palermo, 225-246.

²³ Grazie alla convenzione con l’Università per Stranieri di Siena, ItaStra è sede ufficiale degli esami di Certificazione CILS dal 2008.

²⁴ Anselmi-Mesi 2018: 235.

- Arcuri Adriana 2018. *Un manuale per migranti adulti. Costruzione e sperimentazione*, in D'Agostino Mari (a cura di), *La forza delle lingue, e nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 185-190.
- Arcuri Adriana 2014. *Un'idea di didattica della lingua: per un approccio integrato L1, L2, LS*, in Arcuri Adriana, Mocciaro Egle (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva*, Palermo, 61-88.
- Baldi Lorena, Ciallella Carmen, Saitta Alessandra Maria 2018. *L'Italiano per lo studio*, in D'Agostino Mari (a cura di), *La forza delle lingue, nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 77-82.
- D'Agostino Mari 2018. *Prefazione*, in D'Agostino Mari (a cura di), *La forza delle lingue, nella migrazione e nella inclusione*, University Press, Palermo, 9-12.
- Ferreri Silvana 2002. *Le parole-chiave per un percorso di lettura*, in Ferreri Silvana (a cura di), *Non uno di meno. Strategie didattiche per leggere e comprendere*, La Nuova Italia, Firenze, 33-46.
- Ignazzitto Tindara 2014. *Risorse per l'insegnamento-apprendimento dell'italiano come lingua non materna. Caratteristiche e scelta dei materiali didattici*, in Arcuri Adriana, Mocciaro Egle (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva*, University Press, Palermo, 271-284.
- ItaStra, 2015. *I saperi per l'inclusione*, Palermo.
- Marchese Maria Antonietta 2002. *La varietà dei testi*, in Ferreri Silvana (a cura di), *Non uno di meno. Strategie didattiche per leggere e comprendere*, La Nuova Italia, Firenze, 93-110.
- Mariani Luciano 2014. *Il Quadro comune europeo di riferimento e la sua valenza formativa*, in AA.VV., *Verso una didattica linguistica riflessiva*, (a cura di) in Arcuri Adriana, Mocciaro Egle (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva*, University Press, Palermo, 163-182.
- Mariani Luciano, *Strategie per imparare*, <http://www.learningpaths.org/strategie/indice.htm>
- Mocciaro Egle 2014. *Un'idea di lingua: modelli, teorie e prospettive acquisizionali*, in Arcuri Adriana, Mocciaro Egle (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva*, University Press, Palermo, 89-108.
- Ponti di Parole, livello iniziale, *Percorso integrato multimediale di lingua italiana per giovani e adulti migranti* 2017. University Press, Palermo.
<http://www.pontidiparole.com/progetto/itastra-formazione-ricerca/>
- QCER Consiglio d'Europa, 2002. *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue. Apprendimento, insegnamento, valutazione*, La Nuova Italia – Oxford, Firenze (trad. it. di *Common European Framework for Languages. Learning, Teaching, Assessment*, a cura di Bertocchi Daniela e Quartapelle Franca, 2001, in: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_en.pdf)
<https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages/table-1-cefr-3.3-common-reference-levels-global-scale>.
- Serra Borneto Carlo 2001. *C'era una volta il metodo*, Roma, Carrocci.

