

UNIVERSITÀ DI SIENA 1240



ANNALI DI STUDI UMANISTICI

Vol. VIII
2020

Edizioni Cadmo

Direttore
Luca Lenzini

Redazione
Alessandro Fo,
Filomena Giannotti, Alessandro Linguiti, Stefano Moscadelli

Segretaria di redazione
Eleonora Bassi
Biblioteca Umanistica
Università di Siena
Via Fieravecchia, 19 - 53100 Siena
tel. 0577 / 235848
eleonora.bassi@unisi.it

Edizioni Cadmo
Via B. da Maiano 3 - 50014 Fiesole (Firenze)
tel. 055 / 5018.1 - fax 055 / 5018.201
edizioni@cadmo.com
www.cadmo.com

© 2021 Copyright by
Biblioteca Umanistica Università di Siena
e Edizioni Cadmo, Firenze

ISSN 2421-1613

978-88-7923-484-9 (print)
978-88-7923-485-6 (ebook)

Pubblicazione disponibile in accesso aperto
al permalink <http://digital.casalini.it/9788879234856>
sul portale TorrossaOpen (oa.torrossa.com)
in base ai termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale.



Disponibile anche in versione a stampa, inviando richieste a orders@casalini.it

Ogni contributo in edizione elettronica è provvisto di codice DOI
(Digital Object Identifier).

L'editore aderisce al Servizio nazionale coordinato di conservazione
e accesso a lungo termine per le risorse digitali (depositolegale.it).

Edizioni Cadmo è marchio editoriale della Casalini Libri S.p.A.

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Biblioteca Umanistica
dell'Università degli Studi di Siena.

RAFFAELE GIANNETTI
ALTEA O STORIA DI UNA MALVACEA
DAL MITO OVIDIANO A CENERENTOLA

Abstract

Nel presente saggio si discute dell'omonimia, apparentemente non significativa, che lega Altea, la tragica eroina del mito ovidiano, all'*Althaea officinalis*. In questo contesto, in cui l'interscambio fra uomini, animali e piante si sostanzia delle percezioni dei filosofi o dell'immaginario sociale non meno che della fantasia dei poeti, la somiglianza fra Altea, madre di Meleagro e moglie di Oineo, e la pianta – una *malvacea* selvatica – diventa lo sfondo coerente e implicito della metamorfosi delle sorelle di Meleagro in uccelli. L'esame della vicenda, il cui nucleo è lo scontro fra una società arcaica e primitiva, fatta appunto di malve e paludi, e un'altra più evoluta simboleggiata da viti e olivi, conferma la pertinenza della sovrapposizione fra donna e pianta, e rimanda a quella fra codici comportamentali e prescrizioni terapeutiche. L'opposizione fra le due mentalità e, per così dire, fra il vino (Oineo) e la malva (Altea), si manifesta chiaramente nelle questioni parentelari e nelle scelte matrimoniali. Quindi, l'indagine iconografica dimostra la longevità di tali analogie, le quali, rispecchiandosi anche in una «nascita prodigiosa dal focolare», conducono facilmente ai temi delle fiabe popolari e, in particolare, di Cenerentola.

The purpose of this essay is to discuss the homonymy, seemingly not relevant, that connects *Althaea*, the tragic heroine of the Ovidian myth, to the *Althaea officinalis*. In this context, where the kinship between people, animals and plants is substantiated by popular and philosophical perception as much as by poetic imagination, the similarity between *Althaea*, mother of Meleager and wife of Oineus, and the plant (a wild *malvacea*) becomes the coherent and implicit background of the metamorphosis of Meleager's sisters into birds. The analysis of this event, at whose core is the clash between an archaic and primitive society, made precisely of marshes and mallows, and another more evolved, symbolized by grapevines and olive trees, confirms the pertinence of the overlapping of woman and plant which is linked to that of codes of behaviour and therapeutic prescriptions. The opposition between the two mindsets and, so to speak, between wine (Oineus) and mallow (*Althaea*), appears clearly in family relations and matrimonial choices. Then, the research on iconography shows the longevity of such analogies, which, mirrored also by a «prodigious birth from the fireplace», easily lead to the themes of folk tales and, in particular, of Cinderella.

RAFFAELE GIANNETTI
ALTEA O STORIA DI UNA MALVACEA
DAL MITO OVIDIANO A CENERENTOLA

Introduzione

Altea è la protagonista di una tragica storia, quella di una madre sfortunata che uccide, non involontariamente, il figlio che le aveva ucciso i fratelli. La storia, assai nota, è raccontata da Ovidio nell'ottavo libro delle *Metamorfosi*.¹ Lo stesso Ovidio, nelle lontane brume di Tomi dove era stato relegato da Augusto, ne darà poi un fuggevole cenno nei *Tristia* descrivendo Altea, in maniera felicemente sintetica, come *melior matre ... soror*.²

Nelle *Metamorfosi*, tuttavia, Ovidio aveva già utilizzato la formula e definito Altea, anche allora, migliore sorella che madre, usando però due termini – *germana* in luogo di *soror*, e *parens* in luogo di *mater* – che sottolineano i rapporti di consanguineità: *melior germana parente*.³

Il nome di Altea è stato avvicinato a quello dell'*Althaea officinalis*. Si è detto, infatti, che la «sorella di Leda [...] aveva preso il nome di Altea dalla malva che cresce nelle paludi».⁴ Ed è in questi botaniche vesti che qui la si vuole considerare.

¹ Ov., *met.*, 8, 267-546; Apollod., 1, 8; Hyg., *fab.*, 171-174. Sulle fonti dell'episodio, oltre ai commenti *ad. loc.* dei testi citati, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant, a cura di E.J. Kenney, traduzione di G. Chiarini, 6 voll., IV (libri VII-IX), Milano, Mondadori, 2004, pp. 332-333 nt. 260-264; 349 nt. 445-525.

² Ov., *trist.*, 1, 7, 18.

³ Ov., *met.*, 8, 475. Si noti che tale espressione, con la quale ci si avvia al supplizio di Meleagro, è preparata da quella analoga, ma ancora segnata dall'indecisione, *pugnant materque sororque* (v. 463).

⁴ K. KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1988 [1. ed. 1963], p. 335. Cfr. G. NAGY, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 88: *This noun álthos corresponds to althaiā, the name of a plant that cures wounds (Theophrastus, Hist. plant., 9.15.5) and to Althaiē, the name of Meleager's mother (IX 555)*; da cui si rinvia a P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968.

La relazione fra la pianta e la donna non è mai stata finora rilevata: perché mai una pianta guaritrice come l'altea, che nell'iconografia cinquecentesca accompagna la *Madonna col Bambino*, dovrebbe derivare il nome da una madre che uccide il proprio figlio? Eppure, le vicende di Meleagro – il racconto della nascita e quello, anche iconografico, della morte – sembrano connettersi a queste sacre rappresentazioni e, infine, rimandando al folclore, permettono di istituire un parallelo con Cenerentola e con la sua *nascita prodigiosa dal focolare*.

La presenza del mito di Altea nelle *Metamorfosi* ovidiane è giustificata dal fatto che la vicenda si conclude con la trasformazione delle sorelle di Meleagro in uccelli. Ma, forse, l'idea che Altea sia analoga a una pianta, a una vegetale e malvacea *althaea*, rappresenta la vera metamorfosi oggetto del presente studio.

In questo mondo *dagli indistinti confini*, in cui le piante sono «uomini a testa in giù»,⁵ in cui una canna palustre può sostituire magicamente un arto umano secondo il principio della *transplantatio morbi*,⁶ in questo mondo in cui *non si tratta soltanto di poesia, ma di profonde affinità fra gli uomini e le piante*, quello affrontato appare un percorso possibile, se non necessario.⁷ Di tali affinità ci parlano, inoltre, gli *inventores* di piante come Achille, Genzio, Lisi-

⁵ L. REPICI, *Uomini capovolti. Le piante nel pensiero dei Greci*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 13 ss.; 46 ss.; *passim*.

⁶ Cato, *agr.*, 160; Plin., *nat.*, 17, 267; 28, 21. Cfr. A.M. DI NOLA, *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 37 ss. e, in particolare, pp. 95 ss. Si noti che il termine *transplantatio*, 'trapianto', è di per sé significativo.

⁷ *Certes, depuis les Psaumes de David jusqu'aux "jeunes filles en fleur" de Proust en passant par l'Oraison funèbre de Madame par Bossuet ou la rose de Fontenelle sans oublier les poèmes de Ronsard, tous les genres, toutes les époques ont comparé la vie éphémère de l'homme à celle d'une fleur. Cependant, quand il s'agit de la Grèce cette relation prend une autre dimension: il ne s'agit plus seulement d'expressions poétiques ou éloquentes; ce sont de véritables, et profondes affinités qui sont senties entre les corps humains et les végétaux – au reste feuillus plutôt que fleuris* (D. AUBRIOT, *L'homme-végétal: métamorphose, symbole, métaphore*, in *Képoi: de la religion à la philosophie*. Liège, Presses universitaires de Liège, 2013, p. 1). Sulle ragioni del verde delle foglie nei confronti degli altri colori dei fiori, M. PASTOUREAU, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Édition du Seuil, 2013 (ed. italiana: *Verde. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018), p. 71 ss. *Gli indistinti confini* sono quelli dello scritto di Italo Calvino, in P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI. La sovrapposizione fra codice botanico e matrimoniale o latamente religioso e sociale è uno dei motivi principali di M. DETIENNE, *I Giardini di Adone*, Torino, Einaudi, 1975.

maco, Artemisia e via dicendo,⁸ e poi le viti *maritate*⁹ e mille altre cose di cui non è possibile dar conto.¹⁰

Del resto, anche la metamorfosi in se stessa è una delle forme in cui si manifesta l'idea di una corrispondenza fra i vari regni della natura. Se, dunque, il ricorso all'analogia fra piante, animali e uomini pare motivato dall'immaginaria possibilità di un trapasso vitale dall'una all'altra forma, per cui la metamorfosi sarebbe «sottrazione di tempo»,¹¹ pure, dietro ad essa traspare il disegno degli antichi filosofi di ordinare in una sorta di *climax* le forme vitali, dal grado più semplice al più complesso. Sembra allora che la metamorfosi sistemi in un prima e in un poi i termini del paragone, ovvero le diverse nature assunte dai personaggi, trasformando in storia e dunque in racconto, e cioè in tempo, una somiglianza nata *altrove*. Tuttavia, poiché il mito comporta, sul piano ideologico, l'immaginazione di uno stadio primitivo e precivile, nel quale il *cosmos* non ha ancora soppiantato il *caos* indistinto, il racconto di metamorfosi potrebbe apparirci cronologicamente rovesciato. Ma è da credere che il verso del tempo rimanga ambiguo perché Cipariso trasformato in cipresso ci costringe a trasformare ogni cipresso che vediamo in Cipariso, e lo fa obbligandoci a rinnovare ogni volta il percorso eziologico: «non esiste un solo spettatore della tragedia che non sappia che ogni usignolo che canta è precisamente Procne che piange».¹²

⁸ Cfr. Plin., *nat.*, 25, 42 e 71-73. Ma sotto la scoperta di una pianta e delle sue virtù si celano le analogie fra questa e il suo *inventor*, il quale funziona come «un mitologico foglietto delle indicazioni» (R. GIANNETTI, *Nello specchio di Narciso. Al lettore che si accinge a visitare questo giardino*, in *L'Erbario dei Cappuccini di San Quirico. La storia complessa di una raccolta settecentesca*, a cura di I. Bonini e altri, Arcidosso, Effigi Edizioni, 2020, p. 12).

⁹ Cfr. L. ALFONSI, *La vite e l'olmo*, «Vigiliae Christianae», 21, n. 2, 1967, pp. 81-86; S. CORSI, *L'olmo e la vite (Gerusalemme liberata, XX 99)*, «Modern language notes», 102, n. 1, 1987, pp. 141-146.

¹⁰ M.F. FERRINI, [*Aristotele*], *Le piante*, Milano, Bompiani/RCS, 2012, pp. 38 nt. (sull'origine botanica di termini come *sperma* e *rbiza*); 61 e 75; *passim*. All'indagine dell'autrice non sfugge nemmeno la metaforica «vigna di Renzo» del XXXIII capitolo de *I promessi sposi* (p. 226 nt.).

¹¹ Come sostiene, assimilando la metamorfosi alla magia, P. FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 102-103. Cfr. F. FRONTISI-DUCROUX, *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Paris, Seuil, 2017, pp. 19 e 55, dove si attribuisce al pensiero antico l'incapacità di descrivere la metamorfosi, che diventa dunque una mera sostituzione, in termini di durata.

¹² N. LORAUX, *Le madri in lutto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 55. Un caso interessante di doppia metamorfosi, con ritorno alla forma originaria, è rappresentato dalla

Altea figlia di Testio

Si intende che il patronimico, da solo, è già anticipazione della luttuosa vicenda, nel senso che il sangue del padre accomuna la donna più ai suoi fratelli che non al figlio, Meleagro, il quale è naturalmente segnato dal sangue *straniero* del marito, Oineo (o Eneo).¹³ Anche nei *Tristia*, Altea è *Thestias*, cioè 'figlia di Testio'.¹⁴

Ovidio racconta, dunque, che Meleagro uccise il cinghiale che devastava le campagne del padre e ne donò le spoglie all'amata Atalanta. Il gesto offese Plessippo e Tosseo, fratelli della madre e *figli di Testio*, che si sentirono defraudati di quella che era una loro prerogativa. Nella lite che seguì, Meleagro li uccise: uccise gli zii materni.¹⁵ Altea, allora, pur divisa angosciosamente tra l'amore filiale e quello fraterno, si risolse a uccidere Meleagro, gettando tra le fiamme il ceppo che lei stessa aveva tratto dal fuoco al momento della nascita del figlio:

Stipes erat quem, cum partus enixa iaceret
Thestias, in flammam triplices posuere sorores

favola esopica *La donnola e Afrodite*, in cui una donnola che si era innamorata di un bel giovane, ottenuta la trasformazione in donna, ma ancora schiava dei suoi originari appetiti animali, viene punita dalla dea con la retrometamorfosi (Aesop., *fab.*, 76: Γαλή και Ἀφροδίτη; cfr. M. BETTINI, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino, Einaudi, 1998, p. 235). Il greco γαλή indica anche la gatta o la faina.

¹³ Al contrario, il sangue *consors* di Plessippo e Tosseo, sparso da Meleagro (Ov., *met.*, 444), allude alla medesima sorte dei due fratelli uccisi e al *medesimo* sangue, fraterno e gentilizio insieme. La seconda delle «regole» che governano la *terribile ira* delle madri assassine è alquanto esplicita: «Una madre assassina lo è sempre di suo o dei suoi figli, perché si tratta di colpire lo sposo che, come padre, è colpevole – oltre agli altri motivi di risentimento, spesso gravi – di essersi interposto e di aver distrutto il rapporto di naturalezza immediata esistente con il figlio» (N. LORAUX, *Le madri in lutto* cit., p. 51). L'azione omicida può, inoltre, configurarsi anche come il risultato di una razionalizzazione dei rapporti di parentela, che nasce pur sempre sul terreno della consanguineità: «Antigone, nella tragedia sofoclea, spiega perché il fratello è più importante di tutto: "Morto lo sposo, un altro avrei potuto averne, e un figlio da un altro uomo, se un figlio avessi perduto. Ma, essendo madre e padre tutti e due nascosti nell'Ade, non vi è più fratello che possa germogliare"» (L. BIONDETTI e M. RAMOUS, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, con un saggio di E. Pianezzola, Milano, Garzanti, 1992, p. 753; commento a 8, 463 ss.).

¹⁴ Ov., *trist.*, 1, 7, 18.

¹⁵ Plessippo e Tosseo compaiono con il loro nome in Ov., *met.*, 8, 440-441, e soltanto con il patronimico ai vv. 304 e 434. Da sottolineare che Tosseo è anche il nome di un altro figlio di Altea e Oineo, ucciso dal padre stesso perché aveva oltrepassato un fossato nonostante il suo divieto (Apollod., 1, 8, 1 [64]). Gli altri fratelli sono Tireo e Climeno (*ibidem*). In Igino, i fratelli di Altea sono Ideo, Plessippo e Linceo (Hyg., *fab.*, 174).

staminaque impresso fatalia pollice nentes
 «tempora» dixerunt «eadem lignoque tibi-
 que, o modo nate, damus». Quo postquam carmine
 [dicto
 excessere deae, flagrantem mater ab igne
 eripuit ramum sparsitque liquentibus undis.
 Ille diu fuerat penetralibus abditus imis
 servatusque tuos, iuvenis, servaverat annos.
 Protulit hunc genetrix taedasque et fragmina poni
 imperat et positus inimicos admovet ignes.¹⁶

Sappiamo anche da Apollodoro che la vita di Meleagro, come aveva-
 no sentenziato le Parche alla nascita del fanciullo, sarebbe durata
 quanto quel pezzo di legno:

τούτου δ' ὄντος ἡμερῶν ἑπτὰ παραγενομένας τὰς
 μοίρας φασὶν εἰπεῖν, <ὅτι> τότε τελευτήσει Μελέαγρος,
 ὅταν ὁ καϊόμενος ἐπὶ τῆς ἐσκάρας δαλὸς κατακαῖ.¹⁷

Particolarmente interessante appare, nel racconto di Ovidio, la
 descrizione della morte dello stesso Meleagro ad opera della madre,
 la quale «funereum torrem medios coniecit in ignes». Il *tizzone di*
morte, appena gettato in mezzo al fuoco, «aut dedit aut visus gemitus
 est ipse dedisse | stipes».¹⁸ Il pezzo di legno che emette un gemito

¹⁶ «C'era un pezzo di legno che, quando la figlia di Testio era | ancora allattata dal
 parto, le tre sorelle avevano posto | sul fuoco mentre col pollice filavano il filo del desti-
 no; | «La stessa durata» dissero «assegniamo, neonato, a te | e al legno». Detta la formula,
 le dee se ne erano andate, | la madre aveva tolto dal fuoco il tizzone che bruciava e
 l'aveva cosperso di acqua corrente. | Quello era rimasto a lungo celato nei recessi più
 nascosti | e, così protetto, ti aveva protetto la vita, o ragazzo. | La madre lo tolse, ordinò
 di approntare rami resinosi | e stecchi, e quando la catasta fu pronta vi diede fuoco con
 rabbia» (Ov., *met.*, 451-561; trad. di G. Chiarini). Sulla distanza che separa la morte di
 Meleagro nell'Iliade (*Il.*, 9, 565 ss.), dove la madre invoca la furia vendicatrice dell'Ade
 e di Persefone, da quella del mito ovidiano, ovvero sulla differenza fra *consecratio* e
ploratio, cfr. M. BETTINI, *La maledizione di Altea e la «ploratio» del «parens»*, in *Id.*, *Affari*
di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica, Bologna, Il Mulino,
 2009, pp. 95-97.

¹⁷ Apollod., 1, 8 [65]: «Egli aveva sette giorni – così narrano – quando vennero le
 Moire e predissero che sarebbe morto se si fosse consumato il tizzone che ardeva sull'al-
 tare» (Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M.G. Ciani,
 Milano, Mondadori, 1996, p. 39).

¹⁸ Ov., *met.*, 8, 512 e 513-514 (lievi variazioni della trad. di G. Chiarini). Poiché la
 morte di Meleagro «è sia un funerale che un sacrificio» (E.J. KENNEY, *Ovidio, Metamor-*
fosi cit., p. 353, commento a 8, 511), non ci sembra casuale l'inversione dell'ordine dei

o sembra farlo è senza dubbio un particolare notevole all'interno di una riflessione sopra le analogie che legano uomini e piante, tanto che è impossibile sottrarsi al fascino tiranno dei versi danteschi:

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,
sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ...¹⁹

Apollodoro, quindi, dopo aver raccontato il delittuoso gesto di Altea che aveva fatto bruciare il tizzone e condannato a morte il figlio, continua dicendo che Altea e Cleopatra, quest'ultima moglie di Meleagro, si impiccarono;²⁰ invece, le altre donne in lutto furono trasformate in uccelli.²¹

Secondo Ovidio, Altea si uccise trafiggendosi con la spada, con un gesto di cui, in una storia come questa, non si possono ignorare le valenze simboliche. Ancora una volta, infatti, qui si manifesta, per così dire, la riottosa natura della donna: «nam de matre manus diri sibi conscia facti | exegit poenas acto per viscera ferro».²²

Anche in Ovidio le sorelle di Meleagro si trasformano in uccel-

parenti – in primis le donne: madre, moglie, sorelle, eventuali figlie, e poi gli uomini (cfr. N. LORAUX, *Le madri in lutto* cit., p. 23) – nel “corteo funebre” adombrato nel lamento di Meleagro morente: *grandaevumque patrem fratresque piasque sorores | cum gemitu sociamque tori vocat ore supremo, | forsitan et matrem* (Ov., *met.*, 520-522). Si tratterebbe, infatti, dello sguardo “rovesciato” di chi si appresta a entrare nell'aldilà. Il motivo appare coerente con l'inversione delle coordinate spazio-temporali di tutto ciò che pertiene al regno dell'eternità (cfr. M. BETTINI, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, NIS, 1990, pp. 128 ss.).

¹⁹ DANTE, *Inferno*, XIII 40-44. È il canto di Pier delle Vigne, per il quale si rinvia all'episodio virgiliano di Polidoro nel terzo libro dell'Eneide. Dante cita Meleagro, che «si consumò al consumar d'un stizzo», nel *Purgatorio* (XXV 22; cit. v. 23).

²⁰ Apollod., 1, 8 [73], p. 43. Si è rilevato che «ci sono dei suicidi maschili e dei suicidi femminili: la spada conviene all'uomo, la corda alla donna» (N. LORAUX, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 28; cfr. pp. 100-117). Cleopatra, chiamata Alcione in Igino, muore di dolore (Hyg., *fab.* 74). L'Alcione che, invece, si trasforma nell'uccello omonimo è la sposa di Ceice (Hyg., *fab.*, 65).

²¹ Apollod., 1, 8 [73]: αἱ δὲ θρηνοῦσαι τὸν νεκρὸν γυναῖκες ἀπορνεώθησαν. Nessun altro cenno è fatto sulla natura degli uccelli. Naturalmente la metamorfosi presuppone che solo chi si sia cosperso di cenere venga trasformato in gallina faraona: il lutto è femminile (cfr. N. LORAUX, *Le madri in lutto* cit., pp. 11 ss.).

²² Ov., *met.*, 8, 531-532: «La madre, infatti, ha già pagato il fio del suo orrendo | delitto conficcandosi una spada nel ventre» (trad. di G. Chiarini).

li.²³ Da altre fonti, fra cui Plinio il Vecchio, abbiamo la conferma che tali uccelli sono le galline faraone, chiamate appunto «meleagridi».²⁴

Eziologicamente adatte al racconto, in quanto *rusticae*²⁵ e provviste di un piumaggio cinerino che ricorda la nascita e la morte di Meleagro,²⁶ le galline faraone, secondo Eliano, farebbero un verso con il quale “pronunciano” il loro stesso nome, che è quello dell’eroe, testimoniando così di essere imparentate con lui.²⁷ La notizia, che insiste palesemente sull’aspetto sonoro della relazione, rimanda anche a un tabù alimentare di cui le galline faraone sarebbero oggetto; a tal proposito si menziona l’isola di Lero.²⁸

Da un altro passo del *De natura animalium* scopriamo che in questa stessa isola – nota per il culto di Artemide, che riveste un

²³ Si tratta di Eurimede e Melanippa; sono escluse Gorge e Deianira (Ov., *met.*, 8, 531-532; 544-546). Sull’esclusione delle due sorelle nelle *Metamorfosi* di Antonino Liberale (2), cfr. P. SCARPI, *Apollodoro, I miti greci (Biblioteca)* cit., p. 460, dove si commenta il luogo di Apollod., 1, 8 [73]; E.J. KENNEY, *Ovidio, Metamorfosi*, p. 357 (nota a 8, 543-4); qui, nel rimandare al medesimo passo di Antonino Liberale, si dice che «loro furono risparmiate su richiesta di Dioniso, per motivi non documentati». Tuttavia sappiamo da Apollodoro che Altea, i cui commerci con gli dèi sembrano significativi, ebbe Deianira da Dioniso (Apollod., 1, 8, 1 [64]).

²⁴ Plinio il Vecchio sostiene che le meleagridi, associate agli uccelli memnonidi per il modo di combattere, siano un genere di galline dell’Africa reso famoso dallo stesso episodio della morte di Meleagro: *Simili modo pugnant Meleagrides in Boeotia. Africae hoc est gallinarum genus, gibberum, variis sparsum plumis. [...] verum Meleagri tumulus nobiles eas fecit* (Plin., *nat.*, 10, 74). In un altro luogo della sua opera ricorda anche che l’ambra si sarebbe formata, a stare alla fantasiosa testimonianza di Sofocle, «dalle lacrime versate dagli uccelli meleagridi in pianto per Meleagro»: *Hic ultra, Indiam fieri dixit [electrum] e lacrimis meleagridum avium Meleagrum deflentium* (Ivi, 37, 40-41; trad. cit. di G. Rosati).

²⁵ Colum., 8, 12.

²⁶ In Ovidio, le sorelle, in qualche modo complici della metamorfosi, si cospargono il petto delle ceneri del fratello, “tizzone” consunto dal fuoco: *post cinerem, cineres baustos ad pectora pressant* (Ov., *met.*, 8, 539).

²⁷ Ael., *NA*, 4, 42. Notiamo la *climax* formata dai verbi con cui si descrive il dispiegarsi – anche comunicativo? – del canto delle galline faraone: φθέγγομαι, ἀναμέλω, ᾄδω: ‘strido’, ‘intono’, ‘canto’. Sulla complessità dell’«operazione comunicativa» messa in atto da questi uccelli, si veda M. BETTINI, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 145-151 (cap. «Uccelli che cantano miti»). Le galline faraone «pronunzierebbero il loro nome attraverso il grido che emettono (*meleagris meleagris*), identificandosi, ma addirittura dichiarerebbero la loro appartenenza familiare ed evocherebbero la vicenda mitica che le ha condotte alla loro presente identità» (Ivi, p. 147).

²⁸ Ael., *NA*, 4, 42: «perciò, quanti rispettano la volontà degli dèi non toccherebbero mai questi uccelli come cibo» (trad. mia). Nell’isola, le faraone erano allevate nel santuario della dea e accudite da sacerdoti (secondo Ateneo, 14, 71, 655c, citato da G. GUIDORIZZI, *Apollodoro, Biblioteca*, Milano, Adelphi, 1995, nt. 138, p. 203). Secondo Antonino Liberale, le sorelle di Meleagro sarebbero state portate nell’isola di Lero e chiamate Meleagridi da Artemide stessa, che le aveva trasformate in uccelli (Ant. Lib., 2).

ruolo di prima importanza nel nostro mito – tale è lo *status* delle meleagridi che queste sarebbero risparmiate perfino dagli uccelli rapaci.²⁹

Ma ora, lasciando da parte le meleagridi, torniamo alla simbologia e al senso morale, psicologico o storico della nostra vicenda. È la relazione parentelare, cioè l'affinità fra nipoti e zii materni ovvero la distanza che separa la moglie dal marito, a costituire uno degli snodi più interessanti del racconto mitico. L'indulgenza che doveva caratterizzare il rapporto tra zii materni e nipoti accresce il carattere sacrilego dell'azione di Meleagro, pur non rendendo meno folle o meno colpevole la reazione di Altea.³⁰

La causa della controversia familiare è Atalanta: era stata proprio lei a colpire il cinghiale e a permettere all'innamorato di ucciderlo e di trionfarne, e ciò dopo che i moltissimi eroi convenuti avevano miseramente fallito. Ovidio, del resto, è assai esplicito nel descrivere il disappunto e la vergogna dei superstiti per essere stati superati da una donna. Quanto ai diritti reclamati dagli zii materni, non è impertinente notare che Atalanta è donna davvero particolare, dai tratti mascholini e dalle attitudini virili, un'amazzone, e che, d'altro canto, spettava al gruppo familiare della madre controllare e approvare le scelte matrimoniali di un giovane:

«Pone, age, nec titulos intercipe, femina, nostros!»
Thestiadae clamant ...³¹

Atalanta non è proprio l'incarnazione della femminilità, né è una donna che possa assicurare la continuità della stirpe, e ciò conta molto in un mito dal carattere decisamente parentelare. Atalanta, come ricorda Detienne, è una sorta di «leonessa frigida»; e noi sappiamo a quale stadio di ferinità primordiale alluda la bestia, insieme, appunto, al cinghiale cui spesso viene associata.³²

Eppure, l'ambiguità estetica, morale e sociale dell'amazzone ben si confà, come vedremo, a un personaggio come Meleagro.³³

²⁹ Ael., *NA*, 5, 27.

³⁰ Sul rapporto privilegiato e confidenziale tra nipoti e zii materni nel mondo romano, M. BETTINI, *Antropologia e cultura romana* cit. 1990, pp. 18-123, *passim*.

³¹ Ov., *met.*, 8, 433-434: «i figli di Testio gridano: "Lascia, donna, non toccare | ciò che ci spetta! ..."» (trad. di M. Ramous).

³² M. DETIENNE, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. X-XI.

³³ Meleagro, biondo in Omero e Giovenale, sembra contaminato in ciò dal "malva-

Alcuni personaggi della vicenda, infatti, sono caratterizzati da una natura mediana: sia Altea, nella sua impossibile tensione verso la purezza di Hestia; sia Artemide, una dea che si trova alle *frontiere dell'Altro*;³⁴ infine Meleagro stesso, dubbio eroe e assassino degli zii materni. Non è dunque un caso che la palude, sorta di confine e di passaggio tra l'acqua e la terraferma, rappresenti uno degli sfondi naturali della storia ovidiana, e sia, per questa sua condizione, sottoposta al medesimo patronato di Artemide:

Concava vallis erat, quo se demittere rivi
adsuerant pluvialis aquae: tenet ima lacunae
lenta salix ulvaeque leves iuncique palustres
viminaeque et longa parvae sub harundine cannae.³⁵

Questo è il regno della flessuosità e della mollezza – sorta di bagnasciuga della vita civile e, diremmo, della norma virile – ed è proprio da questi luoghi che uscirà fuori l'immane cinghiale che distruggerà le colture del regno calidonio: ciascuna delle piante menzionate da Ovidio è tipica di una campagna selvaggia.

Non pochi elementi della nostra storia alludono al conflitto tra una società arcaica di cacciatori e un'altra, più evoluta, di coltivatori-viticoltori.³⁶ Ma nella misura in cui anche gli antichi razionalizzano il loro passato, non interessa che gli stadi di civilizzazione suggeriti dal mito siano o meno storici.

Nel nostro caso, il comportamento di Altea nasce dal rifiuto delle istituzioni di una *pólis* democratica. Meleagro, come dice il suo nome, è «uno che pensa alla caccia» e Oineo, suo padre, è uno «che pensa alla vite e al vino».³⁷ Apollodoro racconta che «Oineo, re di Calidone, per primo ricevette da Dioniso la pianta della vite». Quanto agli zii materni, Tosseo è un 'arciere' e Plessippo un 'domatore di cavalli'.

ceo" mondo materno: «ξανθὸς Μελέαγρος» (*Il.*, 2, 642); *flavi dignus ferro Meleagri | fumat aper* (*Iuv.*, 5, 115-116).

³⁴ J.-P. VERNANT, *Artemide o le frontiere dell'Altro*, in *Id.*, *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 19-28.

³⁵ *Ov., met.*, 8, 334-337: «C'era una valle profonda, dove confluivano i rivoli | dell'acqua piovana: il fondo paludoso era invaso | da salici flessuosi, tenere alghe, giunchi palustri, | vimini e piccole canne sovrastate da altre più alte» (trad. di M. Ramous).

³⁶ Anche nella versione del mito di Apollodoro (1, 8) si assiste alla «rottura di uno schema endogamico» (P. SCARPI, *Apollodoro, I miti greci (Biblioteca)* cit., p. 460).

³⁷ K. KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia* cit., p. 337.

L'isolamento di Oineo all'interno della famiglia – assai manifesto se i nomi possono rivelarci qualcosa – aveva assunto forme di scontro violento: era stato lui stesso a uccidere l'altro 'arciere' della famiglia, il figlio Tosseo, perché aveva osato oltrepassare il fossato che aveva tracciato lui stesso.³⁸ È difficile non pensare alla storia di Romolo, la quale, del resto, può essere letta come istituzione di un santuario in relazione con il passaggio all'agricoltura.³⁹ Inoltre, Apollodoro riporta l'opinione secondo cui Meleagro sarebbe figlio di Ares-Marte (che è il genitore anche di Romolo): «ἐγέννησε δὲ Ἀλθαία παῖδα ἐξ Οἰνέως Μελέαγρον, ὃν ἐξ Ἄρεος γεγεννησθαι φασι».⁴⁰

Entrambe le storie sembrano avere non pochi elementi in comune, tanto più che anche la vicenda di Rea Silvia allude, come la nostra, a una "nascita prodigiosa dal focolare",⁴¹ che rappresenta uno dei motivi conduttori della presente riflessione.

Il salto del fossato, limite della *pólis* e dei suoi terreni coltivati, può significare la rinuncia alle regole sociali e testimoniare l'adesione a un mondo ancora selvaggio. Chiara comunque è l'ostilità fra le parti: Oineo non ha offerto primizie ad Artemide nella cerimonia sacrificale per il fruttuoso raccolto, e per questo la dea della caccia, irata, si vendica dell'oltraggio e invia nel regno di Calidone il terribile cinghiale.⁴²

Per comprendere i rapporti fra i vari personaggi è bene distinguere preliminarmente tra caccia individuale e caccia collettiva, a squadre, di cui quella al cinghiale è esempio duraturo: con l'uccisione di Meleagro, la Testiade Altea recide i legami col marito che, sacrificando a Cerere e disdegnando Artemide, aveva segnato chiaramente il distacco tra mondo della cultura e quello della caccia solitaria.⁴³

Si è già detto che Artemide vive in nell'incerto limitare tra acqua e terra che è la palude, e che la malvacea Altea è connessa all'um-

³⁸ Apollod., 1, 8. [64]. Cfr. *supra* nt. 15.

³⁹ A. GRANDAZZI, *La fondazione di Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 203.

⁴⁰ «Da Oineo, Altea ebbe un figlio, Meleagro, il cui padre dicono fosse Ares» (Apollod., 1, 8 [65]); cfr. Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)* cit.; in Igino, Altea «giacque nella stessa notte con Eneo e con Marte» (Hyg., *fab.*, 171; trad. di G. Guidorizzi).

⁴¹ Sulle nascite prodigiose e regali dal focolare, e sulle procedure rituali dell'iniziazione relativamente alle questioni qui discusse, cfr. M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 197 nt.; 199 nt.

⁴² *Il.*, 9, 533-535; *Ov.*, *met.*, 8, 271-283.

⁴³ M. DETIENNE, *Dioniso e la pantera profumata* cit., pp. 43 ss.

bratile dea il cui risentimento tanta parte ha nel nostro mito. Artemide, dal canto suo, è dea della caccia proprio perché dea della soglia: la caccia al cinghiale calidonio rappresenta il rito di passaggio dalla fanciullezza all'età adulta e, insieme, quello dalla natura alla cultura. Il conflitto fra Altea e Meleagro non rimanda soltanto all'opposizione fra caccia solitaria e caccia a squadre, fra antichi e moderni, ma anche a quella fra terreni paludosi, coperti di malve, e quelli produttivi, ricchi di viti e di olivi, e, infine, a una classificazione dei tipi umani che si rispecchia, più o meno chiaramente, in quella delle piante:

Nel quadro della città ateniese, l'ambiguità che contraddistingue lo statuto dell'efebo non può non evocare il doppio destino di Meleagro. Prima di essere integrato nella città e aggregato alla falange oplitica, l'efebo ateniese figura come *perìpolos*: localizzato nelle zone di confine, nelle *eschatiai*, egli se ne sta alla periferia del territorio, dove le terre incolte minacciano direttamente le colture, nelle terre di conflitto al confine tra due città. Alla fine del periodo di prova prescritto, il nuovo cittadino è iscritto pienamente nel territorio della città che coincide con lo spazio coltivato.⁴⁴

Le «terre incolte» che «minacciano direttamente le colture» possono ben essere quelle paludi dove crescono malva e bismalva, ovvero sia l'altea. La storia – vera o presunta – della civiltà agricola ritrova in questo mito una sicura conferma. E anche se altrove, per esempio nella favola esopica *La canna e l'olivo*, assistiamo a una moralistica difesa della flessuosità, ciò significa che la storia può essere vista anche dalla parte degli altri o degli esclusi, ma il quadro di riferimento non cambia.⁴⁵

⁴⁴ *Id.*, *La scrittura di Orfeo* cit., pp. 65-66; 73.

⁴⁵ Nel nostro caso – quello della canna e dell'olivo (Aesop., *fab.*, 143), che si conclude con la "sconfitta" del secondo, spezzato dalla furia dei venti – si deve sottolineare che le due piante non rappresentano soltanto in astratto qualità e consistenze diverse, ma si configurano come i simboli di una polarità socialmente riconosciuta. Quanto alla sbiadita interpretazione condensata nella morale conclusiva, «Si ha l'impressione, a tratti, di trovarci di fronte a documenti quasi affatto taciturni, a insegnamenti criptici, frammenti di un discorso scheggiatosi nei secoli. | Vi è, insomma, nelle favole di Esopo qualcosa di vagamente occulto, o semplicemente delle mosse, delle invenzioni che si rifanno alle

In particolare, si deve sottolineare il fatto che la nostra storia trova uno dei suoi motivi principali nei legami fra l'eroe e «il suo “doppio” vegetale», cioè fra Meleagro e una rama di olivo che sarà poi bruciata nel focolare. E questo conforta la relazione complementare, come qui si suggerisce, fra Altea e la pianta omonima:

Nella sua qualità di essere regale, Meleagro è una giovane pianta di olivo che cresce sulle terre di suo padre, Oineo, L'Uomo del Vino. Il giovane Meleagro porta la promessa di un olivo destinato a ricoprire con le sue foglie la terra di Calidone.

A questo primo aspetto di Meleagro, bambino regale, nato dalla fiamma del focolare e figlio di re, associato agli alberi da frutto, risponde un altro, antitetico al primo: un Meleagro della lancia, cacciatore e guerriero. Nella storia del figlio di Oineo, il legno da guerra, spiedo o lancia, che rappresenta il doppio di Meleagro, non è né un tratto isolato né un aspetto attestato soltanto nella tradizione tarda. [...] L'immagine del giovane Meleagro, la cui anima esteriore è un legno di lancia o uno spiedo di caccia, rimanda all'insieme dei racconti mitici incentrati sugli uomini nati dai frassini e dalle querce, alberi non coltivati, specie dal legno duro nelle quali vengono intagliati il giavelotto dei cacciatori e la lancia dei guerrieri. All'olivo che dà il nutrimento e dispensa la vita fa da contrappunto il frassino il cui legno è uno strumento di morte. [...] Attraverso la configurazione della sua nascita, attraverso il campo mitico che fa da sfondo, il destino di Meleagro si rivela doppio: lancia alzata per uccidere o combattere, pianta d'olivo chiusa nel frutteto paterno.⁴⁶

Anche nella storia di Ovidio, comunque, l'olivo è presente: lo è

regole di un gioco in larga misura disperso, e la prova è in quei brevi appunti di interpretazione moralistica che sono aggiunti alle favole, e che ad esse sono molto posteriori: in alcuni manoscritti vi sono perfino interpolazioni cristiane» (G. MANGANELLI, *Introduzione* a Esopo, *Favole*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 9).

⁴⁶ M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo* cit., pp. 70-72; manifesta l'analogia tra semina e fecondazione; cfr. ID., *I Giardini di Adone* cit., pp. XV ss., 101 ss., 148 ss.

quando Oineo offre «il succo d'oliva alla bionda Minerva» e quando il cinghiale «fa strage ... di bacche d'ulivo coi loro rami sempre verdi». ⁴⁷

Abbiamo visto che Atalanta costituisce un chiaro segno dell'avversione al matrimonio e alla convivenza civile della *pólis*, un richiamo al mondo primitivo, analogo e pur opposto alla generalizzata promiscuità. La presenza di siffatta guerriera rinforza, per opposizione, la funzione di Altea: se quest'ultima è strumento che serve a perpetuare la linea paterna, essa, la nuora, si trova nel campo avverso e matrilineare, in quello delle Amazzoni. Altea e Atalanta sono entrambe estranee all'esogamia, nonostante si trovino, per poco, a contatto con essa: le due donne sono nemiche, ma i loro rispettivi mondi sono ugualmente distanti dalla città.

Nelle parole dell'Altea ovidiana, proprio nel confronto che lei stessa istituisce fra il marito Oineo e il padre Testio, si scorgono gli stretti vincoli che la uniscono al gruppo paterno e che le impongono sempre, eccetto che in un solo caso, un eloquente patronimico: *Thestias*. E ciò non può essere casuale, soprattutto se consideriamo il tema conduttore della vicenda. Grida Altea, ormai prossima al delitto:

An felix Oeneus nato victore fruetur,
Thestius orbus erit? Melius lugebitis ambo!
Vos modo, fraterni manes animaeque recentes,
accipite inferias, uteri mala pignera nostri. ⁴⁸

Altea si fa qui portavoce del sangue di suo padre, Testio, mentre Meleagro diviene figlio di Oineo e «frutto maligno» del ventre della madre: «Altea non argomenta, ... agisce: ma il suo comportamento non lascia dubbi, quel tizzone gettato nel fuoco dimostra che, per quanto la riguarda, i fratelli sono più importanti dei figli». ⁴⁹ Jean-Pierre Vernant si riferisce esplicitamente alla storia di Meleagro interpretandola come «sogno di un'eredità puramente paterna». ⁵⁰

⁴⁷ Ov., *met.*, 8, 275, 295 (trad. di M. Ramous).

⁴⁸ Ov., *met.*, 8, 486-490: «Perché mai Eneo dovrebbe godersi il figlio che torna in trionfo | e Testio esserne privo? Che piangano entrambi, sì, | questo è giusto! Anime dei miei fratelli, sorpresi dalla morte, | considerate il mio compito e accettate questa funebre offerta | che tanto mi costa, il frutto maligno del mio ventre» (trad. di M. Ramous).

⁴⁹ M. BETTINI, *Affari di famiglia* cit., p. 330.

⁵⁰ J.-P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978², pp. 157 ss.; 171 ss.

In Ovidio, oltre al patronimico “Testiade”, compaiono denominazioni che di Altea segnalano proprio la funzione di figlia, sorella, madre, ma non moglie: *Thestias* (452, 473), *genetrix* (460), *mater* (456, 464) e *soror* (531), *parens* e *germana* (475). *Althaea*, che della storia è la protagonista, è chiamata per nome una sola volta (446). Da questo, e in particolare dall’opposizione tra *mater* e *parens* o tra *soror* e *germana* – dove, come si è già detto, il secondo termine delle coppie sinonimiche insiste sulla consanguineità, ovvero sulla parentela reale – traspare l’adesione del poeta ai fondamenti del mito.⁵¹

È questa la storia di una regina del focolare paterno, che, disconoscendo il rapporto coniugale, s’impone come elemento di continuità della discendenza del padre. Ci interessa notare che, per quanto diversamente orientata, «l’assimilazione del corpo femminile a un recipiente culinario» si muove nella stessa sfera, in maniera tale che, pur sotto un segno diverso da quello che caratterizza Altea, procreare significa ancora una volta ‘attizzare un fuoco’.⁵²

Tuttavia Altea, anche se in un tragico negativo, è figura di Hestia, regina del focolare e della casa:

Come conferisce alla casa il centro che la fissa nello spazio, così Hestia assicura al gruppo domestico la sua perennità nel tempo: è per mezzo di Hestia che la casata si perpetua e si mantiene simile a se stessa, come se, ad ogni nuova generazione, i figli legittimi della casa nascessero direttamente «dal focolare». Nella dea del focolare la funzione di fecondità, dissociata dai rapporti sessuali – che presuppongono, in un sistema exogamico, dei rapporti tra famiglie diverse –, può presentarsi come il prolungamento indefinito, attraverso la figlia, della linea paterna, senza che ci sia bisogno, per la procreazione, di una donna «straniera».⁵³

Proprio nel rifiuto della relazione coniugale – richiamata non solo dall’uccisione di Meleagro, ma anche dalla sua «nascita prodigio-

⁵¹ Ov., *met.*, 8, 477.

⁵² M.M. SASSI, *La scienza dell’uomo nella Grecia antica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, pp. 86 ss.

⁵³ J.-P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci* cit., p. 157.

sa dal focolare» – si può scorgere uno dei tratti fondamentali della personalità di Altea: «Che ci sia un rapporto tra la funzione di Hestia in quanto dea del focolare e il suo essere definitivamente fissata in una condizione virginale, è indubitabile». ⁵⁴

Suggestiva appare la paronomastica comparazione tra *Thestias* ed *Hestia*, donna e dea, che finiscono per corrispondersi in più di un tratto: il mito di Altea potrebbe essere interpretato come un ammonimento a non travalicare i limiti della natura umana, per cui il comportamento (divino) di Hestia si trasforma in dolorosa e funesta aporia: Altea non è una dea, alla quale soltanto è concesso di realizzare il «sogno di un'eredità puramente paterna» che «non ha mai cessato di occupare la fantasia greca». ⁵⁵ E l'ossimoro ci sembra la testimonianza di un dissidio sentimentale, che non è propriamente individuale, né tragicamente romantico: *impietate pia est*. ⁵⁶

Althaea officinalis

Si può pensare che Altea intrattenga precise relazioni con l'omonima pianta, l'*Althaea officinalis*, e che l'identità dei nomi non sia casuale. ⁵⁷

Sia nell'antichità che nel Medioevo, e poi anche in seguito, il nome della malva – l'*Althaea* è una malvacea detta volgarmente anche *malvone* o *bismalva* – risulterebbe dalle sue stesse proprietà emollienti: *malva, quia molliat alvum*. Il paretimologico bisticcio fra *malva*, *molliat* e *alvum*, è comunque interessante perché insiste sulla ormai nota e quantomai longeva associazione. Così leggiamo nel *Regimen Sanitatis Salernitanum*:

⁵⁴ Ivi, p. 154.

⁵⁵ Ivi, p. 157.

⁵⁶ Ov., *met.*, 8, 477.

⁵⁷ Il nome dell'*Althaea officinalis* L. si fa derivare dall'*Althaia* greca, connessa con *althaíno*, 'guarire' (J. ANDRÉ, *Les noms des plantes dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 12). Cfr. A. CARNOY, *Dictionnaire étymologique des noms grecs de plantes*, Louvain, Publications universitaires Institut Orientaliste, 1959, p. 19, s.v. «*althæa*»: «(Theoph. HP. 9.15.5) "guimaue" (*althaea officinalis*) du grec ἀλθαία, dérivé d'ἀλθαίνω "guérir", ce que justifie son emploi fréquent en médecine comme plante émolliente (voy. *alcaea*, *achalion*, *sycophyllon*)». Cfr. *supra* nt. 4.

Dixerunt malvam veteres, quia molliat alvum.
 Malvae radices rasae dedere feces:
 Vulvam moverunt et fluxum saepe dederunt.⁵⁸

Ritornando all'antico, si ricorda che il rifiuto di pitagorici e orfici di nutrirsi di carne – ovvero il rifiuto della carnalità sessuale – è anche rifiuto del sacrificio religioso ed insieme dei valori politici e sociali espressi dalla città. Del resto, la malva è il «superalimento» dei pitagorici, sorta di cibo perfetto e primitivo, capace di togliere fame e sete; è un cibo tipico del deserto o della selva. Nutrendosi di malva, Pitagora annulla la divisione tra uomini e dei e si avvicina alla condizione divina: «Nell'alimentazione pitagorica, la malva e l'asfodelo definiscono con i cereali un primo aspetto dell'arte di mangiare come gli dei, dove confluiscono diverse immagini religiose dell'Età dell'Oro».⁵⁹

Il nostro moralistico mito, dunque, finisce per esaltare la coltura dell'olivo e della vite opponendola agli incolti e paludosi terreni in cui crescono malve e cinghiali. In questo territorio di nessuno dominato da Artemide, anche il genere non è determinato con sicurezza. Qui, il maschile non è ancora ben diviso dal femminile, nemmeno nell'amazzone Atalanta. Sembra, inoltre, che la negazione del figlio, così come ci è presentata dal racconto mitico, presupponga un ritorno allo stato ferino.

In relazione a quanto detto, e in ragione delle valenze simboliche della pianta, che la respingono nell'inattuale e nel primitivo,

⁵⁸ *Regimen Sanitatis Salernitanum, Caput LVIII. De malva*; vv. 173-175: «Malva detta al tempo prisco | fui, perché 'l ventre ammolisco. | Le mie radiche il potere | han di scior le feci intere, | d'eccitar l'utero scusso | e di trarne il mensil flusso» (traduzione in *Le regole salutari salernitane*, a cura di L. Firpo, Milano, TEA, 1991², p. 50). Cfr. *Mater Herbarum. Fonti e tradizione del giardino dei semplici della Scuola Medica Salernitana*, a cura di M. Venturi Ferriolo, Milano, Guerini e Associati, 1995. Sulla malva antica, cfr. J. ANDRÉ, *Les noms des plantes* cit., p. 152, alla voce *malua*, dove si rimanda al gr. *maláche* (Plin., *nat.*, 20, 222) da connettersi con l'agg. *malakós*, 'mollis' e *malthakós*, 'molle', 'tenero', 'appena partorito'. Nel breve passaggio dedicato alla malva, Plinio ricorda che i Greci la chiamano *malache* a causa dei suoi effetti emollienti sull'intestino (cfr. J. ANDRÉ, *Pythagorisme et botanique*, «Revue de philologie», 32, 1958, pp. 218-243, alla p. 234). Cfr. anche A. CARNOY, *Dictionnaire étymologique des noms grecs de plantes* cit., p. 169, s.v. «malachē»: (*Theoph. HP. 7.7.2*) «*mauve*». — *Ce mot est visiblement parent de lat. malva, bien que muni d'un autre suffixe.*

⁵⁹ M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo* cit., p. 58. Sull'«antichità» della malva, si veda anche I. CHIRASSI, *Elementi di culture precereali nei miti e nei riti greci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, p. 13.

saremmo propensi a porre l'aggettivo italiano *malvagio* in una regione linguistica non troppo lontana dalla *malva*. C'è un'uva dolce che si chiama *malvaglia* o *malvasia*, la quale, legandosi assai bene alla malva, può costituire il nesso fra questa, la sua dolcezza e la sua "malvagità". La melata dolcezza del vino, infatti, è legata al nostro *malthakós* (*maláke*, *malakós*) 'molle', 'effeminato', ma anche, come si è ricordato in nota, 'appena partorito'.⁶⁰ Inoltre, anche in francese e in spagnolo si replica la medesima relazione: *mauve* e *mauvais*; *malva* e *malvado*. Anche se non è questo il luogo per discutere la questione etimologica,⁶¹ sarà utile riportare una riflessione di Maurizio Bettini quantomai adatta all'occasione: «se si può dubitare della reale origine comune di queste due parole, è difficile pensare che fra esse non venisse stabilito un qualche rapporto nella coscienza di chi le usava quotidianamente».⁶²

Alcune delle virtù dell'*Althaea officinalis* o delle malve in genere possono essere meglio intese confrontando la pianta con il personaggio mitico, provando quindi a sovrapporre elementi di due codici diversi con la speranza di ottenere, se non qualche risposta convincente, la conferma di un procedimento. Le parole di Plinio il Vecchio intorno alla malva ci suggeriscono alcuni percorsi possibili:

⁶⁰ E. SALVANESCHI, "Briciola". *Storia fantastica di un'idea*, Genova, Il melangolo, 1990, p. 77. L'associazione non risulta impossibile sul piano formale, dal momento che *malvagio* è un evidente prestito del francese, al pari di *bigio*, *grigio*, *agio* (G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 405).

⁶¹ Il termine *malvagio* era già stato messo in relazione con *malvaceus*, nel senso di 'molle, fiacco', come attesta O. PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, II, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1907, p. 799. Oggi, si fa derivare l'aggettivo da una forma del latino parlato, **malifatium*, sorta di 'mal fato' (M. CORTELAZZO e P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, s.v. «malvagio»; cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1994-2003, alla voce). La relazione etimologica fra i lemmi francesi *mauve* e *mauvais* è negata da É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, III, pp. 478-479. Si può, tuttavia, pensare che la presupposta incongruenza formale fra le due voci, *malva* e *malvagio*, trovi conforto in una, anch'essa presupposta, incongruenza semantica.

⁶² M. BETTINI, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi* cit., pp. 119-120, dove si discute dell'etimo di due termini latini omografi: *uter* 'otre' e *uter* 'utero'. Nel commento *ad loc.* del passo pliniano che riporta tale associazione (Plin., *nat.*, 11, 209), A. Marcone parla di «etimologia fantasiosa tratta da Varrone (*De lingua Latina*, 5, 15)» (Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, II. *Antropologia e zoologia*. Libri 7-11, Torino, Einaudi, 1983, p. 645).

... Olympias Thebana abortivas esse cum adipe anseris, aliqui purgari feminas foliis earum manus plenae mensura in oleo et vino sumptis. Utique constat parturientes foliis substratis celerius solvi; protinus a partu revocanda, ne vulva sequatur. Dant et sucum bibendum parturientibus ieiunis in vino decoctae hemina. Quin et semen adalligant brachio genitale non continentium, adeoque veneri nascuntur, ut semen unicalis adpersum curationi feminarum aviditates augere ad infinitum Xenocrates tradat itemque tres radices iuxta adalligatas. ... vulvas et cibo et infusione emollit.⁶³

Poco più sotto, Plinio attesta comunque che le proprietà della radice dell'altea sono, a un grado più alto, quelle appena descritte della malva: «Althaeae in omnibus supra dictis efficacior radix, praecipue convulsis ruptisque».⁶⁴

Le virtù dell'altea si muovono tradizionalmente, come abbiamo già visto, intorno alla sfera sessuale femminile.⁶⁵ In Plinio una varietà di malva selvatica viene chiamata sia *althaea* che *plistolochia* che è nome composto da *pleïston*, 'moltissimo', e *lóchos*, 'parto'.⁶⁶ Il nome di *plistolochia*, anche in questo caso attribuito all'altea, compare nuovamente in Plinio, che sottolinea, come nel passo appena citato, le medesime facoltà "addensanti": «Pastinacae simile hibiscum, quod

⁶³ «... secondo Olimpiade di Tebe provoca l'aborto, qualora sia unita a grasso d'oca; alcuni ritengono che una manciata di foglie di malva prese in olio e vino provochi il flusso mestruale. Ad ogni modo risulta che le partorienti sgravano più rapidamente se sotto di loro si pongono delle foglie di malva, le quali immediatamente dopo il parto devono essere tolte per evitare che venga espulso anche l'utero. Alle partorienti si fa bere anche, a digiuno, del succo ottenuto facendo bollire in vino un'emina di malva. Addirittura, a chi soffre di gonorrea si lega come amuleto al braccio una certa quantità di semi di malva; questa è a tal punto "venerea" che secondo Senocrate i semi della specie con un solo gambo usati per curare i disturbi femminili aumentano all'infinito il desiderio sessuale, e lo stesso effetto hanno tre radici legate vicino al sesso. [...] Sia come alimento, sia in infuso la malva distende l'utero». (Plin., *nat.*, 20, 226-227 e 228; trad. F. Lechi).

⁶⁴ Plin., *nat.*, 20, 229: «La radice dell'altea è più efficace in tutti gli impieghi sopra menzionati, soprattutto in caso di slogature o fratture» (traduzione di F. Lechi).

⁶⁵ A. DE GUBERNATIS, *La mythologie des plantes ou Les légendes du règne végétal*, II, Milano, Archè; rist. anast. dell'edizione di Paris 1878-1882, 2, pp. 221-222. Alla voce «Mauve», si ricorda che secondo il *De secretis mulierum*, attribuito ad Alberto Magno, la malva è strumento per scoprire la verginità di una fanciulla.

⁶⁶ Plin., *nat.*, 20, 222: *At e silvestribus [malvis], cui grande folium et radices albae, althaea vocatur, ab excellentia effectus a quibusdam plistolochia.*

molochen agrian vocant et aliqui plistolochian, ulceribus, cartilagini et ossibus fractis medetur». ⁶⁷

La proprietà di ricomporre cartilagini e ossa, di cui ai passi citati, non è affatto estranea a una natura «concezionale», che consiste per gli antichi essenzialmente nella capacità di addensare o *accagliare* il liquido seminale, comunemente accostato al latte. ⁶⁸ A conferma dell'idea, secondo una singolare testimonianza che Plinio trae da Teofrasto, «l'acqua cui sia stata aggiunta la radice di altea, lasciata all'aperto si addensa e gela». ⁶⁹

⁶⁷ Plin., *nat.*, 20, 29. Con *molóche agría* si intende 'malva selvatica' (J. ANDRÉ, *Les noms des plantes* cit., p. 163, s.v. «moloche», n. 3). Una *plistolochia* è anche la quarta specie di *aristolochia* descritta da Plin., *nat.*, 25, 95-96 e identificata con *l'Aristolochia cretica* Lam. (J. ANDRÉ, *Les noms des plantes* cit., pp. 202-203 e 25). La pianta è descritta anche come *polyrrhizos* 'fornita di numerose radici' (J. ANDRÉ, *Pline l'Ancien, Histoire naturelle. Livre XXV*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 136; cfr. J. BAUHIN, *Historia plantarum universalis*, III, Ebroduni, 1651, pars secunda, pp. 561-563). Ciò sembra comunque amplificare l'idea di una capacità generativa oltre il suo aspetto reale. Cfr. J. ANDRÉ, *Noms de plantes et noms d'animaux*, «Latomus», 22, 1963, pp. 650 e 663, sulla comparazione con la razza (unico pesce che presti il nome a una pianta). Tuttavia, data la contiguità formale del termine *razza* con quello di *razza* 'stirpe', e data la valenza tutta concettuale del «pesce-razza che cerca di avere la meglio sul vento del Sud» in un mito del Canada occidentale (C. LÉVI-STRAUSS, *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 34), si potrebbero nutrire dubbi sulla spiegazione di Jacques André, secondo cui *En ce cas particulier, le transfert eut lieu d'abord chez les populations côtières* (J. ANDRÉ, *Noms de plantes et noms d'animaux* cit., p. 650); il *transfert* sarebbe giustificato dalla forma, larga e piatta, della foglia della pianta (*ibidem*). Non meraviglia che l'inglese *race* significhi sia *razza* 'stirpe' che 'radice di zenzero' (*Oxford Dictionary of English*, 2010, s.v. *race*² e *race*³ 'ginger root': *late Middle English: from Old French rais from Latin radix*). Anche la 'radice' francese, la *racine*, ha una forma simile a quella della sua 'razza', che è *race*. Merita sottolineare il fatto che è proprio l'uso «razzistico» e «identitario» della metafora delle nostre radici – visione verticale, immobile e sostanzialmente falsa della cultura (M. BETTINI, *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, il Mulino, 2016) – che rende plausibile, o se vogliamo meno fantasioso, l'accostamento etimologico fra i termini *radice* (connesso con *razza*) e *razza*; cfr. P. DuBois, *Il corpo come metafora*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 55-56, dove, nel cap. intitolato *Piantare gli uomini*, l'incontro avviene sul piano dell'autoctonia. Sull'*agnatio*, che «va dunque immaginata come lo sviluppo di parti in un organismo vivente, ovvero come la ramificazione in una pianta», cfr. M. BETTINI, *Affari di famiglia* cit., pp. 16-17). Sull'«aristolochia, "pianta della buona nascita", [...] come rimedio ostetrico specifico per il parto» nella medicina ippocratica, cfr. G.E.R. LLOYD, *Scienza folclore ideologia. Le scienze della vita nella Grecia antica*, Torino, Boringhieri, 1987, p. 101. Il principio vivrà a lungo: *Aristolochia dicitur quod mulieribus fetis optima sit* (Isid., 17, 9 [52]).