Gerasimos Zoras

Università Capodistria di Atene

Irene Koutroubì

Scuola Archeologica Italiana di Atene

Gli studi di Italianistica all'Università di Atene

Da molto tempo la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Atene ha manifestato un interesse particolare per la letteratura italiana di cui ha inaugurato l'insegnamento a partire già dall'anno accademico 1933-1934. L'incarico di questo insegnamento fu affidato al prof. Vincenzo Biagi, libero docente dell'Università di Pisa. Contemporaneamente, veniva introdotto nell'Università di Roma l'insegnamento di Letteratura neoellenica, che fu affidato a Giorgio Zoras (1908-1982), greco di madre senese (la contessa Rosa Meucci), laureato in giurisprudenza (1928) e in scienze politiche (1929) nell'Università della Capitale italiana. Queste due cattedre saranno operative fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, per essere poi riattivate nel 1958, con la ripresa dei rapporti culturali italo-greci. Tra i due professori si sviluppò, come era naturale, uno stretto rapporto di amicizia e collaborazione; Biagi contribuì con cinque articoli alla rivista [*Ράδιο*] *Επιθεώρησις* - [*Radio*] *Rivista. Pubblicazione mensile di cultura greco-italiana*, pubblicata da Zoras a Roma nel periodo 1938-1940. Quest'ultimo aveva pubblicato precedentemente nella rivista *L'Europa Orientale* un'ampia recensione dell'opera di Biagi *Costis Palamàs, un grande poeta moderno*, Pisa 1934, che circolò come primo volume della serie "Atene e Roma", collana di scrittori Greci moderni tradotti in lingua italiana, della casa editrice Nistri-Lischi. Lo scopo di questa serie e del suo ispiratore era la diffusione della letteratura neoellenica nel Paese vicino, soprattutto mediante traduzioni commentate; l'iniziativa però fu presto interrotta a causa dei tragici eventi storici che seguirono. Il grande neoellenista e filelleno Bruno Lavagnini (1898-1992) affermò che Biagi "servì in Grecia la cultura italiana con onesto impegno e fervore esemplare, senza mai farsi strumento di propaganda politica" e ci tramanda un sonetto scritto da Biagi nel maggio 1940 mentre lasciava la Grecia. Aveva allora la speranza di ritornare l'autunno successivo per il nuovo anno accademico, ma nel frattempo scoppiò la guerra e il giovane professore non ritornò più nella sua amata Grecia.

PARTENDO DALLA GRECIA

*Ch'io ti riveda, Atene, un'altra volta,
incanto di sereno e di splendore;
mentre io ti lascio mi si stringe il cuore;
ch'io ti riveda Atene un'altra volta!
Io parto e resta l'anima raccolta
nelle memorie che ridesta amore;
Atene, o Roma, elette nella folta
nebbia dei tempi a trionfale onore!
Chi vi contese il seggio quando ad una
impugnaste la fiaccola splendente
di luce eterna ai popoli del mondo?
Voglia ora Iddio e faccia la Fortuna
che nell'urto dei popoli imminente
sia il vincolo di pace più fecondo.*

Questo sonetto attesta non solo i vivi e profondi sentimenti filoellenici di Biagi, ma anche l'esistenza di un vero talento poetico. In questa sede ci interessa inoltre sottolineare le sue scelte didattiche: il suo interesse era centrato soprattutto sulle tendenze letterarie e sugli aspetti storici che legavano culturalmente i due Paesi dal XV al XIX secolo. In particolare nell'*Ordine degli studi* dell'Università di Atene dell'anno accademico 1939-1940 si riporta il programma dei corsi tenuti dal prof. Biagi: "Scrittori italiani contemporanei. Resoconti e documenti inediti di alcuni dotti Greci della diaspora rifugiati in Italia nel periodo successivo alla caduta di Costantinopoli. Scrittori neoellenici che usarono la lingua italiana: Andrea Lascaratos e Aristotele Valaoritis".

Dovrà passare più di un decennio dalla fine dell'ultimo conflitto mondiale perché ricominci la collaborazione accademica tra i due Paesi e tra le loro rappresentanze culturali. Una Commissione mista di undici membri assunse l'incarico di stipulare il nuovo accordo culturale per riallacciare i rapporti bilaterali; con il Decreto del Ministro degli Affari Esteri della Grecia 124161 / prot. 2 Italia / 16.5.1955, vennero nominati i sei membri Greci: P. Oikonomou-Gouras, ministro plenipotenziario, Ap. Daskalakis e Giorgio Zoras, professori dell'Università di Atene, C. Svoronos, direttore presso

il Ministero della Pubblica Istruzione, A. Papakonstantinou, membro del Consiglio superiore di Educazione, e lo scrittore Stratis Mirivilis. Da parte italiana parteciparono cinque membri: Mario Conti, direttore generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri, Guglielmo De Angelis d'Ossat, direttore generale delle Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, Antonio Vitrano, direttore presso il Ministero della Pubblica Istruzione, Pasquale Lopez, della Direzione generale dello Spettacolo, Paolo Enrico Massimo Lancellotti, direttore generale per la Cultura del Ministero degli Affari Esteri. La prima sessione della Commissione si riunì ad Atene il 9-12 aprile 1956, ponendo le basi della successiva fruttuosa intensificazione dei rapporti culturali tra i due Stati.