⁶⁸ Cfr. N. BELMONT, *L'enfant et le fromage*, «L'homme», 105, 1988, pp. 13-28 (cit. da M. BETTINI, *Affari di famiglia* cit., p. 140 nt.).

⁶⁹ Plin., *nat.*, 20, 230 (trad. di F. Lechi); cfr. S. AMIGUES, *Théophraste. Recherches sur les plantes. À l'origine de la botanique*, préface de P. Bernard, Paris, Belin, 2010, p. 376 (Thphr, *HP*, 9, 18.1). La curiosità è riportata, per esempio, da P.A. MATTIOLI, *I discorsi nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale*, in Venetia, appresso

L'idea riceve una conferma anche *e contrario*: se prendiamo in esame la menta, possiamo vedere ancora meglio quanto i due aspetti siano strettamente legati fra loro: «Ipsa [menta] acescere aut coire densarique lac non patitur; quare lactis potionibus additur, et his, qui coagulati potu strangulentur, data in aqua aut mulso. Eadem vi resistere et generationi creditur cohibendo genitalia densari. Aequae maribus ac feminis sistit sanguinem et purgationes feminarum inhi- bet ...».⁷⁰

A livello più specifico si deve sottolineare il fatto che nell'antica medicina i rimedi sono conformi alle varie relazioni di simpatia o antipatia, come quelle fra animali, per cui l'atteggiamento dell'uno nei confronti dell'altro determina subito, sorta di *signatura* psicologica e sociale, la virtù di qualsiasi amuleto animale e il suo uso in una terapia.⁷¹

La sessualità femminile, uno dei motivi intorno a cui si organizza palesemente il mito, ricade, sempre secondo la testimonianza di Plinio, proprio sotto l'influenza dell'altea, che può provocare l'aborto, favorire il flusso mestruale e aumentare «all'infinito» il desiderio sessuale. Anche la pianta dunque, come la donna, deve collegarsi a una sessualità estranea al rapporto coniugale, anomala nei suoi eccessi e nel rifiuto, attraverso l'aborto, del frutto legittimo del matrimonio. L'altea è una malva selvatica, e questa sua caratteristica acquista notevole rilevanza per la palese relazione con il mito: siamo di fronte a una pianta primordiale vicina ad un regime di alimentazione «autarchico».⁷²

Tali virtù, fissatesi stabilmente nella farmacopea, conducono poi

Vincenzo Valgrisi, 1568, p. 977, e da A. CESALPINO, *De plantis libri XVI*, Florentiae, Apud Georgium Marescottum, 1583, p. 561.

⁷⁰ La menta «Ha la proprietà di impedire che il latte inacidisca o cagli o si addensi; perciò la si aggiunge al latte da bere e la si somministra in acqua o in vino melato a coloro che soffocano per aver ingerito una bevanda cagliata. Per questa stessa proprietà si ritiene che la menta ostacoli la riproduzione impedendo al liquido seminale di addensarsi. Arresta le emorragie sia negli uomini che nelle donne, e in queste ultime blocca il flusso mestruale ...» (Plin., *nat.*, 20, 147-148; traduzione di F. Lechi). Tale aspetto sarà uno dei più longevi nella posteriore letteratura specialistica. Evidente, nel mito, che racconta della relazione illegittima fra la ninfa Menta e Ade, la coerenza delle virtù della pianta. Sul mito di Menta, cfr. M. DETIENNE, *I Giardini di Adone* cit., pp. 98-131 (cap. *Le disgrazie della menta*).

⁷¹ U. CAPITANI, *Celso, Scribonio Largo, Plinio il Vecchio e il loro atteggiamento nei confronti della medicina popolare*, «Maia», 24, 1972, pp. 120-140, alla p. 131, a proposito di Scribonio Largo.

⁷² M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo* cit., p. 57.

una vita indipendente anche dopo la caduta di quei codici – matrimoniale, alimentare, ecc. – accanto ai quali si erano potute sviluppare:

la decottione della malva, et delle radici, cotte fin che diventi mucilaginosa si da con manifesto giovamento à bere alle donne, che stentano à partorire, et il medesimo fa mezza libra del succhio loro, bevuto caldo.⁷³

Le radici di quest'erba, ridotta alla consistenza di mucillaggine, si danno – o si davano ancora nei primi anni del Novecento – per facilitare il parto.⁷⁴

Una breve nota sull'iconografia conferma l'ambito privilegiato, quello della procreazione, entro cui si muove la simbologia della malva e dell'altea.

La malva si trova dipinta nella *Madonna col Bambino* di Bernardino Luini e nel *Cristo che porta la sua croce tra San Girolamo e Agostino* di Bernardo Parentino.⁷⁵ L'iconografia dell'altea, simbolo cinquecentesco di salvezza, non si discosta da quella della malva, riconfermando la centralità del tema della nascita immacolata e della morte.⁷⁶ In questo repertorio iconografico – la *Madonna col Bambino* di anonimo ferrarese del XVI sec.; la *Sacra famiglia* di Tiziano; l'*Adorazione dei pastori* di Vincenzo Catena; la *Sepoltura di Cristo* del Carpaccio; la *Crocifissione* del Perugino – spicca, per le analogie con alcuni motivi della storia di Altea, *La caduta dell'uomo* di Tiziano, in cui si rappresenta la cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden.⁷⁷ Anche qui ci troviamo ai confini di una sessualità

⁷³ P.A. MATTIOLI, *I discorsi* cit., p. 486. Una sintesi degli usi relativi alla malva e all'altea nell'antichità, che introduce alle dispute coeve segnate dai problemi dell'identificazione delle piante, in J. BAUHIN, *Historia plantarum universalis*, II, Ebroduni, 1651, pp. 947-949 (*De malva sive malache veteribus*); 954-955 (*Althaea sive bismalva*).

⁷⁴ G. UNGARELLI, *Le piante aromatiche e medicinali nei nomi nell'uso e nella tradizione popolare bolognese*, Bologna, Forni editore, 1985, p. 56, s.v. *mælva*; rist. anast. dell'edizione di Bologna 1921, p. 56, alla voce *mælva*.

⁷⁵ M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, Olschki, 1977, p. 224, alla voce *Mallow*.

⁷⁶ Ivi, pp. 174-176, alla voce *Hollybock*.

⁷⁷ Evidente, accanto al tema della procreazione, anche quello della caduta dall'altea presupposta dalle antiche etimologie: *Althaea malva agrestis*, sive *malvaviscus*; sed

tipica dell'*Età dell'oro*.

Ricordiamo che gli storici dell'arte hanno rilevato precise relazioni iconografiche fra la rappresentazione di Meleagro e quella di Cristo, relazioni che indurrebbero a pensare non solo a una necessità formale – la ripresa di un modello espressivo, il *pathos* – ma anche alla sua coerenza culturale.⁷⁸ Meleagro e Cristo, e d'altra parte Altea e la Vergine, richiamano, come abbiamo visto, tematiche che legano il mondo pagano a quello cristiano attraverso una nascita prodigiosa o una concezione immacolata. Ci si chiede, dunque, a quali condizioni una figura o una formula compositiva possano «migrare in una cultura del tutto diversa», ossia quanto continuo «la figura o la formula originaria e quanto il contesto che se ne appropria»; infine, che cosa implichi «il processo di generalizzazione grazie al quale la formula del compianto di Patroclo viene usata per il compianto Meleagro, e un gesto di Meleagro viene usato per rappresentare Cristo».⁷⁹

Da Altea a Cenerentola

Alcuni aspetti del mito di Altea, insieme alla presenza di movimenti o mitemi caratteristici anche della narrazione di folklore, come, per esempio, la presenza delle Parche in occasione della nascita di Meleagro, ci spingono a entrare nel mondo delle fiabe popolari e ad accostarsi alla storia di Cenerentola, il cui nome e le cui vicende genealogiche rimandano direttamente alla «nascita prodigiosa del focolare».⁸⁰

Racconta Perrault: «Quando aveva finito le sue faccende, ella andava a rifugiarsi in un cantuccio del focolare, e si metteva a sedere nella cenere».⁸¹

althaea, quod in altum surgit, viscus, quia glutinosa est (Isid., 17, 9 [75]; enfasi mia). Il nome – che sopravvive ancora nella denominazione popolare di «malvavisco» – nasce da *malua eviscus*, dove l'ultimo termine è una forma di *bibiscus* (J. ANDRÉ, *Les noms des plantes* cit., p. 152, s.v. *malua eviscus*).

⁷⁸ *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, a cura di M.L. Catoni, Milano, Feltrinelli, 2013 (in particolare S. SETTIS, *Ars moriendi. Cristo e Meleagro*, alle pp. 83-108).

⁷⁹ M.L. CATONI, *Introduzione*, in *Tre figure* cit., p. 11.

⁸⁰ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 1980³, p. 123. Nota, nel mondo romano, quella di Servio Tullio, su cui Plin., *nat.*, 36, 203.

⁸¹ CH. PERRAULT, *Cenerentola*, in Id., *I racconti di Mamma l'Oca*, traduzione di E. Giolitti, Torino, Einaudi, 1957, pp. 18-24, alla p. 18. Il mondo di Cenerentola e della fiaba barocca «tra Napoli e Parigi» è delineato da M. RAK, *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso*.

È evidente che Cenerentola – di lei, del resto, non si conosce la madre – risulta pura, incapace di turbare, con il suo, il sangue della stirpe regale. D'altro canto, le altre fanciulle aspiranti al matrimonio sono destinate alla sconfitta perché troppo marcate dalla nobiltà. Nel racconto di Perrault è una scarpina trasparente a costituire il necessario strumento d'elezione;⁸² scarpina, che, al pari dell'assenza di un nome vero e proprio, non è assolutamente impertinente come segno di purezza e, diremmo, di *trasparenza* genetica. Quanto al piede, o alla sua impronta, si tratta di una riconosciuta immagine dell'identità personale.⁸³

Il motivo viene originalmente sottolineato anche nella fiaba di Basile, *La Gatta Cenerentola*, certamente vicina a quella di Perrault⁸⁴. Eccoci al punto. Il re, a cui un servo ha appena consegnato la «pianella» perduta di Zezolla-Cenerentola, usa espressioni che alludono chiaramente al motivo genealogico, se non a quello sessuale:

Se lo zoccolo è così bello, che sarà la casa? O bel
candeliere, dove stava la candela che mi strugge!
O treppiede della bella caldaia dove bolle la vita!

Breve storia illustrata della fiaba barocca, Milano, Bruno Mondadori, 2007, *passim*; in particolare alle pp. X-XI; su Cenerentola, pp. 1-15; 143-150 (con bibliografia delle diverse interpretazioni a p. 9). Su altre interpretazioni di Cenerentola in relazione al mito greco, C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 225 ss.; la novella ruota intorno all'*anagnorisis* – di cui le pantofole sono segnale evidente e significativo – in P. BOITANI, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 24-30.

⁸² Le «scarpine di vetro» (*pantoufles de verre*) di *Cendrillon* hanno fatto pensare a un equivoco: *verre* in luogo di *vair*, 'vaio' 'pelliccia' (M. PASTOUREAU, *Vert. Histoire d'une couleur* cit., pp. 133, n. 46-50; 166). Italo Calvino rintuzza l'idea dell'"equivoco" con grande energia: «Scarpette di *vetro*? Balzac osservò che ballando e correndo e saltando via dal piedino le scarpette di vetro sarebbero andate in pezzi. Doveva esserci un errore di trascrizione: non *verre* bisognava leggere ma *vair*, pelliccia di vaio. Ma *la petite pantoufle de verre* ricorre più volte nel testo, a cominciare dal titolo: l'"errore" non poteva essere casuale, tanto più che questo dettaglio è uno dei più ricordati della fiaba, come un'immagine che agisce sulla fantasia. E perché una scarpina da ballo non può essere di vetro, in una fiaba in cui le zucche si trasformano in carrozze, e le lucertole in lacchè?» (I. CALVINO, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 149, nel capitolo «*I racconti di Mamma l'Oca* di Charles Perrault»).

⁸³ M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 18-19, 216-217, in particolare, p. 235 n. 5.

⁸⁴ G. BASILE, *La gatta cenerentola*, in ID., *Il racconto dei racconti ovvero Il trattenimento dei piccoli*, traduzione di R. Guarini, a cura di A. Burani e R. Guarini, Milano, Adelphi, 1994, pp. 81-89. L'opera di Basile precede cronologicamente quella di Perrault di circa sessanta anni (cfr. I. CALVINO, *Sulla fiaba* cit., p. 148).

O bei sugheri attaccati alla lenza d'amore, con la quale ha pescato quest'anima! Ecco, vi abbraccio e vi stringo e, se non posso arrivare alla pianta, adoro le radici; e, se non posso avere i capitelli, bacio le basi.⁸⁵

Anche in una novella senese dall'argomento simile, *Il bastoncino incantato*, la scelta dell'ereditiera passa attraverso una «pianellina d'oro», donata al re dalla moglie in punto di morte:

... il re invecchiava senza manco pensare a riprendere moglie, quando il popolo, che vedeva con dispiacere finire quella famiglia di buoni re e doveva diventare soggetto a re stranieri, principiò a tumultuare ed esigere che il re si riamogliasse. [...] Gira e rigira non si poteva trovare un piedino bello a quel modo e i ministri tornavano senz'aver concluso nulla. Il re chiamò la figlia, le raccontò tutto, poi le disse: «M'hai a contentare.» – «È mio dovere.» – «Provati la pianella.» Se la provò e gli stava a pennello. «Allora tu sarai mia sposa.» – «Che vi pare, babbo; non si può.» – «Si possa o non si possa, tu sarai mia sposa».⁸⁶

Qui è proprio la figlia, che forse non casualmente si chiama Maria, ad essere chiesta in moglie dallo stesso re padre per assicurare la continuazione della stirpe; cosa che avviene anche in un'altra fiaba di Perrault, *Pelle d'asino*, nella quale la funzione della scarpina è affidata a un anello prezioso, con uno smeraldo incastonato nell'oro.⁸⁷

La storia, assai simile a quella di Cenerentola, insiste chiaramente sul motivo dinastico rievocando l'antico «sogno di un'eredità puramente paterna», di cui si è detto parlando di Altea.⁸⁸

⁸⁵ G. BASILE, *La gatta cenerentola* cit., pp. 87-88. Le pianelle – i *chianielli* – erano in realtà delle scarpe fornite di suole e di tacchi: il sughero, appunto, di cui si dice. Zezolla equivale a 'Lucreziuccia'. Sulla «prova della scarpa» come «prova sessuale», M. RAK, *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso* cit., pp. 3-4.

⁸⁶ C. MARZOCCHI, *Novelle popolari senesi raccolte da Ciro Marzocchi 1879* (manoscritto n. 57), a cura di A. Milillo, Roma, Bulzoni, 1992, I, p. 40.

⁸⁷ CH. PERRAULT, *Pelle d'asino*, in ID., *I racconti di Mamma l'Oca* cit., pp. 52-62.

⁸⁸ Apollodoro riporta anche la tradizione secondo cui Oineo avrebbe generato Tideo con la sua stessa figlia Gorge (Apollod., 1, 8, 4 [75]).

Quanto al racconto di Basile, si deve sottolineare che lì si mette in scena una «ragazza con due nomi» e che il cambio di nome indica con precisione quello di *status*, da figlia a serva, che avviene quando «Zezolla passa dalla camera alla cucina, dal baldacchino al focolare»: allora «viene chiamata la Gatta Cenerentola perché bada al focolare e alla sua cenere. Il gatto vive accanto al focolare con la sua competenza di posti caldi e sicuri e la sua inquietante prossimità al profondo e al sacro». ⁸⁹

Infine, inseguendo il motivo, caratteristico di molte fiabe popolari, potremmo raggiungere perfino Pinocchio, la cui storia è quella di un pezzo di legno che, fortunatamente, si bruciò solo i piedi: «E lì si addormentò; e nel dormire, i piedi che erano di legno gli presero fuoco e adagio adagio gli si carbonizzarono e diventarono cenere». ⁹⁰

L'episodio non può non essere interpretato come indizio di una *nascita prodigiosa dal focolare* perché Pinocchio è anche un legno «di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze», ⁹¹ la cui "nascita" avviene presso un caminetto disegnato su una parete. ⁹²

Qui siamo fuori dalla memoria popolare, e dentro a una originale esperienza fantastica che, tuttavia, di quella largamente si nutre.

⁸⁹ M. RAK, *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso* cit., p. 1.

⁹⁰ C. COLLODI, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 49.

⁹¹ Ivi, p. 19.

⁹² Ivi, p. 29.

MARIA CHIARA SCOPELLITI
WITTGENSTEIN E SCHOPENHAUER:
IL LINGUAGGIO COME VOLONTÀ E RAPPRESENTAZIONE
NEL TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

Abstract

Il presente saggio si propone di analizzare il significativo ruolo del pensiero di Arthur Schopenhauer e, più precisamente, de *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, all'interno del *Tractatus logico-philosophicus*, capolavoro filosofico di Ludwig Wittgenstein. Dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento, infatti, la letteratura ha più volte segnalato l'influenza di Schopenhauer sul suo pensiero, contribuendo alla formazione di due correnti interpretative sull'argomento, le quali, pur con notevoli differenze, sembrano convergere su un punto: l'analogia tra i due pensatori sarebbe più evidente nelle opere giovanili del filosofo viennese, mentre risulta più sfumata nei suoi ultimi scritti. Si analizzerà, dunque, la relazione Wittgenstein- Schopenhauer, insieme al rapporto tra linguaggio, etica ed estetica, muovendosi fra le proposizioni 6.4 e 7 del *Tractatus*, rileggendo, così, le sue pagine conclusive con le "lenti" di alcuni testi schopenhaueriani. La modalità con cui Schopenhauer sceglie il *mondo* come oggetto principale della sua riflessione filosofica, analizzandolo nelle sue declinazioni, quella fenomenica della *rappresentazione* e quella etica della *volontà*, sembra essere analoga alla scelta di Wittgenstein di porre al centro della sua opera il *linguaggio*, facendo di fatto coincidere i limiti di questo con quelli del mondo. Il dialogo a distanza tra questi due grandi ed eclettici pensatori può consentire, in un certo qual modo, di scoprire ed evidenziare più chiaramente proprio quegli aspetti semanticamente più opachi ed ermetici del *Tractatus*, che rimangono, tutt'oggi, oggetto del dibattito interpretativo da parte della critica: il linguaggio come volontà e rappresentazione.

This essay aims to analyze the significant role of Arthur Schopenhauer's thought and, more precisely, that of *The World as will and representation*, within the *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein's philosophical masterpiece. Since the end of the 1950s, literature has repeatedly reported Schopenhauer's influence on his thinking, contributing to the formation of two interpretative trends on the subject, which, despite some considerable differences, seem to converge towards one point: the analogy between the two thinkers would be more evident in the early works of the Viennese philosopher, while it is softened in his later writings. We will therefore analyze the Wittgenstein-Schopenhauer relationship, together with the link among language, ethics and aesthetics, moving between

propositions 6.4 and 7 of the *Tractatus*, thus rereading its concluding pages with the “lenses” of some Schopenhauerian texts. The process in which Schopenhauer chooses the world as the main object of his philosophical reflection, analyzing its declinations, the phenomenal one of representation and the ethical one of the will, seems to be analogous to Wittgenstein’s choice to place language at the center of his work, to coincide the limits of this with those of the world. The remote dialogue between Wittgenstein’s philosophy and that of Schopenhauer somehow allows to discover and highlight more clearly, precisely those aspects of the *Tractatus* semantically more opaque and hermetic, which remain, still today, the subject of an interpretative debate among critics: language as will and representation.

MARIA CHIARA SCOPELLITI
WITTGENSTEIN E SCHOPENHAUER:
IL LINGUAGGIO COME VOLONTÀ E RAPPRESENTAZIONE
NEL TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

Dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento, a poca distanza di tempo dalla morte di Ludwig Wittgenstein (1889-1951), la letteratura ha più volte segnalato il significativo ruolo del pensiero di Arthur Schopenhauer e, più precisamente, de *Il mondo come volontà e rappresentazione* [*Die Welt als Wille und Vorstellung*]¹, all'interno del *Tractatus logico-philosophicus* [*Logisch-Philosophische Abhandlung*]², contribuendo alla formazione e alla diffusione di due principali correnti interpretative sull'argomento. La prima (Micheletti 1973; Magee 1983; Lange 1992) fonda il proprio approccio su un insieme di studi che, concentrandosi sul confronto tra i due filosofi, hanno finito per interpretare i maggiori testi della fase giovanile di Wittgenstein come opere di matrice propriamente schopenhaueriana. La seconda corrente di pensiero (Anscombe 1959; Black 1964; Kenny 1973), accolta con maggiore favore dal panorama accademico di quegli anni, evidenzia la puntuale presenza in varie opere di Wittgenstein, soprattutto nelle pagine del *Tractatus* e dei *Notebooks 1914-1916*, soltanto di immagini, termini, concetti e temi chiave della filosofia di Schopenhauer. In linea di massima le due concezioni sembrano convergere su un punto: l'analogia tra i due pensatori sarebbe più evidente nelle opere giovanili del filosofo viennese, mentre risulta più sfumata nei suoi ultimi scritti. L'invito a

¹ D'ora in avanti i quattro libri costituenti il primo dei due volumi de *Il mondo come volontà e rappresentazione* verranno rispettivamente citati con le sigle *M I*, *M II*, *M III* e *M IV*.

² Il *Tractatus logico-philosophicus* sarà citato nel presente saggio con la lettera *T* (seguita da relativo numero della proposizione); in tutti gli altri casi il numero della pagina si riferisce alla traduzione italiana quando disponibile.

riconsiderare il primo scritto wittgensteiniano sullo sfondo filosofico schopenhaueriano, inoltre, sembra avvalorato da una serie di paradossi e questioni irrisolte relativi all'interpretazione del *Tractatus*.

L'intento del presente saggio è quello di creare uno spazio dialettico costruttivo al fine di rileggere le pagine conclusive del *Tractatus* con le "lenti" di alcuni testi schopenhaueriani, così da arricchire, se possibile, il panorama delle ricerche esistenti relative al complesso confronto tra questi due grandi pensatori e le loro opere. Si analizzerà, dunque, la relazione Wittgenstein-Schopenhauer, insieme al rapporto fra linguaggio, etica ed estetica, muovendosi fra le proposizioni 6.4 e 7 del *Tractatus*.

Un sentito e doveroso ringraziamento va al Prof. Ferdinando Abbri e alla Prof.ssa Paola Bernardini per il costante sostegno e la preziosa disponibilità dimostratami, al Prof. Mario Micheletti per l'attenta lettura e il continuo incoraggiamento fornito durante l'intera fase di elaborazione e stesura del presente saggio.

Dai fondamenti della logica all'essenza del mondo

In cauda venenum, insegnavano gli antichi, e la stessa cosa vale per il *Tractatus logico-philosophicus*: infatti, dopo circa settanta pagine riguardanti prevalentemente la logica, la teoria del linguaggio, i principi e le leggi della matematica e delle scienze naturali, il lettore è investito dall'inedito contenuto tematico delle proposizioni conclusive, relative al senso della vita e del mondo, al solipsismo, all'etica, all'estetica e al concetto di mistico. Data l'evidente sproporzione quantitativa fra il numero di pagine dedicate alla logica e le ultime, la maggior parte degli studiosi del panorama accademico di Cambridge, così come i principali membri del Circolo di Vienna, recepirono la parte finale dell'opera come un *obiter dicta*, una breve serie di sezioni non organica rispetto al resto dell'opera: a dispetto delle reali intenzioni dell'autore, quelle implicazioni morali intorno ai valori vennero interpretate, non come il vero nucleo del libro, ma come un apporto teorico "decorativo" e casuale³.

³ Considerando la distinzione proposta da P. Hadot fra uso *rappresentativo*, *tautologico*, *non-sensato* ed *indicativo* del linguaggio, è possibile notare come le proposizioni poste a chiusura del *Tractatus logico-philosophicus* (in particolare dalla proposizione 6.4 in avanti) appartengano tutte al quarto genere, ovvero all'uso indicativo. Nonostante

Sulla scorta degli studi di Geach, Anscombe⁴, Janik e Toulmin ritengo che relegare il *Tractatus* esclusivamente alla sfera della storia della logica filosofica significherebbe rinunciare ad una più profonda e completa comprensione, assumere un punto di vista ridotto e limitato, in quanto un aspetto del libro, forse il più importante, rimarrebbe totalmente misterioso e opaco⁵.

A tal riguardo è importante sottolineare un dettaglio relativo alla collocazione temporale della stesura della parte finale del *Tractatus*, un particolare che spiegherebbe sia l'ingerente presenza di concetti schopenhaueriani in ambito etico ed estetico all'interno delle ultime proposizioni, con la conseguente messa in secondo piano degli argomenti di natura prettamente logica, sia l'interpretazione in chiave esclusivamente logico-linguistica dell'opera, ritenuta aberrante da alcuni autori⁶. Infatti, nella versione definitiva del *Tractatus* le

vi si percepisca una sorta di verità, a prima vista esse appaiono, inevitabilmente, come dei non- sensi, qualcosa di molto distante rispetto al contenuto delle proposizioni precedenti. Tale impressione ha fortemente condizionato le varie interpretazioni che sono state date al *Tractatus* da parte della critica, creando, subito dopo la sua pubblicazione, una vera e propria frattura tra una lettura logico-linguistica e una etica dell'opera. Cfr., P. HADOT, *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2004 (traduzione *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019⁴, pp. 39-40).

⁴ Cfr., «Se vogliamo ricercare i progenitori filosofici di Wittgenstein, dobbiamo guardare piuttosto a Schopenhauer; in particolare, il suo "solipsismo", la sua concezione del "limite" e le sue idee sul valore si comprenderanno meglio alla luce di Schopenhauer piuttosto che a quella di qualsiasi altro filosofo.» (G. E. M. ANSCOMBE, *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, London, Hutchinson University Library, 1959 (*Introduzione al Tractatus di Wittgenstein*, traduzione di E. Mistretta, Roma, Astrolabio - Ubaldini Editore, 1966, pp. 7-8). Vedi anche Magee: «If one were to remove from the *Tractatus* everything that derives from Schopenhauer, Frege and Russell, I doubt if much would remain, though it has to be said that the mix itself is highly original, and the thought- processes vertiginously intelligent.» (B. MAGEE, *Times Literary Supplement*, 14 October 1983, 1126; cfr., B. MAGEE, *The Philosophy of Schopenhauer*, Clarendon Press, Oxford, 1983, p. 290).

⁵ Nella fattispecie, Anscombe afferma che chiunque legga il principio de *Il Mondo*, «Il mondo è la mia rappresentazione», e non vi trovi alcuna corrispondenza con il *Tractatus*, non potrà mai penetrare il pensiero di Wittgenstein e il significato di alcune sue proposizioni, in particolare quelle inerenti il rapporto fra soggetto e rappresentazione quali «Io sono il mio mondo» e «Il mondo e la vita sono uno».

⁶ «In effetti, l'introduzione di Russell va considerata una delle principali ragioni per cui il libro, benché riconosciuto fino ad oggi come un fatto di importanza decisiva nel campo della logica, non è riuscito a imporsi come lavoro filosofico nel senso più ampio. Wittgenstein deve essere stato profondamente addolorato nel constatare che anche uomini di ingegno superiore, che gli erano molto amici, erano incapaci di comprendere quelli che erano stati i suoi moventi a scrivere il *Tractatus*». P. ENGELMANN, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir. By Paul Engelmann*, Basil Blackwell Oxford, 1967 (*Lettere di Ludwig Wittgenstein con Ricordi di Paul Engelmann [1916-1937]*, traduzione di I. Roncaglia Cherubini, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 88).

proposizioni delle ultime sezioni riguardanti il carattere trascendentale dell'etica, l'estetica, l'anima, il senso del mondo e il significato della vita, sembrano trarre origine dallo stesso "impulso alla riflessione filosofica" descritto da Schopenhauer, una scintilla accesa dalla grave consapevolezza della miseria, della morte e della sofferenza⁷.

I cambiamenti riguardanti la concezione del libro e la sua inedita trasformazione in senso etico, si verificarono in un momento di forte crisi per l'autore, legato alla chiamata sul fronte bellico russo nel marzo 1916. Il personale approfondimento sulla corrispondenza fra proposizioni logiche e ontologia degli oggetti semplici, annotato nelle pagine dei suoi *Quaderni* nel corso dei primi mesi al fronte, tra il marzo e il maggio del 1916, sarà interrotto, infatti, dal sorgere di ben altri interrogativi l'11 giugno dello stesso anno:

Che so di Dio e del fine della vita?
Io so che questo mondo è.
Che io sto in esso, come il mio occhio nel suo campo visivo.
Che in esso è problematico qualcosa, che chiamiamo il suo senso.
Che questo senso non risiede in esso ma fuori di esso.
Che la vita è il mondo.
Che la mia volontà compenetra il mondo.
Che la mia volontà è buona o è cattiva.
Che, dunque, bene e male ineriscono in qualche modo al senso del mondo.
Il senso della vita, cioè il senso del mondo, possiamo chiamarlo Dio.
E collegare a ciò la similitudine di Dio quale padre.
Pregare è pensare al senso della vita⁸.

⁷ «Da quel momento in poi per me comincerà la guerra. E forse – anche la vita! Forse la vicinanza della morte mi porterà alla luce della vita. Dio mi illumini! Sono un verme, ma attraverso Dio divento un uomo. Dio mi assista. Amen» (L. WITTGENSTEIN, *Diari segreti*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 112-113).

⁸ L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, traduzione di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 2009², pp. 127-239, 11. 6. 16, p. 217 (ed. orig. *Logisch-Philosophische Abhandlung*, «Annalen der Naturphilosophie», 14, 1921, pp. 185-262).

A detta di Ray Monk⁹, gli anni in cui il libro subì queste importanti modifiche e decisive rielaborazioni, sarebbero gli stessi in cui Russell e Wittgenstein sospesero, di fatto, la loro corrispondenza epistolare. Dopo la lettera del 22 ottobre 1915, infatti, i loro contatti riprenderanno solo quattro anni dopo, nel febbraio 1919, quando Wittgenstein si trovava prigioniero dell'esercito italiano¹⁰. È legittimo supporre che se Wittgenstein avesse vissuto l'intera guerra nelle retrovie, anziché essere chiamato a combattere in prima linea sul fronte nel 1916, il *Tractatus logico-philosophicus* sarebbe rimasto fedele alla sua concezione originaria del 1915, familiare a Russell¹¹. L'inedita evoluzione spirituale vissuta dall'autore in quegli anni è testimoniata da una lettera inviata da Wittgenstein a Ludwig von Ficker, sostenitore di Kraus e direttore della rivista austriaca *Der Brenner*, con il quale intrattenne un costante contatto epistolare dallo scoppio della guerra fino al 1919¹²:

È un libro di argomento etico. Una volta pensavo di mettere nella prefazione un enunciato che invece adesso non c'è, ma che trascriverò qui per Lei, perché Le potrebbe servire come chiave. Dunque, quello che volevo scrivere era questo: il mio lavoro consiste di due parti, una che è presentata qui, più un'altra che non ho scritto, ed è proprio questa

⁹ R. MONK (1957), autore di *Ludwig Wittgenstein. The duty of genius*, Jonathan Cape, London, 1990 (*Wittgenstein. Il dovere del genio*, traduzione P. Arlorio, Milano, Bompiani, 1991) celebre monografia dedicata alla vita e al pensiero del filosofo viennese.

¹⁰ Vedi quanto scritto da Russell nell' *Introduzione alla filosofia matematica*, terminata nell'ultimo anno di guerra: «L'importanza del concetto di 'tautologia' per una definizione della matematica mi fu fatta notare dal mio ex allievo Ludwig Wittgenstein, che ha lavorato sul problema. Non so se lo abbia risolto, né se sia vivo o morto». (B. RUSSELL, *Introduction to Mathematical Philosophy*, London, Unwin, 1919, p. 205; traduzione italiana *Introduzione alla filosofia matematica*, Roma, Newton Compton, 1970, p. 239, nota).

¹¹ Cfr., «Il Wittgenstein incontrato da Engelmann nel 1916 non era lo stesso Wittgenstein che aveva conosciuto Russell nel 1911. Né era rimasto lo stesso il "movente" del *Tractatus*. Russell non ebbe in pratica contatti con Wittgenstein nel periodo in cui il suo lavoro "debordò dai limiti della fondazione della logica per cogliere l'essenza del mondo", sicché, per quanto Russell poteva saperne, l'intento del suo autore rimaneva quello di far luce sulla logica». (R. MONK, *Wittgenstein. Il dovere del genio* cit., p. 154).

¹² In particolare, Wittgenstein si rivolse a von Ficker per un consiglio in materia editoriale, dopo i tre tentativi fallimentari di pubblicare il *Tractatus*, prima con l'editore di Kraus, Jahoda e Siegel, poi attraverso Braumüller, editore di Weininger, e infine, attraverso "un professore di filosofia tedesco", molto probabilmente Frege, che era in contatto con il periodico *Beiträge zur Philosophie des Deutschen Idealismus*.

seconda parte quella più importante. Nel mio libro sono tracciati i limiti della sfera dell'etico dall'interno e sono convinto che questo sia il SOLO modo rigoroso di tracciarli.

In breve, ritengo di essere riuscito nel mio libro a mettere fermamente ogni cosa al suo posto tacendo di esso ove *molti* altri, oggi, non sanno che dare aria fritta. Per questa ragione, a meno che non mi sbagli di grosso, il libro dirà molto di quello che Lei stesso vorrebbe dire. È facile però che Lei non veda quanto è detto nel libro e le raccomando dunque di leggere la *prefazione* e la *conclusione* perché esse trattano nel modo più diretto l'argomento del libro¹³.

Trascendente vs trascendentale

Dalla proposizione 6. 4 in poi si fa sempre più chiaro come Wittgenstein, analogamente a quanto fatto da Schopenhauer ne *Il Mondo*, intenda separare la dimensione accidentale dei fatti da quella etica dei valori, il mondo quale oggetto di descrizione scientifica da quello inteso come oggetto di un'intuizione etico-estetica, in ultima istanza, filosofica.

Per far ciò l'autore adotta il punto di vista del *soggetto metafisico* di stampo schopenhaueriano, descritto nella prima parte dell'opera, vale a dire la stessa prospettiva dell'occhio rispetto al suo campo visivo, quella del limite¹⁴. Il dualismo fra soggetto di conoscenza e

¹³ L. Wittgenstein a L. von Ficker, non datata ma risalente molto probabilmente, secondo R. Monk, al novembre 1919.

¹⁴ «Ove, nel mondo, vedere un soggetto metafisico? Tu dici che qui sia proprio così come nel caso dell'occhio e del campo visivo. Ma l'occhio, in realtà, tu non lo vedi. E nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio». (L. WITTGENSTEIN, *T*, 5. 633). L'adozione da parte di Wittgenstein della celebre metafora schopenhaueriana dell'occhio e del campo visivo, immagine utilizzata anche da George Simmel (1858-1918), filosofo e sociologo tedesco del primo Novecento, sembra conservare l'originario significato proposto da Schopenhauer di soggetto quale "limite" del mondo (*Grenze*). «L'occhio tutto vede, fuorché sé stesso». «La natura dell'occhio peraltro porta necessariamente con sé che esso veda verso l'esterno, e non sé stesso» (A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, Kap. 41, in *Sämtliche Werke* cit., Bd. II, p. 628 e *Parerga und Paralipomena*, I, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, in *Sämtliche Werke* cit., Bd. IV, p. 546, citati in M. MICHELETTI, *Lo schopenhauerismo di Ludwig Wittgenstein*, Padova, La Garangola, 1973, p.78).

quello di volontà presentato da Schopenhauer nei primi paragrafi de *Il Mondo*, insieme alla priorità sostanziale del secondo sul primo, offre a Wittgenstein la possibilità di superare quel rigido solipsismo che contraddistingueva il concetto di “io” e di “mondo”, così da intuire l’essenziale pluridimensionalità e l’autentica dimensione etica del soggetto e della vita in generale.

Wittgenstein con il *Tractatus* e Schopenhauer con *Il Mondo* sembrano intraprendere, seppur con approcci e presupposti filosofici differenti, la stessa “indagine più profonda” e, per far ciò, ritengono necessario ricorrere a “un’astrazione più difficile”, tale da toccare l’aspetto noumenico del mondo, la sua *ideale* realtà. Se da una parte, infatti, Schopenhauer sceglie il *mondo* come oggetto principale della sua riflessione filosofica, analizzandolo nelle sue declinazioni, quella fenomenica della *rappresentazione* e quella etica della *volontà*, dall’altra Wittgenstein pone al centro della sua opera il *linguaggio*, facendo di fatto coincidere i limiti di questo con quelli del mondo.

L’idealismo, che *separa, come unici, gli uomini*¹⁵, e il solipsismo, che *separa me solo*¹⁶, si configurano in questo senso come due atteggiamenti filosofici non efficaci ma necessari per raggiungere la consapevolezza che il mondo, così come anche il pensiero e il linguaggio, acquista significato solo in rapporto alla volontà. *Il mondo è la mia volontà*, scrive Schopenhauer, e, per tutta risposta, Wittgenstein afferma con la proposizione 5. 621 che “Il mondo e la vita sono tutt’uno”: ciò sta a significare il senso *fondamentale* del soggetto rispetto alla realtà e alla sua radice etica. Allo stesso modo con cui la volontà è descritta e definita come *portatrice dell’etica*, così il soggetto schopenhaueriano e wittgensteiniano si

¹⁵ «Dunque, in questo primo libro noi considereremo il mondo solo dal lato indicato, solo in quanto rappresentazione. [...] Ma l’unilateralità di questa considerazione sarà integrata dal libro seguente, mediante una verità che non è così immediatamente certa come quella dalla quale prendiamo le mosse, ma a cui possono portare soltanto un’indagine più profonda, un’astrazione più difficile, una *separazione del diverso* e un’unificazione dell’identico – mediante una verità che deve essere molto seria e, per ognuno, se non terribile, tuttavia preoccupante, ossia questa, che egli anche appunto può dire e deve dire: ‘il mondo è la mia volontà’.» (A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1819; traduzione italiana. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di S. Giametta, Milano, BUR Rizzoli, 2016⁴, vol. I, § 1, p. 125).

¹⁶ «L’idealismo separa dal mondo, come unici, gli uomini, il solipsismo separa me solo, ed alla fine io vedo che anch’io appartengo al resto del mondo; da una parte resta dunque nulla; dall’altra, unico, il mondo. Così l’idealismo, pensato con rigore sino in fondo, porta al realismo». (L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916* in *Tractatus logico-philosophicus* cit., 17.10.16, p. 232; cfr., *T* cit., 5.64, p. 90).

delinea come il portatore della volontà stessa e, con essa, anche della dimensione dei valori, del bene e del male, dell'etica. Scrive Schopenhauer: "Quello che tutto conosce e da nessuno è conosciuto è il soggetto. Esso è quindi il *portatore del mondo*, la condizione universale, sempre presupposta, di tutto ciò che appare, di ogni oggetto"¹⁷. E ancora, Wittgenstein:

Il soggetto che pensa è certo vana illusione. Ma il soggetto che vuole c'è. [Cfr. 5. 631]

Se la volontà non fosse, non vi sarebbe nemmeno quel centro del mondo che chiamiamo l'io e che è il *portatore dell'etica*.

Buono e cattivo è essenzialmente solo l'io, non il mondo.

L'io, l'io è il mistero profondo¹⁸!

A questo punto sarà forse più chiara la significativa portata e l'influenza dei concetti schopenhaueriani di "soggetto", "mondo" e "volontà" nelle pagine finali del *Tractatus*: non ritengo si tratti di una vacua suggestione pensare che dietro al soggetto wittgensteiniano "portatore dell'etico" vi sia l'ombra del soggetto schopenhaueriano "portatore del mondo", entrambi detentori di un senso della vita inesprimibile, trascendente e trascendentale. *Il mondo e la vita sono tutt'uno* e alla loro radice, sembrano suggerirci Schopenhauer e Wittgenstein, vi è la volontà, l'etica¹⁹. Un mondo senza significato etico si prefigurerebbe impensabile, proprio come impossibile sarebbe un essere "pensante", ma non "volente", avente, cioè, facoltà razionale di pensare ma non di volere: dal momento che mondo e vita sono un "tutto determinato", un'esistenza che prescindendo da qualsiasi valutazione morale non sarebbe, dunque, propriamente definibile come tale²⁰.

¹⁷ A. SCHOPENHAUER, *M I cit.*, § 2, p. 126.

¹⁸ L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916 cit.*, 5. 8. 16, p. 225. Cfr., «Ciò che dà alla coscienza unità e coesione in quanto, passando attraverso tutte le sue rappresentazioni, è la sua base, il suo stabile portatore, non può essere esso stesso condizionato dalla coscienza, quindi non può essere una rappresentazione; piuttosto dev'essere il *prius* della coscienza e la radice dell'albero, del quale essa è il frutto. Ciò, dico io, è la volontà [...]» (A. SCHOPENHAUER, *M cit.*, vol. II, cap. XV, p. 201).

¹⁹ Cfr., «"Significato" le cose acquistano solo per il loro rapporto alla mia volontà» (L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916*, 15. 10. 16, p. 231).

²⁰ «Ma è pensabile un essere che possa solo ideare (ad esempio, vedere) ma non

Un aspetto peculiare del pensiero wittgensteiniano è, però, quello che riguarda la posizione ontologica della logica rispetto all'etica: entrambe trascendono l'accidentalità del mondo in modi necessariamente diversi. Detta "trascendentale" come la logica, quale limite dell'esperienza, l'etica è significativamente investita anche di un'ulteriore qualifica, quella di "trascendente", da intendere come quell'"oltre il limite" che lo stesso concetto di limite concede di pensare o, quantomeno, di intuire. In questo senso il carattere speculare che la logica assumeva rispetto al mondo, non può trovare un corrispettivo simile nella dimensione metafisica trascendente e trascendentale dell'etica²¹. Anche in questo caso è interessante notare il significativo uso e impiego che Schopenhauer fa del termine "trascendente" a proposito delle virtù morali dell'uomo: "La bontà del cuore è una *qualità trascendente*, appartiene ad un ordine di cose oltrepastante questa vita e non è commensurabile con nessun' altra perfezione²²".

Per tale motivo il fondamento della dimensione morale dell'uomo non può essere inquadrato, a detta di Wittgenstein e di Schopenhauer, in un sistema formale e razionale dell'etica: entrambi i filosofi si allontanano, dunque, dalla dottrina di Kant, sostenendo una condotta umana basata sui "giusti sentimenti", anziché su "valide ragioni"²³.

L'esistenza del mondo e, dunque, anche quella del linguaggio, è connessa con il soggetto, portatore della volontà in senso etico, secondo una relazione trascendentale e trascendente, tale da varcare i limiti dei fondamenti della logica e di giungere alla sua essenza²⁴.

Il velo dell'indicibilità: la differenza fra "dire" e "mostrare"

La *Critica* di Kant, insieme a *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer e, in seguito, il *Tractatus logico-philoso-*

volere? In qualche senso questo sembra impossibile. Ma se ciò fosse possibile vi potrebbe anche essere un mondo senza etica» (L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916*, 21. 7. 16, p. 222).

²¹ A tal proposito cfr. L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916*, 30. 7. 16, p. 223 e proposizione 6.421 del *Tractatus*.

²² A. SCHOPENHAUER, *M cit.*, vol. II (*Supplementi*), cap. XIX, p. 329.

²³ Come osserva P. Engelmann: «Non vi sono proposizioni etiche, ma solo azioni etiche» (P. ENGELMANN, *Über den Tractatus Logico-philosophicus von Ludwig Wittgenstein*, in *Bei der Lampe*, manoscritto inedito, p. 15).

²⁴ Cfr., M. MICHELETTI, *Lo schopenhauerismo di Ludwig Wittgenstein cit.*, p. 178.

phicus di Wittgenstein, hanno inevitabilmente spinto la riflessione e il dibattito filosofico verso il tema dell'“irrappresentabile” e dell'“inesprimibile”, connesso all'impossibile definizione della vera essenza delle cose. Quello che Schopenhauer, rifacendosi a un noto concetto della filosofia indiana, intende con “velo di Maja”, ovvero quella sorta di schermo costituito dall'apparenza del mondo come rappresentazione, che separa l'uomo dall'autentica visione dello stesso come volontà, sembra diventare in Wittgenstein quel velo dell'inesprimibilità e dell'indicibilità che avvolge la natura noumenica della logica e dell'etica.

4. 1212 Ciò che *può* essere mostrato non *può* essere detto.
6. 423 Della volontà quale portatore dell'etico non può parlarsi.
E la volontà quale fenomeno interessa solo la psicologia.

L'inesprimibile natura delle cose si incontra lungo tutte le pagine del *Tractatus*, fin dalle proposizioni iniziali sul mondo e viene successivamente enfatizzata dall'autore mediante la definizione dei limiti del linguaggio e del pensiero, del rappresentabile e del dicibile.

A detta di Monk, così come di tanti altri studiosi, la connessione fra riflessione sulla logica e sul senso della vita in Wittgenstein andrebbe ricercata, nella fattispecie, nella distinzione fra *dire* [*sagen*] e *mostrare* [*zeigen*]. L'impossibilità logica di *dire* ciò che nel linguaggio si *mostra*, infatti, corrisponde in campo etico all'impossibilità di esprimersi mediante proposizioni significanti e sensate. Anche se definite come “trascendentali”, in quanto presupposti del mondo, logica ed etica si trovano paradossalmente limitate nella loro impossibilità di espressione razionale e di senso. Da qui lo stravolgimento, soprattutto da parte dell'etica, del cosiddetto *criterio empirico di significanza*, tanto caro al filone del positivismo logico, che riponeva il significato di una proposizione nella clausola della sua verificabilità: “è chiaro che l'etica non può formularsi”, scrive a tal proposito Wittgenstein, vale a dire che le proposizioni riguardanti argomenti etici non possono avere necessariamente senso. Per la logica formale una proposizione ha senso quando la sua forma raffigura un fatto possibile e la sua verità è connessa al reale accadimento del fatto da

essa descritto e rappresentato²⁵. Ovviamente, dal momento che una proposizione è detta sensata se e solo se essa è verificabile, tautologie, contraddizioni logiche, e, a maggior ragione, proposizioni di argomento etico non possono che essere *non-sensate*: infatti esse non rispettano alcun presupposto dettato né dal *criterio semantico*, il quale prevede la verifica di significato da parte di tutti i segni componenti una data proposizione, né, tantomeno, quelli relativi al *criterio sintattico*, legato alla corrispondenza biunivoca di ogni segno a un determinato significato²⁶.

Le condizioni che rendono possibile al linguaggio rappresentare il mondo sembrano essere le stesse che rendono l'etica e la logica inesprimibili: infatti, sia la forma logica, che il significato etico del mondo, per Wittgenstein, non possono essere espresse *dal* linguaggio, ma si mostrano *nel* linguaggio e soprattutto nella vita. In questo senso anche il linguaggio può essere definito come qualcosa di *trascendentale*, poiché, pur configurandosi come un ponte ideale fra logica, mondo, soggetto e etica, ne condivide la medesima radice ontologica, diventando, così, esso stesso un mistero inesprimibile. A tal proposito è interessante notare come ne *La quadruplici radice del principio di ragione sufficiente*, Schopenhauer definisca inesprimibili, dal punto di vista linguistico, i concetti più alti, il cui significato non può essere trovato o afferrato per mezzo dell'intelletto, poiché trascendente la mera sfera sensibile.

All'intelletto appartengono certi pensieri, che per

²⁵ Cfr., *T* cit., 4. 063.

²⁶ Ai fini della presente tesi mi limito a dare una sintetica definizione e spiegazione dell'interpretazione dei termini di "senso" e "significato" all'interno del *Tractatus*: per Wittgenstein *senso* [*Sinn*] corrisponde all'articolazione interna dell'immagine [*Bild*], l'insieme delle relazioni sussistenti tra gli elementi costitutivi dell'immagine, nel caso della logica linguistica, della proposizione. Con *significato* [*Bedeutung*], invece, l'autore intende quella relazione che intercorre tra il singolo elemento della proposizione e quello relativo al fatto rappresentato/raffigurato. Da qui il duplice risvolto riguardante la natura degli "oggetti": sul piano dell'ontologia essi sono un *a priori* necessario per la possibilità dei *fatti*, mentre nella logica della teoria del significato e, più precisamente, per la teoria della raffigurazione di Wittgenstein, un *a priori* necessario per la possibilità di senso. All'interno del quadro terminologico delineato, infine, i "nomi" rappresentano la condizione ultima per la determinatezza di senso delle proposizioni. Per un maggior approfondimento relativo alla rielaborazione operata da Wittgenstein dei concetti freghiani di "senso", "significato" e "giudizio", rimando all'*Introduzione al Tractatus di Wittgenstein* di G. E. M. ANSCOMBE e al manuale *Filosofia del linguaggio. Un'introduzione*, a cura di P. CASALEGNO, Roma, Carocci, 2000.

lungo tempo attraversano la testa, che vengono e se ne vanno, ma si vestono ora di una immagine intuitiva, ora di un'altra, finché, finalmente, essi si fissano in concetti e trovano delle parole. Infatti, vi sono di quelli che non le trovano mai; e sfortunatamente essi sono i migliori: *quae voce meliora sunt*, come dice Apuleio²⁷.

Per tale ragione Wittgenstein ritiene che l'unico modo in grado di *mostrare* il carattere noumenico del mondo, sia quello di tracciare filosoficamente dall'interno i limiti di questo inesprimibile, così da renderne possibile non tanto una rigida e insensata formulazione, quanto, piuttosto, una semplice ma autentica e chiara intuizione [*Weltanschauung*].

4.115 Essa significherà l'indicibile rappresentando chiaramente il dicibile.

L'autore sembra suggerire la risposta alla domanda posta tacitamente all'apertura del *Tractatus*, relativamente al limite entro il quale il linguaggio può avere senso. La sua funzione rappresentativa termina nel momento in cui esso vuole dire e esprimere sé come linguaggio, diventando esso stesso il proprio limite.

Durante la celebre *Conferenza sull'etica*, tenuta da Wittgenstein a Cambridge nel 1929, negli anni che, tradizionalmente, precedono quel profondo cambiamento del suo pensiero, è ugualmente possibile rintracciare il nucleo tematico, prevalentemente etico, presente nelle ultime sezioni del *Tractatus*: "Posso solo descrivere i miei sentimenti con la metafora che, se un uomo potesse scrivere un libro di etica che fosse veramente un libro di etica, questo libro distruggerebbe con un'esplosione, tutti gli altri libri del mondo"²⁸. Una frase che ben riassume la convinzione riguardante l'incapacità di spiegare e di rivelare agli altri, per mezzo del linguaggio, il più

²⁷ A. SCHOPENHAUER, *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, 1813 (*La quadruplicata radice del principio di ragione sufficiente*, traduzione di E. A. Kühn, Torino, Boringhieri, 1959, p. 168).

²⁸ L. WITTGENSTEIN, *Conferenza sull'etica* [1929], in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, traduzione di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 2012¹¹, p. 11.

autentico essere dell'uomo, il suo vero Io. Negli stessi termini si noti come Wittgenstein nel dicembre del 1930, durante una delle conversazioni con Waismann, celebre membro del Circolo di Vienna, citi un'osservazione di Schopenhauer, per criticare l'impostazione data dal collega Schlick all'etica filosofica: "Predicare la moralità è difficile, darne una giustificazione intellettuale è impossibile"²⁹. Con questo egli ribadisce di fatto che, "L'etico non si può insegnare. Se io potessi spiegare a un altro per il solo tramite di una teoria l'essenza dell'etico, allora l'etico non avrebbe proprio alcun valore"³⁰. Che nessun fatto possa *dire*, ma solo *mostrare*, oltre che nell'etica e nella logica, anche *nel* linguaggio, il nucleo del senso del mondo e della vita, sta a significare la radice trascendentale comune a questi tre "rami" dell'umano³¹.

Per questo Wittgenstein scrive:

6. 522 Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il Mistico.

Il significato della vita, dunque, non può essere trattato come materia di dibattito, né può avere fondamenta intellettuali, scientifiche o razionali, perché, come si evince dalla proposizione 6. 522, esso si configura essenzialmente come un fatto del *mistico* e non semplicemente del mondo. Certo è curioso imbattersi, dopo tante pagine relative alla logica, alla teoria della raffigurazione linguistica, ai concetti di pensiero, significato e senso, nel termine *Mistico*, ma, per evitare di cadere in una cattiva interpretazione, basta tener presente che l'accezione data a questa parola da Wittgenstein si discosta da quella normalmente nota al senso comune: più precisamente, esso contiene l'interrogativo, mai risolto, relativo alle modalità con cui la logica può rappresentare la realtà e, ancora una volta, la questione del senso del mondo e della vita in generale³². Come è stato puntual-

²⁹ F. WAISMANN, *Ludwig Wittgenstein and The Vienna Circle*, Oxford, Blackwell, 1979 (*Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann [1928-1932]*, traduzione di S. de Waal, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 108). Si fa riferimento all'affermazione di Schopenhauer (*Ueber der Natur*, ed. Frauenstädt, p. 140).

³⁰ F. WAISMANN, *Appunti di conversazioni con Wittgenstein di Friedrich Waismann*, in L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* cit., p. 24.

³¹ Cfr. L. PERISSINOTTO, *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2017³, p. 61.

³² Ritengo che il concetto wittgensteiniano di *Mistico* sia reso bene dall'interpreta-

mente osservato da Hadot, a prima vista questa parola si presenta all'interno del *Tractatus* quale sinonimo di "ciò che non si può esprimere", ossia "che è indicibile"³³. Il filosofo francese descrive il "campo di esistenza della funzione" wittgensteiniana del *Mistico*, che sembra essere sostanzialmente condizionata da tre variabili:

Sentimento dell'esistenza: la vita pensata oltre il tempo;

Sentimento della totalità delimitata: il mondo concepito come un tutto³⁴;

Sentimento dell'inesprimibile: l'intuizione etica al di là del linguaggio;

Per circoscrivere maggiormente il significato attribuito da Wittgenstein a tale termine, secondo alcuni critici, sarebbe necessario far riferimento alle riflessioni di Schopenhauer su estetica e etica, contenute rispettivamente nel terzo e quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*: non si deve dimenticare o sottovalutare, infatti, l'evidente analogia fra la conclusione di stampo etico del *Tractatus* e quella dell'ultimo libro dell'opera schopenhaueriana.³⁵ Infatti, per Schopenhauer se:

Abbandoniamo la maniera usuale di considerare le cose [...]; se dunque non consideriamo più nelle cose il "dove", il "quando", il "perché" e l'"a che", ma unicamente e solo il "che cosa"; [...] rivolghiamo tutta la forza della nostra mente all'*intuizione*, sprofondandoci interamente in questa e lasciando che tutta la coscienza sia riempita dalla tranquilla *contemplazione* dell'oggetto naturale proprio al momento presente[...]; in noi non resta altro che

zione proposta da R. Freundlich, il quale lo descrive come il "razionale pensato fino al suo limite", ovvero fino al paradosso, al non-senso.

³³ Cfr. P. HADOT, *Wittgenstein e i limiti del linguaggio* cit., p. 15.

³⁴ «Il mondo 'come un tutto limitato' non è qui introdotto improvvisamente come un argomento nuovo. Incontriamo già il mondo concepito come un tutto - come *tutto* quel che accade - e come limitato - proprio all'inizio dell'opera; il sentire il mondo come un tutto compare nell'osservazione 1. 2: 'Il mondo si divide in fatti' poiché è solo di un tutto che si può dire che si divide» (G. E. M. ANSCOMBE, *Introduzione al Tractatus di Wittgenstein* cit., p. 156).

³⁵ Oggetto di studio dell'articolo R. B. GOODMAN, *Schopenhauer and Wittgenstein on Ethics*, «Journal of the History of Philosophy», 17 (4), 1979, pp. 437-447.

il soggetto puro, come chiaro specchio dell'oggetto, in modo che sia come se l'oggetto esistesse da solo, senza nessuno che lo percepisse, e non si potesse dunque separare più colui che intuisce dall'intuizione, bensì le due cose fossero diventate una sola.³⁶

Allo stesso modo per Wittgenstein:

6. 4312 La risoluzione dell'enigma della vita nello spazio e nel tempo è *fuori* dello spazio e del tempo.
(I problemi da risolvere qui non sono problemi della scienza naturale).
6. 432 *Come* il mondo è, è affatto indifferente per ciò che è più alto.
Dio non rivela sé *nel* mondo.

Il misticismo del *Tractatus*, dunque, non è una fuga dalla filosofia, ma la strada più adeguata, al fine di giungere alla sua fonte essenziale: ingenuità, stupore e meraviglia sono le caratteristiche che contraddistinguono la ricerca verso tale intuizione originaria del mondo, del suo "*che cosa*".

Tra etica ed estetica: valore ontologico e potere poetico della parola

Il carattere ineffabile di ciò che non può essere *detto*, ma solo *mostrato*, dell'essenza noumenica e mistica della logica del mondo e dell'etica, diventa sempre più forte via via che il lettore si avvicina alla conclusione del *Tractatus*: la proposizione 6. 522, così come la 6. 44, possono essere lette, secondo Micheletti e gran parte degli autori che hanno dedicato i loro studi al tema dello schopenhauerismo in Wittgenstein, alla luce di quanto scritto da Schopenhauer nel terzo libro de *Il Mondo*, relativo all'estetica³⁷, dove parla, in termini

³⁶ A. SCHOPENHAUER, *M II cit.*, § 34, pp. 374-375.

³⁷ Vedi, fra gli altri, R. B. GOODMAN e S. MORRIS ENGEL.

assai simili a quelli proposti da Wittgenstein, di una forma di conoscenza differente e assoluta (da intendere come *ab-solutus* = sciolto dal tutto) grazie alla quale l'uomo abbandona "la maniera consueta di considerare le cose", non più dal punto di vista del *come*, ma del *che cosa*, guardando al mondo come a un tutto limitato.³⁸

Un aspetto decisamente importante nel presente quadro di confronto fra i due filosofi riguarda poi il fatto che, nel descrivere tale modo di vedere la realtà, essi richiamino esplicitamente la terminologia e la concezione spinoziana del mondo *sub specie aeternitatis*, considerata da entrambi il presupposto fondamentale della connessione arte- etica e, più precisamente da Wittgenstein, della visione d'insieme della cosa con lo *spazio logico*³⁹. Tale nozione non deve essere confusa, a detta di Micheletti, con quella comune di "spazio" fisico, ma deve essere letta in base alla connotazione che Kant prima, e Schopenhauer poi, diedero alla stessa: come per l'autore della *Critica* "non si può mai formare la rappresentazione che non vi sia spazio, sebbene si possa benissimo pensare che in esso non si trovi nessun oggetto"⁴⁰, allo stesso modo, per Wittgenstein, "non possiamo affatto concepire oggetti spaziali fuori dello spazio, oggetti temporali fuori del tempo, così *non* possiamo concepire alcun oggetto fuori dalla possibilità del suo nesso con altri"⁴¹, ovvero senza la sua *forma logica*. Vedere la cosa con tutto lo spazio logico, il mondo come un tutto limitato, significherebbe, quindi, vederla con l'insieme delle proposizioni elementari e degli oggetti che compongono la realtà, non nel modo *contingente* dei *fatti*, ma sullo sfondo dell'essenza del mondo "che sussiste indipendentemente da ciò che accade"⁴².

Nonostante sia indubbiamente difficile stabilire se Wittgenstein abbia subito direttamente l'influenza del pensiero filosofico di

³⁸ Questi [i modi a noi noti *a priori* del principio di ragione] si riferiscono alla generale forma del fenomeno come tale, in quanto essa è base alla conoscenza in genere, al *come* – universale e senza eccezioni – del fenomeno (da tal conoscenza nascono matematica e scienza naturale pura). Invece quell'altra maniera di conoscenza *a priori*, che rende possibile la rappresentazione del bello, non concerne la forma, bensì il contenuto dei fenomeni, non il *come* del loro manifestarsi, bensì il *che cosa*.

³⁹ Si consideri l'influenza su Wittgenstein della nozione di *spazio di possibilità teoriche*, proposta da Boltzmann nei *Populäre Schriften* [*Scritti divulgativi*], una raccolta di conferenze a carattere divulgativo pubblicata nel 1905.

⁴⁰ Cfr., M. MICHELETTI, *Lo schopenhauerismo di Ludwig Wittgenstein* cit., p. 155.

⁴¹ L. WITTGENSTEIN, *T* cit., 2. 0121, p. 26.

⁴² L. WITTGENSTEIN, *T* cit., 2. 024, p. 28.

Spinoza o se, come nel dibattuto caso dell'influsso di Kant, la sua conoscenza sia stata mutuata da Schopenhauer, che, significativamente, si appoggia alle parole dell'autore dell'*Ethica* nel terzo libro de *Il Mondo*, la presenza di tale reminiscenza spinoziana all'interno del *Tractatus* è testimoniata, in primo luogo, dal suo stesso titolo, proposto da Moore, e accolto con favore dal filosofo viennese, per l'edizione inglese dell'opera. A conferma di quanto sopra detto basti un confronto diretto fra due passi scelti rispettivamente dal *Tractatus* e dai *Quaderni 1914-1916* di Wittgenstein,

6. 45 La visione del mondo *sub specie aeterni* è
la visione del mondo come totalità – delimitata –.
Il sentimento del mondo come totalità
delimitata è il sentimento mistico.
7. 10. 16 [...] La cosa vista *sub specie aeternitatis* è
la cosa vista con tutto lo spazio logico.

e un breve estratto del paragrafo 34 contenuto nel terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer,

Ciò che così viene conosciuto, non è più la cosa particolare come tale, ma è l'*idea*, la forma eterna, l'oggettività immediata della volontà in questo grado; e proprio perciò colui che è preso in questa intuizione non è più, nello stesso tempo, un individuo; [...] ma è il *soggetto puro della conoscenza*, senza volontà, senza dolore, senza tempo. [...] È questa la stessa cosa che Spinoza aveva in mente quando scriveva: *mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit* (Eth. V, prop. 31, schol.).⁴³

“*La mente è eterna nella misura in cui concepisce le cose dal punto di vista dell'eternità*”, questo è il nucleo della celebre espressione spinoziana “*sub specie aeternitatis*”, ripresa da Wittgenstein e Schopenhauer in due particolari frangenti, dal taglio squisitamente etico-estetico, delle rispettive opere. In origine tale formula filosofica fu utilizzata da Spinoza in riferimento a due differenti tipologie

⁴³ A. SCHOPENHAUER, *M III* cit., p. 375.

di conoscenza: quella del secondo genere, definita come *Ragione*⁴⁴ e quella relativa al terzo genere di conoscenza, la cosiddetta, *Scienza intuitiva*⁴⁵. Nello scolio della proposizione 31 della sua *Ethica*, Spinoza spiega come, mentre la conoscenza di secondo genere fornisce le nozioni comuni delle proprietà delle cose, quella di terzo genere dà l'intuizione, in Dio, dell'essenza delle cose singolari⁴⁶. Qualcosa di non molto distante dalla distinzione schopenhaueriana fra "concetto" (il *come* delle cose) e "Idea" (il *che cosa* delle cose), principalmente dipendente dal modo d'essere del soggetto in relazione con la realtà che lo circonda. In base a questo, infatti, secondo Schopenhauer, il mondo può essere concepito secondo la rappresentazione sottomessa al principio di ragione, in una parola secondo il *concetto*, oggetto dell'esperienza e della scienza, o secondo l'*Idea*, la rappresentazione indipendente da tale principio, intesa secondo la sua accezione platonica⁴⁷: "*questa è la conoscenza con cui abbiamo a che fare nel campo della morale*"⁴⁸ e dell'arte. L'*Idea* schopenhaueriana e il concetto di *Scienza intuitiva* esposto da Spinoza costituiscono, dal punto di vista de *Il Mondo* e del *Tractatus*, il piano fondamentale su cui poggia la connessione fra estetica/arte ed etica.

Una conoscenza, questa, che trascende radicalmente, tanto per Schopenhauer quanto per Wittgenstein, anche la dimensione della logica: quando il soggetto sprofonda nell'intuizione del mondo, lo contempla nel suo fenomeno originario, acquisendo il punto di vista spinoziano del *sub specie aeternitatis*; non considererà più le cose secondo il principio di ragione, semplicemente come oggetti fra oggetti, ma le contemplerà come opere d'arte, diventando tutt'uno con esse e dileguando così la dicotomia soggetto- oggetto⁴⁹.

⁴⁴ «*De natura Rationis est sub quadam aeternitatis specie percipere*» in quanto «*de natura Rationis non est res, ut contingentes, sed, ut necessarias, contemplari*». (B. SPINOZA, *Etica*, in *Baruch Spinoza. Tutte le opere*, a cura di A. Sangiacomo, Milano, Bompiani, 2011, pp. 1144-1623).

⁴⁵ Da cui nasce l'*Amor dei intellectualis* e la sua propria eternità «*quatenus res sub aeternitatis specie concipit*».

⁴⁶ Cfr., B. SPINOZA, *Etica* cit., V, prop. 31, schol.

⁴⁷ A. SCHOPENHAUER, *M III* cit., § 41, p. 421.

⁴⁸ Cfr., A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Hayn, Berlin, 1851 (traduzione *Parerga e Paralipomena*, a cura di M. Montinari (capp. I-XIV) e di E. A. Kühn (capp. XV-XXXI), Milano, Adelphi, 1998, § 248.

⁴⁹ A tal proposito lo studioso Morris Engel parla di una combinazione, interna la *Tractatus*, comune anche ad altri scritti del pensatore austriaco, di intuizioni spinoziane

Questa visione disinteressata e indipendente, in senso etico *assoluta*, dall'accidentalità del mondo non rappresenta per Wittgenstein un'irrealizzabile utopia, ma qualcosa di raggiungibile, anzi, di più, una *condizione necessaria* per un agire veramente morale, la positiva ricaduta della *Noluntas* schopenhaueriana.

Se Schopenhauer identifica nell'*arte*, nella *morale della compassione* e nell'*ascesi* le tre principali vie di liberazione dalla *Voluntas*, tre chiavi per riuscire a guardare il mondo *sub specie aeternitatis*, Wittgenstein, dal canto suo, propone, con la teoria della raffigurazione linguistica, una prospettiva critica in grado di trasformare il linguaggio da utile mezzo pratico a fondamentale strumento dello spirito, capace di mutare e influenzare il modo di vivere e di guardare alla vita della gente mediante la logica del *mostrare* e non quella comune del *dire*⁵⁰. Un'idea indubbiamente complessa tanto da esprimere, quanto da comprendere, poiché, come riassunto da un'annotazione del 1937 dello stesso autore, "La difficoltà in cui si impiglia Socrate quando cerca di dare una risposta conclusiva alla domanda "Che cos'è...?" è la stessa a cui va incontro il *Tractatus* allorché cerca di indicare l'essenza del linguaggio"⁵¹. Un'essenza, questa, inesprimibile di per sé, in quanto, per Wittgenstein, il linguaggio, non può essere trattato come un semplice *fatto* del mondo, ma come una "terra di mezzo" fra sfera sensibile, logica-razionale ed etica.

Tutto il *Tractatus* si dimostra essere un tentativo di esprimere ciò che può solo essere mostrato: da qui l'invito dell'autore a utilizzare le proposizioni della sua opera come una *scala* da gettare via una volta saliti su un piano diverso, più alto, trascendentale, dal quale guardare il mondo.

6. 54 Le mie proposizioni illuminano così: Colui
che mi comprende, infine le riconosce

in senso etico e schopenhaueriane in campo estetico (Cfr., S. MORRIS ENGEL, *Schopenhauer's Impact on Wittgenstein*, «Journal of the History of Philosophy», 7, 3, 1969, pp. 285-302).

⁵⁰ Cfr., A. JANIK, S. TOULMIN, *Wittgenstein's Vienna*, Simon & Schuster, London, 1973 (*La grande Vienna. La formazione di Wittgenstein nella Vienna di Schönberg, di Musil, di Kokoschka e del dottor Freud*, traduzione di U. Giacomini, Milano, Garzanti, 1975, p. 180).

⁵¹ L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, traduzione di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1980, p. 63 (ed. orig. *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp Verlag, 1977).

insensate, se è asceso per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo essere asceso su essa). Egli deve trascendere queste proposizioni; è allora che egli vede rettamente il mondo.⁵²

Pur considerando l'indiscussa origine della metafora della scala dalla tradizione scettica⁵³, secondo la maggior parte della critica, sarebbe più plausibile che Wittgenstein abbia ripreso tale immagine da Schopenhauer o da un passo dei *Beiträge* di Fritz Mauthner, grande estimatore della filosofia schopenhaueriana, dove, però, essa assume un'accezione negativa, un senso profondamente diverso dall'intenzione presente nel *Tractatus*⁵⁴. Nonostante Schopenhauer

⁵² L. WITTGENSTEIN, *Tractatus*, 6. 54, p. 109.

⁵³ P. Gardiner ritiene che, alla luce della lettura giovanile che Wittgenstein fece de *Il Mondo* di Schopenhauer, non sia assolutamente da escludere l'influsso schopenhaueriano sulla metafora della scala descritta all'interno del *Tractatus* (cfr. P. GARDINER, *Schopenhauer*, Bristol, Bristol, 1997, p. 226). Data la scarsa conoscenza della filosofia antica da parte di Wittgenstein, meno rilevante sarebbe, invece, l'ipotesi di R. Chisholm (cfr. R. CHISHOLM, *Sextus Empiricus and Modern Empiricism*, «Philosophy of Science», 3, 1941) secondo cui il filosofo viennese sarebbe stato ispirato dalla ricorrente immagine della scala nella tradizione dello scetticismo antico. In particolare, Chisholm fa riferimento alle parole di Sesto Empirico: "E, infine, come non è impossibile che un uomo, dopo essere asceso lungo una scalinata sopra un luogo elevato, una volta raggiunta la cima ripercorra la scalinata ritornando sui propri passi, così non è inverosimile che lo Scettico, dopo essersi arrampicato su una scaletta – quella, cioè, di un'argomentazione che prova la non esistenza di una dimostrazione –, una volta raggiunto il suo scopo, proprio allora distrugga anche quella argomentazione medesima" (SESTO EMPIRICO, *Contro i logici*, traduzione di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 1975, II, 480-81, pp. 279-280). Diversamente da quanto proposto dagli studi di Gardiner e Chisholm, è opinione dello studioso J. Conant, che le radici della metafora della scala debbano essere ricercate né in Sesto Empirico, né in Schopenhauer, ma nell'opera di Kierkegaard. (Cfr. J. CONANT, *Throwing away the top of the ladder*, «The Yale Review», 79, 3, 1990, pp. 331-332).

⁵⁴ «Si deve salire per gradini e ogni gradino è un nuovo inganno, perché esso non si libra liberamente. Anche se ogni gradino fosse così basso e chi salisse vi si arrestasse solo di sfuggita, lo toccasse solo con le punte dei piedi: nell'attimo del contatto anch'egli non si librerebbe liberamente, resterebbe incatenato al linguaggio di questo attimo, di questo gradino. Anche se si fosse costruito da sé gradino e linguaggio per questo attimo. [...] Se voglio salire nella critica del linguaggio, che è l'occupazione più importante dell'umanità pensante, devo annientare il linguaggio passo dopo passo dietro di me e davanti a me e dentro di me, devo distruggere ogni piolo della scala mentre salgo. Chi vuole seguire, ricostruisca i pioli per poi distruggerli di nuovo». (Estratto di testo dei *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* di F. MAUTHNER [Contributi a una critica del linguaggio] ripreso dall'antologia *La maledizione della parola. Testi di critica del linguaggio*, a cura di L. Bertolini, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2008, pp. 78-79).

usi la stessa metafora in un contesto decisamente diverso, al fine di dimostrare come l'essenza della vera sapienza risieda non in un polveroso sapere enciclopedico ed astratto, ma da lì proceda verso una profonda comprensione intuitiva della realtà, il suo significato resta, dopotutto, coerente e fedele con quello del messaggio lanciato da Wittgenstein⁵⁵.

Uno degli aspetti più affascinanti dell'intero *Tractatus* è rappresentato, in modo ancora maggiore, dal suo epilogo, racchiuso dalla tanto semplice, quanto semanticamente densa, proposizione 7: "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere"⁵⁶. Questa frase richiama involontariamente quanto detto da Schopenhauer relativamente alla sua filosofia, la quale, una volta raggiunto il suo culmine, tenderebbe naturalmente ad assumere un carattere *negativo*, ovvero, terminerebbe con una negazione⁵⁷. Da una parte la negazione schopenhaueriana della *Voluntas* acquista un significato etico rinnovato "trasfigurandosi" in *Noluntas*, dall'altra quella wittgensteiniana del linguaggio e del suo potere espressivo lascia spazio ad un silenzio fertile, positivo e paradossalmente eloquente, custode della comprensione della sua intima essenza noumenica⁵⁸. La possibilità filosofica del linguaggio risiede forse proprio in questa peculiare possibilità della non-risposta?

"Il paradosso scompare soltanto se rompiamo in modo radicale con l'idea che il linguaggio funzioni sempre in un *unico* modo,

⁵⁵ «Per colui che studia di raggiungere l'*intelligenza delle cose*, i libri e gli studi sono meri pioli della scala, sulla quale egli sale al vertice della conoscenza: non appena un piolo lo ha sollevato di un passo, egli se lo lascia indietro. I molti, invece, che studiano per riempire la memoria, non utilizzano i pioli della scala per salire, ma li raccolgono e se ne caricano per portarli con sé, rallegrandosi per il crescente peso del carico. Essi rimangono eternamente in basso, perché sono loro a portare ciò che avrebbe dovuto portarli.» (A. SCHOPENHAUER, *L'arte di insultare*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 60-61 o in *M* cit., vol. II, cap. VII).

⁵⁶ Cfr., «[...] Wittgenstein crede appassionatamente che ciò che conta veramente nella vita umana è proprio quello di cui, dal suo punto di vista, si deve tacere. Quando, con immensi sforzi, delimita ciò che non è importante (e cioè gli scopi e i limiti del linguaggio ordinario), non sta misurando le coste dell'isola che esplora con tanta meticolosità, ma i *confini dell'oceano*.» (P. ENGELMANN, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir* cit., p. 97 (traduzione, p. 70).

⁵⁷ Cfr., A. SCHOPENHAUER, *M*, vol. II, cap. XLVIII.

⁵⁸ Un concetto, quello dell'"eloquenza del silenzio", ben espresso, a detta di Michelletti, dai versi della poesia *Si parla tacendo* di Angelus Silesius: «Uomo, se vuoi esprimere l'essere dell'eternità, occorre prima che ti privi d'ogni parola» (A. SILESIUS, *Der Cherubinischer Wandersmann*, II, 68).

serva sempre allo stesso scopo: trasmettere pensieri – siano questi pensieri intorno a case, a dolori, al bene e al male, o a qualunque altra cosa”⁵⁹: l’inesprimibilità della parola di fronte al radicale significato etico del mondo, questo profondo paradosso fra la sua funzione comunicativa e il suo limite tracciato dalla sola possibilità di *mostrare*, ma non di *dire*, sembra relativizzarsi, però, quando il soggetto partecipa al carattere trascendentale dell’arte. *La volontà sembra doversi riferire sempre ad una rappresentazione*.⁶⁰

Detto altrimenti, se da un lato la parola emancipa il pensiero, dall’altro l’immagine, in questo caso l’arte, eccede la parola stessa: *etica ed estetica sono tutt’uno*, scrive Wittgenstein alla proposizione 6. 421 e ciò indica, se pur indirettamente, quella dimensione trascendentale comune a entrambe, tale da dischiudere uno sguardo *sub specie aeternitatis* nei confronti della realtà. Dopotutto, data la sua straordinaria capacità comunicativa ed espressiva, l’arte può essere definita come una particolare forma di linguaggio (“L’arte è un’espressione”, L. Wittgenstein, *Q* 19. 9. 16) a cui si deve aggiungere una significativa portata etica, se è vero che “il bello è appunto ciò che rende felice”⁶¹. Un parallelo, quello fra etica ed estetica, che diventa evidente alla luce di quanto scritto da Wittgenstein nell’ottobre del 1916:

L’opera d’arte è l’oggetto visto *sub specie aeternitatis*; e la vita buona è il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione tra arte ed etica.

Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli *sub specie aeternitatis*, dal di fuori.⁶²

La riflessione wittgensteiniana manifesta il rivolto etico di ciò che possiamo definire, in un certo senso, il potere estetico del linguaggio, sia che questo assuma la veste poetica della parola, che quella pittorica dell’immagine o quella musicale del suono; analogamente,

⁵⁹ L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953 (traduzione *Ricerche Filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 2017, § 304, pp. 119-120).

⁶⁰ L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916* cit., 4. 11. 16, p. 233.

⁶¹ L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916* cit., 21. 10. 16, p. 233.

⁶² L. WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916* cit., 7. 10. 16, p. 229.

anche secondo Schopenhauer e, in modo assai simile, per Tolstoj⁶³, è possibile guardare all'arte come un mezzo attraverso cui diffondere insegnamenti morali. In particolare, nell'opera dello scrittore russo *Che cos'è l'arte* (1897), pubblicata pochi anni prima della celebre opera *Lo spirituale nell'arte* (1912) del pittore Kandinskij, è chiara questa interpretazione dell'arte come un linguaggio di rilevanza etica: si noti attentamente come nelle pagine di questo testo "arte" e "parola" siano rispettivamente definite *linguaggio del sentimento*, mezzo principe della comunicazione morale, e *linguaggio del pensiero razionale*.

Focalizzando l'attenzione sullo sfondo del confronto filosofico Wittgenstein-Schopenhauer in ambito etico-estetico, ritengo necessario fare una breve precisazione: da quanto detto a proposito dell'arte all'interno del *Tractatus*, quella che in Schopenhauer si delineava come una delle tre vie di liberazione dalla *Voluntas*, in Wittgenstein sembra *mostrare* e, al contempo, costituire insieme con l'etica, la forma logica e il linguaggio, il significato noumenico del mondo. Nel capitolo XXXIV dei *Supplementi* ai quattro libri del primo volume de *Il Mondo*, infatti, Schopenhauer descrive così l'*intima essenza dell'arte* e la sua relativa funzione:

Non soltanto la filosofia, ma anche le arti belle mirano in fondo a risolvere il problema dell'esistenza. [...] Per questa ragione il risultato di ogni concezione puramente oggettiva, quindi anche di ogni concezione artistica delle cose, è un'espressione di più dell'essenza della vita e dell'esistenza, una risposta di più alla domanda: "*Che cos'è la vita?*" – A questa domanda ogni opera d'arte genuina e riuscita risponde, alla sua maniera, in modo pienamente giusto.

Tuttavia, conclude:

Le arti parlano tutte quante solo il linguaggio ingenuo e fanciullesco dell'*intuizione*, non quello

⁶³ Particolarmente significativa, secondo lo studioso S. Giametta, la stima nutrita da Tolstoj nei confronti di Schopenhauer, considerato il pensatore «più grande del mondo». Cfr., S. GIAMETTA, *Il mondo di Schopenhauer in Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., p. 5.

astratto e grave della *riflessione*; la loro risposta è quindi un'immagine fugace, non una conoscenza permanente e universale. [...] soltanto una soddisfazione provvisoria, non una soddisfazione totale e definitiva.⁶⁴

Possiamo intravedere in questo linguaggio dell'*intuizione* provvisoria proprio delle arti, la stessa prospettiva *sub specie aeternitatis* del soggetto rispetto alle cose, già espressa da Spinoza e propria del terzo genere di conoscenza chiamato *scientia intuitiva*?

Di tutte le arti è la musica quella a cui, sia Wittgenstein che Schopenhauer, riconoscono il massimo valore e potere espressivo, in quanto è in grado di superare i limiti della rappresentazione e di comunicare dei sentimenti più profondi, pensieri e convinzioni che invano si cercherebbero di esprimere mediante il linguaggio formale. La ragione può portare solo al paradosso: da lì l'uomo deve necessariamente affidarsi all'insensata dimensione trascendentale dell'etica e del linguaggio dell'arte. In particolare, ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* si dice a proposito della musica, che "essa esprime, in un linguaggio immediatamente comprensibile, che non è tuttavia traducibile in quello della ragione, l'essenza più profonda di ogni vita ed esistenza"⁶⁵. In più occasioni il filosofo tedesco paragona l'azione della musica sull'animo umano a una *lingua universalissima*, misteriosamente chiara e immediatamente comprensibile per chiunque la ascolti. A tal proposito è molto significativo il fatto che l'analisi intorno alla natura e alle caratteristiche della musica, venga condotta da Schopenhauer sullo sfondo dello *studio degli effetti estetici* sull'uomo. In termini assai simili Wittgenstein si esprime in un passo delle sue *Ricerche filosofiche*: "Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda".⁶⁶

Riassumendo, i due autori sembrano volerci dire che il *perché*, celato dietro alla comprensione di una proposizione o di un tema musicale, come quello relativo alla natura della forma logica, all'inesprimibile senso etico della vita, si avvicina a quello di un enig-

⁶⁴ A. SCHOPENHAUER, *M cit.*, vol. II, cap. XXXIV, pp. 570-571.

⁶⁵ A. SCHOPENHAUER, *M cit.*, vol. II, cap. XXXIV, p. 571.

⁶⁶ L. WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche cit.*, § 527, p. 166.

ma irrisolvibile, chiaro solo nel momento in cui sia stato risolto⁶⁷.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Noi sentiamo che, persino nell'ipotesi che tutte le *possibili* domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati. Certo, allora non resta più domanda alcuna; e appunto questa è la risposta. (*T*, 6. 52, p. 108)

ARTHUR SCHOPENHAUER

Che le indagini morali siano incomparabilmente più importanti di quelle scientifiche e in genere di tutte le altre, segue da ciò che esse toccano in modo quasi immediato la cosa in sé, cioè quella manifestazione di essa in cui la medesima, colpita immediatamente dalla luce della conoscenza, rivela la sua essenza come *volontà*. (*M*, vol. II, cap. XLVII, p. 826)

Se Schopenhauer ricerca il vero noumenico dietro il velo apparente del *mondo come rappresentazione*, Wittgenstein sembra scorgere proprio nella particolare *rappresentazione del linguaggio* la chiave di volta del suo sistema: è difficile stabilire una vera e propria gerarchia relazionale fra le categorie wittgensteiniane di “mondo”, “soggetto”, “logica”, “etica”, e “linguaggio”, poiché la loro esistenza sembra essere avvolta dallo stesso e unico *mistero profondo* dell'inesprimibile. All'interno di questo panorama concettuale il linguaggio sembra rivestire un ruolo del tutto particolare e inedito, in quanto strumento principe della ragione e “precipitato” dello spirituale umano, un ideale chiave, un ponte a disposizione del soggetto, nel quale, sia Schopenhauer che Wittgenstein, riconoscono il *limite* del mondo. Un'idea ben resa, curiosamente, dall'acerrimo avversario filosofico di Schopenhauer, Hegel, in un breve paragrafo dedicato al linguaggio, all'interno della *Filosofia dello Spirito* (terza parte dell'*Enciclopedia delle Scienze filosofiche in compendio*”, opera pubblicata nel 1817 e poi, in forma ampliata e arricchita di note (“aggiunte”), nel 1827 e nel 1830): “Un esteriore così interiore è soltanto il suono articolato, la parola”, un discorso, questo, inserito non casualmente nella sezione inerente allo spirito

⁶⁷ «La risoluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso. (Non è forse per questo che degli uomini ai quali il senso della vita divenne, dopo lunghi dubbi, chiaro, non seppero poi dire in che cosa consistesse questo senso?)» (L. WITTGENSTEIN, *T* cit., 6. 521, p. 108).

soggettivo⁶⁸. Una descrizione a dir poco disarmante per la sua sintetica completezza.

L'eterogeneità sostanziale del “*che cosa*” sia il linguaggio, riporta alla mente una metafora utilizzata da Wittgenstein molti anni dopo la pubblicazione del *Tractatus*, nelle *Ricerche*, relativa all'atto di tessere un filo, fibra con fibra. Il filosofo viennese precisa che la robustezza di un qualsiasi filo non è data tanto dal fatto che una fibra corra per tutta la sua lunghezza, ma, quanto, piuttosto, “dal sovrapporsi di molte fibre l'una sull'altra”⁶⁹. Una delle intuizioni wittgensteiniane più significative, infatti, riguarderebbe proprio l'essenza composita del linguaggio, la sua “quadruplica radice”: a partire dal *Tractatus*, esso si configura come una materia costituita tanto da un elemento di matrice *antropologico-sociale* (l'istinto del linguaggio, la sua dimensione fenomenica), quanto da quello *logico* (la *forma logica* del mondo si rispecchia nello stesso linguaggio), *etico* (il linguaggio come *miracolo etico*) e, al pari di questo, anche da un aspetto *estetico* (linguaggio come rappresentazione e forma di espressione).

Così come Schopenhauer, pur non accogliendo *tout court* alcune riflessioni del pensiero kantiano, riteneva essere, la conoscenza delle principali opere di Kant, presupposto fondamentale per la piena comprensione de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, allo stesso modo, in un certo senso, possiamo leggere l'influenza del pensiero schopenhaueriano sul giovane Wittgenstein quale sostrato filosofico necessario, ma non sufficiente, funzionale tanto alla produzione, quanto alla comprensione del *Tractatus logico-philosophicus*.

⁶⁸ G. W. F. HEGEL, *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, Milano, Utet, 2005, § 462, p. 330.

⁶⁹ L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* cit., § 67, p. 41.

LUDOVICA SALERA
LA FOTOGRAFIA IN SICILIA:
UNA STORIA DI LUTTO E LUCE

Abstract

Il presente lavoro vuole ripercorrere e analizzare i rapporti coesi tra Sicilia, narrativa e fotografia a partire dai suoi protagonisti, riflettendo su come il tema della fotografia abbia segnato tutta la produzione letteraria di Bufalino, dall'origine (*Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*) fino all'ultimo romanzo pubblicato in vita (*Tommaso e il fotografo cieco*).

Attorno ai temi della Sicilia e della fotografia si intrecciano destini e nomi, letteratura e arte, linguaggi e immagini, due facce per lo stesso secolo: il Novecento. Il titolo del saggio riprende un'espressione di Bufalino, che ha definito la Sicilia «una mischia di lutto e luce», immerso nell' "isolitudine", un sentimento tutto particolare che suggella la solitudine e l'isola, ma che ne caratterizza anche l'unicità. È proprio su questa unicità che si fonda anche il rapporto – così particolare e fecondo – tra la regione e la fotografia.

Intellettuali e fotografi come Leonardo Sciascia, Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, Giuseppe Leone, insieme a Gesualdo Bufalino hanno raccontato nei loro scritti e nei loro scatti una Sicilia ossimorica, un'isola plurale e colorata, intessuta di memorie e ricca di storia.

This work aims to retrace and analyze the cohesive relationships between Sicily, fiction and photography starting from its protagonists, reflecting on how the theme of photography has marked the entire Bufalino's literary production, from the origin (*Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*) to the last novel published in life (*Tommaso e il fotografo cieco*).

Around the themes of Sicily and photography destinies and names are intertwined, literature and art, languages and images, two faces for the same century: the twentieth century. The essay's title takes up an expression by Bufalino, whom called Sicily "a mixture of mourning and light", immersed in "isolation", a very particular feeling that seals loneliness and the island, but which also characterizes its uniqueness. It is precisely on this uniqueness that the relationship – so special and fruitful – between the region and photography is also based.

Intellectuals and photographers such as Leonardo Sciascia, Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, Giuseppe Leone, together with Gesualdo Bufalino, have told in their writings and shots an omoric Sicily, an island both plural and colourful, woven with memories and rich in history.

LUDOVICA SALERA
LA FOTOGRAFIA IN SICILIA:
UNA STORIA DI LUTTO E LUCE

La Sicilia e la fotografia si uniscono, nella storia letteraria e artistica dell'Isola, in «una mischia di lutto e luce». L'espressione nasce dalla penna di Gesualdo Bufalino, autore del secondo Novecento, immerso nell'«isolitudine», un sentimento tutto particolare che suggella la solitudine e l'isola, ma che ne caratterizza anche l'unicità. È proprio su questa unicità che si fonda anche il rapporto – così particolare e fecondo – tra la regione e la fotografia. Attorno a questo binomio si intrecciano destini e nomi, letteratura e arte, linguaggi e immagini, luce e lutto, due facce per lo stesso secolo: il Novecento.

Ultimo grande erede della storia fotografica della Sicilia è proprio Bufalino: la fotografia ha segnato tutta la sua produzione letteraria, dall'origine (*Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*) fino all'ultimo romanzo pubblicato in vita (*Tommaso e il fotografo cieco*), senza tralasciare anche tutti quegli scritti in cui l'autore riflette sul medium fotografico, in un discorso sempre coerente con i temi prediletti: morte, memoria, e... Sicilia.

Proprio i temi sopracitati si fondono – per caso e per destino – nella scoperta e pubblicazione da parte di Gesualdo Bufalino delle foto di Gioacchino Iacono Caruso e Francesco Meli, scattate a Comiso tra il 1896 e il 1909 e date alla luce con il titolo *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*. Tutti ritratti dentro quella che Bertelli definisce una fissità arcaica in un'aria grave e greve, questo vero e proprio «commovente monumento del verismo fotografico»¹ ha fatto scoprire al mondo letterario italiano il talento narrativo di

¹ C. BERTELLI, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, Torino, Einaudi, 1979, p. 98.

Bufalino e soprattutto ha riportato alla luce una realtà sociale importante, lo spaccato di una dimensione umana variegata, signorile e rurale, immortalata dagli sguardi del padrone durante anni difficili. Il libro si componeva delle stampe recuperate dalla soffitta di una dimora signorile nella campagna comisana e di un saggio introduttivo, di puro stampo bufaliniano, che si sofferma sulla gravità dei tempi dell'epoca: «Il Sud, che già pagava in termini di rincari, disoccupazione e miseria il decollo industriale del triangolo cisalpino, aveva cominciato a contagiare del suo malessere la nazione intera»². Uomini, donne e bambini fissano l'obiettivo posando in modo serio e consapevole, senza sorprese di stile, «senz'altro fine che di rendere testimonianza di sé entro una linea di trasmissione tanto circoscritta»³.

Dato alle stampe nel 1978 per Sellerio con il titolo *Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*, edizione poi accresciuta di ulteriori apporti, riappare nel 1992 con il titolo *Il tempo in posa*⁴. La riflessione dell'autore, nota Agata Sciacca, si apre da subito all'insegna della morte, perché:

La fotografia evoca sempre un'assenza; sottolinea, contrariamente al cinema, l'irriproducibilità del trascorso, l'irrevocabilità del tempo, insomma la finitezza dell'esistere, e dunque la presenza della morte. L'obiettivo fotografico registra fisiologicamente un essere stato delle cose e degli uomini, fissando l'istante in cui furono. È insomma il documentato ingresso della Morte nella Vita.⁵

Bufalino parla di quel libro come una «microstoria per immagini con forte valore emblematico»⁶. Rinvenute le vecchie lastre fotografiche nella soffitta, la loro pubblicazione permette a Bufalino di far riemergere dal passato una realtà socialmente varia, «per un progetto

² G. BUFALINO, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 45. (ristampa riveduta e ampliata di G. Bufalino, *Comiso ieri*, Palermo, Sellerio, 1978).

³ C. BERTELLI, *La fedeltà incostante* cit., p. 99.

⁴ Vd. G. BUFALINO, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 1992.

⁵ A. SCIACCA, *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche fotocinematografiche nell'opera di Bufalino*, Roma, Bonanno, 2015, p. 33.

⁶ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Atti del word-show sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Associazione culturale Agorà, 1989, p. 17.

di analisi ampia e complessa di una società indagata nei suoi strati»⁷. Con Bufalino, perciò, il passato tornò a parlare: non a caso, proprio in una delle foto ritrovate da Bufalino e Iacono, compare un uomo di mezza età con un libro in mano, di cui Bufalino rintracciò il titolo: *Quando noi morti ci destiamo*. Un'espressione epifanica. Dal titolo originale *Når vi døde vagner*, l'ultima opera in tre atti del norvegese Henrik Ibsen sembra profetizzare proprio la stessa esperienza di ritrovamento delle lastre che stava avvenendo quel pomeriggio del 1976, parlando al tempo futuro che avrebbe svelato tutta la società di casa Iacono: «Si trattava di un caso, si capisce, ma così singolare e patetico da venirmene un moto di attonito spaesamento: come chi raccolga sugli scogli d'un faro dentro una secolare bottiglia un S.O.S di naufraghi del Pequod o della Medusa»⁸.

Le fotografie di *Comiso ieri* hanno un duplice valore: se da una parte hanno un'importanza intrinseca storica, perché testimonianza preziosa di una società perduta, dall'altra racchiudono tre dei temi fondanti della narrativa bufaliniana: morte, tempo e memoria. Possiamo iniziare a delineare una rete di temi connessi tra loro, in «testi che pur nella varietà disegnano un universo di temi e immagini fortemente coeso (memoria, malattia, morte, amore, Sicilia, scrittura, lettura, letteratura...)»⁹.

La fotografia racchiude in sé il *lutto* di un mondo andato perduto, *morto*, recuperabile con la *memoria*, ma allo stesso tempo nella *luce* del flash c'è qualcosa che rianima: nel saggio *Il clic impuro* afferma che essa sia: «un certificato di morte ma, nello stesso tempo, una promessa di resurrezione; è un documento impassibile, ma, nello stesso tempo, una fontana di lacrime esistenziali. Più ancora: obbedisce al tempo e lo fulmina»¹⁰.

La fotografia appare in Bufalino l'anello mancante che lega la narrativa alla memoria, ed è per questo che quasi tutte le sue opere contengono riflessioni sul medium fotografico o si prestano ad essere corredate da fotografie. «È possibile individuare tutta una serie di frammenti più o meno occasionali che puntellano la riflessione

⁷ E. IMBALZANO, *Di cenere e oro*, Milano, Bompiani, 2008, p. 259.

⁸ G. BUFALINO, *Il tempo in posa* cit., p. 21.

⁹ F. CAPUTO, *I due tempi delle Opere di Gesualdo Bufalino*, in *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, vol. 2., Milano, Ledizioni, 2017, p. 94.

¹⁰ G. BUFALINO, *La luce e il lutto*, in *Opere 1981-1988*, Milano, Bompiani, 1992, p. 1236. Anche in G. BUFALINO, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 56.

di Bufalino sulle affascinanti contraddizioni della fotografia»¹¹, nota Maria Rizzarelli. Anche a distanza di anni, ricordando l'ultimo romanzo edito prima dell'improvvisa morte di Bufalino: *Tommaso e il fotografo cieco*. Siamo quasi di fronte ad un uroboro, come scrisse Maria Rizzarelli: «la coda, rappresentata proprio da questo Tommaso, pare davvero essere morsa dal capo, costituito dal libretto di fotografie di due dilettanti cultori dell'invenzione di Daguerre, Francesco Meli e Gioacchino Iacono Caruso»¹². Proprio in virtù di questa circolarità di temi e avvenimenti anche e soprattutto biografici, la fotografia rappresenta il migliore *exemplum*, perché «ogni libro di Bufalino contiene *in nuce* anche gli altri, fila sottili lo ricollegano all'universo di immagini che l'autore è andato via via tratteggiando»¹³.

La critica letteraria più recente ha mostrato inoltre in più riprese come la poetica di Bufalino abbia attinto alle arti visive, attraverso costanti riferimenti e allusioni. Fotografia, cinema e pittura attraversano infatti la sua produzione e diventano espedienti connaturati alla sua narrativa, in relazione soprattutto all'isola natia.

Secondo Agata Sciacca, è dal cinema e «da certa vetusta fotografia è venuto un modo di pensare il ricordo, in Bufalino poi rafforzato dal modo di guardare la Sicilia della luce e del lutto così come entrava nell'obiettivo dei grandi maestri fotografi e amici Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, Giuseppe Leone»¹⁴. Di nuovo, i temi della fotografia, della memoria e della Trinacria riemergono coesi a costituire un sistema coerente di rapporti interni alla riflessione bufaliniana.

Al centro, una Sicilia intessuta di memorie e ricca di storia. L'isola acquista davvero il carattere di *unicum* nella storia e geografia della letteratura italiana: è un'isola plurale non solo per la narrazione che ne fece Gesualdo Bufalino, ma anche per la sua predisposizione naturale ad essere raccontata in molti modi diversi e con molti linguaggi. Non a caso è l'unica isola per cui sia stato coniato un termine su misura, quella «sicilianità» di cui hanno scritto tanti e tanti scrittori. Secondo Leonardo Sciascia, la sicilianità è «la sostanza

¹¹ M. RIZZARELLI, *Tommaso e il fotografo cieco- ovvero i paradossi della camera oscura*, a cura di A. Riem Natale, A. Csillaghy, in *Un tremore di foglie. Studi e scritti in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum edizioni, 2011, vol. 1., p. 2.

¹² M. RIZZARELLI, *Tommaso e il fotografo cieco – ovvero i paradossi della camera oscura* cit., p. 425.

¹³ F. CAPUTO, *Il fotografo delle parole. In ricordo di Gesualdo Bufalino*, «Autografo», 13, n. 34, 1997, p. 51.

¹⁴ A. SCIACCA, *Le visioni di Gesualdo* cit., p. 30.

di quella nozione della Sicilia che è insieme luogo comune, idea corrente, e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell'arte¹⁵. Una regione a vocazione artistica, come notò anche il filosofo Manlio Sgalambro nell'introduzione al libretto dell'opera lirica *Il cavaliere dell'intelletto*, scritta a quattro mani con Franco Battiato, in cui scrisse: «La Sicilia esiste solo come fenomeno estetico. Solo nel momento felice dell'arte quest'isola è vera»¹⁶. Come nota anche Natale Tedesco, direttore scientifico dell'ottavo volume della *Storia della Sicilia*, è dalla metà del diciannovesimo secolo che la Sicilia si pone in maniera più netta al centro di un sistema di rapporti culturali, artistici e letterari in cui la sperimentazione dei codici espressivi e di genere, imponendosi oltre i naturali confini marittimi, va a collocarsi in una dimensione decisamente cosmopolita¹⁷. Tradizione e innovazione, "sicilitudine" e apertura a nuovi linguaggi narrativi sono, dunque, i poli intorno ai quali si sviluppano le riflessioni di scrittori e fotografi siciliani.

In questa cornice si intrecciano le riflessioni più proficue su fotografia e visualità, a opera di fotografi e uomini di lettere che hanno coniugato nelle loro vite penna e macchina fotografica con risultati di grande rilievo. Proprio in virtù della pluralità degli approcci e delle sensibilità di autori diversi, la natura dei luoghi ha segnato le scritture e gli sguardi sulle cose, intrecciando storie e destini che ci hanno restituito in molti modi, tra loro differenti, spaccati della realtà siciliana. Sei nomi su tutti: Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino, Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, Giuseppe Leone. I primi tre, scrittori per vocazione, interessati al mondo della fotografia e impegnati ad interrogarsi sulla sua natura; in mezzo, Enzo Sellerio, a cui spetta un posto d'obbligo in queste pagine. Lui ed Elvira Giorgianni, sua moglie, rivoluzionarono infatti i canoni dell'editoria italiana. Enzo Sellerio è l'anello di congiunzione per quelli che, invece, come linguaggio principale hanno scelto quello fotografico: Scianna e Leone. Nomi che si intrecciano in fortunate collaborazioni e in vere e proprie amicizie, a loro volta immortalate dal medium fotografico. Si pensi alla foto più famosa, scattata da

¹⁵ L. SCIASCIA, *Cruciverba*, Torino, Adelphi, 1998, p. 34.

¹⁶ M. SGALAMBRO, F. BATTIATO, *Il cavaliere dell'intelletto. Libretto dell'Opera in due atti*, Milano, Casa musicale Sonzogno, L'ottava, 1994.

¹⁷ N. TEDESCO, *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Editalia - Sanfilippo, 2000.

Giuseppe Leone nell'84, che immortala la "triade" Consolo, Sciascia e Bufalino, mentre ridono alla Noce, la casa di campagna a Racalmuto di Sciascia e luogo di ritrovo e riparo da tante calure estive.

È proprio Leone la voce e l'occhio principale di *Storia di un'amicizia*¹⁸, il libro fotografico in cui la storia del fotografo con gli scrittori viene raccontata tra parole e foto, che insieme restituiscono al lettore-osservatore una nuova lente entro la quale guardare il rapporto tra i tre, ma anche il rapporto dei tre con la macchina fotografica. I primi a conoscersi - tramite i coniugi Sellerio - furono Sciascia e Leone. Era il 1977: nello stesso periodo, Bufalino stava lavorando al testo da accompagnare alle foto, ritrovate per caso, scattate da Iacono e Meli; tuttavia, lo stesso editore, Sellerio, non aveva certezze sulla qualità del testo. Leone ebbe intanto l'incarico di restaurare e stampare le lastre fotografiche di fine Ottocento che sarebbero divenute il *corpus* principale di *Comiso Ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, sul quale scommisero Elvira Sellerio e Leonardo Sciascia: chiesero infatti allo sconosciuto professore comisano se avesse altro nel cassetto, e ne uscì *Diceria dell'untore*. Fu così che si conobbero anche Sciascia e Bufalino.

Dall'amicizia di Giuseppe Leone con i tre nasceranno differenti fotolibri, da diversi editori, pubblicati tra l'83 e il '99. Giuseppe Leone ha percorso gli orizzonti dei paesaggi siciliani, raccontando monumenti, feste, volti scavati dal tempo, bambini, «le contraddizioni, le divergenze e le lacerazioni di questa Sicilia»¹⁹ e vanta con i tre più pubblicazioni: *La Contea di Modica* (Electa, 1983) e *Invenzione di una prefettura* (Bompiani, 1987) nacquero dalla collaborazione con Sciascia; l'anno seguente, con testo di Bufalino, uscì *L'isola nuda* (Bompiani, 1988); con Consolo la collaborazione si intensificò e i due pubblicarono *Sicilia Teatro del mondo* con Cesare De Seta (Nuova Eri, 1990); *Il Barocco in Sicilia* (Bompiani, 1991) e *Cefalù* (Bruno Leopardi, 1999). Al centro di queste opere, da protagonista, una riflessione mai banale sulla Sicilia come culla di bellezza e contraddizioni, teatro naturale per scatti di una vita che si rivela naturalmente all'obiettivo, come scrisse Bufalino ne *L'isola nuda*: «nelle fotografie di Leone non cercate la collera né la pietà civile

¹⁸ G. LEONE, *Storia di un'amicizia*, in *Storia di un'amicizia. Giuseppe Leone, Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo*, a cura di G. Prode, Roma, Postcart, 2016.

¹⁹ G. LEONE, *Storia di un'amicizia* cit., p. 10.

né l'avvampo della metafora; bensì, istigato dall'eccellente mestiere, un colpo d'occhio avvezzo a cogliere le mimiche significanti del grande teatro umano»²⁰. Nei fotolibri appena citati, la singola immagine acquisisce valore in rapporto alla propria posizione, in una concatenazione regolata da rapporti grafici e formali; mentre la parte testuale, spiega la Criscione, può dispiegarsi sotto forma di titolo, didascalia, introduzione e saggio. Proprio riallacciandosi a questa struttura, Vincenzo Marzocchini nel suo volume *Letteratura e Fotografia* vede come esempio eccellente un'altra collaborazione, quella tra Ferdinando Scianna e Leonardo Sciascia con un titolo su tutti: *Feste religiose in Sicilia*. Egli scrive infatti che le immagini qui non hanno bisogno di commenti, e nonostante ogni singola fotografia abbia una narrazione autonoma, è nella loro concatenazione che si dispiega una storia più distesa. Gli stessi testi, non aggiungendo nulla alla fotografia, vengono definiti piuttosto «gradini di un percorso parallelo che può sovrapporsi all'altro solo alla fine del viaggio, mai prima»²¹. Si può parlare quindi di un vero e proprio equilibrio: Marzocchini ne individua due caratteristiche salienti, ovvero equidistanza e compenetrazione tra immagini e testo.

Anche la posizione di Ferdinando Scianna assume particolare importanza nel rapporto dialettico tra i due linguaggi, soprattutto perché già dal suo esordio, avvenuto proprio nel 1965 con *Feste religiose in Sicilia*²², a soli 21 anni, è evidente una matrice letteraria nel suo fotografare. Come nota Cristina Casero in un articolo apparso sulla rivista letteraria «Arabeschi» (rivista dedicata ai rapporti tra letteratura e visualità), nell'universo creativo di Scianna il nesso dialettico tra fotografie e narrazione si articola in più livelli, parallelamente praticati, che «vanno a comporre la "scrittura" del testo, in un rimando continuo, che non mortifica affatto la valenza di ciascuno dei due linguaggi, bensì ne esalta i caratteri»²³. Con *Feste religiose* viene mostrata e narrata la natura del sentimento religioso siciliano senza cedere a tentativi di mitigarne gli aspetti più «pagani»; lo

²⁰ G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, in *Opere II*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 648.

²¹ V. MARZOCCHINI, *Letteratura e Fotografia. Scrittori, poeti e fotografi*, Bologna, CLUEB, 2005, p. 111.

²² L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia. Fotografie di Ferdinando Scianna*, Bari, Leonardo Da Vinci, 1965.

²³ C. CASERO, *Sulla fotografia di Ferdinando Scianna, o sulla fotografia come racconto della realtà*, «Arabeschi», 4, 2014.

sguardo di Scianna si pone nella condizione di accogliere la realtà in cui egli stesso si immerge senza giudizi aprioristici. Le foto sono precedute dal saggio a firma di Sciascia dal titolo *Una candela al santo, una al serpente*, in cui lo scrittore sottolinea la dimensione teatrale delle feste patronali in Sicilia e ragiona sul loro lato folkloristico. La morte dello scrittore di Racalmuto mise fine alla collaborazione con Scianna, durata un quarto di secolo; l'ultimo libro che li vede protagonisti, *Leonardo Sciascia fotografato da Ferdinando Scianna*²⁴, è uscito con l'editore Sciardelli alcuni mesi dopo la morte di Sciascia e cerca di catturarne l'«entelechia», concetto aristotelico caro allo scrittore racalmutese per designare una realtà fotografata colta nella sua essenza metafisica, immanente e in divenire²⁵.

Scianna fu solo uno dei fotografi con i quali Sciascia collaborò: dalla metà degli anni '60 egli scrisse infatti prefazioni, saggi, note introduttive per cataloghi e libri illustrati da fotografi come i già citati Ferdinando Scianna e Giuseppe Leone, Enzo Sellerio, ma anche Melo Minnella, Lisetta Carmi. La Rizzarelli naturalmente ricollega questo *corpus* consistente all'interesse di Sciascia «per le forme di ibridazione e di dialogo fra verbalità e visualità»²⁶, valorizzando la capacità che egli aveva di leggere le immagini. Una delle sue letture più significative è inserita proprio all'interno di un suo libro, *Nero su nero*, quando interpreta due fotografie, una di Robert Capa e un'altra a lui solo attribuibile per ipotesi, e riesce a scorgervi il riflesso che queste hanno nella vita a lui contemporanea²⁷. Questi esempi di *ekphrasis* sono solo piccoli tasselli di un interesse alimentatosi negli anni, e la Rizzarelli intende appunto recuperare tutti i rapporti delle interferenze visuali nella scrittura di Sciascia, destreggiandosi tra rimandi, citazioni fotografiche, e descrizioni figurative. Un'apertura, quella di Sciascia, motivata da una concezione della letteratura moderna come continuamente contaminata dalla visualità e da un interesse verso la riflessione teorica sul codice fotografico, alimentata da due fondamentali letture: Henri de Cartier-Bresson e Roland Barthes. Come scrive nel saggio *Fotografo nato*, riferendosi a Scian-

²⁴ *Leonardo Sciascia fotografato da Ferdinando Scianna*, a cura di C. Ambroise, Milano, Sciardelli, 1989.

²⁵ V. MIANO, *Dizionario filosofico*, Torino, Società editrice internazionale, 1956, p. 226.

²⁶ *Ivi*, p. 118.

²⁷ L. SCIASCIA, *Nero su Nero*, Torino, Einaudi, 1979, p. 59.

na, per Sciascia i guai della fotografia deriverebbero dal non averle assegnato una musa, come invece è accaduto con il cinema²⁸; ma è dalla lettura di *Images à la sauvette* (H. De Cartier-Bresson, 1952) e *La chambre claire* (Barthes, 1980) che emerge tutto lo spessore della riflessione sciasciana nei numerosi interventi sul tema.

Maria Rizzarelli, al riguardo, osserva che Sciascia fece propria l'espressione "à la sauvette", assumendola come una sorta di etichetta attribuita ai fotografi che egli stima di più²⁹. In tempi e modi diversi, l'espressione bressoniana appare associata a Melo Minnella, Giuseppe Leone, Ferdinando Scianna ed Enzo Sellerio. La traduzione dell'espressione di Bresson operata da Sciascia è quella che si applica a foto rubate di nascosto; e i fotografi siciliani sembrano essere, per Sciascia, veri e propri «ladri di luce», come scrisse anche Gesualdo Bufalino per Scianna e Leone³⁰. L'idea sottesa è quella di una Sicilia sfuggente, refrattaria quasi a rivelare la propria essenza come i suoi abitanti. Il che ci conduce di nuovo ad un altro concetto caro a Sciascia: quello dell'«entelechia», a cui l'abbiamo già associato parlando del libricino di fotografie postumo che lo vedono ritratto da Scianna in più luoghi e situazioni³¹. Secondo Maria Rizzarelli la teoria contenuta nel saggio *il Ritratto fotografico come entelechia* rappresenta una vera e propria summa di una riflessione costante e organica sulla fotografia³².

Il saggio fa parte del libro *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*³³, a cura di Daniela Palazzoli, catalogo di una mostra fortemente voluta da Sciascia. L'entelechia sciasciana è un concetto che nasce da più definizioni. Una delle più illuminanti, di derivazione goethiana, è quella per cui un uomo che muore a trentacinque anni è in ciascun punto della sua vita un uomo che morrà a trentacinque anni. In una sequenza serrata di considerazioni, Sciascia esamina la rivoluzione del ritratto fotografico come espressione di disvelamento e nascondimento tra loro coesistenti, in

²⁸ L. SCIASCIA, *Fotografo nato*, in *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Roma, Editori riuniti, 1988, p. 159.

²⁹ M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013, p. 126.

³⁰ G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, in *Opere*, 2. cit., p. 643.

³¹ *Leonardo Sciascia fotografato da Ferdinando Scianna* cit.

³² M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini* cit., p. 141.

³³ D. PALAZZOLI, L. SCIASCIA, *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, Milano, Bompiani, 1987.

equilibrio tra tempo e forma, per trovarne un esempio concreto ne *La camera chiara* di Barthes, quando il saggista francese racconta di aver ritrovato l'essenza di sua madre morta era stata in una foto che la ritraeva bambina: «in quella foto particolare aleggiava qualcosa come un'essenza della Fotografia»³⁴.

La riflessione teorica di Sciascia, dunque, si fonda sul concetto di identità, racchiuso dalla forma: proprio questi concetti alimentavano, in un modo diverso, un altro saggio, che Sciascia scrisse nel 1969 presentando sedici fotografie di Enzo Sellerio. Egli parla qui di foto - ovviamente, come già visto, *à la sauwette* - rubate ad una realtà umana, quella siciliana, restia a donarsi senza pudore e remore al *click*. Come se lo stesso Sellerio cercasse - e rubasse - proprio l'entelechia dell'umanità siciliana. Saccheggiano attimi, infatti,

«la vita improvvisamente e per sempre si ferma, si raggela, assume consistenza identità significato. È una forma che dice il passato, conferisce significato al presente, predice l'avvenire: identifica cioè di fronte alla storia, di fronte a Dio, di fronte al destino. È la morte, in definitiva: e lo scatto dell'obiettivo è come lo scatto di un'arma micidiale»³⁵.

Queste parole sembrano già preannunciare la riflessione sull'entelechia, che è del 1987, e quindi «sull'ubi consistam estetico della fotografia»³⁶, come nota Maria Rizzarelli.

L'entelechia di Sciascia ha pertanto a che fare tanto con la vita, quanto con la morte: un'essenza sempiterna, fermata su carta. Si pensi proprio a Barthes che ebbe la certezza di aver ritrovato l'essenza di sua madre defunta in una foto che la raffigurava bambina. Un'entelechia che fotografi come Sellerio, Scianna, Leone hanno cercato di catturare nei loro scatti nella sua sfaccettatura ossimorica, cercando di rivelare la vera essenza della sicilianità. Soprattutto in uno degli scatti più famosi di Sellerio, *L'oste conduce il suo asinello a vedere la portaerei Independence, alla fonda durante le elezioni politiche*, il contrasto caratterizzante l'isola si mostra in tutta la

³⁴ R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 74.

³⁵ L. SCIASCIA, *Presentazione a 16 fotografie siciliane dell'archivio di Enzo Sellerio*, Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1969.

³⁶ M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini* cit., p. 125.

sua forza evocativa. Come lo stesso fotografo-editore scrive in una lettera del 1961: «volevo soltanto sottolineare l'immenso e ridicolo contrasto tra una portaerei da 90000 cavalli, il cui costo di circa 100000 dollari al giorno e non produce niente di utile, e un asinello da mezzo cavallo che costa 100 lire al giorno e produce molto di più, qui in Sicilia»³⁷. Una foto, nota Gabriele D'Autilia in un saggio apparso su «Meridiana», che non vuole in ogni caso scivolare in una retorica capace di togliere allo scatto tutta la valenza evocativa³⁸ di un contrasto che appare semplicemente eloquente. Anche autori come Sciascia e Bufalino si sono concentrati nello sforzo di delineare un'entelechia della Sicilia, tra parole e immagini.

Ne *Il malpensante*, originalissima raccolta di aforismi e pensieri, Bufalino ha provato a scrivere dell'ineliminabile ambivalenza della sicilianità, parlando proprio del «luttuoso lusso d'essere siciliani»³⁹. La Sicilia che Bufalino tratteggia è un'isola plurale, sì, ma anche contraddittoria, al contempo apollinea e dionisiaca, un caleidoscopio di culture: «l'isola tutta è una mischia di lutto e luce. Dove è più nero il lutto, ivi è più flagrante la luce, e fa sembrare incredibile, inaccettabile la morte [...] Appare come uno scandalo, un'invidia degli dèi»⁴⁰. E le fotografie, con i loro *flash* di luce e la loro immobilità simile alla morte, come già evidenziato da Sciascia, sembrano inserirsi naturalmente nelle forme più esaustive e coerenti di narrazione dell'isola.

La Sicilia per Bufalino è tema e paesaggio, fulcro principale della sua narrativa, unico luogo in cui le sue descrizioni ossimoriche riescono mantenere un equilibrio. L'ossimoro siciliano a cui Bufalino ha dato voce non si esaurisce infatti nel mero accostamento di termini opposti, ma si configura come l'unico compromesso possibile capace di far coesistere termini antitetici in un sistema profondamente coerente, e comunque in linea con scrittori che prima di lui hanno vissuto e raccontato la Sicilia.

La prima riflessione d'obbligo quando si prova a descrivere la regione bufaliniana è, infatti, sulla natura dell'insularità e sul ruolo

³⁷ P. MORELLO, *Enzo Sellerio fotografo: tre studi siciliani*, Milano, Leonardo Arte, 1998, p. 86.

³⁸ G. D'AUTILIA, *L'oste e l'asinello: il paradigma fotografico di Enzo Sellerio*, «Meridiana», 47-48, 2003, p. 92.

³⁹ G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere II* cit., p. 1045.

⁴⁰ G. BUFALINO, *La luce e il lutto*, in *Opere 1981-1988* cit., p. 1141.

che essa ha avuto su romanzieri e narratori. Secondo il critico Giacomo Debenedetti l'immagine dell'isola è «a rigore di simbolo, il luogo dove l'uomo deve condursi per trovare sé stesso, mettersi d'accordo col proprio destino»⁴¹. L'isola per Debenedetti, così come traspare dal saggio *Personaggi e destino*, è la patria del personaggio per antonomasia: Ulisse. Ha perciò a che fare con il tema del viaggio, ma soprattutto del ritorno. E, come nota Massimo Schilirò nel saggio *La Sicilia fuori dalla Sicilia* inserito nel celebre atlante Einaudi della letteratura italiana, «prima o poi, l'emigrato ritorna. Il varco all'indietro dello Stretto è tra i *topoi* della narrativa siciliana»⁴². Lo stesso Bufalino, nonostante visse quasi sempre a Comiso, visse su di sé e riversò nelle sue pagine quello che ne *Il fiele ibleo* definisce un vero e proprio dilemma.

Chi vive nell'isola, infatti, subisce di necessità due pulsioni contrarie: [...] v'è chi fugge, tagliando dentro di sé ogni ponte di famiglia, abitudini, lingua; chi, dopo esser fuggito ritorna, quindi prova di nuovo a fuggire, sentendo ogni volta una cicatrice riaprirsi nascostamente nel cuore; chi, infine, si radica al suolo e non si muove più, ma concepisce contro se stesso, per questa scelta, un rancore e un rimorso che gli rendono i giorni infelici.⁴³

L'ultima opzione vagheggia l'immagine verghiana dell'attaccamento allo scoglio, che da allora si pone come la rappresentazione dell'immobilità tipicamente siciliana, che nella letteratura regionale parrebbe risultare, secondo Maria Paino, un «ideale nucleo metaforico fondativo di una precisa mitografia»⁴⁴. Nello stesso saggio, la Paino sottolinea come Bufalino, sedentario per scelta, riproponga anche nei suoi romanzi la predilezione per i luoghi chiusi, prima di tutto le biblioteche, luoghi per raggiungere un "altrove" pur rimanendo stanziali. Egli, infatti, scrivendo le sue *Istruzioni per l'uso della Sicilia*, saggio contenuto ne *Il fiele ibleo*, scrisse proprio di possedere

⁴¹ G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino*, in Id. *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 917.