E così, a partire dall'anno accademico 1957-1958, viene inaugurato un secondo periodo di collaborazione culturale italo-ellenica, che è caratterizzato, come il primo, dall'attivazione contemporanea dei due insegnamenti nelle istituzioni universitarie di Roma e Atene. Quasi contemporaneamente prese l'avvio l'insegnamento di Lingua italiana nell'Università di Salonicco. A tal riguardo citiamo la lettera inviata a Giorgio Zoras dal console generale d'Italia a Salonicco Giacomo Lo Jucco, il 17 aprile 1957: "Presso l'Università di Salonicco si è quest'anno inaugurato un corso di lingua italiana che è stato coronato da un enorme successo, dimostrato dai quasi duecento studenti che lo frequentano. In considerazione del risultato predetto, vorrei che per il prossimo anno scolastico un docente all'altezza del compito venisse dall'Italia, secondo la richiesta e il desiderio dell'Università e degli studenti. Lei che meglio di ogni altro conosce i requisiti occorrenti per l'insegnamento dell'italiano in questo centro, saprebbe indicarmi qualche persona, assolutamente adatta, per assumere il lettorato in parola?" In particolare, all'Università di Roma viene nuovamente –dall'anno accademico 1957-1958 – invitato a ricoprire la cattedra di Letteratura neoellenica il professor Giorgio Zoras, al quale era già stata conferita dal 1942 la corrispondente cattedra nell'Università di Atene. La natura del suo doppio incarico gli permise quindi di impegnarsi attivamente affinché venisse introdotto l'insegnamento di Letteratura italiana nell'Università della capitale greca. Fu così che la Facoltà di Lettere e Filosofia di Atene, nel corso del consiglio del 26 marzo 1957, prese la decisione di istituire la relativa cattedra, la quale fu infine istituita con Decreto Regio del 9 febbraio 1958 (*Gazzetta Ufficiale del Regno di Grecia* n. 24 / 20.2.1958, I fascicolo).

A partire dallo stesso anno, ed esattamente dal 20 novembre, fu attivato il lettorato di Lingua italiana (inteso come insegnamento facoltativo senza valutazione finale, annesso alla cattedra ancora vacante). Il primo lettore,

che in seguito diventò professore di Letteratura neoellenica nell'Università di Palermo, fu Vincenzo Rotolo; già dal 1955, in qualità di addetto dell'Istituto Italiano di Cultura in Atene, insegnava l'italiano nei corsi del Centro Linguistico interfacoltà, sotto la guida di Giorgio Zoras. Dalla relazione, che Rotolo fece il 28 maggio 1959 al suo vecchio maestro Bruno Lavagnini, allora direttore dell'Istituto Italiano di Cultura (1952-1959), veniamo a sapere che le lezioni, durante il primo anno di insegnamento, vertevano principalmente sulla presentazione di nozioni grammaticali e sulla lettura di testi, che avvenivano due ore alla settimana (il martedì, dalle 18.00 alle 19.00, e il giovedì, dalle 16.00 alle 17.00) e che l'affluenza di studenti dai diversi dipartimenti della Facoltà di Lettere e Filosofia era considerevole.