⁴² M. SCHILIRÒ, *La Sicilia fuori dalla Sicilia (1850-2000)*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, p. 342.

⁴³ G. BUFALINO, *Il fiele ibleo*, in *Opere II* cit., p. 983.

⁴⁴ M. PAINO, *L'isola come metafora*, in *Il moto immobile. Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del 900*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 5.

questa doppia cittadinanza, tra “dappertutto” e “qui”⁴⁵. Il senso di isolamento appare appunto strutturale, ed è a proposito che Bufalino coniò un espressivo neologismo:

Una insularità che, giocando con le parole, mi è avvenuto una volta di deformare in “isolitudine”, intendendo con questa parola inventata il destino di ogni isola, che di essere sola nell’angoscia dei suoi invalicabili confini, infelice e orgogliosa di questo destino. Donde viene che i suoi figli, stretti tutt’intorno dal mare, siano spinti a farsi isole dentro l’isola e a chiudersi all’interno dentro la propria solitudine con il presuntuoso proposito di rovesciare le parti, diventando a loro volta carcerieri e tiranni del mondo. Resta da dire, per concluder sulla Sicilia, qual è il mio rapporto con la provincia. Ecco, io vi sono vissuto e vivo come in un bunker. È per me una tana, trappola e trono, vi vegeto e vi trionfo, vorrei uscirne ma so che altrove sarebbe la fine.⁴⁶

Non è un caso che Bufalino per spiegare il suo rapporto con la Sicilia e con la provincia ricorra quindi più volte a un campo semantico legato alla clausura e all’isolamento: «invalicabili confini», «stretti tutt’intorno dal mare», «chiudersi all’interno» e «carcerieri del mondo», tutte espressioni che rimandano a questo senso di solitudine naturale dell’isola, che Nicola Contegreco associa anche al sentimento portoghese della *saudade*⁴⁷. Appare quindi evidente come nella narrativa siciliana lo sfondo assuma particolari significati, tanto da incidere sul destino dei suoi abitanti; potremmo quasi riassumere questo fenomeno in quella che Giuseppe Tomasi da Lampedusa ha definito ne *Il Gattopardo* «una terrificante insularità d’animo»⁴⁸.

Nel passo appena citato emerge anche come il professore comissano torni ad accostare termini opposti come «trappola» e «trono»,

⁴⁵ G. BUFALINO, *Il fiato ibleo*, in *Opere 1989-1996* cit., p. 981.

⁴⁶ G. BUFALINO, in *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, pp. 49-50.

⁴⁷ N. CONTEGRECO, *Isolitudine: la Sicilia di Gesualdo Bufalino*, «Critica letteraria», 1, n. 174, 2017, p. 182.

⁴⁸ G. T. DA LAMPEDUSA, *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2002, p. 180.

continuando ad alimentare l'idea di una regione multiforme e plurale. Parliamo infatti di «un luogo di vipere e spine, di mandorli e gelsomini; di grazia, di ferocia; di macerie regali, di micidiali magnificenze»⁴⁹. L'opera più rappresentativa sulla Sicilia in questo senso sarà dunque *La luce e il lutto*, dove si analizza nella regione e nei suoi abitanti quel «sentimento pungente della vita e della morte, del sole e della tenebra che vi si annida»⁵⁰ e il titolo dell'opera suggerisce già due aree cromatiche opposte. Nella luce accecante siciliana e nel nero delle velette delle donne il venerdì di Pasqua, per Bufalino si può nettamente avvertire «una dualità dell'animo siciliano, teso tra lo squallore vitale del sole e il consapevole dolore della morte, attraverso cui si avverte il leopardiano pulsare della caducità»⁵¹.

La Trinacria come tema percorre dunque tutta l'opera bufaliniana. Nell'*Autodizionario degli scrittori italiani* a cura di Felice Piemontese, lo scrittore siciliano racchiudeva nel 1989 dentro la categoria "Sicilianerie" quattro opere: *Museo d'ombre* (Sellerio, 1982), *La luce e il lutto* (Sellerio, 1988), *Saline di Sicilia* (Sellerio, 1988), *L'isola nuda* (Bompiani, 1989)⁵². Per "sicilianerie" l'interpretazione che ci offre Nicola Contegreco racchiude tutte quelle

opere a metà strada tra la prosa e la memoria, la narrazione fantastica e la scrittura di tipo etnografico, per mezzo delle quali si può scoprire il legame viscerale ed erotico simboleggiato proprio dal "cordone ombelicale" [...] che l'autore aveva instaurato e viveva con la sua terra⁵³.

Anche il giornalista Alajmo si riferisce a Sciascia e a Bufalino usando la stessa espressione "fisica", affermando che «chi è nato nell'isola difficilmente riuscirà a scrivere d'altro. Potrà tirare il cordone ombelicale fin quando vuole, sperando che si spezzi. Ma non si spezza

⁴⁹ G. BUFALINO, *Il fiele ibleo*, in *Opere 1989-1996* cit., p. 984.

⁵⁰ G. BUFALINO, *La luce e il lutto* cit., p. 1146.

⁵¹ C. ALIBERTI, *Gesualdo Bufalino*, in ID., *Letteratura siciliana contemporanea da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri: tra storia, disinganno, lirismo ed ironia*, Cosenza, Pellegrini, 2008, p. 361.

⁵² F. PIEMONTESE, *Autodizionario degli scrittori siciliani*, Milano, Leonardo, 1989, p. 79.

⁵³ N. CONTEGRECO, *Isolitudine: la Sicilia di Gesualdo Bufalino* cit.

mai»⁵⁴. Sciascia aveva ovviato al problema dividendosi tra il respiro europeo di Parigi e la tranquillità della casa di Racalmuto, in località contrada La Noce, dove Bufalino si recava spesso. Le foto più esplicative dell'amicizia tra Sciascia, Consolo e Bufalino furono proprio scattate nella casa di campagna di Sciascia da Giuseppe Leone, che collaborò con i tre in vari esperimenti editoriali in cui fotografia e letteratura convivevano nelle stesse pagine. Dalla collaborazione Leone-Bufalino nacque nel 1986, edito da Bompiani, un volume sul paesaggio siciliano dal titolo *Isola nuda*, già sopracitato come "sicilianeria". In questo volume sono raccolte immagini del paesaggio della Sicilia, esposto nella sua essenza, in un contrasto molto forte, in pieno senso bufaliniano, tra il bianco accecante della luce e la terra bruna, perché «la verità di un corpo è la sua nudità»⁵⁵. È un libro che - secondo Contegreco - nelle sue immagini attraversa «il paesaggio in maniera corporale, cercando ovunque in esso le radici di quella sacralità ancestrale e mitica mai perduta»⁵⁶.

L'area cromatica della bianchezza colpisce soprattutto in *Saline di Sicilia*, altro volume fotografico dell'autore ibleo, che secondo Giulia Ceccuti rappresenta «un gioiello dal punto di vista editoriale e della ricchezza di contenuti storici e non, si trova un'interessante digressione sul colore bianco, al quale Bufalino attribuisce inaspettatamente una buona dose di spaventosa ambiguità»⁵⁷. Il bianco, infatti, è per Bufalino costantemente in bilico verso il nulla, a cui attribuisce il campo cromatico del nero. Di nuovo, la Sicilia viene ad essere ritratta con colori che ne polarizzano la natura ed esprimono la pluralità delle contraddizioni che la regione riesce a conservare in tutti i linguaggi con cui viene raccontata. Un fotografo che ha saputo dividere con scrittori come Bufalino l'esperienza profonda della terra siciliana cogliendone bellezza e contraddizioni senza mai cadere nello stereotipo è, oltre a Giuseppe Leone, Ferdinando Scianna. È a loro che Bufalino in *Saldi d'autunno* dedica il saggio *Professione: ladri di luce*, in cui scrive alcune delle sue migliori riflessioni sul medium fotografico.

A entrambi è comune una certa matrice letteraria nel loro foto-

⁵⁴ R. ALAJMO, *Palermo è una cipolla*, Roma, Laterza, 2012, p. 27.

⁵⁵ G. BUFALINO, *Saldi d'autunno* in *Opere 1989-1996* cit., p. 632.

⁵⁶ N. CONTEGRECO, *Isolitudine: la Sicilia di Gesualdo Bufalino* cit., p. 187.

⁵⁷ G. CECCUTI, *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», 2, 2004, p. 100.

grafare ed è per questo che vantano collaborazioni con il terzetto di amici scrittori, con i quali hanno raccontato più aspetti diversi della Trinacria, con la chiara intenzione di costruire un racconto nelle immagini e con le immagini.

Forse la Sicilia, proponendosi come isola plurale e straripando da tutti gli argini narrativi entro cui gli scrittori hanno cercato di descriverla, ha avuto bisogno di un nuovo linguaggio - quello fotografico - che le offrisse altra possibilità di racconto. Questo spiegherebbe i rapporti così coesi tra Sicilia, narrativa e fotografia, in un triangolo che ha incantato tanti autori, ultimi tra tutti Sciascia e Bufalino. Quest'ultimo, infatti, per oltre vent'anni ha introdotto e curato preziosi libri fotografici in cui sono contenute profonde e penetranti riflessioni dedicate alla fotografia nel secolo scorso. In una struttura reticolare, tra universi che ruotano intorno a nuclei tematici ostinatamente ricorrenti - come la Sicilia, la memoria, la morte e la fotografia - lì è Bufalino.

PAOLA NADJA COLACICCO
CORPORALE DI PAOLO VOLPONI

Abstract

Questo contributo si pone l'obiettivo di trattare le caratteristiche più significative di *Corporale* di Paolo Volponi.

Si è voluto inizialmente ripercorrere le fasi della non facile e lunga gestazione del romanzo. Il confronto tra le varie stesure, infatti, permette di comprendere meglio la portata del lavoro a cui approda Volponi alla vigilia della pubblicazione.

Si dà spazio quindi all'aspetto più vistoso (ed efficace) del romanzo: la lingua disaggregante e magmatica. Si tenta, attraverso uno studio retrospettivo delle raccolte poetiche e dei romanzi che precedono *Corporale*, di ricostruire l'evoluzione linguistica delle opere di Volponi.

In seguito, si è proposta una generale ricostruzione dei modelli e degli influssi che Volponi subisce negli anni Settanta: in particolare, il suo rapporto con la Neoavanguardia da una parte, e l'esperienza di «Officina» dall'altra. Questo permette di rintracciare, già in anticipo, le origini del complesso aspetto sperimentale che caratterizza *Corporale*. In particolare, è oggetto di discussione l'espressionismo della lingua dell'autore, inteso come momento di tangenza con la lirica e persino con le arti figurative.

Infine, il romanzo viene analizzato sul piano della ricezione e della critica successiva. Si fornisce una sintetica disanima dei principali giudizi ricevuti a partire dalla data di pubblicazione – il 1974 – tra cui spiccano, ad esempio, quelli di Pier Paolo Pasolini e di Elsa Morante, fino al presente.

In conclusione, con questo contributo si è cercato di offrire spunti di riflessione sugli aspetti salienti di *Corporale*: uno dei romanzi più complessi, ma allo stesso tempo più interessanti, della letteratura italiana del Novecento.

This contribution aims to deal with the most significant characteristics of *Corporale* by Paolo Volponi. We initially wanted to retrace the stages of the novel's not easy and long gestation. The comparison between the various drafts, in fact, allows us to better understand the scope of the work to which Volponi arrives on the eve of publication. Space is therefore given to the most striking (and effective) aspect of the novel: the disaggregating and magmatic language. An attempt is made, through a retrospective study of the poetic collections and novels that precede *Corporale*, to reconstruct the linguistic evolution of Volponi's works. Subsequently, a general reconstruction of the models and influences that

Volponi underwent in the seventies was proposed: in particular, his relationship with the Neoavanguardia on the one hand, and the experience of «Officina» on the other. This allows us to trace, already in advance, the origins of the complex experimental aspect that characterizes *Corporale*. In particular, the expressionism of the author's language is the subject of discussion, understood as a moment of tangency with opera and even with the figurative arts. Finally, the novel is analyzed on the level of reception and subsequent criticism. We provide a brief overview of the main opinions received from the date of publication - 1974 - among which, for example, those of Pier Paolo Pasolini and Elsa Morante, up to the present, stand out. In conclusion, with this contribution we tried to offer food for thought on the salient aspects of *Corporale*: one of the most complex, but at the same time most interesting, novels of Italian literature of the Twentieth century.

PAOLA NADJA COLACICCO
CORPORALE DI PAOLO VOLPONI

1. La genesi

Corporale è il terzo romanzo scritto da Paolo Volponi, preceduto da tre raccolte poetiche e dai romanzi *Memoriale* e *La macchina mondiale*. Dopo quest'ultimo la penna dello scrittore si fermò per circa dieci anni, quasi a presagire la complessità del romanzo che sarebbe nato di lì a poco, una complessità di ordine sia linguistico che contenutistico. La sua genesi è la più arrovellata dell'intera produzione letteraria di questo autore: ricopre infatti un arco cronologico di nove anni ed ha inizio tra il 1965 e il 1966.

Le vicende biografiche di Volponi erano in quel periodo particolarmente burrascose dato che aveva appena assunto la carica di capo del personale alla Olivetti, nel contesto di una profonda trasformazione sociale e culturale dell'industria e più in generale del paese. Ad ispirarlo nella composizione del nuovo romanzo fu, in effetti, proprio la cruciale esperienza di quel periodo, vissuto tra conflitti, contraddizioni e cambiamenti su di sé, sia in quanto intellettuale che uomo d'industria. Attraverso, quindi, i contrasti e la frammentazione interiori conseguenti a quelli sociali, effetto degli sviluppi del Neo-Capitalismo, e attraverso la rappresentazione dei «sommovimenti indotti giorno per giorno dalla nuova realtà sociale»¹, Volponi fu in grado di affrontare quelli che Filippo Bettini definì come sintomi profondi della crisi in atto, imminenza di sconvolgimenti più gravi. Il critico riconduceva gli interessi del romanzo, in sintonia con l'autore, ad un «malessere sociale diffuso [...] proiettato su una scala molto più ampia di comportamenti etici, politici, psicologici e intellettuali»; comportamenti che nell'intervista

¹ E. ZINATO, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 35.

con Volponi quest'ultimo ebbe modo di specificare, riconoscendovi gli elementi che scandiscono la storia del protagonista Gerolamo Aspri e che quindi si trovano tematizzati lungo tutta la costruzione narrativa: «la corsa al denaro, l'avidità, la corruzione, la prepotenza, il trasformismo, la soggezione al potere e contemporaneamente un consumo sfrenato di ideologie, una forma di immaturità intellettuale e politica»².

Le fasi della lunga e difficile gestazione di *Corporale* sono state affrontate da Emanuele Zinato nella sezione *Commenti e apparati* di *Romanzi e prose*³, dalla cui ricognizione si evince come l'autore sia passato attraverso numerose stesure, il che ha fatto sì che il libro mutasse e si complicasse, nella sua forma finita, rispetto alla prima versione, quella che aveva dettato a voce alla sua segretaria durante le ore in ufficio. Tracce della versione dattiloscritta sono state conservate nelle due case dell'autore, a Milano e ad Urbino. Nella prima le pagine riguardano la parte iniziale e centrale, nella seconda la parte finale. In questa fase embrionale il testo sembrava in continuità diretta con i due precedenti, in particolare *Memoriale*, in quanto costruito in prima persona e avente come protagonista un altro personaggio che contestava la realtà attraverso la prassi della confessione; un altro *memoriale*, insomma, che «doveva avere un'idea breve e ridotta che in fondo avrebbe dovuto farlo svolgere linearmente»⁴, aspetto che non si riscontra nella stesura definitiva caratterizzata da mancanza di linearità strutturale e stilistica. Già questi abbozzi permettevano di intravedere le grandi tematiche presenti nel *Corporale* del 1974: per esempio la figura del nevrotico attanagliato dalla paura dell'esplosione atomica che si sforza di immaginare come muterebbe il suo corpo, pensando di «risorgere magari con un occhio solo, con la coda, le squame, senza le braccia»⁵, o i motivi della fuga e delle pulsioni corporali. Tracce della produzione precedente si colgono anche in riferimento a *La macchina mondiale*, così concrete che Zinato definisce molto vicine

² P. VOLPONI, *I vent'anni di Corporale*, intervista a cura di F. Bettini, «Critica marxista», 4-5, 1995, p. 101.

³ E. ZINATO, *Commenti e apparati*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1121-1149.

⁴ P. VOLPONI, *Un romanzo di provocazione*, «Il Leopardi», 2, 1975, 9, p. 4.

⁵ Id., *Questo pazzo signor Aspri*, intervista a cura di C. Stajano, «Il Giorno», 21 febbraio 1974.

tra loro sia la scrittura del romanzo abbozzato a mo' di dettatura, come fosse un prolungamento di quella dell'opera precedente, sia la voce narrante e il suo punto di vista. Anteo Crociani e Gerolamo Aspri, nella prima elaborazione dell'opera, sono accomunati dalla sperata simbiosi con il mondo naturale e animale, e concepiscono il corpo come una macchina programmata da altri uomini così come, sul finire delle loro vite, aspirano ad una mutazione corporale che riporti la specie umana a recuperare la condizione dell'animale, ormai perduta. Entrambi puntano alla deflagrazione ed alla palinogenesi.

Il dattiloscritto già nell'estate 1966 aveva forma finita di testo da dare alle stampe, ma se la compiutezza riguardava lo svolgimento della storia, non altrettanto rispecchiava le idee e le aspirazioni di Volponi. Infatti egli non esitò a pensare di aver deluso le sue stesse aspettative nei confronti di questo lavoro, di aver messo nero su bianco soltanto i punti sparsi di qualcosa che avrebbe potuto e dovuto avere sviluppi diversi, sfondando il nucleo tematico del nevrotico inadatto alla realtà che lo circonda per realizzare «un romanzo più disteso, più largamente costruito, e avere un maggiore spazio psicologico e sociale»⁶. L'autore urbinato sentiva di non aver sciolto i nodi focali del romanzo; per questo motivo rifiutò la prima stesura, che peraltro non aveva ancora un titolo definito; una incertezza che attanaglierà l'autore fino a qualche tempo prima della pubblicazione del libro, come ebbe modo di raccontare a Ferretti in una intervista del '72: «ne ho avuto e ne ho in mente molti altri [titoli]: *Segnali dell'animale*, *Id e Olimpia*, *Imitazione di un assassino*, *Animale*, *La traccia dell'animale*.» Sono i titoli che dal '65 al '74 scandiscono, per così dire, le fasi della gestazione del romanzo⁷.

Tra il 1967 e il 1968 il romanzo “esplose” conoscendo una fase ancora più febbrile di come era stata in precedenza, con energia e consapevolezza nuove; lo stesso Volponi in un articolo pubblicato su «Il Giorno» ne parlò in questi termini: «il libro mi è scoppiato in mano mentre lo scrivevo. Era la metà degli anni Sessanta. Crollavano tante cose intorno, ci si rendeva conto che il Paese non esisteva come unità storica [...]. Raggiungevo quell'età di mezzo che dà all'uomo una capacità di rapporto col proprio corpo diverso e più

⁶ G. C. FERRETTI, *Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 2.

⁷ Ivi, pp. 4-5.

profondo rispetto alla giovinezza. Tutto questo ha contribuito ad allargare la materia del libro»⁸. Il crollo a cui l'autore fa riferimento e il mutevole rapporto tra lui e la realtà sociale sono identificabili nella sempre più profonda disillusione, iniziata dopo la morte di Adriano Olivetti, nei confronti dell'industria e delle sue sperate potenzialità di un progresso sociale armonioso, a rischio di soccombere sotto il peso dell'incontrollabile onda capitalistica. Queste problematiche, insieme alla chiarezza intorno a certe scelte stilistiche e tematiche del libro, sono presenti ne *Le difficoltà del romanzo*, testo del 1966 in cui l'autore spiega bene lo stato d'animo di quel momento: «la realtà è una specie di palla infuocata in movimento mossa da tutte le intemperanze, le speranze, i bisogni le paure, le angosce [...] il romanzo muove questa realtà ed è mosso da questa realtà»⁹. La nuova stesura si può considerare quella che di più si avvicina al romanzo definitivo. Volponi raccontò all'amico Bettini la spasmodica e irruenta ispirazione che lo travolse durante gli intervalli estivi e che lo portò a dettare, in una sola stagione, un numero spropositato di cartelle, circa seicento: «non facevo altro che riempire pagine e pagine sul mio quaderno, interrompevo perfino il mangiare per reimmergermi nella scrittura»¹⁰. Da questi momenti compositivi nacquero ben tre blocchi narrativi pubblicati tra il 1968 e il 1970 sulla rivista «Paragone»¹¹, in cui «si manifestano *ex novo* le specificità formali destinate a fondare l'intero organismo narrativo: accumulazione caotica, libere associazioni, struttura a blocchi giustapposti, modalità oniroidi della diegesi, vertiginosi balzi temporali, digressioni ideologiche»¹²: era ri-nato, ufficialmente, *Corporale*.

Tuttavia anche questa fase proficua fu destinata ad interrompersi per questioni lavorative già nel 1968, fino ai tre anni successivi durante i quali ci furono rimaneggiamenti, riprese intermittenti, fasi di scrittura incerta. Le motivazioni principali di tale difficoltà compositiva risiedevano nella nuova carica assunta in Olivetti, che inglobava in sé i compiti e le mansioni di quelle precedenti: la dirigenza

⁸ P. VOLPONI, *Questo pazzo signor Aspri* cit.

⁹ Id., *Le difficoltà del romanzo*, Testo della Conferenza per l'Associazione culturale italiana, 11 febbraio 1966, p. 31.

¹⁰ *I vent'anni di Corporale* cit., p. 106.

¹¹ P. VOLPONI, *La barca Olimpia*, «Paragone-Letteratura», 19, 1968, p. 216., Id., *Olimpia e la pietra*, «Paragone-Letteratura», 19, 1968, p. 226, Id., *Altre notizie di Olimpia*, «Paragone-Letteratura», 21, 1970, p. 244.

¹² E. ZINATO, *Commenti e apparati* cit., p. 1133.

delle Relazioni aziendali, seguita dalla proposta nel 1971 di diventare amministratore delegato. Il mestiere di scrittore stava diventando faticoso, ma Volponi difficilmente vi avrebbe rinunciato. Confidandosi con l'amico Pasolini, confessò di dover prendere una decisione radicale ed esclusiva: o il libro o l'industria. Il che è significativo dell'importanza e del profondo arrovellamento che *Corporale* destò in lui. «Accettare l'Olivetti – ebbe ad osservare in quel tempo – sarebbe bello, per la potenza e per il denaro; ma sarebbe difficilissimo e del tutto assorbente: da annichilire. Poi sarebbe abbandonare il mio libro che è “quasi” pronto, comunque abbastanza vitale: dovrei abbandonarlo proprio, smettere di scrivere o di pensarci»¹³. Le successive dimissioni, seguite dalla nuova esperienza alla Fiat, valsero la ripresa del romanzo, ormai agli sgoccioli sui tempi di pubblicazione.

Volponi contava «di pubblicare questo nuovo romanzo entro il 1972»¹⁴; romanzo che ora aveva assunto una struttura tripartita con l'alternanza tra prima e terza persona, per meglio oggettivare determinati temi. Una volta così rielaborato, Volponi desiderava che Pasolini lo leggesse: «Ho con me il romanzo finito: debbo averne delle pagine dalla dattilografia e poi rileggerlo: poi lo porterò a te, che dovrai leggerlo in tre giorni e giudicarlo»¹⁵. Il fatto che fosse “finito” però, non significava che Volponi non si arrovellasse ancora nella risoluzione di alcuni aspetti del romanzo, soprattutto in quelle parti ancora con appunti e annotazioni. Il proposito era sempre lo stesso, pubblicare il prima possibile, come scriveva nel luglio 1972: «ma io a questo punto ho bisogno di pubblicare il libro entro febbraio. Ne ho bisogno anche solo per liberarmi della sua confusione, per prepararne a farne altri»; nondimeno il dubbio di poter fare ancora qualcosa riemergeva sempre, subito dopo: «e forse lavorando con impegno lo alzerò. Anche perché gli voglio bene e gli credo con convinzione», suggerendo per un romanzo teoricamente pronto, ulteriori vistosi rimaneggiamenti, un progetto: «mantenere il romanzo, ordinare le sue parti (anche secondo una linea non

¹³ Lettera di P. Volponi a P. P. Pasolini, datata Ivrea, 26-8-1971, in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio, Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, pp. 172-173.

¹⁴ G. C. FERRETTI, *Volponi* cit., p. 1.

¹⁵ Lettera di Volponi a Pasolini, datata Torino, 17 aprile 1972, in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio* cit. p. 178.

descritta) liberarlo dalle goffaggini, ripulirlo della prosa d'arte, rigenerare alcune articolazioni»¹⁶.

Nel gennaio 1974, Volponi ebbe un colloquio con Ennio Cavalli, poeta e giornalista, al quale confidò, apertamente, di avere ancora difficoltà in merito alla forma del libro e alle sue parti, ancora passibili di rielaborazioni: «Non faccio più pronostici, dopo tante delusioni. È un libro difficile, evidentemente sbagliato nella prima stesura. Lo sto riprendendo tutto, riducendo o ampliando. Ho davanti settecento pagine alle quali va dato un ordine strutturale. Spero di poterci lavorare a fondo nei prossimi mesi»¹⁷. Editto in quello stesso anno, in effetti, il romanzo in effetti lascia emergere elementi di problematicità che producono nel lettore una sensazione di non finitezza.

2. Una lingua magmatica

Tutta la produzione letteraria di Paolo Volponi è caratterizzata da un aspetto che, come un filo rosso, la percorre: le continue corrispondenze e tangenze tra poesia e prosa. Contestualmente a *Corporale* tale aspetto trova specifica e concreta applicazione nella sua “prosa liricizzata”, che è la peculiarità più evidente del romanzo sotto il profilo stilistico.

Già nelle raccolte poetiche, in particolare nella terza *Le porte dell'Appennino*¹⁸ dove i componimenti assumono la forma più distesa del poemetto, si riscontrano i prodromi della scrittura narrativa, perché se non fosse per la scansione in versi, si potrebbe quasi pensare a testi in prosa, dal momento che Volponi opera un netto tentativo di sliricamento e di critica della tradizione poetica novecentesca. Le due anime, quella del poeta e quella del narratore, continuamente miscelate, non vanno scisse; né si può dire che Volponi sia stato più narratore che poeta, nonostante le opere di maggior successo siano, ancora oggi, quelle in prosa. Quello poetico è un filo conduttore che attraversa tutta la sua carriera letteraria: non si può prescindere da esso nel momento in cui si affronta la stagione narrativa, in quanto prosa e poesia, inscindibilmente lega-

¹⁶ Ivi, p. 179.

¹⁷ P. VOLPONI, *Lo scrittore e l'industria*, colloquio con Ennio Cavalli, «La Fiera letteraria», 50, 20 gennaio 1974, p. 3.

¹⁸ ID., *Le porte dell'Appennino*, Milano, Feltrinelli, 1960.

te, si inglobano tramite coordinate trasversali, in un gioco di reciproche interazioni e influenze. Gianni D'Elia lo ha acutamente definito «poeta nella prosa, prosatore nella poesia»¹⁹.

Dopo la prima stagione poetica, l'occasione della prosa nasceva dalla presa diretta delle sofferenze interne con l'incandescente mondo industriale: di qui il bisogno di scrivere aggredendo maggiormente la realtà per interrogarla e scovarne la verità intrinseca, cogliendola nelle sue caratteristiche più vere senza rinunciare, però, alla mediazione poetica del linguaggio. Il proposito fondamentale di Volponi infatti, non era tanto quello di rappresentare la realtà, di tipi umani e di ambienti, bensì l'analisi più profonda di grovigli interiori e sociali, di derive psichiche e delle loro ripercussioni nella vita degli individui.

Il linguaggio del primo romanzo, *Memoriale*, era «elegiaco»²⁰ per Pasolini, «eccessivamente poetico»²¹ per Moravia. In effetti già nel romanzo del 1962 Volponi opera una commistione tra lingua poetica, elevata e lingua popolare, bassa, in una costruzione narrativa che oscilla tra la finzione letteraria e la realtà. Tale modalità espressiva in cui la parola narrativa ha in sé tutto quel bagaglio comunicativo e metaforico, nonché quella tensione lirica e poetica che aveva contraddistinto le raccolte poetiche precedenti, trova ampio riconoscimento nella recensione scritta da Pasolini nel 1962 attraverso la metafora sulla pittura. L'amico riconosceva all'autore urbinato la capacità di «dipingere non su una sola, ma su due lastre di vetro, indi sovrapporle in modo che vengano a integrarsi a vicenda, per mezzo della loro trasparenza, formando un unico vetro dipinto *su due strati*», dove la lastra che sta più in superficie è quella di Albino Saluggia, il primo di tanti «casi» scelti da Volponi, affetto da problemi psichici e fisici e che finisce per annaspire nei suoi dissidi interiori, mentre quella più nascosta, ma non meno importante, è quella dell'autore depositario di esperienze e stati d'animo vicini a quelli vissuti dal protagonista; sovrapposizione di «poesia su poesia»²². Anche Calvino apprezzò la connotazione elegiaca della lingua del

¹⁹ G. D'ELIA, *Poeta nella prosa, prosatore nella poesia*, «Il manifesto», 24 agosto 1994.

²⁰ P. P. PASOLINI, *Una scrittura su «due lastre»*, in ID., *Il portico della morte*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 195-200.

²¹ A. MORAVIA, *I miei problemi, alienazione e sperimentalismo*, «L'Espresso», 20 maggio 1962.

²² P. P. PASOLINI, *Una scrittura su «due lastre»* cit.

romanzo in una recensione su «L'illustrazione italiana» del 1962²³, dove, nonostante alcune perplessità inerenti alla possibile regressione ermetica nell'espedito della prosa lirica come soluzione, riconosceva che «L'impostazione linguistica di Volponi è la più inattesa [...] è quella che dà il risultato poetico più alto [...] Volponi arriva a una prosa d'invenzione tutta intessuta di immagini e modi lirici, che tende all'assimilazione del mondo meccanico nel mondo naturale». Il romanzo, secondo Calvino, si costruisce «coi modi della lirica» e «la tensione lirico-trasfigurativa» attraverso i quali l'autore riesce ad esprimere quella realtà poco tangibile e tanto contraddittoria. Giudici, infine, considererà *Memoriale* «un significativo e moderno esempio di poesia lirica in prosa»²⁴.

Per nulla ovvia è anche la struttura linguistica del secondo romanzo, *La macchina mondiale*²⁵, che ancora si sviluppa su due livelli tra loro intrecciati: la lingua del protagonista dal tono scientifico-apocalittico e quella del poeta finiscono per coincidere; è un gioco di contaminazioni reciproche che «aliena l'autore e lo immerge in un'anima altrui»²⁶. Questi i risultati di una maturazione conoscitiva e interpretativa della realtà, sfociati nella componente linguistica delle opere letterarie e che trovano spiegazione proprio nella concezione di Paolo Volponi di poesia e prosa. Egli infatti diceva che

con la poesia io affronto un problema che non conosco, che sento, che mi emoziona, che mi pone degli interrogativi. E la poesia è fatta proprio per entrare dentro questo problema, per vederne le parti, per conoscerlo, per dargli anche una struttura e una possibilità di soluzione; ed è prima di tutto una possibilità di apprendimento, da parte mia»; invece il romanzo «presuppone che io conosca già la materia sulla quale mi dirigo, e che io ne abbia anche un giudizio secondo me valido, importante»; la divisione tra le due forme, se e quando avviene,

²³ I. CALVINO, «*Memoriale*» di Paolo Volponi, «L'illustrazione italiana», 5, 1962, pp. 36-38, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1273-1279.

²⁴ G. GIUDICI, *Il «Memoriale» di Volponi*, «Comunità», 16, n.99, 1962, pp. 86-89.

²⁵ P. VOLPONI, *La macchina mondiale*. Milano, Garzanti, 1965.

²⁶ P. P. PASOLINI, *Il portico della morte* cit., pp. 229-233.

è dovuta «dalla mia volontà, o dal mio bisogno di conoscenza.

La differenza dipende dunque dal livello conoscitivo che l'autore pensa di avere nei confronti di quel determinato elemento o vicenda appartenente alla realtà; la poesia attiene al sentire, al vedere, senza per forza giungere a conoscere più razionalmente: «sento dei problemi, [...] che non so affrontare; vedo delle situazioni; ho delle immagini, ho delle ansie: e allora ecco che il discorso è poetico»; è con la parola che il poeta cerca di penetrare il problema, mentre il discorso narrativo attiene al conoscere, alla capacità di saper giudicare: «conosco una situazione, mi pare interessante, emblematica, robusta [...]: ecco allora che questo è il romanzo»²⁷. Se l'approccio è differente, lo scopo tuttavia è comune: di conoscenza e ricerca della verità, nel senso di «capire di più, o anche capire di meno, però, in ogni caso, capire in modo autonomo e diverso» attraverso «l'uso di un nuovo linguaggio e della costruzione di una alternativa, come avviene in una poesia e in un romanzo [...]. Dentro e rispetto alla realtà il poeta occupa una posizione irregolare»²⁸, poco conforme, altrimenti, se così non fosse, poesie e romanzi non avrebbero ragion d'essere. Il superamento della poesia, come forma di conoscenza ed espressione in questi termini, non è mai avvenuto compiutamente nella produzione letteraria di Volponi; si può dire, però, che egli abbia superato quel tipo di poesia originaria degli inizi, dove l'essenzialità dell'elemento naturale ben si confaceva a quello interiore, pur rimanendo, spesso, in superficie. In *Corporale* c'è un passo in cui forse l'autore urbinato ha voluto esprimere questo superamento: «Come un insetto – disse Overath, – come un insetto intontito: tiene sotto le gambe e le tenaglie. Ma basta lirismo preistorico»²⁹.

Si può quindi dire che la parola, nei romanzi di Volponi, detiene e protegge in sé una funzione ed una natura originariamente poetiche, il che spiega il suo essere adoperata con una funzione metaforica e visionaria nei romanzi: il linguaggio narrativo «si forma

²⁷ *Sperimentalismo e tradizione. Intervista a Paolo Volponi*, a cura di P. Cataldi, «Allegoria», 14, 1993, pp. 97-98.

²⁸ *Conversazione critica con Paolo Volponi*, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 128.

²⁹ P. VOLPONI, *Corporale*, Torino, Einaudi, 2014, p. 141. Da ora in avanti tutte le citazioni dal romanzo saranno tratte da questa edizione e individuate con le sole pagine corrispondenti.

per progressivo sviluppo della tensione descrittiva e narrativa interna alla sua poesia»; una volta instauratosi un rapporto di complementarità «fra tensione evocativa e comunicativa, tra misura lirica e narrativa»³⁰ può dirsi veramente compiuta, e compresa, la produzione volponiana, intesa come opera. Perciò sarebbe sbagliato pensare che l'aspetto peculiare del linguaggio narrativo di Volponi derivi dalla scelta di questo come opzione altra rispetto alla poesia: ruota tutto attorno e dentro un concepire e praticare poeticamente la parola. L'evoluzione è interna.

Tramite le due forme di scrittura si giunge ad avere esiti paralleli e concomitanti appartenenti ad un complesso procedimento stilistico. Molti elementi, come le similitudini e le metafore, fanno tra loro sistema dentro un fitto reticolato di complementari rispondenze. Santato la definisce una «circolazione bipolare» che interessa due funzioni caratterizzanti l'opera di Volponi: quella comunicativa e quella espressiva «si intrecciano e si sovrappongono fino ad apparire sostanzialmente speculari»³¹. Non è semplice correlazione tra generi ma di contaminazione sistematica e indispensabile. Ebbe a dire in più occasioni Volponi: «mi resta sempre un'opinione da poeta di fronte alla realtà»³². Risuonando come una dichiarazione di poetica, questa frase è valida durante e dopo la stagione dei romanzi, i quali, anche quelli più sperimentali, subiscono sempre l'intromissione dei registri poetici; essi vanno considerati un'evoluzione delle motivazioni che spingono l'autore a fare poesia. Si tratta di un atteggiamento «particolare, non compreso e non giustificato soltanto e del tutto da ragioni storiche [...]»³³ che vede la «coesistenza di analisi sociale e di squarcio poetico e utopico»³⁴.

³⁰ G. SANTATO, *Il linguaggio tra poesia e romanzo*, in ID., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena, Mucchi, 2016, pp. 173-174.

³¹ ID., *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa*, in ID., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Mucchi, 2016, p. 204.

³² G.C. FERRETTI, «Officina»: cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta, Torino, Einaudi, 1975, p. 427.

³³ F. CAMON, *Conversazione critica con Paolo Volponi*, in ID., *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 127-128.

³⁴ E. ZINATO, *Introduzione*, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 2002, p. XIII.

3. Il confronto con «Officina» e la Neoavanguardia

Corporale è comunemente definito un romanzo sperimentale dal momento che risponde, in parte, anche a quelle influenze letterarie, mai negate, che Volponi subisce tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. Si tratta innanzitutto dell'interesse da lui nutrito nei confronti dell'avanguardia, una curiosità, però, sempre mediata anche da un atteggiamento critico. L'autore urbinato infatti, in un'intervista del 1991, parla in termini di "trauma" subito inevitabilmente da tutti in quegli anni, anche da chi, come il suo amico Pier Paolo Pasolini, si poneva in aperto scontro con le cosiddette "neoavanguardie".

Gli anni Sessanta vedono sì nascere Volponi come scrittore, ma sono anche gli stessi in cui la letteratura e il suo peso nella società si stavano affievolendo. La reazione di letterati come Pagliarani, Balestrini e Giuliani pose al centro del dibattito il rapporto che deve intercorrere tra la narrazione e la realtà, tra l'ideologia e il linguaggio, l'esigenza «di riannodare i fili, ormai spezzati, della nostra comunicazione con le cose», perché, come pensava Manganelli, ormai non esiste che «il discorso letterario se non come macchinazione»³⁵. Le varie posizioni insite nel gruppo, trovano spazio nel libro curato dallo stesso Balestrini, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*³⁶, all'indomani del convegno tenutosi a Palermo nel 1965, per discutere criticamente delle nuove e sperimentali tipologie di scrittura. Mentre Pasolini avverte nella produzione dei neoavanguardisti che il senso della letteratura sta mutando e questo lo sconcerta, Volponi dal canto suo «almeno in parte, il suo discorso mi sembrava giusto: soprattutto dividevo il coraggio di criticare apertamente una certa consuetudine pigra e cristallizzata, una certa banale staticità della nostra letteratura»³⁷: dunque l'urbinato non si pone frontalmente in contrasto con l'avanguardia.

L'opera provocatoria dei giovani scrittori, con il loro sperimentalismo, sostanzialmente mirava ad una tecnica compositiva mista, caratterizzata da diversi registri, stili, sottocodici, un *pasti-*

³⁵ *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 32.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ P. VOLPONI, *Risposte*, in *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, a cura di R. Capozzi, Lecce, Manni, 1991, p. 169.

che insomma, teso ad annullare la netta divisione tra i linguaggi ed a mescolarli, tentando, in un secondo momento, di ridefinirli. Volponi apprezza questi aspetti, e soprattutto il fatto di aver contribuito ad offrire una novità nel momento in cui si faceva largo l'esigenza di un nuovo linguaggio letterario, esigenza che peraltro, lui aveva avvertito sin dalla stesura di *Memoriale*; essi «hanno pulito un campo», e hanno contribuito a definire più chiaramente a valorizzare il peso degli scrittori e a far «capire, verificare, con strumenti adeguati chi era bravo e chi no»³⁸. Volponi apprezza, a posteriori, le potenzialità di questi scrittori ed i risultati più notevoli destinati a durare nel tempo, come i lavori di un outsider come Pizzuto, perché paradossalmente le esperienze di quegli anni, nonostante i limiti, sono riuscite a «rilanciare una letteratura di opposizione, di rottura, di “impegno”». Tuttavia, il «virulento»³⁹ sperimentalismo di Volponi, sebbene di primo acchito (guardando la struttura e la combinazione di vari registri linguistici in *Corporale*) costeggi le prassi della Neoavanguardia, in realtà, per le motivazioni (il conflitto e la ricerca) deriva in primo luogo dalle esperienze maturate nell'ambito di «Officina», la rivista fondata da Pasolini, Leonetti e Roversi nel '55 in aperto contrasto con il neorealismo e mossa da un intento di ridefinizione della poesia e delle sue funzioni sociali. Mossa da un'intenzione «antinovecentesca», la rivista mirava a ritrovare una linea diversa della letteratura italiana, a rompere definitivamente con l'ermetismo, perseguendo anch'essa la strada del plurilinguismo: «diventa un espressionismo sperimentale che cerca, attraverso la contaminazione della lingua colta con gerghi, termini tecnici, dialetti e asimmetrie, di raggiungere nuovi e sorprendenti esiti letterari»⁴⁰. Gli intenti di riforma e di rinnovamento però, non andarono di pari passo con la concretezza degli scritti, i quali rispetto al novecentismo e all'ermetismo immediatamente precedenti, stipularono con essi un rapporto non di chiusura ma di compromesso e continuità, ed è questo, secondo Volponi, che decreta il limite di «Officina» e il

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ G. FOFFI, *Urbino-Roma, anni '50. Un romanzo d'epoca di Paolo Volponi*, «Linea d'ombra», 9, n. 59, 1991, p. 25.

⁴⁰ A. MOLteni, *Maggio 1955, nasce "Officina"*, in *Pagine corsare*, blog dedicato a Pier Paolo Pasolini, a cura di A. Molteni e B. Esposito, 10 febbraio 2012 (<http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/02/maggio-1955-nasce-officina.html?q=nasce+officina+1955>).

suo restare legata ad un determinato ambito storico, senza che sia riuscita a reggere la sfida di un discorso letterario completamente rinnovato. Nonostante le osservazioni fatte nel corso degli anni comunque, le raccolte poetiche sono definite dallo stesso Volponi come «pasoliniane, officinesche», e *Memoriale* come il «risultato estremo della lezione di “Officina”»,⁴¹ mentre sta di fatto che proprio con *Corporale* l'autore imprime sulla pagina quanto di più funzionale ai propri fini aveva preso dalla Neoavanguardia: la trasgressività, la problematicità della narrazione, la fuoriuscita dagli schemi ricevuti, la commistione dei registri linguistici. È per questi motivi e queste caratteristiche che il romanzo del 1974 segna una svolta sotto tutti gli aspetti, oltre che per struttura e personaggi, soprattutto per il valore irripetibile dato all'espressività del segno linguistico. Nel “Gruppo ‘63” egli trovò quegli strumenti che gli permettono di fare letteratura non rappresentando ma aggredendo la realtà e proponendo uno scontro con essa; tuttavia, e con ciò si giunge alla parte più critica, esiste per Volponi una distinzione tra sperimentalismo e avanguardia, ed è appunto in virtù di questa distinzione che il suo romanzo si definisce sperimentale e non neoavanguardista.

Lo sperimentalismo vero Volponi lo fa coincidere alla fine con quello di Leonetti, Pasolini, e altri del gruppo di «Officina»: è quella tendenza che mira «alla ricerca nuova e forte, e perciò alla proposta di valori nuovi. Dal conflitto vengono fuori maggiori ideali, si affermano novità, [...] si costruisce il tentativo di arrivare a posizioni più avanzate»; mentre l'avanguardia non esiste senza la crisi da cui nasce, questo è sia il suo limite sia il suo punto di forza: «ha continuato la crisi, criticandola dall'interno e perciò subendola, esibendola; la crisi può essere infinita, senza soluzione: si continua ad andare sempre secondo il filo della crisi [...]. Questo è un esercizio prezioso, ma resta sempre quel che è: un esercizio, un laboratorio». In altre parole dai neoavanguardisti non sono poste in essere condizioni tali da poter proporre valide alternative e novità che facciano penetrare davvero la letteratura nelle difficoltà del reale. Per questo motivo alla lettura dei loro testi poetici, a volte illeggibili e incomprensibili, Volponi preferisce la loro produzione critica e teorica⁴²; anni dopo,

⁴¹ G. FOFI, *Urbino-Roma, anni '50. Un romanzo d'epoca di Paolo Volponi* cit., pag.170.

⁴² F. BETTINI, *Sulla Neoavanguardia*, Roma, Betti, 1973; R. LUPERINI, *Neorealismo, Neodecadentismo, avanguardia*, Bari, Laterza, 1981; ID., *Il Novecento. Apparati*

giunge anzi ad affermare le proprie riserve sostanziali nei confronti dei risultati complessivi del “Gruppo 63”, dicendosi poco convinto «che questi nuovi poeti riescano a criticare fino in fondo l’ideologia postmoderna *ante litteram*, a non subirla; a liberarsene»; la novità, secondo lui, dovrebbe inglobare non solo la forma, ma anche le proposte, gli intenti e i contenuti: «questo meraviglioso modo di fare poesia, di inventare, di cantare, o di non cantare, di riprendere vecchi stilemi, di confonderli insieme [...] è anche bello e produce anche momenti di alta stupefazione e magia», tali elementi però non sono destinati a diventare sempre e comunque «anche un pensiero, se affermino qualche cosa con la quale io possa istruirmi rispetto alla mia realtà»⁴³. È possibile affermare inoltre che la massima espressività dello stile volponiano si sia verificata dopo la crisi dello stesso “Gruppo 63”, quasi che Volponi ne abbia poi raccolto i frutti più maturi e scartato tutto il resto. Dal che si evince che Volponi non è etichettabile entro qualche tendenza o stile letterario: farlo significherebbe ignorare la complessità intrinseca delle sue opere letterarie. Egli è stato uno sperimentatore, agganciato sì per certi aspetti ad altri sperimentatori, ma sempre con le dovute differenze, a distanza. Non aveva ragione, a tal proposito, Filippo Bettini che lo riportava alla poetica del “Gruppo 63”, senza coglierne la parziale estraneità: è in effetti impossibile relegare Volponi nel quadro delle poetiche di gruppo del secondo Novecento e, come scrive Barilli, anche sotto «la bandiera dei passatisti»⁴⁴. Se la prospettiva di Volponi è indipendente, però l’esercizio letterario non è mai solo per se stesso ma accompagnato da un’esigenza di oggettivazione sempre più forte: «Io mi sono messo in mente di non scrivere più romanzi sull’io, di non fare poesie sull’io, di non pensare più che le mie emozioni meritino i miei versi e che qualcuno poi li debba leggere, proprio perché sento forte l’impegno di fare oggi un discorso in termini oggettivi, di confronto con il reale, in termini di storia. Se non sono capace, non scrivo»⁴⁵.

ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea, Torino, Loescher, 1981.

⁴³ *Sperimentalismo e tradizione*, a cura di P. Cataldi, «Allegoria», 14, 1993, pp. 102-103.

⁴⁴ R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 136.

⁴⁵ P. VOLPONI, *Sperimentalismo e tradizione*, intervista a cura di P. Cataldi, «Allegoria», 14, 1993, pp. 103-104.

4. L'espressionismo

Massimo Raffaelli definisce Volponi un esempio lampante di un «paradosso d'autore» che dà vita ad una produzione che è «palinsesto itinerante di un'epoca»⁴⁶, Enrico Capodaglio lo definisce «un crocevia antropologico vivente»⁴⁷ la cui opera trae linfa vitale dai motivi di conflitto più attuali. Tali le motivazioni intrinseche al linguaggio di *Corporale*, che però, Volponi lo ha precisato in varie occasioni, non bisogna considerare solo come «un magma, come un laboratorio linguistico, un prodotto “d'avanguardia”, ma anche, se non come ipotesi, almeno come ansia e materia di un vero romanzo»⁴⁸: un'opera-mondo che vuole confrontarsi con tutto e conoscere attraverso varie tipologie di linguaggio. Talvolta *Corporale* lo si definisce anche «antiromanzo» o «romanzo di conflitto»⁴⁹, proprio in virtù del fatto che, attraverso scrittura e personaggi eversivi, Volponi si muove dentro le fratture e i conflitti sociali, quindi dentro la realtà «ma per illuminarne le scissioni [...] proiettandosi in un'alterità che è di volta in volta paranoica, lirica, ideologica o fantastica, o che talora è tutto questo insieme»⁵⁰; il rapporto con il mondo reale non è in lui per nulla armonioso ma tragico, dilacerato. Trattandosi di crisi, ma anche di ricerca di un'alternativa, sia individuale sia sociale (incarnate nel romanzo da Aspri), all'autore viene naturale rappresentare il mondo nelle sue scissioni, disintegrato, e per farlo ha necessariamente bisogno di un modello sperimentale, pertanto dà vita ad uno strumento linguistico antirealistico e antinaturalistico, facendo della letteratura un «laboratorio di novità linguistiche, di proposizione di problemi, di rinnovamento della capacità critica, della stessa capacità di analisi che ha la nostra lingua»⁵¹. La narrativa neoespressionistica e sperimentale di *Corporale* si innesta nel romanzo attraverso il protagonista Gerolamo Aspri, che con il suo corpo scandaglia la

⁴⁶ M. RAFFAELI, *A partire da Volponi*, in Id., *I fascisti di sinistra e altri scritti sulla prosa*, Torino, Aragno, 2014, p. 145.

⁴⁷ E. CAPODAGLIO, *La poesia animale*, «l'immaginazione», 36, 2020, p. 24.

⁴⁸ *Un messaggio rimasto trent'anni nella bottiglia*, a cura di G. Raboni, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1991.

⁴⁹ R. LUPERINI, *Postilla su «Le mosche del capitale» di Volponi*, in Id., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 299-302.

⁵⁰ G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa* cit., p. 202.

⁵¹ *Maschere e ingranaggi. Volponi: un cingolato per attraversare la società*, a cura di T. Di Francesco, «il manifesto», 11 maggio 1989.

realtà e la interroga immagazzinandone tutti i dati olfattivi («è la stessa puzza gravida di una decomposizione di dieci giorni»⁵², «un tanfo animale mi arriva; e poi un odore di legna»⁵³, «mi ha respinto la sua puzza di cattiva digestione, di gengiva»⁵⁴), visivi, uditivi, gustativi («nella ispezione un altro elemento di conoscenza sarebbe stato il sapore»⁵⁵) e tattili: una orditura percettiva, sensoriale trama la pagina volponiana. Per realizzare un certo tipo di immagini, Volponi si muove tra suggestioni diverse ma tra loro collaboranti: da un lato quelle estetiche-creative e propriamente liriche, dall'altro quelle provenienti dalla turbinosa realtà sociale e propriamente narrative. Entrambe si saldano e formano un *unicum* di natura figurale.

L'aspetto della figuralità di *Corporale* è sicuramente il fattore aggregante di tutti gli elementi di cui si compone il romanzo, e fa da collante lì dove la tecnica della frammentazione sembra invasiva e preponderante. Emanuele Zinato intende questo elemento in chiave metaforica e allegorica, ed è d'accordo anche Raboni quando dice che «la prosa è quasi più figurale della poesia» ma «non avviene un'inclusione della prosa nella poesia [...] avviene in qualche modo il rovescio, ossia che la prosa, subito, dal suo nascere fino alla fine, si nutre potentemente dei succhi dell'espressività poetica»⁵⁶. In cosa dunque consiste, concretamente, la figuralità della lingua? La si evince sin dalle prime pagine del romanzo, che propongono le immagini di una proiezione mentale di Aspri, ovvero l'inafferrabile assassino. Da un «sonno appiccicoso» scaturiscono l'immagine del sangue (molto frequente fino alla fine del romanzo come anche tutta la catena di libere associazioni inerenti all'omicida) e quella della «testa luminosa» del fatidico assassino che attrae il poeta, lo esalta «come se avesse potuto contaminarmi con la sua passione»⁵⁷. L'idea di toccare ciò che precedentemente ha toccato l'assassino genera in Gerolamo pulsioni inspiegabili: egli è già nel pieno dell'empirismo sensoriale che gli serve per conoscere la realtà, tant'è che si stabilisce una relazione tra l'azione di commettere un assassinio e il modo che il protagonista ha di sentire le cose, assimilarle in

⁵² P. VOLPONI, *Corporale* cit. p. 234.

⁵³ Ivi, p. 347.

⁵⁴ Ivi, p. 348.

⁵⁵ Ivi, p. 456.

⁵⁶ G. RABONI, *Introduzione*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia* cit., p. 9.

⁵⁷ P. VOLPONI, *Corporale* cit. p. 4.

sé: «una specie di lievitazione, il cui stimolo e il cui appagamento posso definire con il verbo assassinare, assassinare come penetrare, rompere, esaurire, consumare, assorbire»⁵⁸. La metafora dell'assassino con cui Aspri finirà per identificarsi, suscitando nel lettore il dubbio se sia egli stesso in concreto un omicida, è portata avanti con riferimenti alla pratica dello sventramento liberamente associata ad un altro tema: la nucleosintesi stellare. Volponi correla il primo: «aprì la bocca allo spasimo per cercare di strapparsi l'intestino, di far uscire dalla realtà di una ferita» al secondo termine «quella massa che si scaldava come una stella assassina»⁵⁹, ed ancora in linea con la pratica sanguinolenta: «sappi che io saprei maneggiare un cadavere, comporlo, lavarlo oppure tagliarne via la testa, specie se amata, per qualche vaso di geranio, o per fame. Non per paura»⁶⁰. Sono già questi esempi di figuralità della lingua, realizzata con le catene associative e le accumulazioni seriali di cui il narratore si serve per far sì che il lettore possa avere accesso ai processi mentali di Aspri e ai suoi sogni ad occhi aperti, senza filtro alcuno. Egli si convince di vivere in un mondo che orbita attorno a sé e di cui egli ne è il centro, pensa come un estremista: «sono solo e sono il solo demonio di me stesso»⁶¹, ma è capace anche di pensare a sé in modo più addolcito, come ad «un esteta, [...] un romantico fuori tempo»⁶², ed ecco perché la realtà tutta diventa una sua proiezione, in base alla quale Aspri anima e trasforma tutto ciò con cui entra in contatto.

La modalità oniroide molte frequente nel romanzo, fa sì che si perda tra le pagine l'orientamento temporale e spaziale: gli sbalzi temporali infatti sono disseminati ovunque e non permettono al tempo di fare da principio unificatore alla struttura romanzesca. L'addormentamento e il sogno sono alcuni degli strumenti conoscitivi di Aspri e Volponi spesso li descrive impregnandoli di elementi ultra sensoriali: «si lasciò sommergere dal sonno, tratto per tratto: per ultimo ebbe la coscienza del fresco delle sue gengive e delle sue vene esposte, bucate dall'endovena, nell'interno dei bracci che aveva tirato fuori dalle coperte... [...] Quando si svegliò sentì il

⁵⁸ Ivi, p. 67.

⁵⁹ Ivi, p. 222.

⁶⁰ Ivi, p. 264.

⁶¹ Ivi, p. 347.

⁶² Ivi, p. 349.

lenzuolo intorno al collo bagnato dalla bava che aveva perduto»⁶³. Gli strumenti adottati come quelli «della sostituzione, dell'equivalenza, dello spostamento e le relazioni di similarità e di contiguità»⁶⁴ dove le similitudini e le metafore coadiuvano alla funzione simbolica e visionaria della lingua di *Corporale* (ad esempio «la strada era una cometa, calda e mossa come la coda di una cometa»⁶⁵, «un tempo brevissimo, come una trasparenza storica»⁶⁶ oppure ancora «il mio stesso nome costeggiava la mia esistenza: sempre più piccola, sempre più nell'aria, come una vetrinetta»⁶⁷, «il mio ombrello, cupola del mio mondo, universo potente»⁶⁸, «un vento come un serpente»⁶⁹), fanno in modo che il principio d'identità scompaia e che i vari nessi logici e sintattici disseminati nel testo creino continuamente un effetto di imprevedibilità, e anche di momentanea confusione nel dispiegamento dei fatti. Senso e rappresentazione allegorica di alcuni elementi sono tra le caratteristiche fondamentali di questo romanzo, visto che Volponi non sembra utilizzare un tipo di referenzialità diretta: tutto passa attraverso il filtro della interiorità del protagonista e del suo punto di vista straniante. La tromba marina ed anche il rifugio potrebbero essere intesi come allegoria della coscienza di Aspri. Egli vi perviene perché ormai ha toccato estremi livelli di stato nevrotico, come estremo è l'esito della sua fuga. Nel paesaggio simbolico della campagna urbinata Gerolamo giunge poi all'ultima fase della sua ricerca, ma il paesaggio è proiezione della sua interiorità ed è, come nelle poesie, quello delle origini, incarnando sia bellezza e figura materna, sia il dissidio. Oltre la coscienza però, Ca l'ala può racchiudere in sé anche il significato di poesia, esserne allegoria; infatti Aspri che vive «a livello dell'immaginario»⁷⁰ e deve «restare in una condizione poetica»⁷¹ trova in quel luogo «il fondo naturale della sua poesia»⁷².

Si possono inoltre ravvisare nel personaggio di Aspri, come in

⁶³ Ivi, p. 328.

⁶⁴ E. ZINATO, *Volponi* cit., p. 37.

⁶⁵ P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 11.

⁶⁶ Ivi, p. 182.

⁶⁷ Ivi, p. 465.

⁶⁸ Ivi, p. 532.

⁶⁹ Ivi, p. 576.

⁷⁰ Ivi, p. 267.

⁷¹ Ivi, p. 283.

⁷² Ivi, p. 412.

quelli degli altri romanzi, aspetti caratterizzanti l'autore. Gerolamo diventa a sua volta un autore ed uno scrittore (sono tante le modalità creative ed enunciative presenti nel romanzo, come appunti, pagine di diario, note, lettere, cataloghi, inventari, liste) e non ne fa segreto, anzi, gli piace anche solo l'idea e il progetto di comporre qualcosa: «voglio scrivere un romanzo [...] sulla società rurale»⁷³. È indubbio che Volponi ci metta qualcosa del suo vissuto, idee, pensieri, visione del mondo, sicché Aspri si serve della scrittura, e più in particolare della poesia come strumento di conoscenza e di espressione di sé, non senza, talvolta, ironizzare sulla stessa letteratura: «tu soffri molto, come tutti gli spretati, ma è solo letteratura»⁷⁴; ma anche per creare delle liriche associazioni, come avviene nel passo in cui Aspri abbatte un albero imponente, un sorbo «bello, dolce, innamorato, leccato-imbellezzato» e ne fa motivo di compianto per la terra che lo aveva accolto per tanto tempo: «vidi che la terra sotto era triste per aver perduto il suo poeta immobile»⁷⁵. L'autore crea un gioco lessicale con la parola “sorbo”, attribuendogli l'immagine antropomorfizzante di «poeta religioso con le sue sorbe in rima»⁷⁶. In un altro passo Volponi associa liberamente concetti astratti ad una forza materiale e concreta: «la sua mente cercava e reagiva a una velocità incredibile che addirittura emetteva ogni tanto sprazzi di luce» e «alla stessa velocità della sua mente risaliva dal profondo un'angoscia che l'avrebbe finito bruciandogli il cervello»⁷⁷.

L'allegoria permette a Volponi di permeare la sua scrittura di un senso allusivo e riposto, di conservarne la persistenza realistica ma anche quella antirealistica, sia che egli voglia rappresentare la realtà sia che egli voglia fare un discorso utopico. È lo strumento con cui «ghiaccia un cumulo di immagini subordinandole a una tensione, a un vettore di significato»⁷⁸. Ancora Romano Luperini spiega bene in cosa consiste l'uso della tecnica del montaggio allegorico nel romanzo di Volponi, tecnica che gli permette di accontentare il suo bisogno di realismo ma anche di rappresentare la sua crisi in frammenti e brandelli: «da un lato c'è in Volponi un fervore, un crogiolo

⁷³ Ivi, p. 380.

⁷⁴ Ivi, p. 423.

⁷⁵ Ivi, p. 478.

⁷⁶ Ivi, p. 479.

⁷⁷ Ivi, p. 277.

⁷⁸ R. LUPERINI, *La fine del postmoderno* cit., p. 118.

rovente di figure, di immagini, di pathos [...] e dall'altro lato si nota come tutto questo mondo ribollente egli tenda un po' a raffreddarlo con il montaggio allegorico, così da poterlo finalizzare a un vettore di significato che è sempre di tipo utopico»⁷⁹. Volponi chiaramente preferisce, lì dove l'opera veicola messaggi importati e di interesse comune, la forma allusiva e non esplicita, senza l'intento di indottrinamento ma solo utilizzando la tecnica del montaggio allegorico.

Quando utilizza l'allegoria, l'autore si serve di un procedimento che gli permette di rappresentare i concetti (persone, eventi, animali) come figure, immagini concrete, dotate di significato autonomo ma diverso dal proprio. Volponi, durante la stesura di *Corporale*, arriva alla consapevolezza della necessità di avere il «coraggio di oltrepassare il bordo, l'esigenza di inseguire le dinamiche associative del pensiero e del linguaggio»⁸⁰. Per espressionismo della scrittura di Volponi si intende «la categoria estetica più idonea a definire la cifra stilistica e ideologica della figurazione volponiana volta all'espressione dei sentimenti interiori, alla rappresentazione del lato nascosto della realtà»⁸¹. A ben vedere infatti, quando Volponi scrive non si ha la percezione che stia narrando nel senso stretto del termine, cioè che stia esponendo e raccontando un fatto accaduto o una storia inventata, al contrario sembra che egli, con le parole, cerchi di creare e schierare sul testo una serie di figure che somigliano, nei termini in cui vengono descritte, a dei dipinti ritraenti immagini di persone e di paesaggi pittorici: è l'inclinazione pittorico-figurativa di Paolo Volponi. È dunque questo l'altro modo di intendere la figuratività di *Corporale*: descrizione delle immagini che tende alla perspicuità pittorica e visionaria, fantastica e che fa da ponte con la forte carica espressiva della lingua. Esiste infatti un collegamento molto forte tra letteratura e arte pittorica nel contesto biografico e culturale del poeta urbinato: entrambe sono forme di espressione da intendere come avventure e strumenti di conoscenza, ed entrambe, in maniera diversa ma correlata, sono state per lo scrittore motivo di piacere e ricerca. Ha senso dunque, che qualcuno abbia visto in quegli elementi che delineano il talento figurativo di Volponi, come la commistione di generi, lo *zapping* di registri, e come la defini-

⁷⁹ Ivi, pp. 118-119.

⁸⁰ P. VOLPONI, *Questa mia Italia corporale*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, a cura di F. Bettini, Roma, Lithos, 1995, p. 56.

⁸¹ E. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa* cit., p. 209.

sce Gabriele Fichera, in generale l'«insorgenza del linguaggio»⁸², un apporto di poetica espressionistica con alcuni tratti e dilatazioni di barocco figurativo e del suo sistema allegorico. A questo proposito il pensiero di Benjamin sembra aderire alla tensione metaforica e visionaria di *Corporale*, quando dice che «negli anagrammi, nelle espressioni onomatopeiche e in molti altri artifici retorici di altro genere la parola, la sillaba e il suono insuperbiscono, si emancipano da ogni contesto di senso, come pura cosa sfruttabile allegoricamente. La lingua barocca è continuamente scossa dalle ribellioni dei suoi elementi»⁸³.

5. Arte e romanzo

L'arte e l'importanza che questa rappresenta per l'autore, costellano puntualmente le pagine di *Corporale*, dove non mancano personaggi, oltre allo stesso Gerolamo Aspri (è il nome di un pittore ottocentesco di cui Volponi donò un dipinto a Gian Carlo Ferretti), amanti dell'arte, del collezionismo e frequentatori di aste. Volponi quindi riversa nelle caratteristiche delle personalità più interessanti del romanzo tratti di sé utilizzando man mano diverse modalità narrative ed enunciative: è come se parallelamente si sviluppessero da un lato il testo letterario (caratterizzato dalle varie vicissitudini di Aspri) dall'altro il testo artistico-figurativo (quello delle immagini descritte e dell'arte pittorica). Massimiliano Manganelli ha cercato di definire uno schema riguardante il modo in cui esse sono diffuse ed enunciate nella scrittura. Le modalità principali, secondo lui, sarebbero due: la «citazione diretta di un ricordo figurativo, che offre una gamma estesa dalla semplice menzione di un pittore o di un dipinto fino alla vera e propria *ekphrasis*», quindi l'esplicita descrizione verbale di un'opera d'arte visiva, oppure «il trattamento del materiale tratto dalle arti visive alla stregua di una fonte implicita della scrittura»⁸⁴, con la premessa che le arti visive nell'opera sia lirica sia narrativa di Volponi ricoprono un ruolo «non più soltanto per la qualità rappre-

⁸² G. FICHERA, *Paolo Volponi*, in *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, p. 255.

⁸³ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 182.

⁸⁴ M. MANGANELLI, *Con dipinto a fronte*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, «Istmi», 15-16, 2004-2005, p. 386.

sentativa, cioè come testo a fronte rispetto alla scena del romanzo (o della poesia), ma anche come strumento e indicazione procedurale dello scrivere stesso»⁸⁵. L'arte diventa strumento elettivo della scrittura nei casi in cui Volponi descrive i vari personaggi che interagiscono con Gerolamo o i paesaggi come se fossero dei quadri, «la pittura dei Rinascimento urbinata sembra essersi trasferita nella sua penna»⁸⁶, evidenziando aspetti tipici dell'arte visiva, come la luce, i suoi riflessi e il cromatismo come quando «dalla finestra non veniva luce tanto che la stanzetta ne prendeva di più dalle fessure sopra e sotto la porta, che per di più si proiettavano contro il verde chiaro rifrangente di un paravento»⁸⁷. Talvolta sono proposte frasi che sembrano versi lirici con una struttura sintattica simile a quella di un componimento poetico: «La luna, dopo il sorbo.»⁸⁸ o «a quest'ora che io vivendo ho scelto»⁸⁹, o ancora propone descrizioni paesaggistiche: «la sua luce giallastra effusa su tutta l'Acquarossa: l'ara davanti allo stano mandava riflessi da alcune scaglie che affioravano tra la bassa vegetazione»⁹⁰, o riferito a se stesso in un periodo dominato da assonanza ed anafora, nonché da una sintassi prevalentemente paratattica, tanto da sembrare un testo poetico scritto in prosa:

ci vidi la mia ombra, esatta, riconoscibile, che si smagliava tra le altre piccole, ma che le assorbiva. Ci vidi un pezzo di cielo sopra, ondeggiante che pareva ricominciasse a salire dopo essere sceso a contare gli strati delle varie ere. Ci vidi i miei giuochi e le mie scarpe. Ci vidi il fondo arrivare a congiungersi con un falasco duro, crepitante, già più volte corroso dal gelo. Ci vidi le tracce di questo gelo di qualche ora notturna, che pareva lì sopra aver gridato a bocca aperta. Ci vidi la schiena di una pietra a scaglie, tenera, che potevo spezzarla con le mani senza troppo forzare, entrare dentro con una linea che s'incurvava per dimostrare la profondità che la tratteneva⁹¹.

⁸⁵ Ivi, p. 394-395.

⁸⁶ E. DEAGLIO, *Paolo Volponi Insospettabile profeta*, «Robinson», 1 febbraio 2020.

⁸⁷ P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 328.

⁸⁸ Ivi, p. 478.

⁸⁹ Ivi, p. 412.

⁹⁰ Ivi, p. 478.

⁹¹ Ivi, p. 441.

È innegabile l'impiego di una sfera lessicale visiva, pittorica, a tratti scenografica, costituita spesso di neologismi (come quelli trovati per tentare di dare un nome a tutte le parti di Ca l'Ala: *sveruna, smete, sbova, spino, splaxa, stano*⁹²) e aggettivi, tutta una serie espressiva in cui assumono notevole rilevanza «la percezione della luce, del buio, dei colori e della loro azione plastica, dinamica e modificatrice sulle forme del reale»⁹³ e un andamento sintattico ricco di enumerazioni e «apposizioni, inusuali, oblique, tendenti sempre a realizzare uno scarto»⁹⁴ come tra le «margherite, che vengono scansate per delicatezza» e «i discorsi che sono ruggiti, latrati, barriti, sventole delle mani, aria che corre di qua e di là fra i crocchi»⁹⁵, insieme a giochi di parole e *nonsense* costruiti su echi e affinità foniche seguendo il modello della scrittura automatica surrealista; è una sintassi avente una certa peculiarità che «si distende elegante e ricca di chiaroscuri, come su una tela barocca, stagliando oggetti e dettagli, luci e volti, in penombra, fra ampie campiture, simili a lunghi periodi, e colmando il quadro narrativo [...] che lascia, come nei quadri di interni secenteschi, un senso di cupa e introversa rivolta»⁹⁶, questo è delineato chiaramente in un passo in cui l'uomo, dentro la stanza, scorge, attraverso la finestra, il mondo fuori mentre che sembra irraggiungibile e sempre più tenebroso, lasciando in Aspri e nel lettore un misterioso senso di malinconica tristezza, anche dovuto al fatto che, entrambi, sanno che la vicenda sta per chiudersi: «si diresse alla finestra e ne aprì un battente. I vetri lunghi risuonarono. La persiana era chiusa e ne trapelava una luce sottile che arrivava appena alle maniche del suo camice. Aprì tutto e vide che la notte stava ritirandosi dai tetti e dalle cupole davanti, mentre ancora indugiava in basso e dentro gli alberi. Il cielo era quello di est – nord-est, gonfio di nuvole»⁹⁷. Non a caso uno degli artisti prediletti da Volponi è Alberto Burri per la violenza espressionista che si riversa nelle sue opere. La sua influenza è ravvisabile nella natura del corpo di Aspri. Come le opere dell'umbro Burri, strappate, consumate,

⁹² Ivi, p. 465.

⁹³ E. ZINATO, *Volponi* cit., p. 37.

⁹⁴ Ivi, p. 38.

⁹⁵ P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 548.

⁹⁶ S. RITROVATO, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013, p. 44.

⁹⁷ P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 287.

bruciate, lacerate, squarciate e amalgama di colori e materiali, dove protagonista è la «materia ferita»⁹⁸ di cui egli è poeta e modellatore, così il corpo girovago di Gerolamo è frantumato, spezzato, «è capace di lasciarsi penetrare e di rinfrangere colori che non vede, non è semplice ricettacolo, ma è energia, attività, potenza; il corpo è vita, è espressività, è sensibilità che si realizza totalmente nell'incontro [...] con l'altro(ve), nell'accoglienza di altra materia»⁹⁹, mostra le sue viscere ed è continuamente esposto alla materia. Ecco perché Aspri si ritrova ad instaurare con tutto, anche con i luoghi, un rapporto che «è da qualche tempo sempre carnale»¹⁰⁰: «dipanava una materia piuttosto confusa [...] dell'io mezzo castrato, dibattuto fra dentro e fuori nell'orgasmo ossessivo di progettare e di affermarsi»¹⁰¹. Da tali considerazioni si evince come i modelli di Volponi, più che da ricercare nella letteratura, siano prima di tutto da recuperare tra quelli figurativi, proprio in virtù del lavoro operato su ogni aspetto del mondo, attraverso «accensioni liriche, figuralità onirica, visionaria, che non risparmia nessun pezzo di realtà [...] soprattutto quei pezzi mai assurti prima a dignità letteraria come le macchine, i lavori manuali, i bisogni fisiologici»¹⁰² come avviene nell'arte pittorica. Importante a tale proposito è la definizione che Laura Barile dà al realismo di Volponi: «è metafisico, ha un tremito dentro di sé, una tenerezza, e una violenza al tempo stesso, che ne travalica i confini, deborda dalle categorie letterarie e ha a che fare piuttosto con l'accanimento dell'artigiano che lavora perfezionando sempre più il proprio materiale fino a esprimerne compiutamente l'emozione di partenza: e il suo materiale è la parola, una parola poetica che si esprime in prosa»¹⁰³ o quella di Elise Richter che definisce l'attività espressionistica «come l'obiettivazione della visione interiore».

In effetti, in *Corporale* Volponi porta avanti un processo di tipo formale e ideologico mirato a raggiungere un grado di oggettivazione sia artistica che narrativa sempre più elevato, svolgendo un

⁹⁸ M. MANGANELLI, *Volponi tra scrittura e pittura*, «l'immaginazione», 143, 1997, pp. 25-26, e G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia* cit., pp. 90-92.

⁹⁹ G. TURCHIANO, *Corporale di Paolo Volponi*, «Critica letteraria», 163, 2, 2014, p. 420.

¹⁰⁰ P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 10.

¹⁰¹ Ivi, p. 185.

¹⁰² A. SARCHI, *La felicità delle immagini il peso delle parole*, Milano, Giunti, 2019, p. 90.

¹⁰³ L. BARILE, *Volponi o dell'emozione* cit., p. 21.

progetto culturale e conoscitivo. Innanzitutto sceglie di alternare prima e terza persona, cambiando la stesura iniziale che prevedeva solo la prima: l'oggettivazione, quindi il superamento della materia autobiografica e privata, finisce per diventare un'esigenza primaria: «dovrei riuscire a non parlare io: calarmi e mettermi dentro la materia, a far parlare gli avvenimenti [...] far parlare la notte, la città, tutto il P., gli uffici, gli usceri»¹⁰⁴. Conseguenze sono l'immedesimazione e le proiezioni dell'autore nei suoi personaggi: «l'autore si identifica sempre con l'eroe, ne assume punto di vista, empiria sensoria, recettori corporei»¹⁰⁵. Bettini chiama "dinamica del contrasto" quella di cui Volponi si serve per sancire che «la materia del privato viene oggettivata, letteralmente offerta alla coscienza e all'interpretazione del lettore»¹⁰⁶.

La presenza per accumulo di sostantivi e aggettivi, le ripetizioni, il flusso di coscienza di Aspri trovano le sue origini in quello stampo, celiniano e joyciano, in particolare nel monologo interiore, cioè nel «soliloquio in riproduzione diretta dell'Io con se stesso». È una tecnica che prevede una profonda articolazione soprattutto nel linguaggio, di cui Contini evidenzia il poliglottismo esacerbato. Volponi, scrittore dentro e fuori le tendenze, prende a modello questi grandi autori ma approda a soluzioni caratterizzanti solo il suo stile¹⁰⁷. Spesso, infatti, Aspri si esprime nel pieno dei suoi moti interiori come se stesse recitando una parte di una tragedia, di una commedia o di un film, egli esplicita questo diverso aspetto di approccio con il reale e solo così si sente veramente libero di agire, perché è un attore: «adesso sono reale e intero come un personaggio da tragedia»¹⁰⁸, non si sente «come uno spettatore, ma come uno che ha già eseguito l'azione del film»¹⁰⁹, «la mia la reciterò dove so io, atto per atto, al tempo giusto»¹¹⁰.

Altri aspetti inquadrianti la figuralità del linguaggio di *Corporale* sono la presenza della luce del giorno («la luce del giorno sfasciava

¹⁰⁴ E. ZINATO, *Commenti e apparati* cit., pp. 793-94.

¹⁰⁵ E. ZINATO, *Introduzione* cit., p. XXIV.

¹⁰⁶ F. BETTINI, *Una poetica allegorica e sperimentale*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia* cit., p. 74.

¹⁰⁷ Per tutto il discorso di Contini cfr. *Espressionismo letterario*, in G. CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105.

¹⁰⁸ P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 238.

¹⁰⁹ Ivi, p. 430.

¹¹⁰ Ivi, p. 449.

ogni mistero e mi aiutò a riprendere la strada ancora docile¹¹¹, «la cornice infranta a metà dal rovescio di luce»¹¹², «la scena mi apparve [...] tutta illuminata dal mezzogiorno»¹¹³, di quella notturna («la stanza era buia ma apparve subito vuota»¹¹⁴, «la parte buia della stanza gli tolse spazio, agitandolo di nuovo. Ebbe paura di quel buio che stringeva la stanza dilatandosi come una materia misteriosa»¹¹⁵) e dei colori («sento e vedo la mia maglia celeste, il suo colore che si riflette in diversi punti, in alto e in basso, davanti a me, di fianco e di dietro, in un margine lanoso e chiaro per tutta l'umidità che si dilata»¹¹⁶, «fu un tripudio di bellezza: i colori s'inseguivano nel lampo: dapprima oro, poi rosso, violetto, grigio, da ultimo blu»¹¹⁷). Attraverso questi elementi i quadri si animano e acquisiscono una più marcata visibilità pittorica. Volponi, quando descrive i paesaggi, come la città di Urbino che Aspri delinea interiormente come un pittore: «la componevo più dentro di me che tra i suoi spazi, con la pennellata minuta e lucida di un surrealista»¹¹⁸; le atmosfere ma anche i corpi (quando si riferisce ad Imelde «quei denti rotondi, per quel che erano; e il petto, largo, con il suo capezzolo, disuguale scuro e le more intorno gremite di carne; o le spalle scapolate uscite dalla maglia di tante influenze, senza luce, con una peluria rada e dura che ne seguiva i limiti»¹¹⁹) è come se avesse davanti a sé un dipinto di cui, a parole, deve rendere gli effetti di luce, colore e movimento «guidando i sensi tutti a impadronirsi del visibile, verbalizzandolo»¹²⁰. Le atmosfere notturne, la fievole luminosità dei luoghi, la luce lunare risultano essere le predilette da Volponi sin dalle raccolte poetiche. In particolare, Zinato riflette sul cromatismo che è sia un accorgimento stilistico, ma anche un «veicolo di pensiero poetante, di ricomposizione e di utopia»¹²¹, e ragiona sui riflessi di luce, schegge che si rifrangono quando cala un anelito di morte sui fatti narrati come se profetizzassero qualche evento futuro. È il

¹¹¹ Ivi, p. 411.

¹¹² Ivi, p. 569.

¹¹³ Ivi, p. 533.

¹¹⁴ Ivi, p. 641.

¹¹⁵ Ivi, p. 631.

¹¹⁶ Ivi, p. 1.

¹¹⁷ Ivi, p. 569.

¹¹⁸ Ivi, p. 125.

¹¹⁹ Ivi, p. 396.

¹²⁰ A. SARCHI, *La felicità delle immagini il peso delle parole* cit., p. 92.

¹²¹ E. ZINATO, *Introduzione* cit., p. XXXVI.

caso dell'inizio della quarta parte, dove il lettore ha la sensazione che qualcosa di importante stia per accadere nella vicenda di Aspri. Predominano buio e tinte scure quando Aspri descrive l'interno del podere che va a visitare insieme ad Imelde. Il cupo cromatismo è parallelo all'ombrosità interiore: «Imelde non prendeva luce come me e restava sul campo con i suoi colori bassi, trattenuta dall'oscurità della terra. [...] dalla soglia s'intravedeva una parete nerastra che s'agitava ancora in un sentore d'umano. [...] trasparivano ancora nell'impressione di tradimento e di terrore»¹²².

La particolarità della lingua di *Corporale* emerge dalla ricchezza degli elenchi di parole, accostate per paronomasia, che spesso sono aggettivi costruiti su neologismi, lessemi che provengono da vari registri linguistici (si va da quelle gergali e dialettali del tipo «Va' là Candido, che tant en li fè piò. [...] En se piò bon a fè nient. Ormai stiri le gamb, altre ch'el blic»¹²³, a quelle tecniche, colte e auliche). I *calembours* e lo sciorinamento di parole creano effetti ridondanti con nomi di persona, sostantivi, verbi: «Il grande Ric. Contini, Er, il grandissimo Erre, Herr Herzaelunni»¹²⁴, «che non avrai più altre facce e che non avrai più niente da dire o signor niente, nessuno, nulla, nn; infine e finalmente o signore, signor memoria, amen»¹²⁵, «o signore! Signor carbone, signor petrolio, signor gas, signor galattico, signor pastor di gran collo marrone, signor technicolor [...] signor albero, signor deposito, signor nastro magnetico»¹²⁶. I giochi di parole (i più caratteristici sono quelli riferiti a Transmanati e Stalin) sono costruiti di tanto in tanto utilizzando paronomasia e rima baciata che, nascosta all'interno del verso, produce un effetto di abbassamento: «squinternato/piegato», «poverelle/ginestrelle/finestrelle», creando a volte un effetto filastrocca: «Trasumanati, si chiamava da solo, o Traslocati. [...] l'avvocato Trasportati è traslocato, sua sponte, per altra fonte»¹²⁷, e «Stalin, Stalin, Stano, Stano»¹²⁸. Talvolta Volponi fa sì che la nevrosi di Aspri si rifletta proprio nel suo linguaggio: egli infatti si incaponisce nella ricerca della parola più giusta e allora ne

¹²² P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 410.

¹²³ Ivi, p. 353.

¹²⁴ Ivi, p. 60.

¹²⁵ Ivi, p. 171.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Ivi, p. 353.

¹²⁸ Ivi, p. 465.

vaglia tante; durante la lettura queste parole si può immaginare che vengano pronunciate in un modo particolare, calcando la voce. È il caso della ricerca del nome da dare ai cani del cinodromo clandestino, nomi che finiscono per riflettere ideologia e interiorità di Murieta e quindi per essere dei nomi metaforici: «Pensate alla cagna *Paura* contro la quale tutti punteranno. [...] Corse trimestrali dei cani *Paura*, *Speranza*, *Rivoluzione*. [...] *Menzogna* vincerà spesso e berrà poco. [...] *Pianto*, *Terrore*, questi due rossi che saranno più bravi»¹²⁹. Il lessico è di tipo denotativo e la rima viene impiegata essenzialmente come elemento di disturbo che può spezzare, a volte, una potenziale armonia poetica venutasi a creare. Numerose pagine del romanzo sono caratterizzate da enumerazioni caotiche di catene linguistiche, unite solo da congiunzioni con conseguente contaminazione dei criteri associativi, creando un effetto di accumulazione non solo lessicale ma anche semantica e concettuale:

[...] in industria S.p.a. di componenti elettronici, di proprietario cavalli da corsa in S. Siro, all'Arcoveggio e a Cesena, di mercante d'arte, [...] quindi di procacciatore, di intermediario non responsabile, di abile scavalcante vecchi portoni e nobili diffidenze, in sostanza sbranatore di povere antiche titolate vecchiette inginocchiate dall'infanzia davanti a un ineffabile, inseparabile, sculettato, bambino roseo, parente personale, del Correggio o correggesco o baroccesco o carraccesco, con madre azzurra e padre giallo e panierino e cardellino e paesaggio con balze verdi e fiumicino azzurro, o a più imponente, ziesca madonna giottesca, o anche a ineffabile senese o ad addolorata bolognese, o a insanguinata riminese, o a costellata padovana o soltanto a girata e rigirata fra angeli e santi dell'onnipresente Niccolò di Pietro Gerini o del serafico aureo semiverde Sano di Pietro, e poi e poi e poi quel che conta e che rinnova il brivido rapace e potente del mascherato, l'arma, il guanto, il colpo di mano, la ribellione al Papa e l'alleanza al nero imperatore o viceversa o viceversa, l'ordine segretissimo, aulentissimo di gran... maestro..., ehm,

¹²⁹ Ivi, pp. 232-235.

ehm, ehm... [...] Serenza ratio... un poco dilatata, appena¹³⁰.

Non manca un'originale elencazione delle caratteristiche che avrebbe avuto Murieta all'indomani dell'esplosione atomica. In questo passaggio Volponi dai nomi di animali crea dei participi, inventa sostantivi e li colloca entro una lunga catena:

uomo-animale-smeraldo disposto a risorgere [...] a riemergere diverso, incrostato, assottigliato, dimezzato, scolorito, monoculo, pipistrellato dal buio, lucertolato dalla terra, anguillato dal fango, monopede, celenterato, con o senza pelliccia, muto, pennuto, carnivoro, onnivoro, virus, battère, alga azzurra, muschio, spugna, fungo, muffa, medusa, dissoflagellato (aridagli con i pensieri... religiosi), flagellato [...] multicellulare, capace o no di svolgere la fotosintesi, purché vivo, vivo, vivo, quindi capace a modo suo di pensare, crescere, riprodursi, e diverso, diverso, diverso, dall'attuale pavida creatura, nuda e incerottata [...], sedentaria e stercoraria, con il cervello, il naso¹³¹

A causa di tale abbondanza lessicale si parla di espressionismo debordante: «il romanzo deborda da ogni parte, sembra non riuscire a contenere una materia straripante, portando all'estremo limite la vocazione implicita nel suo genere, la mescolanza dei linguaggi e degli stili»¹³². Volponi scompone e ricomponne continuamente attraverso le parole enumerate che proliferano, a volte unite da legami poco comprensibili; il romanzo esibisce «deformazioni sistematicamente inferte alla lingua»¹³³.

Capodaglio parla di «lingua che si umetta nel palato»¹³⁴ del lettore, ma prima ancora di Aspri, se attraverso quel modo particolare di esprimersi egli crea un contatto tra sé e il mondo, e questo gli

¹³⁰ Ivi, p. 249.

¹³¹ Ivi, p. 506.

¹³² S. MARANGONI, *Riapriamo il Caso Corporale*, «Critica marxista», 4-5, 1995, p. 94.

¹³³ G. FICHERA, *Paolo Volponi cit.*, p. 255.

¹³⁴ E. CAPODAGLIO, *E il corpo è l'uomo*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, «Istmi», 2004-2005, nn.15-16, p. 186.

permette «di parlare, urlare, ma anche leccare, assorbire i sapori di quell'altro(ve)»¹³⁵.

Quando Volponi crea la sua opera dall'intreccio forse più imponente, quale *Corporale*, lo fa spinto dall'ambizione di riprodurre il mondo che lo circonda, dal bisogno di confronto (incontro-scontro) con il tutto e quindi con tante forme diverse di linguaggio «che deve essere sovrapposto, accozzato ad altri, poiché soltanto così è possibile riconoscere ed esplorare la totalità del mondo. L'uso dei diversi linguaggi è finalizzato a una conoscenza integrale della realtà»¹³⁶.

Volponi affida alla letteratura, oltre ad una funzione conoscitiva e pedagogica, anche una funzione antagonistica e conflittuale, da lui stesso così enunciata: «io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: romperne cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento»¹³⁷; egli identifica il compito della letteratura in quello di «tenere vive le coscienze, di aiutare la gente a non perdere la propria testa e la propria lingua. Ha il dovere di tornare ad essere quella che è sempre stata: conflitto, sfida contro il potere dominante, tentativo di trovare nuove forme di comunicazione e nuovi linguaggi»¹³⁸. La frammentazione dell'io e del linguaggio trova la sua naturale motivazione nell'intento della scrittura, che deve essere quello di impattare la realtà e la storia, scontrarsi con il vero, entrare nel merito delle vicende e dei problemi, sia che siano sociali sia che siano personali. La lingua gioca dunque un ruolo fondamentale, «deve suggerire le prospettive, le associazioni, i vuoti, i diversi modi che uno ha di aggredire la realtà»¹³⁹.

Il linguaggio di *Corporale* «è crepitante nella sua liricità, è un linguaggio che desidera e che desidera imporre il proprio desiderio, il proprio punto di vista; [...] è ardito, eteroclitico, magmatico, contraddittorio, irregolare, vigoroso, esattamente come Gerolamo, i suoi occhi sul mondo, il suo nomadismo, la sua schizofrenia, il suo erotismo»¹⁴⁰. La lingua di *Corporale* è tante cose insieme e altrettante

¹³⁵ G. TURCHIANO, *Corporale di Paolo Volponi* cit., p. 426.

¹³⁶ R. LUPERINI, *La fine del postmoderno* cit., p. 114.

¹³⁷ P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo* cit., p. 31.

¹³⁸ P. VOLPONI, *Il diavolo dell'Avvocato*, intervista a cura di F. Marcoaldi, *l'Espresso*, 16 aprile 1989.

¹³⁹ P. PEDRONI, *Interview with Paolo Volponi*, *Italian Quarterly*, 25, 96, 1984, p. 84.

¹⁴⁰ G. TURCHIANO, *Corporale di Paolo Volponi* cit., p. 426.

è capace di farne: spiega, confonde, lascia perplessi, destabilizza, appassiona. Le catene associative errano per conto proprio come delle mine vaganti ma alla fine tutto trova il suo posto nella storia ed il suo peso specifico, tutto si incastra tra squarci interiori estremamente dolorosi e bagliori poetici.

6. La prima ricezione: un romanzo “difficile”

Il romanzo della corporalità corrisponde al momento evolutivo contrassegnato dall'utilizzo di una scrittura libera e sperimentale, ma lo stesso Volponi dovette prendere atto della scarsa attenzione ricevuta dall'opera all'indomani della sua uscita, non senza fraintendimenti che per anni ne condizionarono la ricezione.

Andando per ordine, il primo ad accogliere negativamente l'opera fu Pier Paolo Pasolini. L'autore urbinato durante la lavorazione del romanzo aveva conosciuto momenti di incertezza ed ansia che in parte si riflettono nello scambio epistolare con l'amico Pier Paolo. Dopo la pubblicazione dei brani su «Paragone» quest'ultimo criticò già nel 1968, l'«irrealismo» del testo, e suggerì di «addolcire il montaggio: cioè abolire (secondo me) tutti i passaggi bruschi, e renderli più discorsivi e memorialistici»¹⁴¹. Pasolini insomma, già anni prima dell'uscita del romanzo, mette in luce, come aspetti da modificare, quelli che poi si sono configurati, al contrario, come punti di forza del romanzo. Volponi cercava nell'amico una guida che lo rassicurasse sul destino del libro: «se ti piacerà tu dovrai lanciare con amore fraterno con la tua francescana pazienza e pulizia d'animo il mio libro»¹⁴². Un dato che nelle lettere trapela con certezza nell'atteggiamento di Volponi è l'irrinunciabilità al romanzo, considerato un cantiere da portare avanti fino a conclusione. D'altro canto, i consigli più significativi di Pasolini non furono presi in considerazione, anzi quando in aprile a Roma il romanzo fu sottoposto alla sua lettura, egli dovette constatare che il carattere “irreale” si era

¹⁴¹ Lettera dattiloscritta e con firma autografa, senza data ma verosimilmente scritta nel 1968 conservata nell'Archivio Bonsanti, riportata per intero in E. ZINATO, *Commenti e apparati* cit., p. 1142.

¹⁴² Lettera di Paolo Volponi a Pier Paolo Pasolini datata 12 aprile 1972, in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti cit., p. 177.

inasprito e le digressioni diaristiche erano aumentate e così anche le accumulazioni e lo sdoppiamento dei personaggi. Il suo consiglio allora fu quello di sdoppiare il romanzo, farne due perché due sono le storie: quella della corporalità impulsiva di Aspri e quella d'avventura, in forma diaristica, di Murieta. Tale giudizio fu prostrante per Volponi, il quale si disse angosciato ma che d'altro canto comprendeva la natura e le problematiche di un lavoro configuratosi come «affannoso e anche goffo e anche bello a tratti, confuso, smarginato». Nulla però fa pensare che egli voglia accogliere i giudizi di Pasolini: «non posso sdoppiarlo e rinunciare. Ne dipende la mia vita: sto zitto da troppo tempo e per ogni motivo oggi ho bisogno di riapparire, anche se con un libro non bello, almeno decente e onesto». Si tratta di un lavoro per lui necessario: «io per sette anni ho vomitato nel libro: adesso è mio. Mi serve e debbo servirlo»¹⁴³. Nondimeno Volponi acconsentì che l'opera avesse ancora bisogno di modifiche e tagli, di un riordinamento delle parti. È in questo frangente che nasce l'equivoco destinato ad inquinare il giudizio di Pasolini riguardo *Corporale*, anche considerando il fatto che le premesse fossero già di per sé negative. L'amico di Volponi infatti già in partenza non era convinto e non apprezzava il nettissimo scarto antinaturalistico dell'impianto; ma ciò che proprio non accettava era la costruzione binaria del protagonista, «la giustapposizione di affastellamento autoanalitico e di affollamento ideologico»¹⁴⁴, oltre agli balzi temporali e alla susseguente difficoltà di focalizzazione da parte del lettore. Quando Volponi gli fornì il manoscritto finito non glielo dette tuttavia per intero ma solo la seconda parte, quella più problematica, su cui avrebbe voluto maggiori consigli, mentre la prima Pasolini l'avrebbe letta solo dopo la pubblicazione sul testo a stampa: «non gliela diedi mai e, quando Pasolini la trovò direttamente in volume, pensò che quella fosse originariamente la seconda e che io l'avessi anteposta per puro gusto di artificio»: la prova, per Pasolini, che Volponi era diventato ufficialmente un seguace della Neoavanguardia. Di questo equivoco nacque la famosa recensione uscita su «Tempo illustrato» dal titolo *Quel "pazzo" di Volponi non sa rinun-*

¹⁴³ Lettera di Paolo Volponi a Pier Paolo Pasolini datata 12 luglio 1972, in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti cit., pp. 178-179.

¹⁴⁴ E. ZINATO, *Commenti e apparati* cit., p. 1144.

*ciare a niente*¹⁴⁵, dove dichiarò il fallimento dell'opera perché dicotomica: le due parti, quelle che per lui caratterizzano due romanzi distinti, uno parallelo all'altro, si annullano reciprocamente. Esse riproducono due forze, una «centrifuga» che si collega all'alienazione causata dalla realtà capitalistica e industriale, l'altra «centripeta» che si collega alla paura della bomba e al bisogno di fuggire; ed è al romanzo "sotterraneo" che Pasolini affida parti riuscite del romanzo, dove emergerebbe secondo lui la «pietà creaturale» di tutta la schiera di personaggi secondari e minori, mentre quello "ufficiale" e "superiore" sarebbe poetico solo a metà. Considerava il romanzo diviso in due, uno "poetico" e l'altro "speculativo-ideologico" anche colui che aveva "scoperto" Volponi: Carlo Bo. Nella recensione egli decreta il fallimento letterario del romanzo perché i due piani non si combinano come avrebbero dovuto e l'autore finisce per «essere vittima del suo stesso travaglio»¹⁴⁶. Ma tornando a Pasolini, la lettera dell'agosto 1974 esprime bene la reazione di Volponi, sempre improntata all'amicizia: «ti abbraccio con l'affetto di sempre anche se attraverso i tuoi varchi è passato tutto un esercito e branchi di bufali nel mio povero *Corporale*»¹⁴⁷. A distanza di molti anni, la recensione pasoliniana appare affrettata e sfocata: essa tenta di inquadrare a tutti i costi un romanzo che volontariamente vuole sfuggire agli schemi; ragion per cui ancora negli anni Novanta Volponi sottolineava che il motivo della polemica era legato a questioni sia private che culturali riguardanti la vita di Pasolini, in quanto egli stava vivendo una crisi e soffriva il fatto che qualcuno non accogliesse i suoi consigli, destituendolo quindi dalla sua funzione di maestro. Si era creato in Pasolini una sorta di pregiudizio verso «dei tristi memorialisti, un po' nevrotici e un po' folli, scrittori utopici e minori di un certo mondo dolente ed emarginato» che, culturalmente, aveva visto crescere e di cui, forse, nel momento della maturazione non riusciva ad ammettere la realtà dei fatti: «nel momento in cui si è trovato un librone del genere, così irregolare e così ambizioso, non è riuscito a capa-

¹⁴⁵ P. P. PASOLINI, *Quel "pazzo" di Volponi non sa rinunciare a niente*, «Tempo illustrato», 29 marzo 1974, n.13, ora in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁴⁶ C. BO, *Cbi vince tra Volponi e Volponi?*, «L'Europeo», 18 aprile 1974.

¹⁴⁷ Lettera di Paolo Volponi a Pier Paolo Pasolini datata 19 agosto 1974, in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti cit., p. 181.

citarsene e si è sentito “tradito”. Ma come? Volponi ardisce tanto? Non può. Il suo gesto deve rientrare¹⁴⁸. Non è sfuggito alla critica, questa volta dell’opera di Pier Paolo Pasolini, che il suo romanzo inconcluso e pubblicato postumo, *Petrolio*¹⁴⁹, paradossalmente trae esempio da *Corporale* sia nella struttura sia nella scissione del protagonista. Dallo stesso titolo si evince come Pasolini abbia preso come fulcro attorno al quale costruire la narrazione un elemento che è simbolo della modernizzazione e del capitalismo: il petrolio come la bomba. Nel romanzo di Pasolini, come in quello di Volponi, «rivolta e regressione, sincerità e mistificazione, gioco letterario e tragedia personale»¹⁵⁰. Secondo Santato sono due gli elementi da evidenziare come strutturanti e produttori dell’opera: antitesi e contraddizione; questo fa sì che, esattamente come per *Corporale*, il lettore possa avvertire un senso di delusione del non finito, perché ad un certo punto, deve proseguire da solo, insomma non gli è data la possibilità di interpretare univocamente l’opera «costringendolo al contrario a una tensione critica costante, a una disponibilità intellettuale aperta ed irrisolta»¹⁵¹: tutti e due gli autori lanciano ai lettori una sfida critica, attuale e necessaria.

La qualifica di romanzo “difficile” è stata condivisa dallo stesso Volponi: tuttavia essa, se legata al suo pensiero riguardo il lettore ideale, diventa un valore aggiunto e non, come per gran parte della critica, un difetto. La lingua di *Corporale* si è detto, non permette di creare una chiara e lineare ricognizione dei fatti: è non solo ardita, ma anche ostica, per gli strappi temporali, le sequenze narrative che procedono per conto proprio, le digressioni, le riflessioni ideologiche, che rendono il romanzo obiettivamente complicato alla lettura. Anche questo è uno schema, calcolato, rientra nelle intenzioni di Volponi e nel suo modo di intendere la letteratura e la sua fruizione, cioè non come esercizio estetizzante e banale, ma neanche come esperimento che vuole sabotare il linguaggio e renderlo, senza ragioni, difficile:

¹⁴⁸ P. VOLPONI, *Questa mia Italia Corporale*, Intervista a cura di F. Bettini, in *Volponi e la scrittura materialistica* cit., pp. 53-54.

¹⁴⁹ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, Mondadori, 2005.

¹⁵⁰ «L’abisso tra corpo e storia». Mito, storia e Dopostoria, in G. SANTATO, *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)* cit., p. 71.

¹⁵¹ *Ibidem*.

le mie pagine, anche le più dense di *Corporale* erano lontane da qualsiasi canone precostituito di “indecifrabilità”, avevano sempre un senso di uscita, di comunicazione; si servivano della parola e ritrovavano la parola, per poterla porgere ad altri, per rivederla insieme ad altri, per rinvenire in essa la possibilità di un senso nuovo, più vitale e profondo del discorso di comunicazione. Io sono convinto che il vero scrittore non rimanga mai all’interno dell’esercizio, della pura tecnica, ma vada sempre fuori, entri nel sociale e nel politico.¹⁵²

Il ruolo del romanziere, verso cui Volponi è fiducioso, può dirsi veramente completo solo nell’incontro con il lettore. Essi sono complementari. Così come chi scrive ha il coraggio e la forza di individuare la realtà attraverso un linguaggio che ad essa di confà, quindi per forza di cose difficoltoso, così chi legge deve avere altrettanta forza «di battersi con un libro, di discutere con esso; se necessario di entrarvi in conflitto»¹⁵³; questo è l’unico modo per capire se ciò che si sta leggendo è utile al lettore oppure no, se “valga la pena” tanta difficoltà. Il lettore, secondo Volponi, deve partecipare attivamente al testo e non deve arrendersi alle prime difficoltà. Ne *Le difficoltà del romanzo* egli affronta proprio questi temi dando la colpa al genere di letteratura a cui il pubblico si stava abituando, sempre più leggera e di facile fruizione, ma vuota, fatta di un linguaggio letterario che non lasciava spazio al “rischio” ma solo alla prevedibilità. Quando, già dopo i primi due romanzi, le accuse a lui rivolte sono quelle di oscurità della scrittura egli risponde: «pensavo di poter dire [...] che un romanzo non è mai difficile: che un romanzo o è buono o è cattivo [...] queste difficoltà non riguardano il romanzo ma appunto i lettori, i librai e la società che si accinge a consumare quel romanzo», quindi è compito dei lettori «affrontare il romanzo con l’anima di studiare, con il desiderio di capire e di mettersi in relazione con quell’universo nuovo che il libro, la sua lingua, i suoi temi, la struttura costituiscono»¹⁵⁴. Volponi intende perseguire «la possibilità, se non

¹⁵² P. Volponi, in R. CAPOZZI, *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, 1991, p. 170.

¹⁵³ P. VOLPONI, *Questa mia Italia Corporale* cit., p. 55.

¹⁵⁴ ID., *Le difficoltà del romanzo*, in *Romanzi e prose* cit. p. 1024.

la necessità, di differire, rallentare il processo di comprensione in modo da renderlo, nell'ansia dell'attesa e dell'incertezza, *onesto*, vale a dire criticamente maturo»¹⁵⁵; quindi è convinto che il problema non risieda nel testo in sé, ma nella sua ricezione. Anche ne *Il leone e la volpe* l'autore urbinato riflette sulla funzione dell'intellettuale, altrettanto importante della figura istituzionalmente riconosciuta del politico («personalmente non ho mai fatto distinzione tra letteratura e politica. Sono sempre stato persuaso che la letteratura sia una forma del fare politica e nel senso più alto e più ricco del termine»¹⁵⁶). Se il lettore è positivamente predisposto, deve unire le tessere del reale e comprenderle, il romanzo dal canto suo ha una funzione di analisi e critica del reale, dei contesti¹⁵⁷.

Purtroppo la storia della ricezione e critica di *Corporale* non è in linea con quanto propugnato dal suo autore; quel suo particolare linguaggio gli valse in generale un'accoglienza perplessa e fredda. I più spietati furono Mario Spinella e Renato Barilli. Il primo nell'articolo *Il lato oscuro dell'uomo d'oggi*¹⁵⁸ manifesta un certo disagio nel doversi esprimere su *Corporale*: il romanzo è sì rappresentazione convulsa dei problemi della società, ma qualcosa non va sul piano formale e soprattutto ideologico. La figura di Aspri risulterebbe vicina e pervasa «da una sorta di vitalismo di destra» perché «autoritaria [...] una personalità che proietta in un mito attivistico di potenza e di violenza la propria psicologia gregaria e subalterna [...] di tali personalità si nutre ampiamente il fascismo». Spinella parla di vitalismo corporeo che non lascia spazio a maggiori profondità e spunti, mentre sul piano strutturale egli riscontra «prolissità e momenti di sordità, di vere e proprie zeppe narrative». La posizione di Barilli si evince già dal titolo del suo articolo: «*Corporale*» e la narrativa bassa¹⁵⁹, dove forse l'aggettivo bassa voleva, sin da subito, indirizzare la lettura del romanzo *in minore*: anche per Barilli sono troppi gli elementi che non fanno di *Corporale* un'opera riuscita bensì una prova, un esperimento

¹⁵⁵ A. GAUDIO, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 16.

¹⁵⁶ P. VOLPONI, *Questa mia Italia Corporale* cit., p. 56.

¹⁵⁷ P. VOLPONI, F. LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, cfr. pp. 37-42.

¹⁵⁸ M. SPINELLA, *Il lato oscuro dell'uomo d'oggi*, «Rinascita», 24 maggio 1974.

¹⁵⁹ R. BARILLI, «*Corporale*» e la narrativa bassa, «Il Mulino», 3, n. 233, 1974.

fallito, a causa della sua disorganicità e dell'aspetto limaccioso del testo. Decisamente frettolosa è stata poi la recensione di Alfonso Berardinelli¹⁶⁰. Sebbene reputi Volponi «un autore del dilemma e della crisi nel senso “vecchio” del termine», che cerca cioè di proporre una soluzione e un superamento della crisi, il critico liquida *Corporale* come un testo dalle «pagine lentissime» che procurano «la delusione, il fastidio, la vaga nausea», senza offrire nulla di più, nessuna via d'uscita, «nessun messaggio vitale, nessuna ricetta per l'oggi». Le vicende non si concludono ma rimangono sospese, insensate: è «la storia di un'avventura e di una ricerca inutili e crudeli perché scontate».

Volponi, in varie occasioni, ha criticato la maniera di alcuni di giudicare a caldo un romanzo come *Corporale*. Egli lo ha volontariamente reso «un organismo vivace, largo, mutante, pieno di incidenti e di stravaganze e, al contempo, di interrogativi, di curiosità, di esperimenti»¹⁶¹, ma i più si sono fermati alle apparenze, abbandonandone precocemente la lettura (Volponi era convinto che in pochi lo avessero finito di leggere tutto) e giudicandolo troppo «eccentrico, una specie di “mostro”» che quindi suscita nell'opinione pubblica un senso rifiuto. È stata una tale nomea a far sì che l'opera fosse presto liquidata ed accantonata persino dai librai che, viste le scarse vendite di *Corporale*, ebbero poi difficoltà ad accogliere anche il successivo romanzo *Il sipario ducale*.

In effetti, anche le recensioni positive non si può dire che si siano sbilanciate più di tanto nei confronti dell'opera; anzi, è ricorrente il giudizio che considera il romanzo un po' fuori tempo. Un passo in avanti fu fatto da Marco Forti che, staccandosi dal coro, fu il primo a focalizzarsi su ciò che, effettivamente, distingue il romanzo: il linguaggio e lo stile. Il critico apprezza molto la carica espressivistica di alcune immagini come quella della tromba marina, anche se alla fine afferma che *Corporale* non è altro che uno «stupendo moncone [...] prossimo a sfracellarsi»¹⁶².

È ad Armando Balduino¹⁶³ che finalmente si deve un ribalta-

¹⁶⁰ A. BERARDINELLI, *Non ci sarà nessuna fine del mondo*, «Quaderni Piacentini», 13, 53-54, 1974, pp. 201-206.

¹⁶¹ *I vent'anni di «Corporale»*. *Intervista a Paolo Volponi* cit., pp. 102-103.

¹⁶² M. FORTI, *La stravolta profezia di Volponi*, «Nuovi Argomenti», 40-41-42, 1974, p. 170.

¹⁶³ A. BALDUINO, *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Venezia,

mento delle posizioni: dove gli altri fin qui vedevano dei limiti, egli vede dei punti di forza. Frammentarietà, sovrabbondanza e confusione tra protagonista e scrittore (elemento che è indice di un autobiografismo non banale ma «nel senso più alto») si annullano; per il critico *Corporale* è finemente costruito intorno a «una serie di compatte sequenze narrative che hanno il respiro di bellissimi racconti lunghi». Egli inoltre parla di «vitalità» del testo, come in altri termini farà Fortini: «in Volponi, a differenza di tanti altri, non c'è autocompatimento, ma anzi ilarità: che la critica ha anche chiamato vitalità»¹⁶⁴. Franco Fortini più che le «geniali trovate espressive» ha apprezzato nel romanzo il «respiro lungo, denso, dei periodi che si sommano l'uno sull'altro e si impastano, per una loro vischiosità potente».

Solo dopo la morte di Volponi nel 1994, o comunque durante i suoi ultimi anni di vita, qualcosa è cambiato nell'atteggiamento della critica e il romanzo ha cominciato ad avere la giusta attenzione. Esso oggi è considerato come un punto di svolta positivo ed importante nella carriera letteraria di Volponi, un testo che può offrire strumenti a livello di presa di coscienza della realtà che circonda gli uomini. Infatti, lo ha notato in particolare Guido Guglielmi, è da questo punto in poi che la scrittura di Volponi «scopre che le questioni di forma sono questioni di contenuto» e possono arrivare lì dove «l'esistenza sociale nasconde e trascura»¹⁶⁵.

Sono in concreto due i fattori che hanno giocato un ruolo negativo nella ricezione di *Corporale*, e che di conseguenza hanno influenzato la critica: le scelte politiche e le posizioni ideologiche dell'autore da un lato, l'uscita della *Storia* di Elsa Morante dall'altro.

Il romanzo della Morante, pubblicato nello stesso anno di *Corporale*, gioca con esso una battaglia che è già vinta in partenza. La *Storia* infatti è un romanzo dalle caratteristiche totalmente diverse, si presta ad una lettura scorrevole, grazie alla scorrevolezza della trama e degli intrecci, tali da farne insomma un successo editoriale assoluto. Paradossalmente a Volponi sembrò un'opera «vecchia, superata» che non rispondeva, in quel dato periodo stori-

Marsilio, 1976, p. 164.

¹⁶⁴ Volponi, in F. FORTINI, *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1996.

¹⁶⁵ G. GUGLIELMI, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001.

co, alla richiesta e necessità di rinnovamento culturale della società, come lo stesso autore sperava: creare opere che modificassero massicciamente tutto ciò che di logoro vi era nella lingua letteraria. I due autori divergono, come nota Daniele Fioretti, soprattutto per i destinatari che intendono raggiungere e ai quali aspirano: Volponi esige il lettore forte, che intraprende la lettura con coraggio, la Morante il lettore che subisce i condizionamenti dei meccanismi editoriali¹⁶⁶. Tuttavia esiste una lettera¹⁶⁷, conservata tra le carte milanesi di Volponi, che testimonia quanto Elsa Morante abbia apprezzato e cercato di capire approfonditamente *Corporale*, mettendo in luce aspetti nuovi e produttivi per la successiva critica. La lettura «drammatica» del romanzo fu accompagnata talvolta «da rabbia e da stanchezze», che però hanno fatto pensare a Morante di essere di fronte ad un libro che è «un EVENTO grande, e di quelli che ingrandiscono con l'aumentare della distanza», che «invade» il lettore. In particolare alcuni elementi del testo destano dubbi nella scrittrice ma al contempo la affasciano, tanto che vuole saperne di più, interrogare Volponi: il caos onnipresente e il cosmo, inteso come forma da perseguire utopicamente e razionalmente. Il mondo nel romanzo si identifica con il caos e viceversa; Gerolamo girovaga, vive di innumerevoli sensazioni, la sua stessa mente è caotica come lo è la realtà in cui agisce. Da questo nasce, prendendo spunto da una storia orientale, la riflessione su *Corporale* di Elsa Morante: «c'era una volta il Caos, straziato – per sua natura – dall'angoscia più terribile. Allora impietositi vennero due angeli, i quali per aiutarlo gli fecero due buchi. In conseguenza, il Caos aveva cessato di essere il Caos e guariva». Al di là dei dubbi su chi sia nel romanzo il Caos, su chi siano i due angeli, una cosa è certa per la Morante e cioè che «il Caos è il contrario della bomba, la quale ovviamente fa ordine e pulisce tutto di tutto»: è da qui che nasce la «meravigliosa proprietà di corpo cosmico del tuo *Corporale*, dove il disordine si trasforma in una totalità (che chiamerei celeste [...])». Secondo l'esegesi di Zinato, la Morante ha avuto prontezza d'intuito nel capire che il romanzo fosse grande essenzialmente per un motivo, cioè per la convergenza di «due supremi

¹⁶⁶ Cfr. D. FIORETTI, *Volponi e «Le difficoltà del romanzo»: il caso di «Corporale» in Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, 2011, pp. 401-407.

¹⁶⁷ Lettera manoscritta autografa datata Roma, 3 marzo 1974, in E. ZINATO, *Introduzione* cit., pp. XXXI-XXXII.

momenti contrapposti, e che il demone della totalità e dell'utopia [...] in lui si annida costantemente in un campo semantico e coloristico»¹⁶⁸. Tutta la visione frammentata del mondo di Volponi subisce continuamente l'utopia della ricomposizione, è sfaccettata e combattuta tra innumerevoli incoerenze e contraddizioni tante quanti sono i pezzi di un vetro frantumato; il romanzo allora diventa sia momento di convergenza tra il tempo e lo spazio ma anche di scontro e conflitto; e di qui la non struttura del romanzo, si potrebbe dire assediato, nutrito perché molto affamato, e poi divorato dal Caos.

Tutto sommato, quindi, è vero: *Corporale* è un romanzo difficile, esigente rispetto al lettore, capace tanto di sgomentarlo quanto di appassionarlo; chiede di immedesimarsi in un personaggio ai limiti di tutto, nella sua nevrosi, nei suoi affetti, nel suo corpo, consumato dalla paura del pericolo atomico. Ma questi elementi non sono altro che la chiave consegnata al lettore per venire a capo delle sue paure, per cercare di annientare quella patina ben assestata di conformismo sociale che non lascia spazio a nessuna forma di a-normalità, ma che al contrario configura come forma dispregiativa di pazzia ogni forma di malinconia sociale senza voler veramente capirne i motivi. *Corporale* palesemente non intende rispondere alle sirene dell'estetica ma solo a quelle della verità, chiedendo di essere ricostruito pezzo per pezzo ed essere giudicato per quello che è: non un esperimento malriuscito ma il libro della maturità di Volponi, della sua forza maggiore, scritto con coscienza e contenente, di conseguenza, la forza di un uomo, la sua lotta con e contro il mondo. Le parole di Volponi risuonano profondamente umane perché oneste come lo sono state le motivazioni della sua scrittura:

Non credo di essere uno scrittore (arrossisco) capace di un programma di produzione. E la mia paura più gravosa, proprio quella che mi fa scrivere, è di diventare uno che fa finta di credere in qualcosa e così recita finte poesie o prosegue inutili discorsi dalla ribalta: io sono un piccolo scrittore ma quel che ho scritto, più o meno bello, era sempre necessario, a me, anche se spesso come una bugia: non

¹⁶⁸ Ivi, p. XXXII.

ho mai scritto una parola per “scrivere” e per andare in compagnia di...¹⁶⁹.

Un romanzo difficile, ma necessario.

¹⁶⁹ Lettera di Paolo Volponi a Pier Paolo Pasolini datata Torino, 12 aprile 1972, in P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti cit., p. 176.

FRANCESCA RAFFAGNINO
FINE DEL MONDO E MUTAZIONE ANTROPOLOGICA
TRA LETTERATURA E CINEMA
KUBRICK, BURGESS, PASOLINI, DE MARTINO

Abstract

Lo scopo di questo lavoro è dimostrare che aspetti della mutazione antropologica pasoliniana e dell'apocalisse moderna, analizzata da De Martino ne *La fine del mondo* (1977), si ritrovano nelle due pellicole di Stanley Kubrick *Arancia Meccanica* (1971) e *Il Dottor Stranamore* (1964). È interessante notare come sia l'Italia che l'Inghilterra, patria di origine dell'autore di *A Clockwork Orange*, Anthony Burgess, e adottiva del regista, abbiano vissuto nel medesimo arco temporale, anni Sessanta e Settanta, le stesse problematiche e trasformazioni, anche se caratterizzate da situazioni politiche molto diverse: l'escalation di violenza e la sua difficile gestione da parte dello Stato, l'industrializzazione e gli effetti devastanti sul territorio, la messa in crisi dei valori precedenti e il travagliato confronto con i padri, l'avvento del consumismo e il suo rapporto con la sessualità, il potere della televisione e la scomparsa degli spazi sociali, il bisogno di ampliamento del rappresentabile nel cinema. Sia i film di Pasolini che di Kubrick hanno sfidato la moralità e sono stati sottoposti a censura. Inoltre, in piena Guerra Fredda, sia al regista statunitense che a De Martino non è sfuggita la paura della fine del mondo, di una possibile apocalisse che terminasse in distruzione senza possibilità di salvezza alcuna, causata dall'innescamento di un ordigno nucleare. Un sentore di morte e distruzione che ha ispirato la realizzazione de *Il Dottor Stranamore*.

The aim of my essay is to illustrate that aspects of the anthropological mutation, which is enunciated by Pasolini, and De Martino's concept of apocalypse, which is analyzed in *La fine del mondo* (1977), are also present in two movies directed by Stanley Kubrick: *A Clockwork Orange* (1971) and *Dr. Strangelove* (1964). Both countries, Italy and England (where Anthony Burgess was born and Kubrick was naturalized) were shaken by the same transformations and issues during the same period, the 1960s and 1970s (although their political scenery was very different): escalation of violence and the difficulty of the State in containing it, industrialization and its devastating effects on the environment, society's crisis of values and the generational clash, consumerism and its relation to sexuality, the power of television and the extinction of social spaces, the need for more freedom in art. Pasolini's and Kubrick's movies challenged morality and were

FRANCESCA RAFFAGNINO

censored. Moreover in the middle of the Cold War both Kubrick and De Martino perceived the apprehension about a possible end of the world, an apocalypse that could destroy everything without any chance of salvation, which could be caused by the explosion of a nuclear bomb, a perception of death and destructiveness that inspired *Dr. Strangelove*.

FRANCESCA RAFFAGNINO
FINE DEL MONDO E MUTAZIONE ANTROPOLOGICA
TRA LETTERATURA E CINEMA
KUBRICK, BURGESS, PASOLINI, DE MARTINO

A Clockwork Orange: the making of

Arancia Meccanica (1962) di Anthony Burgess è un racconto sulla violenza. Lo è anche la trasposizione cinematografica del regista statunitense naturalizzato britannico Stanley Kubrick, abbastanza fedele e riconosciuta come complementare da Burgess stesso. Anche se la storia prende in analisi un caso specifico di criminalità giovanile, il protagonista Alex è portavoce della potenziale malvagità presente in ogni individuo e che in lui assume in piena lucidità la forma di rapine, stupri, risse e omicidi. Lo scrittore afferma che Alex rappresenta «l'umanità in tre modi: è aggressivo, ama la bellezza, si serve del linguaggio»¹; il presidente della Motion Picture Association Aaron Stern sostiene che è «l'uomo allo stato di natura»²; il regista pensa che simboleggi «l'inconscio»³. *Arancia Meccanica* è anche un racconto sul rapporto tra individuo e Stato. Da questo tema deriva infatti la scelta del titolo *A Clockwork Orange*, una curiosa espressione che Burgess aveva sentito pronunciare da un cockney ottantenne in un pub di Londra. Quest'immagine, che coniuga due elementi contrapposti, uno naturale come il frutto e un meccanismo ad orologeria creato artificialmente, viene eletta a simbolo di un'opera che predica l'importanza della libertà di scelta tra Bene e Male e che si scontra con uno Stato che, con la forza, si arroga il diritto di correggere la natura umana e di decidere per l'individuo, ridu-

¹ A. BURGESS, *Arancia Meccanica*, traduzione di F. Bossi, Torino, Einaudi, 2014, p. 222.