Soltanto dopo due anni la Facoltà di Lettere e Filosofia poté invitare - per dare un avvio glorioso all'attivazione della cattedra - uno studioso di grande rilievo e di fama universale, l'illustre italianista e professore dell'Università di Napoli Salvatore Battaglia (1904-1971). L'*Annuario* della Facoltà ci informa che "il professore titolare di Filologia italiana dell'Università di Napoli prof. Salvatore Battaglia ha tenuto la lezione inaugurale della cattedra di Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Atene il 23 novembre 1960 sul tema: *La poesia di Francesco Petrarca*". Da una sua relazione all'ambasciatore d'Italia Mario Conti veniamo a sapere che durante l'anno accademico 1960-1961, Battaglia offrì trenta ore di insegnamento libero (cioè senza valutazione finale degli studenti) distribuite in due periodi: novembre e dicembre (per la produzione letteraria del XIII e XIV sec.) e giugno (per il Romanticismo italiano). Durante l'assenza di Battaglia, Rotolo lo sostituiva all'Università di Atene, impartendo lezioni di Grammatica e di Storia della lingua italiana. Un'importanza particolare ha la collaborazione esemplare di Battaglia con le autorità e i docenti dell'Università ateniese, i quali lo circondarono di attenzioni e di cordialità. Nella citata relazione Battaglia scrive tra l'altro: "Per quanto riguarda i rapporti con l'Università e in particolare modo con i colleghi della Facoltà di Lettere non posso che compiacermene: tanto il Rettore, quanto il Decano della Facoltà si sono sempre dimostrati premurosi e cordiali (...). Tra questi mi permetto di segnalare alle nostre Autorità la simpatia e la fattiva collaborazione del prof. Giorgio Zoras, alla cui iniziativa e ausilio si devono principalmente i contatti più concreti con l'Università e il Ministero ellenico e la considerazione della nostra presenza nelle deliberazioni generali della Facoltà".

Purtoppo Battaglia, sollecitato dagli impegni didattici nell'Università di Napoli, non poté continuare per più di due anni la collaborazione con

l'Università di Atene. Riuscì tuttavia a gettare le basi di uno sviluppo ulteriore della presenza italiana in questo Ateneo. Anche Rotolo dovette lasciare il lettorato e gli altri impegni didattici in Grecia per tornare in Italia nel 1964, pur continuando a rafforzare i rapporti culturali italo-ellenici dalla terra natale. In seguito, dopo un breve periodo di inattività, alla cattedra di Letteratura italiana vennero invitati e insegnarono saltuariamente i direttori o addetti dell'Istituto Italiano di Cultura in Atene Giuseppe Fischetti: 1966-1970, Edoardo Taddeo: 1970-1973, Antonia Dosi-Barrizza: 1976-1980, e Domenico Gardella: 1980-1981. Gli ultimi due docenti furono inizialmente assistiti e in seguito sostituiti nell'attività didattica da Ciro Coppola: 1976-1983, e da Maria Vittoria Zannini: 1977-1989, insegnanti distaccati dall'Istituto Italiano e assegnati alla suddetta cattedra in qualità di lettori.

Il terzo periodo di insegnamento della Letteratura italiana nell'Università di Atene si inaugura nel 1990, quando la disciplina viene annessa al Dipartimento di Culture straniere che è nato in quell'anno dall'ampliamento della Facoltà di Lettere e Filosofia, divenuto il suo settimo Dipartimento. Le lezioni di Italianistica, come insegnamento ancora complementare (offerto agli studenti degli altri corsi di laurea), vengono inizialmente tenute dal visiting professor Filippo D'Oria, docente di Paleografia greca all'Università di Napoli, assistito dalla lettrice Maria Elena Palmeri fino al 1993, a cui succede la dott.ssa Maria Gabriella Bertelè. Successivamente le autorità accademiche - al fine di avviare un regolare corso di laurea in Lingua e letteratura italiana - hanno avvertito l'esigenza di rendere più ufficiale e stabile l'insegnamento di questa disciplina. Hanno perciò indetto un concorso per un relativo posto di ruolo nel Dipartimento di Culture straniere, il quale posto è stato infine ricoperto dal dott. Gerasimos Zoras, in qualità di professore associato di Letteratura italiana. Nell'ambito del nuovo Dipartimento viene inoltre offerta agli studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia la possibilità di scegliere anche altre letterature straniere, come la spagnola e l'araba, insegnate rispettivamente dalla prof.ssa E. Pavlakis e dalla lettrice E. Kondilis.

Abbiamo visto che lo sviluppo degli studi di Italianistica nell'Università ateniese è stato piuttosto lento; in un primo tempo per gli impedimenti causati dal conflitto italo-ellenico, e più tardi per l'esistenza di un vuoto istituzionale nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Atene concernente l'insegnamento delle letterature straniere (soltanto per i corsi di laurea in letteratura inglese, francese e tedesca si erano da tempo istituiti i rispettivi Dipartimenti). Con l'istituzione nel 1990 del Dipartimento di Culture straniere, che funzionerà come infrastruttura e punto di incontro per l'insegnamento anche di altre

discipline affini, lo sviluppo degli studi di Italianistica sembra assicurato e seguirà dei ritmi sempre più rapidi e regolari, che permetteranno prossimamente l'attivazione del relativo corso di laurea.