² Ivi, p. 225.

³ *Ibidem*.

condolo a macchina nel nome della stabilità sociale. Un'opera che evidentemente risente del trauma del totalitarismo, come ha evidenziato anche lo scrittore in prima persona associandosi ad Orwell: «Se *Arancia Meccanica*, così come *1984*, rientra nel novero dei salutari moniti letterari - o cinematografici - contro l'indifferenza, la sensibilità morbosa e l'eccessiva fiducia nello Stato, allora quest'opera avrà qualche valore»⁴. A mio parere il racconto, e così il personaggio di Alex, non possono essere destoricizzati; per quanto i concetti affrontati, quali la violenza e il libero arbitrio, siano una costante universale nella riflessione sull'umanità, sia nel romanzo che nel film assumono delle declinazioni che li collocano nel Novecento, immersi, come in seguito illustrerò, in tutta quella serie di aspetti e problematiche di secolo, che vengono prese in analisi anche da Pasolini e da De Martino.

Ad ispirare *Arancia Meccanica* è stata, negli anni Cinquanta, l'insistenza della stampa britannica sull'aumento della criminalità e della distruttività dei giovani, contro i quali era stata avanzata da alcuni teorici la proposta di una terapia del disgusto che associasse la violenza alla nausea e che nella storia prende il nome di Cura Ludovico⁵. Sia il film che il libro dialogano con la contemporaneità, se non addirittura la anticipano; il critico Alexander Walker ha visto nella pellicola l'incarnazione cinematografica dei demoni che infuoriavano negli Anni Settanta inglesi, da lui definiti come il decennio della violenza, e la regista Mary Harron l'ha definita come profetica del punk e di tutto ciò di cui questo movimento si sarebbe nutrito non molto tempo dopo; la nozione di anarchia e la violenza della classe operaia. Il fiorire di film di forte impatto, anticonvenzionali e perturbanti quali *L'Esorcista* (1973), *I diavoli* (1971) e *Cane di Paglia* (1971) in quel periodo, stranamente allo stesso tempo sia impaurito che reticente alla censura, come ha osservato il critico Mark Kermode⁶, rappresenta una spia del tetro e travagliato sfondo sociale. Per questi motivi e per quelli che enuncerò successivamente, *Arancia Meccanica* potrebbe dunque essere valutata come «sintomo di una malattia», inserita nella «varia esperienza dell'apocalisse nella lette-

⁴ Ivi, p. 224.

⁵ Ivi, p. 222.

⁶ Le interviste ad Alexander Walker, Mary Harron e Mark Kermode su *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrick si trovano nel documentario di Channel Four *Still Tickin': il ritorno di Arancia Meccanica*.

ratura e nelle arti figurative del mondo euroamericano negli ultimi quaranta anni» e «considerata in una prospettiva di sociologia del costume»⁷. Infatti, già il semplice fatto che l'opera sia di genere distopico ovvero ricostruisca un possibile futuro dai connotati fortemente negativi, in cui si materializzano tutte le paure dell'essere umano nei confronti della tecnologia e delle trasformazioni in atto nella società, la inserisce nella produzione apocalittica a cui fa riferimento De Martino ne *La fine del mondo*.

Il mondo di *Arancia Meccanica*: la malattia delle cose

«Acqua lurida», «la vecchia cadente biblio», «sbarre di ferro tipo prigionero». Il mondo di *Arancia Meccanica* è inquinato, caotico, in decadimento, artificiale, ha come scenografia luoghi deturpati dal moderno sviluppo come «il Canale industriale» e isolati descritti come «gabbioni». Nel film ciò è reso molto bene, ad esempio, dalla spazzatura presente nella scala d'ingresso al casamento municipale 18A in cui abita Alex, e dalla scelta delle location, tra cui le zone periferiche di Londra quali Uxbridge e Thamesmead, costellate da edifici architettati secondo idee futuriste e che dunque gettano uno sguardo in avanti in linea con l'atmosfera distopica del romanzo⁸. In riferimento a *Morte a Venezia* di Thomas Mann, Ernesto De Martino osserva che nel romanzo la città si carica di allusioni funebri⁹; è come se rappresentasse lo specchio della salute della società che la abita, su cui grava difatti la minaccia di un'epidemia di colera. Anche in *Arancia Meccanica* gli spazi descritti e inquadrati sono connotati negativamente con i loro lineamenti spigolosi, glaciali, poco accoglienti e rappresentano il riflesso dell'inquietudine di una società che ha paura ad uscire di notte, a causa dell'impennata della criminalità e dell'assenza di un ordine e di un'autorità che sappiano imporsi applicando la giustizia e non la coercizione.

Non solo il rapporto tra l'io e lo spazio è difficile, ma anche quello tra l'io e il cosmo, che diviene quasi impossibile: «Ma il povero vecchio Bamba continuava a guardare le stelle e i pianeti e la Luna

⁷ E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 466.

⁸ [https://it.wikipedia.org/wiki/Arancia_meccanica#Esterni] consultato il 10 luglio 2019.

⁹ E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 512.

col truglio spalancato come un bebé che non avesse mai locchiato nulla [...] Io gli detti uno spintone, dicendo: - Vieni via, tonno. Tu mica ci devi pensare a quelli»¹⁰. Ne *La fine del mondo* De Martino cita David Herbert Lawrence che sostiene che l'opposizione alla connessione con gli astri sia tra i sintomi dell'apocalisse.¹¹

In *Arancia Meccanica* le cose, aggiustate dall'intervento umano, perdono la loro essenza naturale e dunque "sana"; esemplare è il caso del «latte corretto» con sostanze stupefacenti. Il ricorrere continuo sia nel libro che nel film al colore bianco non è casuale; usato in ingente e accecante quantità, più che purezza indica qualcosa di astratto e artificioso, dato che in natura non ricopre una tale ampiezza di spazio come in questa futuristica scenografia o in qualsiasi edificio progettato dall'uomo. Le cose perdono il loro scopo, non funzionano come dovrebbero (l'ascensore rotto del casamento 18A) o si logorano velocemente: «questo libro [...] che avevo era rilegato molto bene e duro da sciancare a pezzi, essendo davvero bigio e fatto ai tempi in cui le cose erano fatte per durare»¹². Il radicale cambiamento del modo di produzione degli oggetti è stato osservato anche da Pasolini:

La loro misteriosa qualità era quella dell'artigianato. Fino al Cinquanta, fino ai primi anni Sessanta è stato così. Le cose erano ancora cose fatte o confezionate da mani umane: pazienti mani antiche di falegnami, di sarti, di tappezzeria, di maiolicari. Ed erano cose con una destinazione umana, cioè personale. Poi l'artigianato, o il suo spirito, è finito di colpo.¹³

De Martino descrive l'inconsistenza degli oggetti in questi termini associandola al vuoto di senso che caratterizza il percepire apocalittico:

Il vissuto di difetto semantico. Inconsistenza degli oggetti. Oggetti «indeboliti». Oggetti irreali. Oggetti artificiali [...] Afflosciamento degli oggetti. Tutti

¹⁰ A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., p. 27.

¹¹ E. DE MARTINO, *La fine del mondo* cit., p. 523.

¹² Ivi, p. 15.

¹³ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2015, pp. 55-56.

questi vissuti sono da interpretare come mancanza di «oltre» degli oggetti, perdita della loro progettabilità operativa: mancanza e perdita che riflettono la crisi del trascendimento, la caduta dell'energia di presentificazione, il dileguarsi del possibile «andar oltre» della utilizzazione [...].¹⁴

Una crisi della presentificazione che in *Arancia Meccanica* alimenta la compulsiva ricerca di sballo della banda tra sostanze stupefacenti, alcol e atti di ultraviolenza, che esprime l'ossessione del "provare qualcosa", dell'essere costantemente stimolati e agitati da esperienze limite e dunque a forte impatto emotivo. Di seguito riporto gli effetti del latte corretto su Alex in cui di nuovo tornano i temi del sentire di morte, della perdita di sé e dell'estraneità e assurdità degli oggetti e il conseguente brusco ritorno alla realtà:

mi sedetti sul sedile di peluche cominciando a sorseggiare il mommo. Quando l'ebbi finito tutto, le cose cominciarono a succedere. Avevo i fari fissi sopra un migno pezzettino di carta argentata [...] Questo pezzettino di carta cominciò a crescere a crescere a crescere e diventò così luminoso e fiammeggiante che dovetti sbattere e strizzare i fari [...] e poi ci furono dei colori come nessuno aveva locchiato mai [...] E sentii che mi ero liberato di tutto - palandre, corpo, cervello, nome, tutto quanto [...] e la grande luce calda diventò fredda, e io tornai là dov'ero prima, col bicchiere vuoto sul tavolo e una voglia di piangere e la sensazione che solo la morte era la risposta a tutto.¹⁵

Queste droghe vengono erogate senza alcun genere di divieto in un bar, disponibili per il consumo di massa. L'aumento del numero di fruitori di sostanze stupefacenti è tra gli elementi di trasformazione della società novecentesca ed è stato osservato e preso in analisi, nel caso specifico del nostro paese, anche da Pier Paolo Pasolini nell'articolo *La droga: una vera tragedia italiana* pubblicato il 24 luglio 1975 sul Corriere della Sera.

¹⁴ E. DE MARTINO, *La fine del mondo* cit., p. 536.

¹⁵ A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., pp. 164-165.

Cinema, televisione e omologazione

Sia libro che film si aprono dunque con il concetto di noia: «Allora che si fa, eh? [...] si stava al Korova Milkbar a rovellarci il cardine su come passare la serata»¹⁶. Questo è un elemento che ho ritrovato, ad esempio, in molti casi di cronaca contemporanea che riguardano delle bande in stile *Arancia Meccanica* 2.0, ovvero sia baby-gang che gruppi di bulli che compiono atti criminosi in maniera meno organizzata.¹⁷ Ne *La fine del mondo* De Martino riprende l'accurata definizione di noia di Alberto Moravia: «La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. Per adoperare una metafora, la realtà, quando mi annoio, mi ha sempre fatto l'effetto sconcertante che fa una coperta troppo corta, ad un dormiente, in una notte d'inverno»¹⁸. E proprio per spezzare questa sensazione di insufficienza che Alex e la sua banda ricorrono alla continua ricerca di ciò che suscita in loro del «cinebrivido» (tradotto dall'inglese *horrorshow*); parola che viene ripetuta ossessivamente in tutto il romanzo e che esprime un'emozione che comunica un senso di distacco dall'ordinario e che ha un carattere spettacolare, da film dell'orrore.

La violenza è accompagnata dalla musica classica¹⁹ e assume un aspetto teatrale perché è filtrata dalla prospettiva di Alex e della sua banda, che si divertono ad esercitarla senza alcun senso di colpa; ad esempio i drughi indossano delle maschere, definite da Alex «novità cinebrivido»²⁰, prima di fare irruzione nella casa dello scrittore. Questo aspetto è reso fedelmente nel film dall'impiego come colonna sonora delle musiche del compositore tedesco Beethoven ed è ben evidente nelle due scene di stupro; quella che si svolge nella casa, durante la quale l'attore che interpreta Alex, Malcolm McDowell, improvvisa ballando e cantando *Singing in the Rain*, brano

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ Per citare un esempio tra i tanti: [https://www.huffingtonpost.it/2018/08/14/disabile-gettato-tra-i-rifiuti-a-napoli-identificato-il-branco-era-un-gioco-contro-la-noia_a_23501752/?utm_hp_ref=it-baby-gang] consultato il 10 luglio 2019.

¹⁸ E. DE MARTINO, *La fine del mondo* cit., p. 546.

¹⁹ A mio parere la scelta di Beethoven potrebbe non essere casuale. Questo compositore è inserito nel Romanticismo tedesco, in cui, secondo Hans Sedlmayr, «L'uomo afferma la sua legge contro il caos mediante l'arte». Questa citazione è ripresa da De Martino ne *La fine del mondo* a p. 489.

²⁰ A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., p. 18.

dell'omonimo musical, e quella che è girata, invece che nel Filmodoro come nel libro, nel teatro abbandonato, in cui la vittima e la banda di Billyboy sembrano inscenare una coreografia. L'elemento spettacolare-cinematografico perciò è molto importante nella storia; oltre ad essere di ispirazione per Alex, è anche tra gli ingredienti fondamentali della Cura Ludovico. Inoltre, Burgess non evita di esprimersi sull'altro proiettore di immagini, la televisione, mediante la voce del suo protagonista: «nelle finestre di tutti i gabbioni c'erano delle piccole luci azzurre. E queste erano le tivù. Quella sera davano una mondovisione, il che voleva dire che tutte le persone del mondo locchiavano lo stesso programma»²¹. A causa di questa nuova invenzione tecnologica si sono svuotati i cinema, le biblioteche, le strade, sono scomparsi i luoghi di aggregazione sociale: «E durante tutto quel tempo, oh grazie alle mondovisioni sulle telestronze, e grazie al terrore notturno per scarsità di rozzi, la strada era bell'e che morta»²². Si avvertono i primi segni dell'avvento del consumismo e della trasformazione dei media in veicolo per la pubblicità, la persuasione all'acquisto del più nuovo, del migliore, del più grande: «mentre leggevo la gazzetta [...] E c'erano anche altri viaggi spaziali e schermi per la TV stereo più grandi e offerte di pacchetti di detersivi gratuiti in cambio di etichette di minestre in scatola»²³. Quello di *Arancia Meccanica* è il mondo che si stava configurando in quel periodo, osservato e criticato sia da Pasolini che da De Martino; quello «immesso unicamente nella spirale dei bisogni, delle comodità, delle mode, della pubblicità, delle merci»²⁴ e plasmato dalla scienza e dalla tecnica. La moda è un leitmotiv ossessivo nel romanzo: «Noi quattro eravamo tappati all'estremo grido della moda, che in quei giorni era un paio di braghe attillatissime»²⁵; essa porta ad un livellamento umano e culturale, ad un'omologazione dell'estetica, del pensiero e dei costumi: «Queste due giovani quaglie si somigliavano molto, ma non erano sorelle. Avevano le stesse idee, o la stessa mancanza delle medesime, e lo stesso colore di capelli»²⁶. Le iconiche ciglia finte indossate da Malcolm McDowell nel film sono

²¹ Ivi, p. 27.

²² Ivi, p. 73.

²³ Ivi, p. 52.

²⁴ E. DE MARTINO, *La fine del mondo* cit., p. 500.

²⁵ A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., p. 10.

²⁶ Ivi, p. 56.

state scelte perché erano una tendenza di quegli anni. In aggiunta, Kubrick ha dato istruzioni alla pluri-premiata costumista italiana Milena Canonero di creare un'estetica che si ispirasse alla società contemporanea più che alla fantascienza²⁷. Il tema dell'omologazione è ampiamente trattato da Pasolini, su cui torna insistentemente nell'arco della riflessione sulla rivoluzione antropologica italiana in atto negli Anni Settanta, ovvero quel cambiamento radicale della cultura e dei valori messo in atto dal consumismo e a cui nemmeno l'Inghilterra è stata estranea:

Oggi anche nelle città dell'Occidente - ma io voglio parlare soprattutto dell'Italia - camminando per le strade si è colpiti dall'uniformità della folla: anche qui non si nota più alcuna differenza sostanziale, tra i passanti (soprattutto giovani) nel modo di vestire, nel modo di camminare, nel modo di essere seri, nel modo di sorridere, nel modo di gestire, insomma nel modo di comportarsi [...] L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l'ansia, degradante, di essere uguali agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero: perché questo è l'ordine che egli ha inconsciamente ricevuto, e a cui «deve» obbedire, a patto di sentirsi diverso.²⁸

La cattiveria di Alex è spontanea e parte della natura umana in potenza, ma in atto assume forme e agisce in spazi apocalittici e mutati antropologicamente; è una crudeltà simile a quella costante della storia dell'uomo, ma contemporanea.

Arte, erotismo e merce

Dato che il mondo di *Arancia Meccanica* è affetto dall'ondata del consumismo, la scelta di Stanley Kubrick di ispirarsi nei dettagli scenografici alla pop art è più che comprensibile; quale forma di espressione artistica di quegli anni rappresenta al meglio lo spiri-

²⁷ [<http://www.archiviokubrick.it/opere/film/am/canonero.html>] consultato il 10 luglio 2019.

²⁸ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2015, p. 60.

to della pubblicità e della produzione con destinazione la massa? Emblematico è l'arredamento del Korova Milk Bar fatto con nudi femminili usati come tavoli e come erogatori del latte corretto, ispirati da una visita alla mostra d'arte di Allen Jones, esponente della pop art britannica²⁹. Quadri e sculture con riferimenti espliciti all'atto e agli organi sessuali sono presenti in quasi tutti gli interni, emblema di un erotismo ridotto ad oggetto di consumo, quotidiano, scaricato di ogni valenza e che si impone con aggressiva insistenza. Alla domanda sul significato di queste scelte estetiche il regista ha risposto: «L'erotismo nel film è una proiezione di ciò che accadrà nei prossimi anni: l'arte erotica diverrà un'arte popolare. Questo elemento rientrava nella necessità di dare la sensazione di un futuro molto prossimo»³⁰. La stessa intuizione l'aveva espressa Pasolini nel confronto tra il significato della sessualità nei suoi film, orientato ad un'estensione del rappresentabile, e la visione *non sense* dell'erotismo nell'era del consumo, da cui prende le distanze: «L'opinione pubblica è ormai del tutto determinata - nella sua realtà - da una nuova ideologia edonistica e completamente, anche se stupidamente, laica. Il potere permissivo (almeno in certi campi) proteggerà tale nuova opinione pubblica. L'eros è nell'area di tale permissività. Esso è insieme fonte e oggetto di consumo».³¹ Un'apatia dell'erotismo che Kubrick riproduce anche girando una scena di sesso con la tecnica dell'accelerazione proprio per sottolinearne la meccanicità e l'assenza di passione fisica o sentimento.³²

Lo scontro generazionale

I genitori di Alex sono degli automi intimiditi dall'aggressività del figlio, incapaci di contenerla e rindirizzarla e ignari dei crimini da lui compiuti: «Pi e emme nella camera accanto avevano ormai imparato a non bussare sul muro per lamentarsi di quello che chiamano

²⁹ [<http://www.archiviokubrick.it/opere/film/am/korova.html>] consultato il 10 luglio 2019.

³⁰ Intervista a Stanley Kubrick di Michel Ciment in A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., p. 233.

³¹ [<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/tetis-di-pier-paolo-pasolini-da-erotismo-everzione-merce/>] consultato il 10 luglio 2019.

³² Intervista a Stanley Kubrick di Michel Ciment in A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., p. 230.

rumore. Gliel'avevo insegnato io.»³³. Il ragazzo salta la scuola ogni giorno e nulla si oppone alle sue azioni: «Papà mi lanciò un'occhiata mica tanto soddisfatta e direi pure sospettosa ma non disse nulla, sapendo che non aveva il coraggio»³⁴. In un mondo nuovo in cui i vecchi valori sono decaduti e svuotati di autorità, lo sono di conseguenza anche i loro detentori, le generazioni precedenti, che sono incapaci di capire e perciò anche di controllare i figli. Ciò viene ripetuto anche dal barbone che viene picchiato dalla banda di Alex; egli afferma di preferire la morte all'esistenza in un mondo senza più ordine e legge e che permette ai giovani di maltrattare i vecchi.

Questo è un fenomeno sociale che è stato osservato anche da Pasolini. In *I ragazzi sono conformisti due volte*, pubblicato nel 1975, l'intellettuale afferma che i giovani italiani: «Riducono a ombre boccheggianti padri e maestri. E non hanno affatto bisogno di un grande sforzo per ottenere questo risultato»³⁵, un'analisi che sembra ricalcare il ritratto dei giovani di Burgess.

Il Dottor Stranamore e la psicosi da fine del mondo

Una crisi paranoica di un generale che porta alla distruzione dell'intero pianeta in una nuvola nucleare. Sembra una storia tratta dal finale della *Coscienza di Zeno* di Svevo (1923)³⁶, ma si tratta della trama del film *Dr Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* (1964) di Stanley Kubrick e tratto liberamente dal romanzo di Peter George *Red Alert* (1958). Evidentemente influenzato dal clima ricco di tensione della Guerra Fredda, il regista voleva girare un film che consistesse in «una seria trattazione del problema di una guerra nucleare accidentale»³⁷, ma che nel corso della stesura della sceneggiatura ha assunto delle tonalità che intrecciano assurdo

³³ A. BURGESS, *Arancia Meccanica* cit., p. 44.

³⁴ Ivi, p. 60.

³⁵ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane* cit., p. 65.

³⁶ «un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile [...] Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e sarrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo» I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Oscar Mondadori, 2014, p. 392.

³⁷ [http://www.archiviokubrick.it/opere/film/ds/kubrick.html] consultato il 10 luglio 2019.

e verosimile in una miscela che sullo schermo funziona³⁸. La pellicola, che è un'escalation di comicità e di distruzione, è una sottile critica alla follia dello scontro tra URSS e USA; un effetto domino di incomprensioni, errori, paure e paranoiche insinuazioni sul nemico che conducono alla cancellazione dell'umanità dalla faccia della terra. Immediato è stato il collegamento con De Martino che affronta questo tema ne *La fine del mondo* e dà la seguente definizione di guerra nucleare, che sembra ricalcare la sceneggiatura di Kubrick: «breve catena di delitti veramente perfetti, che nessuno scoprirà mai per la semplice ragione che nessuno resterà per scoprirli, o nessuno potrà farsene giudice, scagliando la prima pietra»³⁹. Il conflitto atomico è visto come possibile folle conseguenza del sentimento di morte che pervade l'apocalisse moderna; questa non si rinnova in un orizzonte di rinascita o in un simbolo mitico-rituale di reintegrazione, come, osserva De Martino, da sempre è avvenuto nella storia culturale dell'umanità, ma rimane come bloccata nel vuoto di senso che sfocia nella malattia e in un «gesto tecnico della mano», premere un bottone, «lucidamente preparato dalla mobilitazione di tutte le risorse della scienza nel quadro di una politica che coincide con l'istinto di morte»⁴⁰. Secondo De Martino, a causa delle conoscenze tecnologiche raggiunte, l'uomo ha oggi più che mai un potere distruttivo e di conseguenza una responsabilità di cui non può e non deve dimenticarsi. Ne *La fine del mondo* riprende la tesi di Mounier secondo il quale il sentimento apocalittico senza orizzonte è un vero e proprio male del secolo e che l'umanità è «tanto poco condannata al suo avvenire, che essa lo deve scegliere: il significato della bomba atomica è in questa reale possibilità di scelta fra la vita e il suicidio. Si può dire che la sua maturità comincia ora».⁴¹ Si può dunque osservare come Kubrick, con le immagini, abbia affrontato nuovamente di petto la forte crisi esistenziale dell'essere umano, che è sorta nel Novecento con lo scontro con problematiche, sul cui carattere inedito hanno insistito Pasolini e De Martino.

³⁸ [<http://www.archiviokubrick.it/opere/film/ds/kubrick.html>] consultato il 10 luglio 2019.

³⁹ E. DE MARTINO, *La fine del mondo* cit., p. 476.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 482.

PAOLO KUTUFÀ
«NIENTE DA VEDERE»
LUOGO E ALIENAZIONE IN *LEI* DI SPIKE JONZE
E *LA STRADA* DI CORMAC MCCARTHY

Abstract

Nell'articolo si propone un'analisi tematica del film *Lei* diretto da Spike Jonze e del romanzo *La strada* di Cormac McCarthy. L'argomento di analisi è la rappresentazione dello spazio nelle due opere, e l'ipotesi che si intende avanzare è quella che i due testi traducano artisticamente alcune problematiche di ambito urbanistico ed architettonico che caratterizzano la contemporaneità, e che, pertanto, possano essere interpretati come allegorie del presente. Il concetto di "luogo" viene definito confrontando *Genius Loci*, del teorico dell'architettura Christian Norberg-Schulz, con *Nonluoghi*, uno studio dell'antropologo Marc Augé. Dopodiché si affronta il concetto di "alienazione" facendo riferimento, oltre ai testi già menzionati, anche a passi tratti da *Postmodernismo* di Fredric Jameson e *L'America* di Jean Baudrillard, tentando così di fornire una breve panoramica sulle principali problematiche che affliggono l'architettura e l'urbanistica del nostro tempo. Da ultimo, si tenta di dimostrare come *Lei* e *La strada* offrano un'interpretazione dell'alienazione attraverso la rielaborazione artistica di due fenomeni caratterizzanti lo spazio abitato contemporaneo: l'annullamento della relazione interno/esterno e la desemantizzazione del luogo.

The essay provides a thematic analysis of *Her*, a movie directed by Spike Jonze, and Cormac McCarthy's novel *The Road*. It examines the representation of space inside the two works, suggesting that they artistically transpose some of the urbanistic and architectural problems that characterize the contemporaneity, so that they can consequently be read as allegories of the present. The concept of "place" is defined by comparing *Genius Loci*, by the architecture theorist Christian Norberg-Schulz, with *Non-Places*, by the french anthropologist Marc Augé. Then, the essay faces the concept of "alienation" by referring, in addition to those already mentioned, to *Postmodernism*, by Fredric Jameson, and *America*, by Jean Baudrillard, in order to provide a short insight to the main issues that affect contemporary architecture and urbanism. In conclusion, the essay tries to demonstrate how *Her* and *The Road* offer an interpretation of alienation by the artistic processing of two typical phenomenons of the contemporary inhabited space: the cancellation of the internal/external relation, and the desemanticization of the place.

PAOLO KUTUFÀ
«NIENTE DA VEDERE»
LUOGO E ALIENAZIONE IN *LEI* DI SPIKE JONZE
E *LA STRADA* DI CORMAC MCCARTHY

Tentare di stabilire una connessione tra il lungometraggio *Lei*¹ (2013) e il romanzo *La strada*² (2006), che si fondi su una comune interpretazione dei concetti di città (in particolare) e di luogo (in generale), può inizialmente apparire sorprendente, specialmente considerando l'opposta ambientazione delle due opere. Sebbene, sull'asse temporale, entrambe le *fictions* abbiano una collocazione simile (il futuro prossimo), il *setting* post-apocalittico del romanzo di Cormac McCarthy è agli antipodi del benessere ipertecnologico della metropoli rappresentata nel film di Spike Jonze. Ciononostante, cercherò di mostrare come sia possibile interpretare le due opere allargando lo sguardo ad alcune delle voci principali della riflessione filosofica sui temi della città e del luogo, ponendo particolare attenzione su alcune tendenze dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee che questi autori hanno individuato negli ultimi vent'anni del XX secolo.

La questione fondamentale, che deve essere posta all'inizio dell'indagine, è quella relativa al legame che intercorre tra l'essere umano ed il proprio ambiente. La definizione di questa relazione costituisce il fondamento preliminare sia del libro intitolato *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*³ (1979), dell'architetto e teorico dell'architettura Christian Norberg-Schulz, sia di *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*⁴ (1992),

¹ S. JONZE, *Lei*, Attori: Joaquin Phoenix, Scarlett Johansson. Annapurna Pictures, BiM Distribuzione, 2013.

² C. MCCARTHY, *La strada*, traduzione di M. Testa, Torino, Einaudi, 2007.

³ C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, traduzione di A.M. Norberg-Schulz, Milano, Electa, 1979.

⁴ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione di D. Rolland e C. Milani, Milano, Elèuthera, 1993.

dell'antropologo Marc Augé. Come vedremo, nonostante gli approcci disciplinari e gli obiettivi delle due opere siano diversi (da una parte viene proposta una teoria dell'architettura e dall'altra uno studio antropologico della contemporaneità) il tema della relazione uomo-ambiente è posto in termini simili.

Il testo di Norberg-Schulz prende le mosse dalla nozione heideggeriana di "abitare", illustrata dal filosofo tedesco nella conferenza del 1951 dal titolo *Costruire abitare pensare*⁵, ed è resa dall'architetto norvegese con l'espressione «presa esistenziale»⁶, ossia la capacità dell'uomo di vivere e pensare un determinato spazio attraverso un insieme di simboli e conoscenze. L'architettura sarebbe una delle discipline volte a fornire all'uomo una presa esistenziale, e consisterebbe in un'interpretazione dello spazio volta a trasformare quest'ultimo in un *luogo*, ossia un ambiente preposto all'*abitare*. La relazione che s'instaura tra l'uomo ed il suo ambiente consta di due funzioni psicologiche che l'autore chiama "identificazione" ed "orientamento": il primo termine indica la profonda conoscenza del luogo che produce nell'uomo la sensazione di sentirsi a casa, facendo sì che la propria identità venga a legarsi indissolubilmente con un ambiente specifico; l'orientamento è invece la capacità di riconoscere la propria posizione all'interno di un sistema di relazioni spaziali. Affinché queste due funzioni psicologiche perdurino nel tempo è necessaria quella condizione oggettiva che l'autore chiama «*stabilitas loci*»⁷, ovvero la capacità di un ambiente di conservare la propria identità nonostante i mutamenti storici.

Comparando le nozioni di identificazione, orientamento e *stabilitas loci* con le caratteristiche di quelli che Marc Augé chiama «*luoghi antropologici*»⁸, è possibile apprezzare delle somiglianze. L'antropologo francese dichiara, infatti, che il luogo antropologico deve essere identitario, relazionale e storico: identitario nella misura in cui è parte dell'identità dell'abitante, relazionale poiché in esso coesistono vari elementi singoli che interagiscono tra loro, e storico perché «coniugando identità e relazione, esso si definisce a partire

⁵ M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, traduzione di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1980, pp. 96-108.

⁶ C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci* cit., p. 5.

⁷ Ivi, p. 180.

⁸ Cfr. M. AUGÉ, *Il luogo antropologico*, in Id., *Nonluoghi* cit., pp. 43-69.

da una stabilità minima»⁹. Nonostante con il termine “orientamento” Norberg-Schulz si limiti ad indicare un rapporto tra individuo ed ambiente di tipo esclusivamente spaziale, mentre con “relazione” Augé designa la totalità delle dinamiche che si verificano tra elementi singoli (o gruppi di elementi) in uno stesso spazio, risulta evidente che le caratteristiche del luogo individuate dai due autori sono pressoché le stesse. Per entrambi, il luogo è un ambiente stabile nel quale l'uomo si orienta, forma la propria identità e stabilisce delle relazioni.

Quando queste funzioni vengono alterate si manifesta il fenomeno di *alienazione* che caratterizza la vita di gran parte delle società (occidentali) contemporanee. Per entrambi gli studiosi, dal punto di vista spaziale, l'alienazione dell'uomo moderno si traduce nell'impossibilità di pensare ed interpretare l'ambiente abitato. Le differenze tra i due emergono nella definizione delle cause: se Augé le individua nel sovraccarico di informazioni di ordine temporale e spaziale che caratterizza la contemporaneità (*surmodernità*), Norberg-Schulz ritiene «che la tanto comune alienazione odierna sia dovuta in gran parte alle scarse possibilità di orientamento e di identificazione offerte dall'ambiente moderno»¹⁰. Ora, a prescindere da questa differenza di prospettiva, ciò che interessa alla presente analisi è il concetto di alienazione inteso come perdita d'intelligibilità dello spazio, ed il riflesso di questa in ambito urbanistico ed architettonico.

Nel celebre saggio *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fredric Jameson affronta il tema dell'alienazione spaziale e, rifacendosi agli studi teorici dell'urbanista Kevin Lynch¹¹, utilizza l'espressione «cartografia cognitiva»¹². Quest'espressione designa la capacità dell'abitante di rappresentare la propria posizione all'interno della città e si può, quindi, intendere come un sinonimo della nozione di “orientamento” utilizzata da Norberg-Schulz. L'originalità di Jameson, rispetto a Lynch, è che per lui la cartografia cognitiva non si limita alla sola rappresentazione dello spazio urbano da parte dell'individuo, ma coinvolge anche

⁹ Ivi, p. 53.

¹⁰ C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci* cit., p. 5.

¹¹ K. LYNCH, *L'immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli, Venezia, Marsilio, 2008.

¹² F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione di M. Manganeli, Roma, Fazi, 2007, p. 66.

l'immensa rete di relazioni economiche e sociali (che nell'era del capitalismo multinazionale si estendono su scala globale) all'interno delle quali lo stesso individuo è inserito. Il problema dell'immaginabilità della città alienata di Lynch rappresenta, per Jameson, l'equivalente spaziale della condizione esistenziale dell'individuo post-moderno, per il quale è impossibile orientarsi nell'immensa struttura del capitalismo globale:

[...] il problema è ancora quello della rappresentazione, nonché della rappresentabilità: sappiamo di essere impigliati dentro queste reti globali maggiormente complesse, in quanto ovunque, nella nostra quotidianità, subiamo chiaramente i prolungamenti dello spazio collettivo. E tuttavia non abbiamo modo di pensarli, o di modellarli, magari anche in astratto, con gli occhi della nostra mente.¹³

L'istituzione di un legame verticale tra l'alienazione urbana, quindi intesa in senso esclusivamente spaziale, e la condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo è un passaggio di particolare importanza, poiché rappresenta uno strumento efficace per l'interpretazione non solo dei luoghi reali di cui facciamo esperienza quotidianamente, ma anche di quei testi (letterari e non) che si ricollegano più o meno esplicitamente alle tematiche finora affrontate, tra i quali figurano le due *fictions* proposte.

Prima di procedere all'interpretazione dei testi però, è necessario chiarire cosa si intende con il termine "alienazione" e con quali fenomeni urbanistici ed architettonici può essere messo in relazione oggi. Come già accennato, Norberg-Schulz descrive l'alienazione come impossibilità d'identificazione e orientamento, e al momento di rintracciarne le cause dichiara che «i nuovi insediamenti risultano privi di chiusura e di densità»¹⁴. L'autore si riferisce a quello che in urbanistica viene chiamato *sprawl*, una vertiginosa e disordinata espansione delle periferie che produce le cosiddette "città diffuse", ovvero spazi urbani molto ampi ed a bassa densità abitativa. Individuando nel fenomeno della dispersione urbana l'assenza di chiusura, Norberg-Schulz nota come questa determini «la scomparsa del

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci* cit., p. 189.

rapporto preciso figura-sfondo»¹⁵ tra l'insediamento e il paesaggio, e la formazione di un ambiente dal carattere sostanzialmente monotono. L'assenza di chiusura, in altre parole l'assenza di una soglia netta e riconoscibile che separi l'esterno dall'interno, il paesaggio urbano da quello naturale, produce uno spazio aperto, continuo ed indistinto in cui le stesse nozioni di città o di insediamento non hanno più senso. Il risultato è che «la città non è più una totalità figurabile»¹⁶: essendo impossibile qualsiasi genere di cartografia cognitiva, l'ambiente urbano diviene terreno fertile per l'alienazione.

Il rapporto problematico tra interno ed esterno nell'architettura contemporanea è un tema ricorrente della riflessione estetica e filosofica sullo spazio abitato, e riguarda sia la struttura degli insediamenti (come abbiamo visto) sia quella dei singoli edifici. Di questo si è occupato anche il filosofo francese Jean Baudrillard, nel cui reportage di viaggio intitolato *L'America*¹⁷ (1986) associa il panorama della città di Los Angeles al paesaggio desertico che la circonda. Come un deserto, infatti, la Los Angeles di Baudrillard è uno spazio monotono, aperto, privo di centro che può essere pensato solamente come pura estensione orizzontale:

Niente può essere paragonabile al sorvolare di Los Angeles di notte. Una sorta d'immensità luminosa, geometrica, incandescente, a perdita d'occhio, che esplode tra una nuvola e l'altra. [...] Sorvolando San Fernando Valley, c'è già l'infinito orizzontale, in tutte le direzioni. Ma, superata la montagna, una città dieci volte più estesa salta agli occhi. [...] Questa, condensa di notte tutta la geometria futura degli intrecci di rapporti umani, fiammeggianti nella loro astrazione, scintillanti nella loro estensione, siderali nella loro moltiplicazione all'infinito. [...] Qui [nelle *freeways*] si ritrova qualcosa della libertà di circolazione che c'è nei deserti, di cui Los Angeles, per la sua struttura estensiva, non è che un frammento abitato.¹⁸

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ J. BAUDRILLARD, *L'America*, traduzione di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1987.

¹⁸ *Ivi*, pp. 45-47.

Non è difficile associare le caratteristiche della “città alienante” fornite da Norberg-Schulz alla descrizione di Los Angeles di Baudrillard. Anche lo spazio urbano della città californiana risulta aperto, monotono e, nella sua estensione orizzontale infinita, privo di riferimenti che permettano l’orientamento o la cartografia cognitiva. Lo spazio desertico di Los Angeles è pura superficie, un’estensione priva di significati che è come se non fosse fatta per essere abitata (nel senso heideggeriano del termine), ma per essere attraversata. In questo senso è forse possibile trovare delle analogie anche con i *nonluoghi* teorizzati da Marc Augé, anch’essi spazi privi di identità, di possibilità di relazione ed in cui le persone transitano continuamente ma non risiedono mai.

Un tale ritratto dello spazio urbano, la cui esperienza è caratterizzata dall’insieme di fenomeni dei quali si è tentato di fornire una panoramica, può essere efficacemente messo in relazione con l’esperienza dello spazio rappresentata ne *La strada* di Cormac McCarthy. I concetti di desemantizzazione del luogo, di assenza di chiusura, di monotonia del paesaggio e di disorientamento trovano un riflesso nell’ambientazione post-apocalittica del romanzo e nella vicenda dei due protagonisti. Questi, padre e figlio, sono una coppia di sopravvissuti di un disastro ecologico, forse un conflitto nucleare, anche se non vengono forniti elementi che indichino con certezza cosa sia accaduto. I due sono impegnati in una migrazione verso sud (senza una meta precisa) e attraversano un mondo in cui è scomparso ogni tipo di istituzione sociale e politica, in cui le relazioni umane sono ridotte al minimo, e dove vige solamente la legge della sopravvivenza. La natura è devastata dall’evento disastroso e non produce più per l’uomo alcun mezzo di sostentamento, pertanto i protagonisti sono costretti a cibarsi dei prodotti a lunga conservazione, vere e proprie reliquie di un mondo passato, che riescono a trovare nei luoghi in cui transitano. Nel romanzo di McCarthy ogni essere umano è un migrante, nessuno risiede stabilmente in un posto, si vive in una condizione di nomadismo generalizzato. Qualunque spazio edificato preposto all’abitare (abitazioni isolate, villaggi, città) è ridotto ad una rovina.

La scomparsa della funzione abitativa degli elementi urbanistici ed architettonici produce, nel romanzo, una desemantizzazione del luogo analoga alla perdita di identità che si verifica nelle città contemporanee. Una volta che gli insediamenti perdono la loro funzione primaria, ovvero quella di accogliere comunità stanziali,

essi cessano di essere percepiti come elementi dotati di un'identità e capaci di intrattenere un rapporto simbolico con il paesaggio naturale. Al contrario, entrano a far parte del paesaggio naturale, vengono fagocitati da questo, divenendo aree impossibili da distinguere qualitativamente dal contesto. Per dirla con la terminologia di Norberg-Schulz, gli insediamenti del romanzo di McCarthy non sono più degli "interni", cioè oggetti identificabili in grado di esprimere una relazione con l'ambiente, ma sono a tutti gli effetti degli "esterni", degli spazi privi di chiusura. Le sensazioni di paura, insicurezza e diffidenza che i protagonisti provano, per l'intera durata del romanzo, nei confronti dell'ambiente naturale, non mutano in quei momenti in cui si trovano all'interno di centri abitati o edifici isolati: è in una città che il padre viene ferito in uno scontro violento con un altro viandante, ed è all'interno di un edificio che vengono stipate decine di persone ridotte in catene in attesa di essere uccise e mangiate da altri superstiti.

Sostanzialmente l'ambientazione costruita da McCarthy consiste in uno spazio monotono, in cui è impossibile rintracciare significativi elementi di discontinuità. La perdita di senso e identità da parte



Fig. 1 - Deserto del Mojave, California (USA)
www.axiomimages.com, consultato il 23-06-2019.



Fig. 2 - Veduta di Los Angeles, California (USA)
www.fineartamerica.com, consultato il 23-06-2019.

degli insediamenti, e la loro assimilazione al paesaggio naturale è ben testimoniata da una scena, agli inizi del romanzo, che vede i due protagonisti intenti ad osservare l'ambiente circostante con il binocolo:

Pescò il binocolo nel carrello e dalla strada osservò la pianura là sotto, dove i contorni di una città emergevano nel grigiore come i tratti di un disegno a carboncino su un paesaggio desolato. Niente da vedere. Niente fumo. Posso guardare?, disse il bambino. Sì. Certo che puoi. Il bambino si appoggiò al carrello e regolò il binocolo. Che cosa vedi?, disse l'uomo. Niente. Il bambino abbassò il binocolo.¹⁹

Sebbene lo *skyline* di una città emerga dal resto del paesaggio, questa non viene percepita come qualcosa di distinto, anzi, la sua

¹⁹ C. McCARTHY, *La strada* cit., p. 7.

presenza è ridotta ad un «niente» esattamente come l'ambiente arido e sterile che la circonda. Si può dire, utilizzando ancora le categorie di Norberg-Schulz, che anche in questo caso si interrompe il rapporto figura-sfondo tra architettura e paesaggio. Ne emerge uno spazio monotono, le cui uniche sorprese sono scoperte e ritrovamenti del tutto casuali, che nulla hanno a che fare con i caratteri del luogo in cui si verificano. Un esempio eloquente può essere la scoperta del bunker pieno di cibo in scatola a lunga conservazione che garantisce alla coppia alcuni giorni di vita "agiata". Il bunker, che assomiglia molto ad un rifugio antiatomico, è assolutamente invisibile dall'esterno, e viene individuato dal padre solo dopo averci camminato sopra. Il rifugio, inoltre, rappresenta l'unico interno presente nel romanzo, è infatti l'unico ambiente delimitato in cui i due protagonisti risiedono stabilmente, seppur per un periodo molto breve. Quello che è interessante notare è che l'unico spazio da loro abitato, l'unico interno vero e proprio, sia un luogo che recide qualunque tipo di rapporto con l'esterno. Il bunker, invisibile da fuori, non presenta nessuna apertura verso il paesaggio, se non la botola di accesso, che rimane perennemente chiusa. È uno spazio che abolisce totalmente l'esterno, è completamente svincolato dal contesto, e probabilmente è proprio perché respinge in maniera assoluta la desolazione presente in superficie che risulta l'unico spazio abitabile. Questa negazione della dialettica tra interno ed esterno nell'ambito del singolo edificio è una questione di particolare importanza e, sebbene sia presente anche nel romanzo di McCarthy, mi sembra che trovi dei riscontri più evidenti nel film *Lei* di Spike Jonze, per cui sarà affrontata più approfonditamente in seguito.

La desemantizzazione dei luoghi acquisisce, nel romanzo, una rilevanza tale da coinvolgere non soltanto la sfera visiva ed emozionale, ma anche la stessa rappresentabilità grafica e linguistica dello spazio. Il problema della rappresentazione grafica è introdotto attraverso la messa in scena delle difficoltà pratiche, riscontrate dal padre, nell'utilizzare la carta geografica di cui dispone. La scomparsa dell'identità e dei significati dei luoghi si traduce in uno iato tra l'astrazione simbolica della mappa e i suoi referenti reali, e in questo modo la questione si estende dall'ambito sentimentale a quello cognitivo. Esistere come individuo in uno spazio monotono, continuo ed insignificante, equivale ad essere una monade in una superficie astratta, per cui ogni tentativo di posizionarsi è vano, dato che manca qualsiasi riferimento. Questo non è nient'altro che il

problema della cartografia cognitiva di Lynch e dell'orientamento di Norberg-Schulz. Non solo, la monotonia e l'astrattezza del paesaggio fanno sì che gli uomini possano concepirlo solamente come pura estensione, non diversamente dallo *sprawl* desertico di Los Angeles nella descrizione di Baudrillard. Ed esattamente come le *freeways* di Los Angeles sono l'apoteosi del carattere desertico della città perché «rispondono idealmente al solo piacere profondo, che è quello della circolazione»²⁰, anche i personaggi de *La strada* trovano nella mobilità, nell'attraversamento puro e senza meta, l'unica attività capace di restituire una parvenza di senso all'ambiente in cui sono immersi.

Un altro elemento del romanzo, però, eleva questa tematica ad un livello ulteriore: l'assenza di nomi di persona e di toponimi. Sia i luoghi che i personaggi rimangono completamente anonimi, compresi i due protagonisti. L'assenza di toponimi è la diretta conseguenza della perdita d'identità dei luoghi, mentre l'assenza di nomi propri di persona dipende dalla mancanza di relazioni sociali che li rendono necessari. Ciò che è importante notare è che l'autore del romanzo, riservando lo stesso trattamento ai due ambiti, crea un legame implicito tra l'alienazione spaziale dei personaggi e quella sociale. McCarthy, così, opera un mutamento di scala analogo a quello effettuato da Fredric Jameson con la sua interpretazione del concetto di "cartografia cognitiva", per la quale il disorientamento dell'individuo nella città è l'equivalente spaziale della difficoltà di raffigurare sé stesso all'interno di un sistema di rapporti politici, economici e sociali.

Se si considera questo legame tra il dato spaziale e quello sociale in rapporto alle analogie tra la rappresentazione del paesaggio data da McCarthy e le caratteristiche dello spazio alienato fornite dagli studiosi presi finora in considerazione (Norberg-Schulz, Baudrillard, Augé), probabilmente non è azzardato ipotizzare che *La strada* si configuri come una allegoria del presente. Con la costruzione del paesaggio post-apocalittico, McCarthy riesce a riproporre, estremizzandola, il tipo di esperienza dello spazio che caratterizza la contemporaneità. Inoltre, istituendo una relazione tra l'esperienza dello spazio e la realtà sociale, l'autore riesce ad estendere l'allegoria all'intera esperienza esistenziale umana, dando forma letteraria

²⁰ J. BAUDRILLARD, *L'America* cit., p. 47.

ad una riflessione simile a quella di Jameson sul tema della “cartografia cognitiva”.

Applicando lo stesso schema interpretativo, basato sull'analisi della rappresentazione dei luoghi, è possibile individuare delle somiglianze profonde tra *La strada* e la pellicola *Lei*. Anche il film di Spike Jonze si fonda sull'estremizzazione di alcune tematiche centrali della contemporaneità (dipendenza dalla tecnologia, individualismo, consumismo), ed in maniera molto più esplicita rispetto al romanzo di Cormac McCarthy. Degno di nota è che, sebbene l'ambientazione sia completamente diversa, anche nel caso di *Lei* la riflessione su temi di ordine sociale è accompagnata da forme equivalenti di rappresentazione spaziale. Tale rappresentazione, per di più, chiama in causa le stesse problematiche su cui ci si è soffermati inizialmente e che si è adottato per l'analisi de *La strada*: il rapporto interno/esterno e la desemantizzazione del luogo. Mentre l'ambientazione post-apocalittica di McCarthy si presta più agevolmente ad un'interpretazione generale dello spazio e del paesaggio, la Los Angeles del futuro costruita dal regista con lo scenografo K.K. Barrett permette di affrontare le stesse tematiche in maniera più ravvicinata, anche nel contesto del singolo elemento architettonico.

La relazione tra interno/esterno è, come abbiamo visto, un elemento fondamentale per la definizione di un luogo, poiché poggia sull'individuazione precisa di una soglia che definisce l'esistenza di un oggetto in uno specifico rapporto con il proprio ambiente (nel caso dell'architettura si tratta di un rapporto simbolico). Questo tema ha una notevole rilevanza nel film e, per cercare di comprenderne l'elaborazione artistica, è utile istituire un parallelo tra l'abitazione del protagonista Theodore ed il Westin Bonaventure Hotel, edificio realizzato nella *downtown* di Los Angeles dall'architetto John Portman nel 1976. Di questa costruzione si sono occupati anche Jameson e Baudrillard, nelle opere già menzionate, ed è interessante notare come, a proposito dell'edificio, i due studiosi abbiano mosso osservazioni molto simili. Jameson sostiene che il Bonaventure sia un esempio paradigmatico del nuovo «iperspazio»²¹, creato dall'architettura postmoderna, con il quale l'uomo non è ancora in grado di relazionarsi percettivamente, e che determinerebbe le difficoltà già osservate nella cartografia cognitiva. La prima

²¹ F. JAMESON, *Postmodernismo* cit., p. 54.

caratteristica che lo studioso evidenzia è il totale scollamento dell'edificio dal tessuto urbano, che determina una «nuova categoria di chiusura»²² manifestata attraverso due elementi: il primo è rappresentato dai tre ingressi, oggetto di una radicale svalutazione estetica (sono difficilmente individuabili, e posti ai lati e sul retro), il secondo è il *curtain wall* di vetro riflettente che ricopre l'intera superficie esterna dell'albergo. Gli ingressi sono gli elementi che tradizionalmente simboleggiano il legame tra l'edificio e la città e, secondo Jameson, riducendoli alla loro funzione minima verrebbe svalutato il rapporto tra l'interno della costruzione e il contesto urbano dove è situata. Riguardo al *curtain wall*, invece, l'autore nota che esso «respinge la città esterna»²³, sottolineando ulteriormente l'alterità dell'edificio rispetto all'ambiente circostante. In questo modo si renderebbe evidente la volontà del Bonaventure Hotel (e di tutte le costruzioni di questo genere) di concepirsi come unità autosufficiente, come una città in miniatura.

Lo stesso principio, sempre prendendo in esame l'aspetto esteriore del Bonaventure, è espresso da Baudrillard in questi termini:

Non vi è alcun punto di contatto fra l'interno e l'esterno. Le facciate di vetro non fanno che riflettere l'ambiente circostante e rimandargli la propria immagine. Sono dunque ben più impenetrabili di qualunque muro di pietra. [...] Gli edifici come il Bonaventure vorrebbero essere una microcittà perfetta, che basta a se stessa. In realtà, essi si escludono dalla città, più che interagire con essa. Non la vedono più. La riflettono come una superficie nera.²⁴

Vediamo che il concetto espresso dai due autori è lo stesso: l'albergo si autoesclude dal contesto urbano, abolendo così ogni relazione tra l'interno (che diviene uno spazio autosufficiente) e l'esterno (che diviene uno spazio insignificante). Questa cesura radicale con la città è stata sottolineata anche dall'architetto olandese Rem Koolhaas, nel suo saggio dedicato alle megastrutture dell'architettura

²² Ivi, p. 55.

²³ Ivi, p. 58.

²⁴ J. BAUDRILLARD, *L'America* cit., p. 51.

tura postmodernista intitolato *Bigness* (1995), termine con il quale vuole indicare l'essenza ideologica di tali costruzioni. Anche per Koolhaas l'architettura postmodernista, quando assume le forme della *Bigness*, tende all'abolizione dei rapporti con il tessuto urbano in un'ottica di autosufficienza:

Non solo la *Bigness* è incapace di stabilire relazioni con la città classica – *al massimo può coesistere con essa* – ma nella quantità e complessità dei servizi che offre, è essa stessa urbana. La *Bigness* non ha più bisogno della città: è in competizione con la città; rappresenta la città; si appropriava della città; o, ancora meglio, è la città.²⁵

Queste parole possono essere applicate senza problemi alle descrizioni di Baudrillard e Jameson del Bonaventure Hotel, e ne esprimono sinteticamente gli stessi significati. Spostando l'attenzione all'interno dell'hotel, e in particolare concentrandosi sulla struttura del *lounge bar* situato all'ultimo piano, ci si rende conto che la cesura tra l'interno dell'edificio ed il paesaggio urbano circostante si radicalizza ulteriormente attraverso espedienti che è possibile individuare anche in alcuni degli ambienti interni rappresentati in *Lei*.

Il trentesimo piano del Bonaventure è occupato dal BonaVista Lounge, un normale bar con il pregio di offrire ai propri clienti una vista mozzafiato su Los Angeles dalle vetrate che delimitano la pianta circolare del locale. La particolarità del BonaVista è che il pavimento ruota su sé stesso in modo tale da garantire alle persone sedute ai tavoli posizionati a ridosso delle finestre una vista della città a 360 gradi. La rotazione, che avviene ad una velocità molto bassa (è necessaria un'ora per effettuare un giro completo), è quasi impercettibile, e produce l'illusione che sia la città stessa a muoversi intorno all'edificio. Jameson descrive l'esperienza nel locale molto brevemente, ma cogliendo il punto fondamentale:

[...] l'ascensore conduce a una di quelle sale da cocktail rotanti, in cui, stando seduti, veniamo di

²⁵ R. KOOLHAAS, *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione*, in ID., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, traduzione di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata, 2006. Corsivo dell'autore.

nuovo fatti girare passivamente mentre ci viene offerto lo spettacolo contemplativo della città, trasformata ora nelle immagini di sé stessa dalle vetrate attraverso cui la si ammira.²⁶

L'effetto prodotto dalla rotazione e dalle vetrate è quello di trasformare la città in uno spettacolo, cioè di privarla di quei significati legati alla sua funzione abitativa rendendola un mero oggetto di contemplazione. Le vetrate danno l'impressione di spalancare l'interno dell'edificio all'ambiente circostante, ma in realtà convertono la percezione della città da luogo abitabile a paesaggio virtuale, come se fosse proiettato sullo schermo di un televisore. Ancora una volta, l'assenza di relazione tra interno ed esterno produce una desemantizzazione del luogo.

Un fenomeno analogo è riscontrabile, nel film di Spike Jonze, nelle numerose scene che ritraggono il protagonista Theodore contemplare la città dal proprio appartamento, anch'esso dotato di vetrate che coprono le pareti intere. Anche in questo caso sembra di osservare un interno aperto al paesaggio urbano e, addirittura, la maestosità degli enormi grattacieli che si vedono dalle finestre risulta invadente e genera un certo tipo di soggezione. La città che si estende al di fuori della casa è una megalopoli verticale sterminata, di cui non si percepiscono né centri né margini, e che appare come un infinito e disorganizzato ripetersi di torri che si perde all'orizzonte nella caligine dello smog. L'effetto generale che produce questa Los Angeles futuristica non è poi così diverso da quello descritto da Baudrillard attraverso l'analogia con il deserto. L'unica differenza è che all'orizzontalità pura del deserto urbano della metropoli californiana, la città creata da K.K. Barrett e Jonze aggiunge la verticalità incommensurabile (*Bigness*) dei grattacieli di Shanghai²⁷.

Ciò che, però, si rende evidente nel corso della pellicola è il fatto che, sebbene l'esistenza delle persone sia comoda ed agiata grazie ai miracoli della tecnologia, la città non viene mai realmente vissuta

²⁶ F. JAMESON, *Postmodernismo* cit., p. 59.

²⁷ Sebbene il *setting* principale sia Los Angeles, alcune scene del film sono state girate a Shanghai, proprio allo scopo di aggiungere l'elemento verticale alla rappresentazione della città del futuro. Cfr. BARRETT, KEITH, *K.K. Barrett on creating the world of "Her" with Spike Jonze*, intervista a cura di Gregory Ellwood, 25 febbraio 2014 (consultato il 23 giugno 2019). <https://uproxx.com/hitfix/kk-barrett-on-creating-the-world-of-her-with-spike-jonze/>

o abitata nei suoi spazi al di fuori delle abitazioni. La stragrande maggioranza delle scene è girata in interni, mentre i rari esterni urbani che vengono rappresentati sono passeggiate sopraelevate che fungono da collegamenti tra i vari grattacieli che contengono uffici, appartamenti, e centri commerciali. La vita delle persone si svolge prevalentemente all'interno di questi enormi edifici auto-sufficienti, e l'esterno non è un luogo relazionale abitato da una collettività organica, bensì uno spazio attraversato da individui diretti verso l'una o l'altra megastruttura. Numerosi sono anche i mezzi di trasporto rapido come treni, metropolitane ed ascensori, spesso dotati di grandi finestre che permettono di ammirare la metropoli. Si tratta, quasi sempre, di linee di spostamento obbligate, in cui l'uomo è un passeggero che passivamente contempla lo spettacolo della città come un ologramma od una proiezione cinematografica.

L'esperienza dell'esterno urbano rappresentata in *Lei* ricalca, a mio modo di vedere, quella descritta da Jameson relativa al bar rotante all'ultimo piano del Bonaventure Hotel. L'annullamento della relazione interno/esterno prodotta dai grattacieli della Los Angeles disegnata da K.K. Barrett determina una desemantizzazione dell'insediamento urbano, il quale, venendo esperito unicamente attraverso vetrate che avvolgono tutti gli edifici e i mezzi di trasporto, è trasformato nell'immagine di sé stesso, e declassato a mero spettacolo. Tale profonda cesura tra edificio e tessuto urbano fa sì che, in relazione all'individuo, l'insediamento perda la sua fondamentale funzione, quella abitativa, per diventare un fondale bidimensionale neutro e privo di significati.

Sebbene sia tradotto esteticamente in maniera molto diversa, la percezione dello spazio che viene rappresentata nel film di Spike Jonze è dello stesso tipo di quella narrata ne *La strada*, ed è possibile affermare che entrambe le opere si propongono di tematizzare, proiettandole in futuri ipotetici, le problematiche spaziali che caratterizzano la contemporaneità. Entrambi i testi si possono così interpretare come delle allegorie del presente che, anche attraverso l'elaborazione artistica di questioni proprie dell'architettura e dell'urbanistica, hanno come finalità quella di offrire uno sguardo critico nei confronti della società occidentale contemporanea e di porre degli interrogativi sulle prospettive future. Non è un caso che due opere che mettono così in risalto la relazione tra l'uomo e il proprio spazio compaiano nel periodo storico che ha quasi definitivamente portato a termine i progetti di globalizzazione e interconnessione

planetaria. Ed è per questa ragione che un approccio ermeneutico che tenga conto dell'esperienza del luogo da parte degli individui e delle comunità si rende particolarmente utile per l'analisi dei prodotti culturali del nostro tempo.



Fig. 3 - Theodore contempla la città dal suo appartamento (Lei, 2013) www.nytimes.com, consultato il 23-06-2019.



Fig. 4 - BonaVista Lounge, Westin Bonaventure Hotel in Los Angeles, California (USA) www.charlesbroskoski.com, consultato il 23-06-2019.

FRANCESCO MARIA PISTOIA
“VISITA AL CONFINO” DI MINO MACCARI

REPORTAGE A PONZA E LIPARI NEL 1929

Abstract

L'argomento principale di questo breve saggio riguarda l'analisi di un reportage scritto da Mino Maccari, all'epoca redattore del quotidiano «La Stampa», comparso sul giornale torinese in undici puntate – in terza pagina – tra il 4 e il 28 settembre 1930. Le ragioni dell'inchiesta giornalistica di Maccari sono da ricercare nella volontà, da parte del regime fascista, di screditare le accuse che Lussu, Rosselli e Nitti, riusciti a fuggire dal confino di Lipari il 27 luglio 1929, stavano rivolgendo al regime fascista e smentire le loro critiche al sistema poliziesco del confino. L'obiettivo del reportage, dunque, era preciso: presentare ai lettori la realtà del confino secondo un'ottica che aderisse alla visione “pacifica” che il regime voleva diffondere e contraddire le dichiarazioni dei tre fuggitivi.

L'obiettivo di questo lavoro è dare una nuova luce al reportage di Maccari e sottolinearne la sua importanza, sia dal punto di vista storico (si tratta, infatti, di una lucida testimonianza “esterna” sulla situazione dei confinati politici durante il regime fascista) che personale nella vita dell'autore, all'epoca fervente sostenitore degli ideali fascisti, che ebbe modo di conoscere e avvicinarsi all'universo dell'antifascismo.

The main topic of this essay is a report written by Mino Maccari, at that time editor of the newspaper “La Stampa”, which appeared on the third page of the paper, in eleven episodes in September 1930. The reasons for Maccari's journalistic investigation are to be found in the Fascist regime's desire to discredit the accusations that Lussu, Rosselli and Nitti, who had managed to escape from their confinement in Lipari on 27 July 1929, were making against the Fascist regime and to prove wrong their criticism of the police-confinement system. Therefore, the aim of the report was clear: to present the reality of the confinement to the readers from a perspective that adhered to the “peaceful” vision that the regime wanted to spread and to contradict the statements made by the three fugitives.

The aim of this work is to shed new light on Maccari's reportage and underline its importance, both from a historical point of view (it is in fact a rational and “external” testimony of the situation of the political exiles during the Fascist regime) and from a personal point of view in the life of the author, who, at that time, was a fervent supporter of the Fascist ideals and had the opportunity to understand and get close to the world of anti-Fascism.

FRANCESCO MARIA PISTOIA
“VISITA AL CONFINO” DI MINO MACCARI

REPORTAGE A PONZA E LIPARI NEL 1929

«Meglio farsi la prigioniera. In una cella l'impossibilità di fuggire è evidente e il sacrificio più netto. Il confino è una cella senza muri, tutta cielo e mare: funzionano da muri le pattuglie dei militi. Muri di carne e ossa, non di calce o di pietra. La voglia di scavarlo diventa ossessionante»¹.

Carlo Rosselli, dal confino di Lipari

Il 27 luglio 1929, Emilio Lussu, Carlo Rosselli e Francesco Fausto Nitti, confinati a Lipari dal regime fascista, fuggirono dall'isola riuscendo a rifugiarsi a Parigi, sotto la protezione di Gaetano Salvemini, storico meridionalista che dal 1925 si trovava in Francia a causa delle sue posizioni antifasciste². Qui parteciparono a numerose conferenze stampa e rivelarono il sistema di repressione e deportazione che da più di tre anni vigeva in Italia, accusando inoltre la reticenza della stampa italiana, indifferente dinanzi alla terribile

¹ Cit. in V. AILARA, M. CASERTA, *Il confino politico a Ustica nel 1926-1927. "Immotus nec iners"*, Ustica, Centro Studi e Documentazione Isola di Ustica, 2016, p. 23.

² Sull'uso e l'instaurazione del confino politico nella dittatura fascista, vedi C. POESIO, *Il confino fascista: L'arma silenziosa del regime*, Roma, Quadrante Laterza, 2011. Sulla storia e la posizione dei luoghi di confino nel territorio italiano, vedi A. FOA, *Andare per i luoghi di confino*, Bologna, Il Mulino, 2018. Per maggiori informazioni sulla situazione dei confinati politici a Lipari, vedi G. LA GRECA, *La lunga notte di Lipari. Anarchici e socialisti al confino coatto*, Lipari, Centro Studi Eoliano, 2010. Per la cronaca e il racconto della fuga del 27 luglio 1929, vedi L. DI VITO, M. GIALDRONI, *Lipari 1929. Fuga dal confino*, Roma, Laterza, 2009; A. COLOMBO, *Lipari 1929: la fuga di Rosselli, Lussu e Nitti. Quell'assoluta Siberia del duce*, «Corriere della Sera», 23 luglio 2009. Per un'appassionata narrazione di uno dei protagonisti della fuga, vedi F.F. NITTI, *Le nostre prigioni e la nostra evasione*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1946.

situazione in cui versavano coloro i quali si opponevano al regime fascista. Così, smentendo il mito della “villeggiatura” propagandato dal PNF come misura precauzionale per gli elementi ritenuti pericolosi, i tre confinati informarono l’intera opinione pubblica delle democrazie occidentali del sistema “illiberale” e oppressivo architettato dai fascisti e, soprattutto, del fatto che in Italia esisteva una determinata resistenza alla dittatura imposta da Mussolini. Tutto ciò per il regime, che proponeva il fascismo come modello ideale e per questo valutava con attenzione la considerazione dei paesi stranieri, era inaccettabile, sicché iniziò a screditare le tesi dei tre rifugiati con i suoi imponenti mezzi di propaganda.

Pochi mesi prima, sempre nel 1929, Mino Maccari (all’epoca direttore de «Il Selvaggio»³) fu assunto come redattore de «La Stampa», chiamato dall’amico Curzio Malaparte, appena nominato direttore del giornale. Si trattò di un’esperienza fugace ma importante nella vicenda personale e artistica di Maccari, conosciuto più per la sua attività di pittore e illustratore satirico⁴. Il trasferimento stesso a Torino fu fonte di dissapori e polemiche: accusato di aver tradito gli ideali di *Strapaese*, ebbe discussioni con i suoi amici, fu persino schernito da Gramsci⁵. L’artista toscano accettò questo lavoro,

³ «Il Selvaggio» fu fondato nel 1924 da Angelo Bencini e Mino Maccari. Nei primi due anni di pubblicazione, si fece portavoce di un “fascismo di provincia”, intransigente e “squadrista”, opposto alle logiche istituzionali e alla normalizzazione in divenire del “fascismo ufficiale”. Dal 1926 in poi, sotto la direzione del solo Maccari, la rivista cambiò stile e finalità: i “selvaggi”, delusi dallo svilimento della parte più rivoluzionaria del fascismo, si concentrarono maggiormente su questioni artistiche e letterarie, con una notevole attenzione rivolta all’elemento grafico, nettamente superiore agli standard delle riviste dell’epoca. Fu pubblicato fino al 1943. È possibile leggere integralmente le pubblicazioni de «Il Selvaggio», grazie alla ristampa anastatica realizzata da S.P.E.S., nel 1977: «Il Selvaggio» (1924-1943), Firenze, S.P.E.S., 1977. Per quanto riguarda la storia, lo stile e l’evoluzione del giornale, vedi D. ROSSI, *Anni Selvaggi. L’avventura strapaesana di Mino Maccari*, Roma, GOG, 2017; P. BUCHIGNANI, *La rivoluzione in camicia nera. Dalle origini al 25 luglio 1943*, Milano, Mondadori, 2006; C.L. RAGGHIANI, “*Il Selvaggio*” di Mino Maccari, Vicenza, Neri e Pozza, 1994³.

⁴ Per un’analisi più approfondita e dettagliata della vita e della carriera di Maccari, vedi P. CESARINI, *Italiani cacciate il tiranno ovvero Maccari e dintorni*, Novara, Editoriale Nuova, 1978; G. APPELLA e L. TRUCCHI, *Mino Maccari. 1898-1989*, Roma, Edizioni De Luca, 1993; *Mino Maccari. Vita, stile e attività di un “selvaggio” del Novecento*, tesi di laurea di F. Pistoia, relatore L. Lenzini, discussa presso l’Università degli Studi di Siena, in data 23 settembre 2020.

⁵ Maccari fu definito “traditore” da uno dei suoi più cari amici, Ottone Rosai, per aver accettato il trasferimento a Torino, una delle capitali di *Stracittà*. Una lettera di Maccari, dal tono arrabbiato e triste, conferma questi dissapori: vedi V. CORTI, *Rosai e Maccari al tempo del Selvaggio fiorentino*, Firenze, Giorgi e Gambi Editori, 1994, *Lettera*

subendo tante critiche di carattere ideologico, per ragioni meramente economiche. In ogni caso, il periodo a Torino non durò molto e l'esperienza giornalistica presso «La Stampa», dal 1929 al gennaio 1931, rimase l'unica nella lunghissima carriera artistica di Maccari. Nonostante la breve durata del soggiorno torinese e il poco interesse che la critica ha riservato a questa fase della carriera di Maccari (probabilmente condizionata dal poco rilievo che lui stesso diede a questa esperienza), l'apporto dell'artista senese a «La Stampa» non fu tuttavia indifferente: in qualità di redattore capo, scrisse sedici articoli in terza pagina, i cosiddetti elzeviri (il gruppo più numeroso è quello degli articoli⁶, nove, seguito da cinque brani di narrativa⁷ e due recensioni di libri⁸), fra il 1929 e il 1930.

L'ultimo contributo per «La Stampa», però, fu un altro: si tratta di un reportage sulle condizioni di vita dei confinati a Ponza e Lipari, comparso sul quotidiano torinese in undici puntate in terza pagina, tra il 4 e il 28 settembre 1930⁹. Tuttavia, se ufficialmente questi furono gli ultimi articoli a firma Maccari su «La Stampa», l'inchiesta fu ultimata già nel novembre 1929; ma «ci vollero mesi perché esso, che, arrivato per gradi nelle mani del segretario del partito fascista Turati, era stato da questi sottoposto al vaglio diretto del duce, ritornasse a Malaparte, direttore del giornale, con il nulla osta alla pubblicazione»¹⁰. Gli undici articoli furono riproposti, sotto forma

n. 218 (24 marzo 1931), p. 69. L'episodio legato a Gramsci, che derise Maccari, colpevole di “mangiar pane e cipolle nel centro più stracciadino e industriale d'Italia”, citando una poesia scritta dall'artista senese stesso, è ricordato in A. GRAMSCI, *Note sul Machiavello, sulla politica e sullo Stato moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 246 cit. in D. ROSSI, *Anni Selvaggi* cit., p. 151.

⁶ M. MACCARI, *Discrezione*, «La Stampa», 4 aprile 1929; *Un martirio a buon mercato*, «La Stampa», 19 aprile 1929; *Postilla a Strapaese*, «La Stampa», 4 maggio 1929; *Arte senza cuore*, «La Stampa», 16 giugno 1929; *Appunti*, «La Stampa», 16 luglio 1929; *Scherzo di stagione*, «La Stampa», 7 agosto 1929; *Fra l'arte e il popolo*, «La Stampa», 1 settembre 1929; *I genialoidi*, «La Stampa», 4 ottobre 1929; *Il signor Sentimento e la signora Tenerezza*, «La Stampa», 23 ottobre 1929.

⁷ ID., *Peccato d'anticipo* «La Stampa», 3 luglio 1929, *Il postino di campagna*, «La Stampa», 28 agosto 1929, *Tentacoli*, «La Stampa», 9 novembre 1929; *Giuditta*, «La Stampa», 23 febbraio 1930; *Ritorno dalla prigionia*, «La Stampa», 27 agosto 1930.

⁸ ID., *Storia della pittura moderna* di Margherita Sarfatti, «La Stampa», 24 giugno 1930; *Passeggiate con la ragazza* di Luigi Bartolini, «La Stampa», 1 agosto 1930.

⁹ Il reportage, pubblicato in undici articoli, riguarda le condizioni di vita dei confinati a Ponza e Lipari, uscito su «La Stampa», 4-28 aprile 1930. L'intero reportage fu poi pubblicato con il titolo *Visita al confino* dalla casa editrice Cultura Calabrese, nel 1985.

¹⁰ G. GRISOLIA in M. MACCARI, *Visita al confino* cit., p. 22.

di libricino dal titolo *Visita al confino*¹¹, cinquantacinque anni più tardi, dalla casa editrice “Cultura Calabrese”. Le ragioni dell’inchiesta giornalistica di Maccari sono da ricercare nella volontà, da parte del regime fascista, di screditare i tre fuggitivi di Lipari e smentire le critiche al sistema poliziesco del confino. L’obiettivo del reportage, dunque, era preciso: presentare ai lettori la realtà del confino secondo un’ottica che aderisse alla visione “pacifica” che il regime voleva diffondere e contraddire le dichiarazioni di Rosselli, Nitti e Lussu.

L’importanza di questo reportage è indiscutibile: si tratta, infatti, di una lucida testimonianza “esterna” – una delle poche ad essere strutturata in maniera così attenta alle idee degli esiliati – sulla situazione dei confinati politici durante il regime fascista, ed essenziale nella vicenda personale di Maccari, che ebbe modo di conoscere e avvicinarsi all’universo dell’antifascismo.

Maccari, all’epoca un giovane giornalista – già impegnato con la pittura e maggiormente concentrato sulle questioni artistiche – fu scelto dal direttore Malaparte per questo pericoloso incarico: realizzare un reportage per la «Stampa» riguardante la realtà del confino, istituito in Italia pochi anni prima. Il motivo dell’incarico risultò sempre oscuro allo stesso Maccari:

Perché mai, quale direttore del grande quotidiano torinese scegliesse me e affidasse a me il compito alquanto insidioso di realizzare il progetto [...] non me lo chiesi allora dando prova di leggerezza e di faciloneria, e non me lo spiego nemmeno ora a tanta distanza di tempo, se non chiamando in causa l’amicizia giovanile, libera, spensierata che ci univa [...] Può darsi che non si sentisse troppo sicuro della sua recente fortuna torinese, mentre la mia eccessiva propensione all’obbedienza gli avrebbe assicurato sonni tranquilli¹².

È lo stesso Maccari a spiegare il motivo alla base della sua visita a Ponza e Lipari:

¹¹ M. MACCARI, *Visita al confino* cit.

¹² Questa dichiarazione è contenuta in una lettera autografa di Maccari, datata 7 gennaio 1985, che apre, in forma di Presentazione, il libro *Visita al confino* cit.

Si dette caso in quegli anni che un giornalista francese ebbe a lamentarsi pubblicamente e vivacemente di essere stato dalle autorità italiane ostacolato nel tentativo di compiere un'inchiesta giornalistica riguardante il confino da poco istituito (o ripristinato) nel nostro paese, e quindi motivo di controversie e di deplorazioni nei circoli politici internazionali. Dirigeva in quel tempo la Stampa di Torino un giovane brillante e già famoso scrittore e polemista – Curzio Malaparte – al quale le lamentele dell'inviperito collega francese offrirono il pretesto per intervenire nella diatriba e appropriarsi dell'iniziativa favorendone l'attuazione e magari ottenere un certo successo. Non poteva prevedere il Malaparte che sarebbe toccato anche a lui, di lì a pochi mesi d'incappare nell'assegnazione a confino¹³.

L'inchiesta giornalistica, caratterizzata da uno stile di scrittura “pittorico” (le descrizioni degli splendidi scenari isolani, infatti, sembrano pennellate dello stesso Maccari), è aperta da una premessa sulla reale natura del confino:

Da che il confino è stato istituito, vale a dire da circa 4 anni, se ne parla, quasi generalmente, come qualcosa di lontano, di misterioso, di vago. Si pensa dai più che sia quasi impossibile accertarsi della sua vera portata e del modo con cui funziona: collocato così nella regione dei fantasmi, e lasciato all'arbitrio di chiunque dipingerselo come meglio creda, ne risultano i più contraddittorii ritratti che si possano immaginare. Taluno la ritiene la più grave delle pene e un luogo di durissima espiazione; altri è convinto trattarsi di un «allontanamento» coatto, da potersi affrontare alla leggera, come una disavventura di poco conto. Si dimentica, poi, troppo facilmente, che l'istituto del confino non costituisce affatto una «pena» a sanzione di un reato, ma una misura di prevenzione ispirata ad eliminare per un certo periodo di tempo quegli elementi che

¹³ M. MACCARI, *Visita al confino* cit., pp. 9-10.

possano comunque provocare motivi di disordine e di turbamento nella vita sociale. Sulla natura del confino, la dizione della legge è chiara: ma quella chiarezza non può impedire che la fantasia prenda il sopravvento nell'opinione del pubblico, specialmente quando, all'infuori della legge, manchino quegli elementi di valutazione e di informazione la cui rapida diffusione, soprattutto attraverso i giornali, ha ormai così larga parte e tanto peso nella vita contemporanea¹⁴.

A proposito dello stile che mescola letteratura e pittura, ecco la prima descrizione dell'isola di Ponza, tratteggiata così da Maccari (sorprende, e non poco, il tono assunto dall'autore, lo stesso che – in quegli anni – difendeva *Strapaese* con editoriali caratterizzati da tutt'altra sfumatura¹⁵):

L'isola di Ponza, così piccola com'è, par quasi che si trovi un po' a disagio nel mezzo del mare. Si direbbe – e l'immagine, benché un po' trita, può in questo caso prestarsi ottimamente da simbolo – una pecorella che si sia allontanata troppo dall'ovile sicuro del golfo di Gaeta: ora deve sopportare, senza ripari, le furie e i capricci dei venti che, quando si svegliano, la circondano, la percuotono e la percorrono tutta da tutti i lati; s'infilano tra collina e collina, s'accaniscono in vorticosi mulinelli contro le insenature delle roccie e ne' piccoli innumerevoli golfi onde è frastagliata e incisa la costa come se volessero scalzare, sradicare, sollevare e capovolgere questo povero scoglio, innocente e pur carico di tanta malizia. [...] Nella rapida mia prima visita all'isola, ho potuto ammirarla nel pieno sforgorio dei suoi colori, da Ponza, che ne

¹⁴ Ivi, p. 23.

¹⁵ Maccari scrisse sulle pagine della rivista «Il Selvaggio», soprattutto nei primi anni di pubblicazione (1924-1926), numerosi editoriali dal tono violento e intransigente, caratterizzati da uno stile di scrittura diretto e poco incline ad artifici retorici. Le tematiche trattate erano svariate (dall'esaltazione e nostalgia dello squadristico alle invettive rivolte ai "nemici interni" del fascismo e agli ideali di *Stracittà*). In *Visita al confino*, invece, si può osservare un chiaro "ammorbidente" dello stile, sia nel tono adoperato che nella modalità più distesamente narrativa in cui vengono presentati luoghi e personaggi.

è il capoluogo, fino alle Forna, un gruppo di case bianche, rosa, azzurro, sparse sul corno opposto della mezzaluna, che dà forma allo scoglio. [...] veramente Ponza fa pensare, a chi la percorra, di trovarsi nel ventre di una nave scaraventata sulla riva da qualche tempesta, e indurita, cotta e pietrificata dai venti, dal sole e dal tempo¹⁶.

Seguono, nel testo, i primi contatti con i confinati: Maccari sostenne che «mi sono occorsi più giorni» per «penetrare nel piccolo, straordinario mondo dei confinati» a causa dell'intrigo «delle ideologie politiche, delle interpretazioni personali, delle visioni particolari, degli innumerevoli 'punti di vista'; la varietà dei casi, degli episodi e delle circostanze, la confusione del drammatico e del comico, del vero e del falso, del sincero e del simulato»¹⁷.

Da buon pittore, prima di conoscere direttamente le personalità presenti sull'isola (spesso menzionate con la sola lettera iniziale), Maccari descrisse minuziosamente i diritti e i doveri che spettavano ai confinati, la loro mentalità e le differenze di classe al loro interno:

Dei confinati, a Ponza, oltre una sessantina abitano in case private, mentre la maggioranza ha preso posto negli alloggiamenti predisposti dalla Direzione della Colonia. A ogni confinato viene consegnata una specie di libretto-tessera, che egli è obbligato a portare sempre con sé, e che contiene l'elenco delle prescrizioni e dei doveri a cui è tenuto durante la sua permanenza al confino. [...] Il confinato ha diritto di usufruire gratuitamente del servizio sanitario e dell'infermeria [...] Il sussidio normale, che i confinati chiamano la 'mazzetta', è di dieci lire al giorno; ma il confinato può, anzi è tenuto a cercare lavoro e guadagno. [...] gran parte dei confinati, nelle lunghe ore di libera uscita passeggiano su e giù per il corso, in vista del mare [...] su e giù, su e giù dalla mattina alla sera: un continuo andare e venire di gruppetti gesticolanti, o di taciturni solitari. Giovanotti che camminano a passo

¹⁶ M. MACCARI, *Visita al confino* cit., pp. 25-26.

¹⁷ Ivi, p. 29.

ginnastico, e uomini anziani che si fermano a ogni piè sospinto, come sotto i portici del loro paese¹⁸.

Attento osservatore, Maccari si accorse ben presto di due elementi “sorprendenti” all’interno del numeroso gruppo di confinati. I cosiddetti “intellettuali” erano in larga minoranza, separati e indipendenti dalla massa che non riconoscevano di pari livello culturale; non solo, all’interno dei confinati non vigeva un sentimento di fratellanza reciproca e di comunione d’intenti ma, al contrario, erano presenti molte divisioni e ostilità:

[...] ho fatto una prima valutazione del genere medio dei confinati. Ho così subito potuto capire che il livello della loro pericolosità politica non è, in genere, pareggiato dalle qualità personali d’ordine intellettuale. In rapporto a quest’ordine, il gruppo dei confinati non presenta che scarso interesse, e limitatamente a ben poche persone, che emergono dalla massa. [...] D’altronde, al confino, al contrario di quello che potrebbe pensarsi o di quel che potrebbe parere all’osservatore superficiale, certe distanze e divisioni sociali, non che attutirsi, si accentuano. Ho potuto notare, sin dai primi giorni, che molti dei gruppi ambulanti, pel corso di Ponza non solo non si scambiavano il saluto incontrandosi, ma si guardavano in qualche caso, con un certo senso d’ostilità reciproca. [...] si è stabilita fra me e i confinati una situazione di rapporti precisi e chiarissimi. Ho quindi potuto parlarne tranquillamente, con confinati d’ogni colore politico e d’ogni condizione sociale, mantenendo ciascuna conversazione in un tono assolutamente di lealtà e di correttezza; e ciò mi ha permesso di cogliere molti aspetti e stati d’animo sinceri e spontanei. Durante la visita, non ho naturalmente nascosta fatto né la mia qualità di giornalista, né lo scopo della mia presenza [...] Da allora, non ho avuto più requie, e la serie dei colloqui e delle visite è incominciata¹⁹.

¹⁸ Ivi, pp. 30-31.

¹⁹ Ivi, pp. 31-32.

Maccari iniziò così i primi colloqui con gli esiliati: ebbe modo di conoscere un curioso tipo di venditore ambulante; un ingegnere comunista di Napoli con la passione per la poesia sentimentale, Vanguardia, che chiamò scherzosamente la casa dove viveva Amadeo Bordiga, ormai lontano da Ponza, la «reggia» (rivelando quindi una certa disapprovazione per la disparità di trattamento riservata ai “capi” e ai “gregari”); un socialista unitario di Cremona, Amigoni, dalle velleità letterarie; un vecchio anarchico senese, Guglielmo Bold, esasperato dall’egoismo degli altri confinati; il proprietario della *Trattoria Italia*, il signor Verde, la cui personalità è mirabilmente descritta da Maccari come «qualcosa fra la pagina di Dickens e l’acquaforte del Goya»²⁰.

La sua presenza all’interno dell’isola fu notata ogni giorno di più, e ogni giorno egli trovò un nuovo interlocutore, desideroso di raccontargli la sua storia. Le righe che seguono dimostrano tutta l’umanità di Maccari e la crescente vicinanza verso i confinati, sottolineando inoltre la curiosità intellettuale che li caratterizza:

[...] mi affido alla discrezione del mio interlocutore; e, benché non sempre trovi interessanti i suoi racconti e i suoi sfoghi, sto ad ascoltare con pazienza. Un senso di umanità mi suggerisce di sopportare i lunghi sfoghi, le interminabili tiriterie, che alleggeriscono lo spirito oppresso di chi sente tanto bisogno di comunicativa con qualcuno che non è né confinato, né ponzese, né funzionario. [...] Al confino si legge avidamente. Si divorano libri e giornali. Quest’ultimi, d’ogni parte d’Italia: soprattutto diffusi sono i periodici letterari, e si tien dentro alle polemiche, alle correnti, alle novità, ai movimenti artistici ed estetici²¹.

Seguono i giorni e gli incontri, sempre più gustosi e significativi: Maccari comprese la «vita di sacrificio che debbono condurre i militi di servizio», impegnati a controllare assiduamente l’isola (a maggior ragione, dopo la fuga dei tre confinati in luglio) e trascorrendo – loro malgrado – un’esperienza di confinati; fece la conoscenza di

²⁰ Ivi, p. 46.

²¹ Ivi, pp. 37-40.

una «cara donnina di ottantanove anni, la quale mi ha raccontato con inimitabile grazia la storia dello sbarco di Pisacane a Napoli»²², racconto di cui Maccari si soffermò «a gustarne la cornice, di stile gozzariano»²³; partecipò alle celebrazioni per il matrimonio di tale Pagliarino, «un confinato veneto, un tipo bizzarro, un mattacchione, un allegrone amico di tutti, e più del vino»²⁴; strinse un rapporto di confidenza con il giovane ingegnere Giobbe, l'anarchico milanese Meniconi e l'aretino M., «il cui partito è l'avventura», un ex-ribelle ormai costretto a compilare scartoffie.

La figura dell'aretino M. fu al centro di una controversia fra Maccari e il regime fascista: il reportage, infatti, poteva essere pubblicato, spiega Giuseppe Grisolia,

[...] a patto, però, che, come ricorda Maccari, vi scomparisse ogni apologia del capitano Magrì, l'intrepido militante repubblicano sospettato di complotto contro il capo del governo, che, liberato poi dopo ben quattordici anni di confino e tre di internamento, fu uno degli organizzatori della difesa di Roma contro i nazisti, finendo trucidato alle Fosse Ardeatine. E il Malaparte obbedì: non vi è, infatti, apologia nelle parole del reportage su La Stampa dedicate al Magrì²⁵.

Il ritratto di Magrì, infatti, è abbastanza negativo e non c'è dubbio, come appena analizzato, che fu modificato appositamente dalla censura. Probabilmente Maccari, che fin da piccolo ammirava la vita militare, rimase affascinato dall'aura eroica emanata da Magrì; per il regime, però, ciò non era minimamente accettabile. Dunque, «l'accento stretto e acuto» di Magrì risulta caratterizzate «dalle inflessioni feroci e maligne»²⁶ e «adatto ad esprimere [...] risentimenti e giudizi faziosi»²⁷; le sue pupille, dietro gli occhiali tondi, si trasformano in «belve dietro la gabbia»²⁸. L'immagine che ne esce, eviden-

²² Ivi, p. 49.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 51.

²⁵ G. GRISOLIA in Ivi, p. 22.

²⁶ Ivi, p. 53.

²⁷ Ivi, p. 54.

²⁸ *Ibidem*.

temente lontana dall’iniziale ritratto fornito da Maccari, è quella di un «ribelle, un illegalitario per eccellenza, com’è lui, che ricorre a spulciare commi e articoli» per il regime fascista.

Nel lasciare Ponza per la seconda tappa del reportage, Lipari, Maccari stilò un primo bilancio della sua esperienza. Si percepisce una sorta di dispiacere per lasciare i confinati, avvertiti sempre più vicini («Ormai i confinati cominciavano a trattarmi in confidenza, come uno di loro [...] Sebbene loro avversario politicamente, io mi sentivo quasi ospite loro: sentivo il dovere di non venir meno alla stima e alla fiducia che essi mi dimostravano»²⁹; inoltre, Maccari avvertì i lettori della presenza di fascisti (per il regime, ex-fascisti) fra i confinati, sottolineando come ormai l’autorità del fascismo fosse volontà dello Stato – per un “selvaggio” come lui, da sempre contrario alla “normalizzazione” statale del fascismo, questa osservazione non si tradusse in un complimento per il regime, anzi... Il finale di questa prima parte dell’inchiesta è caratterizzato dalla viva-ace attenzione ai dettagli naturali da parte di Maccari, dimostrazione della sua abilità nell’unire arte e letteratura:

Ed ora, addio a Ponza: tocca a Lipari. Eccomi nuovamente a bordo del Giannutri, in rotta verso Gaeta. [...] L’alba nasce, lieve, dalla costa. [...] Intanto, la costa s’avvicina; il cielo è tutto impallidito, livido; ma all’orizzonte, dietro le curve turchine dei monti, s’alzano i rosei festoni dell’aurora. Ora un vecchio lupo di mare ponzese è al mio fianco e mi descrive la vita alle isole in tempo di guerra [...] Sospira, guardando verso l’isola, che è diventata ormai un punto azzurro nella lontananza; e con inconscia ironia conclude esclamando: – Se Ponza avesse altri abitanti, sarebbe un’altr’isola³⁰!

Anche la prima descrizione di Lipari prosegue questa sfumatura artistica; come avvenuto per la prima tappa del reportage, prima ancora di illustrare al lettore le condizioni di vita dei confinati, Maccari presentò ai lettori le particolarità dell’isola, sottolineandone le differenze con Ponza, sia dal punto di vista geografico che sociale:

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ Ivi, pp. 60-61.

Lipari non ha la civetteria, né i colori puri di Ponza, né quella grazia leziosa che mi aveva fatto pensare di essere sbarcato nel paesaggio cinese d'un piatto ottocentesco, ma a Lipari c'è più respiro, più naturalezza, direi. L'isola è più grande, con molte campagne e contrade, con varie industrie, con vari approdi; e il paese è una vera cittadina che raccoglie, essa sola, molte migliaia d'abitanti [...] Stromboli, Salina, Panarea, Filicudi, Alicudi e Vulcano fanno corona intorno a Lipari, loro regina, e ognuna di esse ha la sua parte di celebrità. [...] Anche come clima, Lipari è molto più felice di Ponza [...] tanto che prima di diventare sede di confino, stava acquistando fama di luogo di villeggiatura [...] Tutti questi elementi concorrono ad allontanare da Lipari quel senso d'isolamento, che è un po' l'incubo di Ponza; e gli stessi confinati, la cui presenza non si nota troppo, hanno maggiore spazio a disposizione [...] Il loro alloggio è ben diverso da quello di Ponza: edificio recentissimo, costruito con criteri moderni e in regola con le prescrizioni dell'igiene e inaugurato da pochi mesi [...] Malgrado questo, è molto maggiore che non a Ponza il numero dei confinati che dispongono ciascuno d'una stanza in affitto; come è molto maggiore il numero di quelli che trovano lavoro e guadagno. [...] Le possibilità di vita sociale a Lipari, più che a Ponza, hanno dato luogo a varii matrimoni nell'ambiente dei confinati; ed anche fra i confinati, o figli, o parenti di confinati, e liparesi. Molte nascite sono avvenute nella colonia; e lo stato civile del confino è qua ben più animato che non a Ponza³¹.

Maccari fece subito la conoscenza di colui che si rivelerà la sua preziosa guida nell'isola siciliana: il calabrese Natino La Camera, comunista, che lo aiutò a conoscere le personalità più importanti e interessanti, fra quelle confinate a Lipari. Maccari, con evidente simpatia per la sua nuova guida, descrisse così la personalità di questa figura:

³¹ Ivi, pp. 62-65.

[...] il La Camera è veramente impareggiabile – e al suo confronto il ricordo di Amigoni impallidisce – nel procurarmi ogni giorno numerosi e svariati incontri. Egli adempie a questa sua volontaria fatica con uno zelo, che mi mette talvolta in imbarazzo [...]. Il La Camera appartiene a quelle categorie di persone secondo le quali il mondo non ha ragione d’esistere se non «organizzato», secondo le quali non si dà felicità possibile senza che dipenda da una «organizzazione». È la sua idea dominante, il suo chiodo fisso, la sua passione. Non potendo organizzare altro, organizza le mie visite. Io lo lascio fare. La compagnia del La Camera, malgrado l’ossessione che lo domina, non è sgradevole, perché si tratta di un giovane, di un convinto, di uno che paga di persona le sue convinzioni ideologiche³².

La Camera, dunque, fece in modo di presentare a Maccari le personalità più importanti dell’isola, fra le quali si segnalano soprattutto il futuro presidente del Consiglio, e leader del Partito d’Azione, Ferruccio Parri, e «uno fra i più conosciuti giornalisti milanesi, già redattore del ‘Corriere della Sera’»³³, Carlo Silvestri, il quale «circa il confino mi premette [...] che esula dai suoi giudizi ogni intenzione di vittimismo, del quale sarebbe puerile parlare»³⁴.

All’interno del reportage, comunque, non mancano alcune dichiarazioni spiccatamente a favore del confino e, dunque, del valore della legislazione fascista: non bisogna dimenticare che si trattò pur sempre di un’opera di propaganda voluta dal regime, e Maccari, per quanto di natura indipendente, dovette adempiere al suo dovere di giornalista a servizio dello Stato. Ecco alcuni esempi: «A Lipari i ragazzi non stanno male: sole, mare, aria pura – e libertà»³⁵; «gli stessi confinati [...] hanno [...] varietà di passeggiate, alcune delle quali veramente deliziose»³⁶; «(riferendosi al felice quadro familiare della famiglia Silvestri, a Lipari) [...] è anche una prova del carattere, della funzione degli scopi del confino, che è

³² Ivi, pp. 69-70.

³³ Ivi, p. 71.

³⁴ Ivi, p. 72.

³⁵ Ivi, p. 69.

³⁶ Ivi, p. 64.

prevenzione e non pena, misura d'ordine pubblico e non sanzione di reato»³⁷, «nulla di eccezionale appare a chi visiti la cittadina, piena di movimento e di traffico, popolatissima, linda e festosa»³⁸.

Non mancano, però, fra le righe, alcuni piccoli indizi, disseminati qua e là, che suggeriscono che l'inizio del graduale processo di allontanamento dal fascismo da parte di Maccari possa essere avvenuto proprio a partire dalla visita a Ponza e Lipari. Queste "spie", segnalanti il crescente distacco dall'ideologia fascista, si ritrovano prima a Ponza (quando Maccari, dispiaciuto per la partenza, confessò di aver legato con gli esiliati) ma soprattutto a Lipari: è significativo, a tal proposito, l'episodio relativo alla visita alla Biblioteca dei Confinati. Leggendo l'elenco dei libri proibiti dalla Direzione della colonia, che il regime riteneva «non essere opportuno che fossero dati in lettura ai confinati», Maccari si imbatté in un'opera inspiegabilmente presente in quell'elenco di libri "pericolosi". E da qui l'ironico dubbio, nemmeno troppo velato: che i responsabili del regime non sapessero leggere? Ecco l'estratto relativo all'avvenimento:

– Continuiamo: Aroldi, Arcangeli, Baldesi, Barbusse, Beccari, Bourgin, Bienstock, Berth, Bukarine, Bakounine...

Arriviamo, dopo aver gironzolato col B nel tempo e nello spazio, a Claudel.

– Come, come? Anche Claudel, Paul Claudel, Ambasciatore di Francia a Washington?

Il libro interdetto è *Crisi meridiana*. Rimango un po' perplesso. L'ho letto; è pura letteratura, senza ombra di politica. E allora? Do un'altra occhiata al titolo, e mi vien subito un dubbio orribile. Che abbiamo letto *Crisi meridionale*³⁹?

Inoltre (e soprattutto), l'affinità che si creò fra l'autore e il comunista Nino La Camera non passò inosservata al commissario Grasso, il responsabile della sicurezza dell'isola, che pensava di trovare in Maccari un giornalista compiacente con il regime e intransigente con i confinati. La chiusura del nono articolo del reportage spiega bene questa particolare situazione:

³⁷ Ivi, p. 74.

³⁸ Ivi, p. 81.

³⁹ Ivi, p. 78.

Una stagione deliziosa e serena mi assiste, e il comunista La Camera, sfidando impavido i sospetti del buon commissario Grasso, si fa in quattro per procurarmi la conoscenza dei confinati. La mattina, quando spalanco la finestra della mia stanza all'Hotel Nizza, lo vedo fermo a qualche negozio nella strada sottostante, che è la principale. Mi aspetta. Dal lato opposto, un agente in borghese, riconoscibile come tutti gli agenti in borghese, sembra profondamente immerso nella lettura d'un giornale, o nella contemplazione delle bellezze architettoniche della casa di rimpetto. Io scendo, salutato con effusione dal comunista Settimelli; il comunista La Camera si mette al mio fianco, e via con lui in esplorazione per Lipari⁴⁰.

Non mancano, poi, alcune critiche dirette alla precedente organizzazione del confino e degli esiliati: Maccari citò l'isola di Ustica come cattivo esempio, spiegando che

[...] nei primi tempi del confino, quando i 'politici' si trovavano disseminati in varie isole, la situazione era, per i gruppi di essi che erano stati assegnati a isole sedi di coatti comuni, come Ustica, molto più grave; e si è appunto con la nuova sistemazione riparato all'inconveniente. Ustica è fra i cattivi ricordi dei confinati che ci sono stati⁴¹.

L'autore del reportage confermò, per di più, l'esistenza di una condizione poco felice all'interno del domicilio coatto e dettata dalla «monotonia incombente, che è il vero lato sostanzialmente penoso del confino»⁴². Maccari arrivò perfino a partecipare a un'assemblea di confinati comunisti, organizzata da La Camera presso la Biblioteca del Confinato:

L'instancabile La Camera ha perfino organizzato una specie di Assemblea generale nella sede

⁴⁰ Ivi, p. 81.

⁴¹ Ivi, p. 80. Per quanto riguarda l'instaurazione del confino fascista a Ustica, già sede di confinamento prima di Ponza e Lipari, vedi V. AILARA, M. CASERTA, *Il confino politico a Ustica nel 1926-1927. "Immotus nec iners"* cit.

⁴² Ivi, p. 90.

della «Biblioteca del Confinato», per darmi modo di vedere e di conoscere quei suoi compagni, che sono meno facilmente reperibili uno per uno. [...] In tal modo, per la prima volta, in vita mia, ho presieduto una assemblea che nella totalità mi era contraria [...] lo zelante La Camera si era dato cura di fare affluire i più implacabili e imperterriti e provati antifascisti: ex-deputati al Parlamento, organizzatori, agitatori⁴³.

In questa occasione, Maccari ebbe anche modo di solidarizzare con gli esiliati quando seppe che non gli era permesso portare al confino la propria compagna:

– E le compagne? – domanda quella voce – Perché non possiamo avere con noi le nostre compagne?

Io sbarro tanto d'occhi.

– Sicuro! – ribatte l'interpellante.

– Perché è possibile avere al confino la propria moglie, e non la propria compagna?

– Verissimo – conferma, interloquendo, il La Camera. –

Per noi comunisti, la nostra compagna equivale alla nostra moglie, né più né meno. E allora perché non tenerne conto? Eppure abbiamo fatto una domanda in tal senso.

Ora ho capito; ma la cosa mi appare tanto enorme che affido all'espressione del volto, più che alla parola, il mio sbalordimento⁴⁴.

L'ultimo capitolo del reportage è scandito dalle riflessioni finali di Maccari sull'esperienza vissuta e dalle sue considerazioni riguardo le ragioni del confino:

Ho visto quanto c'era da vedere, ascoltato quanto c'era da ascoltare. Nessun aspetto della vita dei confinati mi è sfuggito: li ho seguiti attentamente in ogni fase della loro giornata: nei luoghi dove allog-

⁴³ Ivi, p. 83.

⁴⁴ Ivi, p. 87.

giano e dove possono riunirsi, nei loro lavori e traffici, nelle loro conversazioni e letture. Ho considerato gli obblighi e la disciplina cui essi devono conformarsi; ho analizzato in ogni suo lato l'organizzazione e il funzionamento dell'istituto ed i «servizi» ad esso inerenti. E di tutto ho riferito, senza pedanterie inutili ma anche senza leggerezze e non mai contentandomi del «press'a poco». Ma oltre che a questa parte materiale e formale, la mia inchiesta si è estesa allo stato d'animo, agli umori, ai giudizi che formano, per così dire, il mondo morale del «confino», e che gli danno il carattere psicologico. [...] Come Ponza, anche Lipari è scomparsa. Ma né l'una né l'altra sono per la Ponza e la Lipari di prima. Quei due fantasmi son morti; al loro posto, è un ricordo preciso, una conoscenza esatta, una valutazione serena, spoglia di sentimentalismi e di preconcetti. Mi accorgo che a bordo sono alcuni confinati prosciolti, i quali raggiungeranno le loro residenze e riprenderanno le loro occupazioni. Avrò servito il «confino» a sostituirsi alla loro volontà, per collocarli con un altro animo nella nuova atmosfera nazionale? [...] La ragione dell'istituto non consiste nella educazione o rieducazione o redenzione politica dell'individuo, ma nella sicurezza dello Stato e nella tutela e nella garanzia dell'ordine pubblico. Interessa che per un determinato periodo vengano eliminati i motivi di perturbamento dell'ordine, non interessa, che l'individuo modifichi le proprie idee politiche, o tanto meno che abiuri la propria fede e i propri convincimenti. Su questo punto, che il confino agisca positivamente o negativamente, non ha alcun valore. [...] Questi stessi argomenti ho infatti dovuto adoperare nella conversazione coi miei compagni prosciolti dal confino, e ciò ne conferma l'opportunità. Perché è logico che gli ultimi a capire la vera portata del confino, sono proprio i confinati⁴⁵.

L'importanza di quest'inchiesta, come anticipato in precedenza, è tripla: da un punto di vista formale, rivela tutta l'abilità di

⁴⁵ Ivi, pp. 90-93.

Maccari nell'utilizzare uno stile fluido ed elegante, privo di retorica propagandistica (come ci si sarebbe aspettato da un reportage voluto per difendere e spiegare la misura del confino) o di strali polemici (che caratterizzarono gli aggressivi editoriali de «Il Selvaggio»), e contraddistinto da descrizioni dei luoghi visitati elaborate con la stessa sensibilità artistica propria della sua pittura, tanto che «le agenzie turistiche s'impadroniranno di quei resoconti lontani per sensibilizzare la clientela più varia ed esigente»⁴⁶. Da un punto di vista storico e contenutistico, il reportage maccariano rientra in una storiografia sul confino che integra le fonti "istituzionali" e contribuisce a una visione più completa del passato, «un passato», come spiega Ilaria Poerio

che non si modifica ma a cui si guarda con occhi diversi, riconoscendo a ciascuna testimonianza che l'uomo ha lasciato dietro di sé pari dignità, in un discorso di metodo in cui si dà la precedenza al contenuto più che alla natura del documento. Ciò consente di disporre di un numero maggiore di chiavi di lettura per recuperare un capitolo dimenticato della nostra storia politica e, soprattutto, per apprezzare una dimensione spesso trascurata: quella del modo in cui gli uomini rappresentano il proprio vissuto quotidiano⁴⁷.

Visita al confino, insomma, consiste in una lucida testimonianza sul sistema di detenzione del confinamento politico – una pagina della storia italiana che spesso si preferisce dimenticare, analizzato in maniera imparziale ed autonoma – scritta con «un'indipendenza di giudizio che rasentava l'insofferenza per le inutili restrizioni delle più elementari libertà personali cui erano sottoposti i confinati e una franchezza nell'esprimerla che avrebbe potuto pagare a caro prezzo»⁴⁸; infine, questa opera acquista un certo rilievo dal punto di vista della vicenda personale di Maccari: nel 1929, infatti, l'artista toscano era ancora pienamente convinto della sua adesione al

⁴⁶ G. FERRO, *Introduzione*, in Ivi, p. 17.

⁴⁷ I. POERIO, *L'antifascismo italiano in relegazione. Immagini, parole e oggetti del confino di polizia a Ustica*, in *Il confino politico a Ustica nel 1926-1927. "Immotus nec iners"* cit., p. 13.

⁴⁸ G. FERRO, *Introduzione*, in *Visita al confino* cit., p. 16.

fascismo, ma in lui iniziavano ad annidarsi i primi sintomi di quella delusione – dettata dallo svilimento della parte più “rivoluzionaria” e vitalistica del fascismo della prima ora da parte del regime – che lo porteranno, sul finire degli anni Trenta, ad allontanarsi sempre di più da quella grande illusione giovanile. L'impressione è che l'incontro con numerosi esponenti dell'antifascismo possa aver acceso in lui una spia, permettendogli di acquisire una consapevolezza che superasse i pregiudizi imposti dall'ideologia fascista. Nell'analisi complessiva dell'inchiesta di Maccari, «si scorgono le preoccupazioni di rispetto cavalleresco verso dei nemici sconfitti e nel contempo si sente in lui il bisogno di abbozzare un confronto sereno fra l'uomo antifascista e l'uomo fascista»⁴⁹.

Giovanni Ferro, riferendosi agli articoli del reportage come di «splendide e coraggiose corrispondenze», osserva che:

Il cosentino Natino La Camera, cui egli si rivolse a Lipari, per avere una guida nella scelta degli interlocutori, era un comunista bordighiano ed un uomo di grande carattere e di grande dignità [...] Conversando con lui, Maccari si rese certamente conto che i confinati politici, meritevoli della loro qualifica, non erano dei combattenti prostrati e vinti, ma semplicemente dei militanti che avevano perduto una battaglia e si disponevano a riprendere la lotta per vincere la guerra. Ha potuto riconoscere senza difficoltà la superiorità morale di questi sui loro meschini custodi [...] A questo punto, credo che l'aspetto più interessante di questo incontro fra un fascista della prima ora e un antifascista militante fin dalla prima giovinezza [...] sia il riconoscimento degli errori commessi e delle ingenuità coltivate. [...] A questo punto debbo confessare che il proposito dei suoi amici ed ammiratori di rievocare quel suo saggio giornalistico, mi ha fatto pensare ch'esso abbia avuto per Mino Maccari il valore di una svolta interiore di grande significato⁵⁰.

Una svolta interiore che lo stesso Maccari confermò, più di

⁴⁹ Ivi, p. 19.

⁵⁰ Ivi, pp. 16-20.

cinquant'anni dopo, nelle due lettere autografe che aprono e chiudono *Visita al confino*:

[Parlando del sodalizio con La Camera] Fui veramente commosso della fiducia che egli mi dimostrò e che in un certo senso mi aiutò a liberare da certe illusioni a proposito del fascismo e delle possibilità che quel movimento in un modo o nell'altro "guarisse"⁵¹.

Ancora Maccari, nella lettera che apre il libro dedicato al suo reportage, datata 7 gennaio 1985, confessò, alla sua maniera:

In quanto all'istituzione – chiamiamola così – di cui avrei dovuto raccontare le conseguenze, nemmeno a quei tempi rimasi convinto della sua utilità. Mi venne perfino il dubbio che non tornasse ad onore del potere immobilizzare l'avversario e rinunciare ad affrontarlo ad armi pari. Insomma, per finirla sul confino, se fossi restato ancora qualche giorno a Ponza o a Lipari, avrei concluso i miei poveri, melliflui articoli proponendone l'abolizione.
– Abolizione di che? Del confino o degli articoli?
– Dell'uno e degli altri, cari amici che volete farne un libro⁵².

⁵¹ Questa dichiarazione è contenuta in una lettera autografa di Maccari, datata 1 giugno 1977, che chiude *Visita al confino*.

⁵² Questa dichiarazione è contenuta in una lettera autografa di Maccari, datata 7 gennaio 1985, che apre, in forma di Presentazione, *Visita al confino*.

AGNESE MACORI
LA POSSIBILITÀ CONOSCITIVA DEL RACCONTO IN *PALOMAR*

Abstract

«Descrizione», «racconto» e «meditazione» sono i tre tipi di esperienza alla base dei ventisette racconti di *Palomar*. La critica ha insistito molto sull'importanza della descrizione e della meditazione, mentre più difficile risulta individuare la dimensione narrativa del testo. A partire dalla lettura del racconto «Il museo dei formaggi» questo saggio mostra come la dimensione temporale ricopra un ruolo centrale nell'epistemologia del signor Palomar.

The twenty-seven tales of *Palomar* are based on three kinds of experience: «description», «narrative» and «meditation». Critics highlighted the relevance of description and meditation, while it is more difficult to identify the narrative dimension of the novel. By reading the tale «Il museo dei formaggi» this essay aims to analyze the importance of the temporal dimension in Mr. Palomar's epistemology.

AGNESE MACORI
LA POSSIBILITÀ CONOSCITIVA DEL RACCONTO IN *PALOMAR*¹

Stando alla nota posta prima dell'indice, ognuno dei ventisette testi che compongono *Palomar* si colloca all'interno una rigida griglia, generata secondo le regole del calcolo combinatorio, nella quale ogni casella rappresenta una delle possibili disposizioni con ripetizione ottenibili dall'abbinamento di tre diversi tipi di esperienza: descrizione, racconto e meditazione². Le avventure del signor Palomar si muovono dunque entro questi tre poli; ma se la dimensione visiva e quella speculativa sono evidenti fin dalla prima lettura, lo stesso non si può dire del racconto. Questo sbilanciamento non sorprende: il signor Palomar esiste soprattutto come sguardo sul mondo e come mente intenta a filtrare e a interpretare le informazioni provenienti dall'esterno. I testi si presentano quindi come osservazioni e descrizioni della realtà nelle sue manifestazioni più disparate (un'onda, un gecko, una macelleria, un tempio buddista...), rappresentazioni a cui si accompagna una costante riflessione teorica sulla descrizione stessa e sui metodi intrapresi per portarla a compimento. In effetti Calvino, parlando dell'opera, ha sempre evidenziato la centralità della descrizione, fino a individuare, nella lezione americana dedicata all'*Esattezza*, il nucleo genetico del libro proprio in una serie di esercizi quasi scolastici quali «Descrivi una

¹ I. CAVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983¹, ora in ID., *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 871-980.

² In matematica, con *disposizioni con ripetizione* si intendono tutte le possibili serie di k elementi (nel caso di *Palomar* gli elementi sono tre: il numero della parte, il numero della sezione e il numero del racconto) ottenibili da n oggetti (nel caso di Palomar le cifre 1, 2 e 3) che possono essere ripetuti. Detto altrimenti, tutte le combinazioni di tre cifre ottenibili utilizzando solo 1, 2 e 3, ammettendo che questi si possano ripetere.

giraffa» o «Descrivi il cielo stellato»³. Al contrario, la critica, in particolare modo quella immediatamente successiva alla pubblicazione del volume, ha insistito soprattutto sulla natura speculativa del personaggio e delle sue vicissitudini, a partire dalla posizione estrema di Citati il quale, in una recensione a *Palomar* del dicembre 1983, affermava che «in realtà [...] non è un libro dello sguardo, ma della mente chiusa in se stessa, che disegna universi, soccorrendosi con un gracile fardello di osservazioni esteriori» arrivando così addirittura a negare *tout court* la presenza dell'elemento visivo⁴.

Risulta invece più problematico comprendere in che misura anche il racconto possa essere considerato una delle tre dimensioni entro cui si muovono i ventisette testi. Infatti, in tutto il volume le azioni compiute dal protagonista e dai soggetti delle sue osservazioni sono quantitativamente limitate: ciò potrebbe apparire come l'ennesimo esempio di quella cifra narrativa dello scrittore messa in luce da Mario Barenghi secondo cui i racconti di Calvino «si dispongono lungo sequenze temporali poco estese: tema della narrazione non sono “vite” nel loro diffuso svolgersi, ma decisive svolte, in cui si rivela il significato di una vita»⁵. Di fatto, però, tanto nello sviluppo dei singoli testi quanto nella costruzione complessiva del libro, le poche azioni che si verificano non sono grandi svolte del destino, né sono particolarmente illuminanti dal punto di vista esistenziale. Al contrario, ogni movimento non puramente contemplativo o riflessivo del signor Palomar sembra causare un aumento entropico del caos e dell'impossibilità comunicativa nel mondo che lo circonda. Anche una scelta banalissima, come quella di due pantofole dal mucchio in un bazar orientale, può causare un aumento dell'entropia che come «ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile» (*La pantofola spaiata*)⁶. Si potrebbe essere tentati di interpretare questi istanti in cui il caos pervade completamente «un universo pericolante, contorto e senza requie» (*L'universo come specchio*) come delle epifanie negative, in cui non è il senso,

³ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, pp. 691-692.

⁴ P. CITATI, *Il signor Palomar davanti all'universo*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 1983.

⁵ M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 45.

⁶ I. CALVINO, *Palomar* cit., p. 959.

ma la sua mancanza a rivelarsi in maniera improvvisa e inattesa⁷. Eppure non si tratta neanche di questo. Fin dal primo racconto il protagonista del libro è presentato come un uomo «nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato» e che, quindi, tenta di «ridurre le proprie relazioni con il mondo esterno» (*Lettura di un'onda*)⁸: e queste resteranno le caratteristiche del personaggio fino all'ultima riga che coinciderà con la sua morte. Nella vicenda di Palomar la dimensione del racconto è decisamente limitata perché non vi è evoluzione: i pochi movimenti del protagonista sembrano piuttosto generare una spirale che si attorciglia intorno a un centro già dato, seppur inaccessibile. Vale la pena ricordare come Marco Belpoliti, nel suo volume *L'occhio di Calvino* annoveri l'immagine della spirale tra gli «archetipi figurativi del mondo calviniano» mettendone in evidenza il valore metaforico di «ricerca di sé stessi o ricerca di un senso universale»⁹, senso che, in *Palomar* sembra essere completamente assorbito da una perplessità diffusa e insistente, giustamente messa in luce da Alfredo Giuliani e Pietro Citati, anche se non pienamente riconosciuta dall'autore¹⁰.

La critica, sia quella cronologicamente più vicina alla pubblicazione del libro che quella più recente, non sembra attribuire grande peso alla domanda circa la forma assunta dalla dimensione del racconto in *Palomar*: anche il volume di Nathalie Roelens, il cui titolo, *L'Odisea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in 'Palomar' di Calvino*, farebbe supporre una riflessione in questo senso, sembra ignorare il problema¹¹. Eppure la domanda non è irrilevante, e ritengo che tentare di individuare una risposta sia tanto più urgente se si considera che Calvino ha ordinato i racconti e composto la nota all'indice a posteriori. In una prefazione inedita a *Palomar*, preparata nel maggio 1983 per rispondere a un'inchiesta della «New York Times Book Review» sul libro che gli autori di tutto il mondo stavano scrivendo, lo scrittore spiega chiaramente come, nella composizione dell'opera, la direzione

⁷ Ivi, p. 974.

⁸ Ivi, p. 876.

⁹ M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006², p. 9.

¹⁰ A. GIULIANI, *Signor Telescopio*, «la Repubblica», 9 dicembre 1983; P. CITATI, *Il signor Palomar davanti all'universo*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 1983; I. CALVINO, *Lettera a Alfredo Giuliani*, dicembre 1983, in ID., *Lettere 1940-1983*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2000, p. 1505.

¹¹ N. ROELENS, *L'Odisea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in 'Palomar' di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989.

da lui intrapresa vada dai testi alla struttura, non viceversa¹². Non si può quindi giustificare la mancanza di narratività come risultato dell'applicazione parziale di una regola prefissata: l'autore non si è trovato a dover colmare una casella vuota con un brano da sviluppare in forma di racconto, mancando però il suo obiettivo. Avendo già dispiegata davanti a lui la quasi totalità dei testi, ha ritenuto che la narrazione fosse da annoverare tra i procedimenti letterari messi in atto, in proporzione variabile, nei ventisette brani.

Credo che il paradosso dell'apparente mancanza della dimensione narrativa sia facilmente aggirabile, a patto di non arenarsi su una prospettiva eccessivamente antropocentrica e egocentrica per cui il racconto sarebbe da intendersi come il mero susseguirsi di azioni e progressioni che segnano un'esistenza individuale, per collocarsi in un'accezione più ampia del termine secondo la quale il racconto altro non è se non una descrizione calata nel tempo. Tale interpretazione sembra trovare riscontro in una affermazione dello stesso Calvino che, sempre nella *Presentazione* del 1983 a *Palomar*, sottolinea come «l'attenzione a campi di osservazione limitati [...] diventa racconto attraverso un'ossessione di completezza descrittiva»¹³. E, in effetti, sin dal primo testo di *Palomar*, *Lettura di un'onda*, che essendo contrassegnato dalla triplice ripetizione della cifra 1 si potrebbe ipotizzare essere quello in cui la dimensione della descrizione trova la sua espressione più efficace, appare evidente come ogni tentativo di osservazione di un oggetto «limitato e preciso» sia destinato allo scacco a causa della natura intrinsecamente temporale dell'esperienza umana: se è difficile porre limiti spaziali a un'onda, è assolutamente impossibile cristallizzarne l'immagine in un singolo istante.

La variabile temporale influisce sulle osservazioni del signor Palomar secondo due modalità diverse e complementari. Un testo come *La corsa delle giraffe* assume la forma di racconto in quanto tentativo di descrizione di un'azione (per altro confusa e convulsa) che si svolge sotto gli occhi del signor Palomar. Questa descrizione, quindi, presuppone e implica necessariamente un approccio dinamico e privo di limiti nella quarta dimensione. Ma, nei ventisette testi, la profondità temporale assume anche un'altra forma,

¹² I. CALVINO, *Presentazione a «Palomar»*, in *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e Racconti* cit., pp. 1402-1405.

¹³ Ivi, p. 1403.

comprensibile a partire dalla lettura puntuale del brano *Il museo dei formaggi*; brano che, peraltro, permette anche di intravedere quale sia il valore epistemologico che l'autore, più o meno implicitamente, attribuisce alla narrazione¹⁴.

La serie numerica del testo in questione è 2.2.2: è legittimo, quindi, ritenere che Calvino, collocando il brano in questa posizione, abbia voluto evidenziarne la natura narrativa. Eppure le azioni sono estremamente rarefatte: l'incipit presenta al lettore il signor Palomar intento a fare la coda in un negozio di formaggi parigino e nulla sembra accadere fino alle ultime righe del testo, quando l'insistenza di una commessa che richiama la sua attenzione interrompe le riflessioni del protagonista. Sarà dunque sulla natura di tali riflessioni che varrà la pena soffermarsi per comprendere dove, in un brano così statico, si celi la dimensione del racconto.

Assecondando il lento procedere della fila dei clienti all'interno del negozio, il signor Palomar si trova a sostare di volta in volta vicino a un diverso formaggio e si interroga circa il rapporto conoscitivo che è possibile instaurare con un così vasto assortimento di prodotti. La prima informazione che gli avventori del negozio hanno circa i latticini sono i loro nomi; ma questa relazione instaurata con le cose non convince del tutto il protagonista che vorrebbe «stabilire la semplicità di un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio» ovvero un rapporto conoscitivo non mediato, più semplice possibile e realizzabile prescindendo da ogni concettualizzazione. Il problema è comprendere se ciò sia possibile o se sia invece inevitabile il passaggio attraverso il difficoltoso filtro di nomi, concetti, significati, storie, contesti e psicologie. Per cercare di risolvere questo nodo epistemologico, il narratore ricorre a tre successive analogie che tentano di definire in modo via via più efficace come il negozio debba essere pensato.

Il primo paragone utilizzato è questo: «la formaggeria si presenta al signor Palomar come un'enciclopedia ad un autodidatta». L'immagine è pregnante soprattutto per la specificazione che colui che consulta la metaforica enciclopedia è un autodidatta: una persona che cerca di conoscere un argomento di cui sa poco o nulla, districandosi nel groviglio di rimandi intertestuali, di riferimenti ad ambiti più generali e approfondimenti sempre più specifici. Il signor Palomar è sicuramente un autodidatta di fronte all'universo caseario; tant'è vero che,

¹⁴ I. CAVINO, *Palomar* cit., p. 933-936.

nelle ultime righe del testo, lo si troverà intento a prendere appunti sulle peculiarità dei formaggi che lo circondano, esattamente come farebbe un diligente lettore che annota su un foglio ciò che più gli sembra importante salvare dell'opera che sta consultando. E, a questo curioso e un po' confuso signor Palomar, il negozio si presenta come un'enciclopedia: un luogo in cui sono contenute tutte le informazioni di cui potrebbe avere bisogno; il problema è individuare un metodo per districarsi in questo groviglio di conoscenze. La difficoltà in cui il signor Palomar si trova invischiato è inestricabile e si pone ad ogni livello conoscitivo, dall'osservazione di un'onda alla scrittura: l'infinito si spalanca sia nella direzione del macroscopico che in quella del microscopico. Ogni argomento è suscettibile di essere ulteriormente approfondito e analiticamente suddiviso in parti sempre più piccole; ma, allo stesso tempo, sembra impossibile ignorare la miriade di legami e relazioni che tale argomento intrattiene con gli ambiti più disparati. Non è solo la superficie delle cose ad essere inesauribile, anche gli abissi lo sono.