Successivamente, le autorità accademiche, al fine di avviare un regolare corso di laurea in Lingua e Letteratura italiana, hanno indetto nel 1994 un concorso per un relativo posto di ruolo nel dipartimento di Culture Straniere che è stato infine ricoperto dal professor Gerasimos Zoras in qualità di professore associato di Letteratura italiana. Nel 1998, il consiglio del dipartimento e il Senato accademico hanno deciso di istituire un nuovo dipartimento denominato Dipartimento di Studi italiani e spagnoli, il quale dall'a.a. 2010-2011 è stato diviso in due: Lingua e Letteratura italiana e Lingua e Letteratura spagnola, funzionanti fino ai nostri giorni.

BIBLIOGRAFIA

- Bruno Lavagnini, "Autobiografia-Bibliografia", in *Atakta. Scritti minori di filologia classica, bizantina e neogreca*, Palumbo, Palermo 1978
- Ausonia. *Lettere e arti nell'Italia d'oggi (1900-1950)*, a cura di Bruno Lavagnini, Presidente Onorario dello Istituto Italiano di Cultura in Atene, Edizioni dello Istituto Italiano di Cultura in Atene, 1961, p. Xiii
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* n. 261 / 12.11.1931, p. 5500
- Università degli studi di Roma. Facoltà di Lettere e Filosofia, *Ordine degli studi, orario delle lezioni ed esercitazioni e programmi dei corsi per l'anno accademico 1939-1940 / XVIII*, p. 26: "Nozioni sull'evoluzione della lingua neogreca; la questione linguistica. -La letteratura greca post-bizantina, con particolare riguardo alla Scuola cretese. -Marinos Falieros e la sua opera. -La vita e la produzione poetica di Kostas Krystalis. -Introduzione allo studio della storia della lingua neo-greca
- Enciclopedia Italiana*, nel *Dizionario Enciclopedico Italiano* e nel *Lessico Universale Italiano* (dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani).
- P. Mastrodimitris, "Giorgio Zoras (1908-1982)", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, anno XXIV (1982), pp. 131-134
- Giovanni Battista Montini (Paolo VI), *Lettere ai famigliari 1919-1943. I: 1917-1927*, a cura di Nello Vian, Premessa di Carlo Manziana, Vescovo emerito di Crema, [Pubblicazioni dell'Istituto Paolo VI, n. 4/1], Brescia 1986, pp. 366-367
- Gerasimos Zoras, *Ricordi di una amicizia: Giovanni Battista Montini e Giorgio Zoras*, Atene 1990; *Notiziario* [dell'] *Istituto Paolo VI*, n. 20, novembre 1990, p. 132;
- Giovanni Battista Scaglia, *La stagione montiniana. Figure e momenti*, Edizioni Studium, Roma 1993, p. 76
- Giorgio Zoras, *L'Europa Orientale*, anno XV, fasc. III-IV, marzo-aprile 1935, pp. 199-200.
- Laura Oliveti, *Bibliografia della Letteratura neoellenica in Italia (1900-1972)*, Istituto Italiano di Cultura in Atene, Atene 1974, pp. 70-71.
- Bruno Lavagnini, "Una lettera e un sonetto di Vincenzo Biagi", in AA. VV., *Ausonia*, op.cit., p. xi.

Voci dell'anima, versi di Vincenzo Biagi, parte I, Tipografia F. Simoncini, Pisa 1905

Il Senso della Memoria [l'Ambasciata d'Italia in Atene] / Η Αίσθηση της Μνήμης [η Πρεσβεία της Ιταλίας στην Αθήνα], Γεράσιμος Ζώρας, *Ειδικές πτυχές των πολιτιστικών ελληνοϊταλικών σχέσεων από το 1933 έως το 1959*, a cura di Giorgio Cristoforidis – Enzo Terzi, EPTbooks, Atene, 2019, pp. 156-161.