E, in effetti, il protagonista non sembra trovare un appiglio per riuscire a districarsi nel labirinto di informazioni fornite dagli scaffali del negozio di formaggi. Ipotizza, come prima soluzione, l'apprendimento mnemonico di tutti i nomi, oppure un tentativo di classificazione secondo i più svariati criteri; ma subito riconosce che «questo non lo avvicinerrebbe d'un passo alla vera conoscenza che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e di immaginazione insieme». Ecco che inizia a delinearsi più chiaramente quale sia il tipo di relazione epistemologica che il signor Palomar vorrebbe instaurare con la realtà: è una relazione che ha il suo principale fondamento nell'esperienza sensibile. In questo caso il riferimento è al senso del gusto; ma, senza nessuna forzatura, si può affermare che fosse lo stesso tipo di conoscenza cui, nel primo racconto, mirava il tentativo di vedere un'onda. Eppure un'esperienza diretta, basata esclusivamente sulla percezione sensibile, non è mai possibile in quanto, come mostra chiaramente Calvino nella conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto*, ogni informazione è sempre filtrata da schemi mentali di matrice antropologica e soggettiva¹⁵. Infatti, in

¹⁵ Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, conferenza letta alla New York University come «James Lecture» all'Institute for the Humanities il 30 marzo 1983; ora in Id., *Saggi* cit., pp. 1865-1875.

questo passaggio viene chiarito come la «vera conoscenza» sia fatta non solo di esperienza, ma anche di memoria e immaginazione.

Innanzitutto occorre chiarire cosa Calvino intenda facendo riferimento a queste due facoltà. All'immaginazione è dedicata la lezione americana sulla *Visibilità* che prende la mosse dalla distinzione di due processi immaginativi: il primo va dalla parola all'immagine visiva (ed è quello messo in atto durante la lettura), il secondo procede dall'immagine visiva alla parola (ed è il procedimento alla base della scrittura)¹⁶. Il signor Palomar, guardando formaggi che però sono anche voci di un'enciclopedia, evoca pascoli incrostati di sale di Normandia e prati profumati della Provenza: è chiaro quindi come il processo immaginativo messo in atto dal protagonista sia quello che procede dalla parola (intesa in senso lato) all'immagine visiva. Resta però da stabilire cosa Calvino intenda con il termine 'immaginazione' che, sempre in *Visibilità*, viene definita come «repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere»¹⁷. La facoltà immaginativa è dunque la capacità di creare itinerari potenziali, pur restando nell'ambito del verosimile. Il signor Palomar non sa effettivamente se il formaggio vicino al quale sta sostando, mentre attende il proprio turno, abbia le sue lontane origini in un prato incrostato di sale della Normandia: questa è solo una delle molteplici ipotesi che si possono formulare circa un oggetto e la sua provenienza; un avventore più diffidente, ma non più informato del signor Palomar, avrebbe potuto immaginare dietro quello stesso formaggio un anonimo e automatizzato caseificio senza che, a livello puramente potenziale, nessuno dei due avesse meno ragioni dell'altro.

È chiaro che queste possibilità nel passato sono sì potenzialmente infinite per chi conosce e vede solo *l'hic et nunc* e cerca di immaginare cosa possa esservi stato prima; ma, ontologicamente, convergono tutte in quell'unica possibilità che si è effettivamente verificata. Se rivolta al passato, l'immaginazione non è di per sé limitata, ma viene meno la sua validità conoscitiva. Questa però non incontra limiti di sorta quando si sviluppa nella direzione del futuro: in questo senso si comprende in che modo l'immaginazione costituisca

¹⁶ Id., *Lezioni Americane*, in *Saggi cit.*, pp. 697-714.

¹⁷ Ivi, p. 706.

un passo verso «la vera conoscenza». Infatti, se davanti ad un oggetto o a un fenomeno l'esperienza diretta prova a rivelare qualcosa sull'istante presente, l'immaginazione può sopperire all'ignoranza assoluta circa il futuro attraverso un repertorio pressoché infinito di possibilità, provando a ipotizzare cosa quell'oggetto o quel fenomeno potrebbe essere (e forse non sarà mai). Se l'esperienza sensibile riesce a chiarire qualcosa del presente e l'immaginazione permette di visualizzare scenari futuri potenzialmente inesauribili, non rimane che cercare di comprendere cosa si possa affermare e conoscere della terza dimensione temporale: il passato.

Dietro a un formaggio, oltre ai probabili pascoli e agli ipotetici armenti, ci sono anche «segreti di lavorazione tramandati nei secoli»: per avvicinarsi a una conoscenza esaustiva dell'oggetto che sta osservando, il signor Palomar dovrebbe risalire a questi segreti, ed è chiaro che una simile indagine rientra nel campo conoscitivo della memoria. Se quindi la formaggeria diventa anche luogo in cui convergono e sono esposte testimonianze di un passato lontano, la si può pensare, oltre che come un'enciclopedia, come un museo, ed è esattamente la conclusione a cui arriva il protagonista: «Questo negozio è un museo: il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma».

La memoria che, insieme all'immaginazione, permette di avvicinarsi alla «vera conoscenza» è il fondamento del passaggio dalla formaggeria-enciclopedia alla formaggeria-museo. Facendo riferimento a tale facoltà sicuramente Calvino non intende attribuire un valore conoscitivo alla memoria individuale in quanto questa rischia troppo facilmente di sfociare in quell'autobiografismo sempre rigettato dallo scrittore che, come afferma Claudio Milanini, «paventava oltre misura il rischio di cedere a tentazioni nostalgiche, a forme di lirismo arreso, a compiacimenti narcisistici»¹⁸. La memoria alla quale il signor Palomar fa riferimento è piuttosto paragonabile a quella che lo scrittore, nel titolo di un suo racconto, definisce la «memoria del mondo»¹⁹: una testimonianza del passato il più possibile oggettiva e dettagliata che viene icastica-

¹⁸ C. MILANINI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 1199.

¹⁹ I. CALVINO, *La memoria del mondo*, in ID., *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche*, Milano, Club degli editori, 1968¹, ora in ID., *Romanzi e racconti* cit., pp. 1248-1255.

mente concretizzata, nell'immaginario calviniano, in un archivio sterminato di informazioni da salvaguardare in vista della fine del mondo. È evidente come questa visionaria opera di memoria sia un'immagine iperbolica; eppure permette di iniziare a intravedere quale sarà lo scacco che porrà fine alle avventure epistemologiche del signor Palomar. Ciò che definisce «la vera conoscenza» è un concetto limite, al quale, per definizione, ci si può avvicinare, si può tendere, ma che non si può raggiungere. La memoria è sì tentativo di conoscere quello che c'è dietro l'oggetto della nostra ricerca; ma la conoscenza di tale passato potrebbe essere portata a termine in maniera esaustiva soltanto analizzando ogni singolo istante, come infiniti fotogrammi di un film. Questa *impasse*, qui solo suggerita, verrà portata alle estreme conseguenze nell'ultimo racconto di *Palomar*: ogni istante è, anche se preso singolarmente, un universo sterminato e, anche nel caso in cui si avesse la paradossale possibilità (come sembra succedere al protagonista del racconto *Ti con zero*²⁰) di soffermarsi in maniera diffusa su di un singolo istante, non si potrebbe giungere a una conoscenza soddisfacente, non fosse altro per il fatto che, nel tempo necessario a descriverlo, si verificherebbero cambiamenti tali da rendere completamente inutili i progressi compiuti. Al fine del mio discorso sarà però sufficiente soffermarsi sulla constatazione che, per approfondire la conoscenza di un formaggio, è necessario sapere almeno qualcosa della sua storia.

Questa storia non si configura esclusivamente come passato individuale (nel caso specifico del formaggio: il processo produttivo che dai pascoli porta al prodotto finito esposto sugli scaffali di un negozio), ma anche come «civiltà che gli ha dato forma» che, sempre volendo restare nell'ambito caseario, altro non sono che i «segreti di lavorazione tramandati nei secoli». Un passato che si fa quindi collettivo, come se ogni oggetto non fosse il punto di arrivo di una singola linea retta, ma rappresentasse il convergere di esperienze molteplici e variegate. Si spiega così non solo il paragone con il museo, ma anche la nota all'indice che indica i racconti contrassegnati dal numero due come costituiti da elementi «culturali in senso lato». La cultura va intesa come insieme delle conoscenze

²⁰ I. CALVINO, *Ti con zero*, in Id., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967¹, ora in Id., *Romanzi e racconti* cit., pp. 307-321.

accumulate dall'umanità, non come riferimento citazionistico e colto che tende a oscurare e a complicare un rapporto con le cose che si vorrebbe il più diretto possibile.

Memoria, esperienza sensibile e immaginazione si configurano dunque come strumenti conoscitivi delle tre dimensioni temporali. La descrizione acquista in questo modo quella profondità temporale di cui era priva e si fa racconto. Ed è proprio questa dimensione temporale a far sì che anche l'immagine del museo non sia del tutto calzante. Il problema è la staticità: il museo presuppone la consapevolezza che non è tutto riducibile all'*hic et nunc*, ma presenta il limite di restituire un'immagine del tempo cristallizzata e quasi morta. Il paragone di cui il signor Palomar è alla ricerca deve essere in grado di tenere insieme un passato che si manifesta come «eredità di un sapere accumulato da una civiltà attraverso tutta la sua storia e geografia» e un presente che è mutamento e metamorfosi continua. Esiste un prodotto della civiltà che risente delle influenze del tempo e dello spazio, conservando un legame con il suo passato senza però mai interrompere il suo processo di trasformazione: la lingua. E, infatti, il signor Palomar, nel suo affannato tentativo di definire ciò che il negozio rappresenta per lui in quel momento, giunge alla conclusione che «il sistema dei formaggi nel suo insieme» è una lingua e la formaggeria ne è un dizionario.

Si è visto come possa essere interpretato il passaggio dall'immagine del museo a quella del dizionario. Ma come va intesa la *correctio* da enciclopedia a dizionario? Ad una prima lettura potrebbe quasi apparire come una variazione sul tema che non implica però una grande distanza concettuale. Eppure la differenza, per quanto sottile, è sostanziale. L'enciclopedia mira a fornire delle nozioni e delle conoscenze, stabilisce delle relazioni e dei collegamenti tra le diverse voci: si configura come opera che vuole tenere insieme la totalità della superficie e un buon livello di approfondimento. Il dizionario, al contrario, non ha tali pretese di profondità: si limita a riportare le parole di una determinata lingua, indicandone il significato o i significati, ma non si spinge oltre. È importante sottolineare come in questo caso il linguaggio a cui si fa riferimento non è quello scritto, fatto di segni alfabetici, ma è «una lingua fatta di cose». Non sono le eventuali etichette che indicano i nomi dei formaggi ad essere l'analogo dei lemmi di un vocabolario, ma sono i formaggi stessi a ricoprire tale ruolo. E, d'altronde, come ha già mostrato Barenghi

non è certo la prima volta che Calvino utilizza, o fa utilizzare ai suoi personaggi, codici comunicativi non convenzionali²¹.

Dunque il signor Palomar, dopo avere riflettuto su come riuscire almeno a lambire la «vera conoscenza», auspicando una sinergia tra esperienza, immaginazione e memoria, giunge alla conclusione che, forse, è meglio iniziare proprio dal tipo di esperienza che, all'inizio del brano, aveva tentato di superare: la conoscenza dei nomi. Infatti, riflette il protagonista: «impararsi un po' di nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere se vuole fermare per un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi». Questa considerazione, a mio avviso, non è da intendersi come un'ammissione di sconfitta né come una dichiarazione di rinuncia. E non è neanche una contraddizione interna al testo. È vero che «memorizzare tutti i nomi» o «tentare una classificazione» non permette di avvicinarsi alla «vera conoscenza»; ma siccome un tale risultato è comunque irraggiungibile, ciò che si può fare è iniziare a indagare la superficie della realtà, che è costituita dai nomi e dal linguaggio, cercando di delimitare delle entità discrete su un flusso di esperienze continuo; poi «solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto, ma la superficie delle cose è inesauribile» (*Dal terrazzo*)²². Sarà dunque il linguaggio a diventare fulcro della riflessione epistemologica di Calvino. La letteratura non solo diviene uno strumento conoscitivo, ma, come lo scrittore aveva già affermato nel saggio *I livelli della realtà in letteratura*, è anche il più efficace tra quelli che l'uomo ha a disposizione²³.

Occorre però sottolineare come questa conoscenza si collochi, dal punto di vista ontologico, su un piano inevitabilmente altro rispetto al suo oggetto: come ha giustamente messo in evidenza Francesca Serra nel saggio *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, nel discorso dello scrittore non viene mai messa in discussione «la credenza 'ingenua' nella realtà del mondo, ma la credenza 'ingenua' nella diretta riproduzione della realtà in letteratura»²⁴. Sempre, sia

²¹ Barengi, oltre all'intera costruzione del *Castello dei destini incrociati*, cita i racconti di Marco Polo portati avanti grazie alla mimica e a reperti accumulati durante i suoi viaggi (ne *Le città invisibili*) e i macabri cadaveri mutilati che la metà grama di Medardo lascia a Pamela come messaggi amorosi (ne *Il visconte dimezzato*). (Cfr. M. BARENGI, *Italo Calvino, le linee e i margini* cit., pp. 49-50).

²² I. CALVINO, *Palomar* cit., p. 919.

²³ I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Saggi* cit., pp. 381-398.

²⁴ F. SERRA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 191.

nella sua produzione saggistica che in quella narrativa, Calvino ha insistito sulla dicotomia tra pagina scritta ed esperienza: basti ricordare, tra i molti esempi possibili, la chiusa del penultimo capitolo della *Taverna dei destini incrociati*, in cui la voce narrante constata come, sebbene sulla pagina sia tutto in ordine, dentro di lui «tutto resta come prima», cioè caotico e disordinato²⁵. Ogni tentativo di cristallizzare in una forma ordinata le impressioni multiformi e mutevoli che provengono dell'esperienza non può tardare a rivelarsi effimero e provvisorio. Proprio a causa della natura intrinsecamente mutevole del «mondo non scritto», anche la dimensione del racconto, per quanto riesca meglio di altri tipi di esperienze linguistiche e letterarie a rendere il senso di profondità e dinamismo temporale, non può configurarsi come mimesi completa della realtà.

Alla luce di questa riflessione penso sia possibile comprendere l'inattesa e brusca conclusione che pone improvvisamente fine alle avventure conoscitive del signor Palomar, sulla quale molto si è scritto tentando di darne un'interpretazione. Il protagonista, dopo aver intrapreso diverse strade nella sua «marcia per raggiungere la saggezza», decide di collocarsi in una prospettiva di esaurimento del tempo per poter descrivere ogni singolo istante senza dover rendere conto della mutevolezza della realtà e, proprio in quel momento, muore²⁶. La pagina scritta, la descrizione, il racconto e la meditazione possono tentare di dare forma al caos del mondo e cristallizzarlo, ma è la realtà che, alla fine, prende il sopravvento²⁷. Ed è forse questa la chiusa più ottimista che, a questa altezza cronologica, l'autore poteva dare al suo libro e, casualmente, alla sua produzione: esiste la pagina scritta, esistono le riflessioni epistemologiche, i sentieri di inchiostro e le ansie conoscitive, eppure arriva sempre il momento in cui la penna gratta sulla pagina, e la vita, quella vita che non ha mai smesso di scorrere intorno al signor Palomar, fa la sua irruzione inevitabile. E l'altra faccia della continuità della vita è l'inevitabilità della morte; il fatto che sia questa, fatalmente, a interrompere l'estremo tentativo di conoscenza del protagonista non è

²⁵ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, ora in *Romanzi e racconti* cit., p. 602.

²⁶ ID., *Presentazione a «Palomar»*, in *Romanzi e Racconti* cit., pp. 1403-1404.

²⁷ «La morte del signor Palomar è l'impensato che d'improvviso ferisce il pensiero e ne dichiara, con la fine, il limite» (A. PRETE, *Come il signor Palomar riuscì a diventare una galassia*, «il manifesto», 28 febbraio 1984).

da intendersi come un fallimento: l'importante è non essersi arresi fino alla fine ed essersi affacciati sulla vita, forse un po' perplessi e nervosi, ma sempre con gli occhi aperti, senza temere il vento e la vertigine.

FEDERICO LENZI
«STRAZIANTE, INSULSO, DISPERATO AUTUNNO,
O COLE PORTER»:
L'INCIDENZA DELLA MUSICA NELLA POESIA
DI ANGELO MARIA RIPELLINO

Abstract

Questo studio ripercorre la presenza della musica nell'opera poetica di Angelo Maria Ripellino (1923-1978). Ripellino ha pubblicato sei raccolte, e in tutte possiamo trovare citazioni che rinviano al mondo della musica.

L'articolo presenta queste citazioni seguendo criteri diversi, prendendo spunto insieme dalla cronologia, dai generi musicali, dall'importanza che le citazioni rivestono nell'economia di un singolo testo e dal processo di creazione letteraria. Ne esce un quadro esauriente, che, se da una parte rimanda alla vastissima cultura di Ripellino, dall'altra fornisce una descrizione puntuale della discoteca ideale del poeta.

This study traces the presence of music in the poetic work of Angelo Maria Ripellino (1923-1978). Ripellino published six collections, all containing quotations that refer to the world of music.

The article presents these quotations according to different criteria: chronological order of his work, musical genres, the importance of the quotations in the economy of a single text and the process of literary creation are all presented together.

The result is a detailed picture, which refers to Ripellino's vast culture and provides a precise description of the poet's ideal discotheque.

FEDERICO LENZI
«STRAZIANTE, INSULSO, DISPERATO AUTUNNO,
O COLE PORTER»:

L'INCIDENZA DELLA MUSICA NELLA POESIA
DI ANGELO MARIA RIPELLINO¹

- Che ti par del bel concerto?
- È conforme al vostro merito.

Lorenzo Da Ponte, dal libretto
del *Don Giovanni*, II, 15

Scorrendo i titoli delle sei raccolte poetiche di Ripellino, già a un primo sguardo d'insieme ci si accorge di quanto siano segnati dalla presenza di elementi musicali. L'Alvernia rimanda a una canzone di Georges Brassens²; *Sinfonietta*, titolo della quarta raccolta, è anche il titolo di una composizione di Leos Janáček. La quinta raccolta si intitola *Lo splendido violino verde*, e al suo interno la seconda sezione di poesie prende il titolo da un'opera di Donizetti, il *Don Pasqua-*

¹ Tutte le poesie di Ripellino sono adesso disponibili in due soli volumi. Le prime due raccolte pubblicate, l'ultima e gli inediti si trovano in A. M. RIPELLINO, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino, Aragno, 2006, mentre le tre raccolte centrali, pubblicate fra il 1969 e il 1976, sono in A. M. RIPELLINO, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 2007. Nel testo e in nota ho dunque abbreviato come segue, prendendo come unico riferimento per la numerazione delle pagine i due volumi appena citati: le tre raccolte Einaudi sono diventate nell'ordine *Notizie*, *Sinfonietta* e *Violino*, e il libro che le contiene diventa qui *NSV*. Il volume Aragno invece, abbreviato in *PPU*, contiene *Non un giorno ma adesso*, Roma, 1960 (*Non un giorno*), *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Milano, 1967 (*Fortezza*), *Autunnale Barocco*, Parma, 1977 (*Autunnale*) e *Un rigoglio di accese somiglianze. Versi inediti e rari* (*Rigoglio*). Ogni riferimento alle raccolte e alla sezione dei versi inediti e rari rimanda necessariamente a uno dei due volumi.

Questo studio è dedicato alla memoria di mia nonna, Elena Lenzi Bellugi, diplomata in pianoforte con ottimi voti al Conservatorio di Firenze, e recentemente scomparsa.

² «Il topònimo “Alvernia” è una parola compòsita, un “porte-manteau word”, nella quale si assommano “inverno”, “averno”, “verna” e inoltre il ricordo dell'Auvergne francese e della *Chanson pour l'Auvergnat* di Brassens, che spesso udivo da un disco di Juliette Gréco» (*Congedo*, in *PPU*, p. 201. La prosa era originariamente contenuta in *Fortezza*).

le. La prima poesia e l'ultima di questa sezione, come la prima della raccolta *Notizie dal diluvio* e altre, associano lo scrivere in versi al suonare il violino: una metafora che racchiude in sé il legame profondo di Ripellino con la cultura popolare slava, con i violinisti sbilenchi che sembrano ballare nei quadri di Chagall, e fornisce un importante indizio per decifrare la sua idea di poetica. Per ora basti sapere che, a una prima ricognizione delle poesie di Ripellino, emerge subito, con indiscutibile chiarezza, una forte presenza della musica. Questo lavoro si propone di indagare buon numero delle citazioni musicali presenti nelle sei raccolte e negli inediti pubblicati da Aragno, ordinandole per tipologia, e soffermandosi su quelle che offrano uno spaccato della vita del poeta, e aiutino a comprendere meglio la sua produzione in versi.

Fra i nuclei tematici che potevano prestarsi a una ricerca simile, ho scelto la musica, perché mi sembrava il più intimamente legato all'esperienza del poeta. L'ascolto della musica, nella vita di Ripellino, si è rivelato senza dubbio un soccorso, ed ha offerto una sorta di riparo nei momenti di grama difficoltà. Attraverso le poesie è possibile ricostruire in modo verosimile una discografia ideale del poeta, e soprattutto stilare un elenco delle sue preferenze, addentrarsi in ciò che Ripellino amava ascoltare.

È nota la voracità di Ripellino nell'interessarsi a qualsiasi tipo di fenomeno artistico che rivesta a suo giudizio un interesse, dal teatro al cinema, dalla letteratura alla pittura. Ciò nonostante, il suo rapporto con la musica sembra avere qualcosa di unico. Ripellino si immedesima nei compositori amati: ne studia il dato biografico e sovrappone la propria vita alla loro. Si sostituisce ai personaggi delle opere liriche, calandosi nelle trame e in strutture narrative definite. La citazione di un determinato brano può diventare un invito all'ascolto, una sorta di colonna sonora associata al testo poetico. L'ascolto della musica può infine trasformarsi in un balsamo curativo che tiene viva l'attività della mente, se per esempio si è costretti a una lunga degenza ospedaliera e non si può impiegare il tempo altrimenti, perché mancano le forze. Il ricorso alla citazione musicale può assumere nella poesia di Ripellino tutte queste sfumature; mostra inoltre la presenza costante della musica nella vita del poeta, una passione che risale agli anni dell'adolescenza³.

³ «La poetessa Elena Clementelli mi ha detto che [Ripellino] recitava a memoria

Va subito detto, però, che la citazione musicale non assume sempre un carattere positivo, ma può ritorcersi contro il poeta, come vedremo in seguito. Questo aspetto rientra in un più ampio discorso sugli opposti presenti nella produzione in versi di Ripellino, che, incarnati dalla figura del clown, come una legge ordinano e sviluppano le tematiche più importanti. La malattia, per esempio, si completa e sublima nella costante volontà/speranza di guarigione. Al dolore, causato dai mali fisici e dalle asperità del vivere, spesso dalle poesie si affaccia in risposta «un'esile gioia vacillante, pinguina»⁴. Il concetto potrebbe essere espresso e riassunto da un verso del poeta stesso, che suona come una formula infallibile: «Grande è la buffoneria del dolore»⁵.

La musica rientra a suo modo in questo schema, così troviamo una musica suonata durante i funerali, o comunque legata all'idea di morte, e altra musica che invece serve proprio per tenere a bada la morte, e agisce, distraendo il male, a guisa di parafulmine contro le disgrazie e le insidie.

Nell'ultima stagione della vita di Ripellino, quando il male si approssima per l'attacco decisivo, e il corpo spossato non sa come difendersi, anche sulle poesie⁶ scende lentamente il silenzio, le citazioni musicali si fanno più rare, e le poche citazioni presenti sono nascoste, appena alluse, come se dovessero suonare in sordina, in questa discesa verso il silenzio intrisa di lugubre malinconia. Torneremo su questo punto: adesso forse è il caso di cominciare a catalogare quelle citazioni, più o meno generiche, che come stilemi si ripropongono lungo tutta la produzione poetica di Ripellino, dagli esordi pubblicati su rivista nei primi anni Quaranta alle ultime poesie degli anni Settanta, ed arrivano a coprire un arco temporale di quasi quarant'anni.

le poesie di Rafael Alberti, di Antonio Machado, di Federico Garcia Lorca, di Dino Campana, che sapeva tutto delle avanguardie, del circo, della pittura, del *be bop*, di Dizzie Gillespie, di Charlie Parker, non disdegnando nemmeno le canzonette alla moda, restituite in vivaci parodie (e la cugina Rosa Maria Trizzino ha ripercorso i giorni in cui, in divisa da universitario, strimpellava sul pianoforte *Oci Ciornie*)» (A. PANE, *Storia di Ripellino*, in *PPU*, p. 31).

⁴ *Sinfonietta*, p. 167.

⁵ *Violino*, p. 277.

⁶ Mi riferisco ad *Autunnale*, l'ultima raccolta pubblicata in vita da Ripellino, nel 1977.

La musica fa la sua apparizione nella poesia di Ripellino come un elemento imprecisato, indefinibile: una sorta di accompagnamento ambientale, riguardo al quale non si possiede alcuna informazione supplementare. Ci riferiamo per esempio al «canto», che mostra una presenza rilevante nelle primissime poesie conosciute, e nelle ultime. Cantano le persone, ma soprattutto cantano gli animali, canta la Natura. La dimensione del canto, che rimanda alla produzione poetica di Aleksàndr Blok, si traduce in una forma primordiale di musicalità, e assume qui un valore germinale, ponendosi a un ipotetico grado zero delle citazioni in questione. Mancano ancora molti anni alla pubblicazione della prima raccolta, ma già si intravedono gli elementi che caratterizzeranno la produzione poetica successiva, e la musica ne fa immediatamente parte.

Queste prime citazioni difficilmente nascondono significati ulteriori o nascosti: per parafrasare Ripellino, danno piuttosto l'impressione che in un prestissimo consumino il loro dappoco⁷, e che, una volta esaurito il loro valore descrittivo, restino come pezzi disuniti e scompagnati, in attesa che la mano del poeta ne ricavi una forma più complessa. Ma intanto delineano una prima e basilare modalità di utilizzo della citazione musicale nel contesto poetico: si tratta di tutti quei casi in cui nella poesia è citata una musica d'accompagnamento, ma al riguardo non è offerta nessuna informazione più specifica, e inoltre la poesia, a livello tematico, si occupa di tutt'altro. La citazione assume quindi un'importanza periferica, si esaurisce nella propria enunciazione.

Osserviamoli più da vicino, questi primi esempi. In *Paesaggio umbro*, la poesia in assoluto più antica fra quelle conosciute di Ripellino, troviamo: «non s'odono voci,/ ma mistici canti/ e rintocchi sfumanti/ nel vuoto»⁸. La citazione è molto generica. Probabilmente il poeta si riferisce a un canto religioso, ma il discorso resta avvolto in una specie di nebbia che non si dirada. Nelle poesie successive, raccolte da Antonio Pane e pubblicate da Aragno, ricorrono riferimenti simili: «Canto di barche che vanno, nel fiume», oppure «In vano noi cantiamo ancora sulle strade», «canto di alberi fioriti», «tu

⁷ *Violino*, p. 224.

⁸ Il testo appare per la prima volta in «Meridiano di Roma», 5, 44, 3 novembre 1940. Citiamo questa data perché, per quanto riguarda l'opera poetica di Ripellino, oltre ad essa per il momento non è possibile discendere. La poesia adesso apre la sezione *Rigoglio*, pp. 327-328.

ascolti il canto fioco della Vltava», «le cassette-piante,/ innaffiate dal fiume,/ entrino anch'esse nel canto»⁹.

Citazioni del genere non si esauriscono nella dimensione del canto; numerosi sono, sempre fra i *versi inediti e rari*, gli esempi in cui alla Natura è associata una musica imprecisata, ad esempio: «con musica di foglie», «la musica lenta dei fiumi», «Già sento nel vento la musica grave», «L'orizzonte è rigonfio di musica», e infine, significativamente: «Vorrei scrivere un poema [...] / Un poema da sfilarvi con la musica»¹⁰. Quest'ultima citazione, che visivamente anticipa e prefigura il passaggio di bande, orchestre e fanfare, pressoché ininterrotto nell'arco delle sei raccolte, può anche essere inteso come una dichiarazione d'intenti, pubblicata praticamente in contemporanea con il volume d'esordio, *Non un giorno ma adesso*, nel 1960: il poeta vorrebbe scrivere poesie che possano accogliere, al loro interno, la musica, fino a farla diventare elemento strutturale, perfettamente integrato al testo. È esattamente quello che accadrà, anche se non di colpo, ma attraverso vari gradi e passaggi.

Citazioni generiche di base, come quelle appena elencate, si trovano con maggiore difficoltà nelle sei raccolte pubblicate da Ripellino in vita. Si ha la netta impressione, fin dalla prima raccolta, che la citazione musicale sia sottoposta a una selezione più severa, e che quindi sia inserita dal poeta con maggiore cognizione. Non mancano citazioni superficiali e slegate dal contesto, ma, come vedremo fra poco, mostrano una complessità leggermente maggiore¹¹, perché il riferimento musicale è collegato ad altri elementi ricorrenti della poesia ripelliniana, come gli animali, gli strumenti musicali o i musicisti che li suonano.

Per ritrovare citazioni generiche, sulla scia di quelle degli inediti, bisogna arrivare all'ultima raccolta, *Autunnale barocco*. Qui, in alcuni casi, la citazione è spogliata da qualsiasi caratterizzazione aggiuntiva: «Un albero carico di un grappolo di bimbi/ canta e cinguetta, cinguetta e canta contento», «Cantavano gli alberi,/ le navicelle cantavano»¹².

⁹ *Rigoglio*, pp. 329, 331, 337, 342, 401.

¹⁰ *Rigoglio*, pp. 338, 393, 439, 444, 466.

¹¹ «Qui la musica nasce dalla nebbia,/ sospirato ciangottio di gocce» (*Non un giorno*, p. 86. In questo esempio si avverte ancora una dimestichezza relativa nel maneggiare l'elemento musicale, ma la citazione mostra comunque un'eleganza e una misura difficili da trovare nella produzione precedente alla prima raccolta).

¹² *Autunnale*, pp. 242, 271.

Il percorso che porta a queste soluzioni però non è lo stesso compiuto negli inediti. In una sostanziale discesa verso il silenzio, quale complessivamente può essere intesa l'ultima raccolta, anche le citazioni musicali si adeguano, liberandosi da caratterizzazioni dettagliate. Si potrebbe dire che il cerchio si chiude: come la musica fa la sua comparsa in modo vago, indefinito, lontano, così, avvicinandosi la fine, i toni si smorzano, tendono a sciogliersi nel silenzio. Ma se all'inizio questo tipo di approccio era giustificato dall'inesperienza, negli ultimi anni le poesie, le musiche sono come strozzate dall'arrivo della morte, che costringe dapprima al suono in sordina, poi spegne la voce del poeta e mette a tacere tutta la sua musica.

Introdurrò adesso altri due elementi che sono presenti in tutta la produzione poetica di Ripellino, e si combinano con le citazioni in questione in vario modo: penso agli animali e agli strumenti musicali. Mi preme far notare come la poesia di Ripellino sembri un'arca carica dei più stravaganti animali, e di come il poeta mostri una particolare predilezione per gli uccelli¹³. Agli uccelli può essere facilmente associato il canto, e infatti spesso la citazione musicale ricade su di loro. Ma il discorso si spinge oltre. La voce di qualsiasi animale, invece di emettere versi inarticolati, può trasformarsi qui nel suono di uno strumento, in musica da concerto, oppure offrire il destro per la citazione di un genere o di un'opera specifica. In altri casi la sovrapposizione fra animale e strumento può estremizzarsi e ribaltarsi, al punto che lo strumento si ritrova ad emettere il verso animale. Osserviamo alcuni esempi.

Negli inediti degli anni Quaranta troviamo le forme più semplici di questo tipo di citazione: «e l'usignolo canta nella luce», «cantano i grilli in mezzo all'erba bianca»¹⁴, ma col passare del tempo la presenza di animali associati alla musica assume forme sempre più complesse, come in questa poesia del 1953, pubblicata nel volume postumo *Sontraffatte chimere* e riproposta adesso da Aragno: «Con grandi archi, con pialle, con tràccole/ intere famiglie di rane,/ aggrappate alle travi del ponte,/ intrecciano un chiocco concerto scricchiante». Animali e strumenti si mescolano fino a scambiarsi e confondere le rispettive peculiarità: «le chitarre ronzano come

¹³ Vd., in particolare, la scheda introduttiva di *Notizie*, p. 6.

¹⁴ *Rigoglio*, pp. 334, 335.

zanzare», «lo squittio d'una tromba disperata», «clarinetti di anuri», «cinguettio violinesco», «gabbiani-tromboni», «barrito di trombe», «Gattine ti sviolinavano nei bronchi», «un primo violino dal sorriso furbesco di volpe»¹⁵.

Il verso di un particolare animale può diventare un *Leitmotiv* che si ripete varie volte, sia all'interno di un'unica raccolta (è il caso dei gatti in *Autunnale barocco*¹⁶) sia passando da una raccolta all'altra, come accade per rane, corvi e cornacchie. Le rane, oltre che nell'esempio già citato, tornano in *Fortezza*: «del brekekék kvak kvak kvak delle rane»¹⁷. La citazione anticipa quella contenuta in *Violino*: «Col suo brèkete brèkete un insolente ranocchio/ mi derideva», particolarmente preziosa, perché il termine onomatopeico è ripreso dal libretto della *Volpe furba* di Janáček. In questo caso il verso di un animale ha portato alla citazione esatta di un'opera. I corvi e le cornacchie, uccelli tradizionalmente legati all'idea della morte, si ritrovano associati alla musica in varie raccolte: «Stasera/ i corvi ed io cantiamo», «musica concreta d'una cornacchia», «Perché squittisce come un'orchestra di corvi», «di colpo la gaglioffesca fanfara di pece dei corvi»¹⁸.

Altri animali molto cari al poeta sono i cervi, i camosci, gli stambecchi, per la loro eleganza e al tempo stesso apparente fragilità. I cervi che popolano il bosco intorno alla Fortezza d'Alvernia – il sanatorio di Dobříš, nell'ex Cecoslovacchia, dove Ripellino è ricoverato fra il '65 e il '66 – e con i loro richiami scandiscono le notti dei degenti, assumendo, nel contesto sballato e con regole proprie del ricovero, la statura di veri e propri personaggi, diventano in una poesia protagonisti assoluti e si legano alla citazione di un'opera di Verdi.

29

Ah, le trombe dei cervi nelle notti di fine settembre,
nel tetro cristallo dei boschi, tra le fredde foglie.
Il jazz iroso e selvaggio, il brontolio di tempesta,

¹⁵ *Rigoglio*, p. 393; *Fortezza*, pp. 185,194; *Notizie*, p. 17; *Sinfonietta*, p. 168; *Violino*, p. 290; *Autunnale*, p. 260; *Rigoglio*, p. 480.

¹⁶ L'associazione gatto-musica è presente soltanto in *Autunnale*, con altri due esempi oltre a quello già citato, alle pp. 214 e 221.

¹⁷ *Fortezza*, p. 144.

¹⁸ *Rigoglio*, p. 344; *Non un giorno*, p. 71 (in questo caso si tratta di una citazione storica riferita all'opera di Pierre Schaeffer); *Notizie*, p. 57; *Violino*, p. 239.

lo scalpitiò forsennato di dèmoni in foia.
 Spargono sperma, e la fetida bava corrode
 Come carbonchio il buio pelame della pancia.
 Rauchi meandri di antracite. Branche
 E treni di corna si scontrano a morte.
 Si mutano in tombe le trombe strazianti.
 Tenetevi lungi, donzelle mestruate,
 schianti e scoppi d'inferno, un boschivo Don Carlos,
 e nulla, nulla per piccoli ragionieri¹⁹.

Il tema principale del testo è quello della stagione degli amori, ma ad esso si intreccia, mediante l'elemento comune del suono, la citazione musicale, articolata in più punti. Intanto i richiami e le urla dei cervi si trasformano in trombe, strumenti fra i più citati da Ripellino, e l'insieme produce un «jazz iroso e selvaggio». Il jazz è uno dei generi prediletti dal poeta, gli esempi in questo senso non mancano, e le trombe la seconda volta diventano «strazianti»: l'aggettivo tornerà in *Violino*, ancora associato al jazz e alla tromba di Cole Porter. Arriviamo all'ultima citazione, quella del «Don Carlos», protagonista della tragedia di Schiller reo di adulterio, a cui si è ispirato per la sua opera Verdi, compositore citato più volte nelle poesie di Ripellino. Il personaggio compare per la sua frenesia sessuale, ma perché non intendere la citazione come musicale, o perlomeno ambigua, alla luce dell'importanza che hanno gli interventi delle trombe nella partitura verdiana? La fine della poesia si ricollega così all'inizio, come in un cerchio, e le citazioni musicali presenti, organizzate qui come in una sorta di *crescendo*, diventano fondamentali per la comprensione del testo. Le urla dei cervi e l'ascolto di un'opera lirica si fondono in un *unicum*, trasformandosi in acciarino che innesca e illumina il ricordo dei giorni passati nella Fortezza.

Se osserviamo la continua presenza degli strumenti lungo tutto il corso della poesia di Ripellino, e l'ampia versatilità con cui compaiono, è opportuno sottolineare come attraverso di essi il legame con la musica si rinsaldi e condensi in nuove e imprevedute forme. Gli strumenti sono tanti, diversissimi tra loro, suonano dappertutto e il musicista che dovrebbe farli suonare è citato raramente: si ha l'impressione che gli strumenti in Ripellino siano animati da vita propria, che suonino da soli.

¹⁹ *Fortezza*, p. 151.

Nel concerto di clarinetti, fisarmoniche, del pianoforte, dell'arpa, dell'organo, di flauti, mirliton, buccine e spinette, del sax e del trombone, sembra isolarsi come solista la voce di tre strumenti, la cui ricorrenza appare decisamente più consistente rispetto alle altre: trombe e tamburi suonano e si affacciano dalle raccolte con ossessiva e talvolta lugubre insistenza, ma su di loro troneggia il violino, chagaliano e saltimbanco, vecchio e corroso, autentico re e capofila di tutti gli strumenti presenti. La citazione dello strumento si presenta così in modalità assai varie e, oltre a offrire l'opportunità per bisticci e giochi di parole (non di rado i flauti e i tromboni da strumenti si trasformano in persone malfidate), partendo da una superficialità di base cresce, fino a concentrare su di sé il senso di un'intera poesia.

Oltre ad apparire da soli, oppure associati a un animale, gli strumenti possono essere prestati a metafore di fenomeni naturali. Questo tipo di citazione assume da subito particolare rilievo in Ripellino, perché suggerisce l'idea di una musica che nasce dalla Terra e in modo spontaneo, di un determinato paesaggio la cui bellezza sembra poter «cantare»: difficile non pensare a Mahler, soprattutto conoscendo la passione del poeta per l'opera del compositore viennese, testimoniata da varie citazioni²⁰. Il suono della tromba per esempio è associato, con una sinestesia udito-vista, sia all'alba che al tramonto: «la tromba dell'alba», «La tromba in fiamme del sole/ precipita fuori del mondo». All'alba e al tramonto sono riferiti altri strumenti, in una poesia da *Autunnale barocco* in cui il poeta si rivolge con ogni probabilità al lago di Vico, uno degli ultimi luoghi di villeggiatura frequentati: «E ascolto raccolto in preghiera/ le arpe d'oro dell'alba,/ i cembali di vetro della sera,/ mi specchio nella tua luce malva»²¹. Alcuni strumenti si trasformano in altrettanti elementi naturali: «tastiere di neve», «poveri violini/ sotto archetti di vento», «il monte dell'organo»²². Gli animali e gli strumenti formano con la Natura un triangolo di corrispondenze, e partecipano gli uni dell'essenza degli altri, in una visione panica e animistica del mondo.

Fra tutti gli strumenti citati, il violino è l'unico che si rivolge al

²⁰ Per l'importanza di Mahler nella produzione poetica di Ripellino, vd. A. FO, *La poesia di Ripellino*, in A. M. RIPELLINO, *Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Torino, Einaudi, 1990, pp. XXIV-XXV.

²¹ *Sinfonietta*, p. 141; *Autunnale*, p. 250; *Autunnale*, p. 293.

²² *Non un giorno*, p. 66; *Fortezza*, p. 140; *Sinfonietta*, p. 110.

lettore in prima persona²³; l'unico al quale il poeta dedica interesse poesie, partendo dall'identificazione del suono dello strumento con i propri versi, e di conseguenza sovrapponendo la figura del poeta a quella del violinista, in un processo di creazione/esecuzione delle poesie stesse. Il violinista incarnato dal poeta non è l'unico musicista a comparire in queste pagine, né l'unico nei panni del quale il poeta si immagina: talvolta accanto agli strumenti, o sostituendosi ad essi, appaiono direttamente i musicisti, in totale anonimato e con riferimenti generici, oppure con nome e cognome di artisti realmente esistiti, provenienti dal mondo slavo o dal panorama italiano. È questo il caso di Václav Rabàs, celebre organista e maestro di musica praghese, che Ripellino potrebbe aver ascoltato in una delle sue peregrinazioni nella capitale boema.

Rabàs è citato tre volte in *Notizie*, in tre poesie diverse²⁴. La sua presenza potrebbe avere una connotazione politica, soprattutto nella prima di queste poesie, e rappresentare quindi la cultura ufficiale, fedele alla Russia e in naturale contrasto con i movimenti nati dalla Primavera di Praga. Chiaramente non abbiamo conferme per una simile ipotesi, l'organista potrebbe essere stato tirato in ballo per caso (il suo nome, tra l'altro, coincide con quello di un celebre pittore boemo), ma è significativo che le tre citazioni si trovino nella raccolta più "politica" di Ripellino, quella uscita l'anno successivo all'invasione russa di Praga.

Altri due nomi che potrebbero rimandare a persone reali sono quelli del fantomatico timpanista Kropáček, inserito comunque in un testo di taglio politico, e di Eva Svobodová, cantante jazz cecoslovacca²⁵. Sul fronte italiano colpiscono le citazioni di Severino Gazzelloni e di Milva, entrambi riportati con l'iniziale minuscola, quasi a rappresentare un nuovo sinonimo per l'attività che rappresentano: flautista il primo, cantante (e qui attrice impiegata da Strehler) la seconda²⁶. Personaggi pubblici contemporanei al poeta e legati alla musica entrano così nelle poesie: si tratta di persone

²³ Vd. *Lamento d'un vecchio violino*, da *Rigoglio*, p. 459.

²⁴ Si tratta delle poesie alle pp. 48, 76 e 92.

²⁵ *Sinfonietta*, pp. 108 e 123. Entrambi i personaggi sono collocati nel verso d'apertura della poesia.

²⁶ Gazzelloni compare in *Notizie*, p. 16. Le «mille milve violacee» si trovano invece in *Violino*, p. 216. A proposito dello spettacolo di Strehler, vd. la nuova edizione commentata del *Violino*: A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, a cura di U. Brunetti, con scritti di C. Bologna e A. Fo, Roma, Artemide, 2021.

“raggiungibili”, di cui Ripellino potrebbe aver visto l’esibizione o che potrebbe proprio aver conosciuto di persona, come la Svobodová. È comunque un primo passo che porta da citazioni generiche e senza indizi di sorta a citazioni che i dettagli rendono invece riconoscibili.

Tornando alla similitudine fra il poeta e il musicista, va detto che essa fa parte di un *Leitmotiv* complessivo che attraversa tutta la produzione poetica, e che sovrappone la figura del poeta a quella di un artista saltimbanco, che sia insieme musicista, attore, poeta, sulla scorta dei clown e degli artisti girovaghi della tradizione russa – quali per esempio un Chlèbnikov: artisti che Chagall ha saputo mostrare nei suoi quadri –, ma anche dei guitti da baraccone che davano spettacolo di sé nelle torride estati romane²⁷: che sappia insomma stupire il lettore/ascoltatore²⁸. In questo senso la poesia assume inevitabilmente un carattere performativo e si trasforma in un canovaccio²⁹, rivela i tratti di una partitura da eseguire. Il poeta allora diventa all’occorrenza un pianista da music hall, da salotto³⁰, ma è soprattutto attraverso il violino dei versi che riesce ad esprimere l’incanto della poesia e la rabbia della propria condizione³¹.

51.

Su questo magico violino verde
vorrei ancora sonare, se le mani
non brancolassero.

²⁷ Penso alla celebre scena a teatro nel film *Roma* di Fellini (Italia, 1972), o al “numero” di Tognazzi in *Io la conoscevo bene* di Pietrangeli (Italia, 1965).

²⁸ «Caverò dalle mie profondissime tasche una folla/ di folli strumenti dall’ancia distorta,/ sonando a distuono e a capriccio» (*Sinfonietta*, p. 163).

²⁹ «La mia poesia spagnoleggia, se recitata:/ solo allora si avverte il suo torbido incanto,/ l’incastro ferroviario dei suoi aspri fonemi, la disperata/ sua accorattagine,/ pronta a inarcarsi nel grido e nel pianto» (*Violino*, p. 280).

³⁰ «Non fate chiasso coi cucchiaini:/ nell’attiguo salotto Scardanelli continua a sonare./ La torta ha bizzarri pinnacoli e gai lanternini, ma egli non la può assaggiare./ E perciò è così amara la sua musica.// Ma sì, fate chiasso, il pianista esegue/ sempre le stesse speranze deluse,/ gli iridescenti colori, le dolci beghe/ di un tempi defunto. A chi importa?/ Il fragore di una fanfara in burrasca,/ uno sciame di funebri trombe di rame/ soffocherà i suoi lamenti di pentola rotta,/ i suoi striduli trilli./ Eppure è bello che egli tenga in tasca/ mucchietti di ciliegie, per offrirli/ alle azzurre donne che ancora lo amano» (*Autunnale*, p. 282. Ripellino pianista anche in *Sinfonietta*, p. 159).

³¹ Sull’identificazione fra il suono di un violino e la propria poesia lo stesso Ripellino nel 1975 scrive: «Vorrei che la mia poesia risonasse come un violino, comunque esso si chiami: violon, violin, viool, hegedű, Geige, housle, skrzypce, skripka. Anche se storto, se guercio, e perciò chagalliano» (A. M. RIPELLINO, *Di me, delle mie sinfoniette*, in *NSV*, p. 293).

Quanti propositi vani,
che sicumera farnètica e buffa
e che sussulti di passero.
Indosserò tuttavia il vecchio frac,
che sa di muffa,
chiamerò la mia claque,
perché coi suoi applausi nasconda
le stecche e le stonature.
O vita confusionale,
o barcollante baraonda
di piatti e alloppliati fantasmi,
di angeli falsi, o imposture
da Puvis de Chavannes.
Ma voi, claqueurs, ditemi immantinate
se resterà almeno un filo
dei miei concerti o se, tranne
la spuma dei vostri entusiasmi,
di fatto non c'era niente.
Sonerò ancora lo splendido violino verde,
finché le mani ce la faranno.
Sento però che la mia destrezza si perde
e crescono il disinganno e l'affanno.
Ma voi, claqueurs, assicuratemi
che di me durerà almeno un rigo,
che delle mie sconsolate sonate
qualcosa resterà vivo³².

Qui lo strumento musicale non solo è citato, ma si trova simbolicamente inserito al centro del percorso creativo e compositivo del poeta. Un percorso insidiato dalla morte, dalla paura che della propria opera non rimanga traccia, ma che resiste, finché il poeta-musicista ce la farà a suonare. La citazione deve essere letta come una dichiarazione di poetica: per Ripellino scrivere poesie è come suonare un violino. In tal caso non è musicale il senso ultimo della citazione, ma letterario. Il violino resta comunque protagonista indiscusso della poesia e della raccolta nel suo complesso, al cui titolo proprio questa poesia contribuisce. È il violino il lasciapassare per la creazione, ed è abbracciandolo che il poeta tenta di salvarsi e di sfuggire alla morte.

³² *Violino*, p. 255 (la poesia apre la seconda sezione, intitolata *Don Pasquale*; cfr. *Violino*, p. 292, e *Notizie*, p. 15).

Per il momento, pur con alcune significative eccezioni, ho cercato di individuare una tipologia di citazione che si mantenesse tutto sommato a un livello superficiale, e che attraversasse con poche variazioni tutta la produzione poetica di Ripellino, specchio di una musicalità vaga, con pochi riferimenti esatti, in cui la riflessione era difficilmente concentrata sulla musica stessa. Adesso, osservando più da vicino le sei raccolte, vorrei analizzare quelle citazioni che mostrano una complessità maggiore. Questo può avvenire in varie direzioni: quando per esempio ad essere citato è un compositore, e con lui indirettamente la sua musica, oppure nello specifico la musica stessa, con tanto di titolo. Oppure quando la musica appare per generi: è questo il caso del jazz, del melodramma, in senso dispregiativo anche della musica da discoteca. Più in generale, quando il poeta sembra associare alla poesia un brano musicale, e invitarci all'ascolto di quel brano, o ancora quando nella poesia risuona una musica ambientale, ma questa volta possediamo gli indizi per identificarne lo stile, cogliendo elementi che ce la rendono riconoscibile.

Merita, prima di tutto, soffermarsi sull'andamento che le citazioni musicali hanno nelle sei raccolte, e che può essere descritto in modo puntuale. Nella prima raccolta, *Non un giorno ma adesso* (1960), la musica fatica un po' ad emergere, i riferimenti sono sparuti, ma va detto che Ripellino incorona subito un compositore e un genere che saranno presenti nelle raccolte successive: si tratta di Janáček e del jazz, due elementi germinali e inamovibili dell'universo musicale ripellinoiano. Il debutto vero e proprio della musica avviene comunque nella raccolta successiva, *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*, ed è innescato prima di tutto da un dato biografico. Ripellino, infatti, durante il ricovero nel sanatorio di Dobříš, ha la possibilità di ascoltare ripetutamente dei dischi³³, ed è così che la musica, quasi naturalmente, assume un'importanza strutturale nel contesto della prima sezione della raccolta, e vi si integra alla perfezione, pur con un numero di citazioni esiguo.

La Fortezza d'Alvernia è prima di tutto un luogo, abbastanza isolato dal resto del mondo, in cui vigono regole proprie e il

³³ Ripellino sta spiegando perché ha assegnato certi soprannomi al medico che gli ha salvato la vita, Petr Ostrý, tra cui quello di Papageno, e quindi racconta: «ascoltavamo insieme, inchiodati per ore ed ore su dure durissime sedie di latta, opere ed opere e Lieder e sinfonie» (*Congedo*, in *PPU*, p. 201).

tempo sembra fermarsi; in cui l'universo si riorganizza dividendosi fra personale di servizio e malati, o secondo altre combinazioni che attraversano trasversalmente la popolazione della Fortezza³⁴. In questo contesto il poeta invoca il soccorso della «fantasia-Zauberflöte»³⁵, ed ecco che il paziente ascolto della musica classica sembra estendere le sue geometrie alla realtà circostante, così che i suoni provenienti dalla Natura si sublimino in musica, e il medico assuma le fattezze di un personaggio mozartiano.

Nelle due raccolte successive, *Notizie dal diluvio* e *Sinfonietta*, si ha come l'impressione che, con la ritrovata salute, gli ascolti per necessità diminuiscano e diventino meno attenti, persi nel vortice degli impegni accademici o editoriali. *Notizie* si apre con una poesia consacrata al violino dei versi, e inoltre accoglie la prima vera citazione di musica leggera (dopo quella, di passaggio, dei Beatles in *Fortezza*, ma con un significato non necessariamente musicale) con la canzone *Petit fleur* di Sidney Bechet, ma le altre citazioni si ricollegano a quelle delle precedenti raccolte, e nel complesso la musica presente sembra poca. In *Sinfonietta* il numero delle citazioni aumenta. Alcune di esse oltre al valore musicale presentano una connotazione politica, altre riguardano direttamente il poeta, trasformato per l'occasione in strumento o in musicista. Ma è nella raccolta successiva che la musica trova la sua collocazione definitiva, e si dispiega come un'immensa mappa sui versi di entrambe le sezioni. *Lo Splendido violino verde* può essere considerata la raccolta della piena maturità, il vertice della produzione poetica ripelliniana; qui si raccolgono e ordinano tutti i temi principali, qui l'intersezione fra le arti (musica, pittura, teatro, cinema) assume proporzioni inedite, e mai come in questa raccolta le passioni e le paure del poeta sono presentate al lettore con un andamento serrato e con grande ricchezza di esempi.

Dal punto di vista musicale, ciò che colpisce a una prima lettura di *Violino* è l'estrema varietà del tipo di citazione: si incontrano personaggi di opere liriche, compositori, titoli di brani musicali, jazzisti celebri, e già nella prima poesia lo scrivere versi è associato al comporre musica:

³⁴ Vd. *Congedo*, in *PPU*, p. 202.

³⁵ *Fortezza*, p. 155.

[...]

Ma costui non riesce più a stringere i nodi,
affoga nell'immensità dei propositi,
si perde in fumose giràndole,
sente di essere ormai l'improprio, il superfluo,
un fuori tempo, una sperduta Groenlandia.
E, agghindatosi come un fagiano di orpelli e di penne,
si reca di malincuore dall'editore accigliato.
Abbi pazienza, gli dice, prima che scenda la sera,
ti darò forse un notturno, una Messa Solenne,
una Cherubinina, una lettera dalla galera,
insomma una cosa qualunque, una Pietà di Pilato.
Ma lo sai bene: altre pagine non impediranno
che io sia allegramente dimenticato³⁶.

La seconda sezione in particolare, intitolata *Don Pasquale*, mostra una concentrazione di riferimenti al mondo del melodramma: il poeta si immedesima nel vecchio donizettiano, in Tom Rakewell del *Rake's progress* di Stravinskij, sovrappone la propria vita alla loro esistenza fittizia. La ricchezza di soluzioni e di toni potrebbe far pensare a questa raccolta come a un ultimo, straordinario e grandioso concerto, in cui Ripellino raccoglie tutte le energie disponibili, orchestra alla perfezione i vari temi della propria poesia, e riesce così a tenere in scacco la morte, almeno fino alla fine della musica. Dopo il *Violino* l'argine si rompe, gli eventi precipitano, la salute peggiora e, come già accennato in precedenza, l'ultima raccolta è pervasa dall'idea della morte.

In *Autunnale barocco* il numero di citazioni legate alla musica è ancora consistente, ma si tratta perlopiù di citazioni generiche, più affrettate rispetto a quelle della raccolta precedente: i riferimenti significativi non sono più manifesti, come in precedenza, ma diventano difficili da scovare, nascosti in una versificazione a tratti più oscura e aggrovigliata. La paura della fine e l'amarezza rimescolano le carte, provocano diffidenza nel poeta, e al posto dei compositori amati troviamo nuovi nomi. È del tutto normale che un appassionato non si accontenti di ascoltare sempre la stessa musica, ma qui si ha quasi l'impressione che Ripellino, mosso da una disperata e

³⁶ *Violino*, p. 201. Stupisce la concentrazione di riferimenti alla musica presenti nelle prime poesie della raccolta.

frenetica curiosità, non sapendo più a chi rivolgersi per stornare il male, cerchi un rimedio salvifico in autori meno conosciuti.

Nella seconda parte della raccolta, che assume i toni di un requiem, nuove associazioni sono costruite a partire dall'elemento musicale, sempre nell'imminenza della fine: così la musica si trasforma in tramite per l'infanzia, in bastone da raddomante che perlustra la memoria del poeta in cerca di ricordi felici, e li ordina, come si ordina una casa prima di lasciarla per un lungo periodo, senza sapere se un giorno ci torneremo³⁷. Ma la morte incalza il poeta, che non è mai stato così esplicito nel presagire la fine: «la musica è finita», «È finito il tempo di ballare»³⁸. Nelle sei raccolte, dunque, l'elemento musicale è sempre presente, ma con un'importanza e una frequenza che variano a seconda delle condizioni di vita del poeta, e anche a partire dal grado di maturità raggiunto nel proprio percorso poetico. È certo che la passione per la musica non abbandona mai Ripellino, gli offre un riparo nei momenti più avversi, lo accompagna fino alla fine.

Riprendendo il filo delle citazioni, si può dire che in Ripellino molti termini “suonano”. Che siano essi descrittivi di situazioni particolari, oppure semplicemente nomi di ballo, tempi musicali, questi termini ripropongono l'idea di un rumore ambientale imprecisato, che però, a differenza delle citazioni incontrate finora, offre maggiori informazioni rispetto alla propria natura, o al contesto da cui il suono deriva. È quest'ultimo, per esempio, il caso di termini come «festino», «Luna Park», «circo», «night»³⁹. Altrove questi termini possono riguardare il timbro, un certo tipo di formazione musicale: pensiamo al passaggio, piuttosto frequente nei versi, soprattutto nell'ultima stagione, di fanfare e bande di paese⁴⁰, che nel Sud dell'Italia, soprattutto in Sicilia, sono tradizionalmente legate all'idea della morte, e possono accompagnare il feretro nelle strade. Spesso ci troviamo davanti a vocaboli tecnici derivati dal lessico

³⁷ *Autunnale*, pp. 267, 295.

³⁸ *Autunnale*, pp. 257 e 294.

³⁹ Il termine «festino» solo in *Notizie* compare quattro volte, alle pp. 24, 33, 40, 82; nella prima e nell'ultima rimanda al *Festino in tempo di peste* di Puskin, da cui le citazioni prendono spunto. «Luna Park» compare in *Violino*, pp. 244, 265. Il termine «circo» ricorre almeno una volta in ogni raccolta, mentre «night» compare sia in *Notizie* che in *Sinfonietta*.

⁴⁰ Bande in *Violino*, pp. 206, 290, e in *Autunnale*, p. 233. Fanfare in *Violino*, pp. 213, 239, e in *Autunnale*, pp. 282, 291.

specificatamente musicale, come i molti descrittivi di un ballo o di un tipo di composizione: «valzer», «tango», «barcarola», «seguidilla», «pavana», «mazurek» (mazurka in polacco), «capriccio», oppure altri, ad esempio «concerto», «orchestra», «prestissimo», «lento», «adagio», «allegro». Anche a un livello di riferimenti più approfondito, vediamo come la presenza della musica si concretizzi prima di tutto a partire da determinate scelte lessicali. Se queste si raccolgono in un unico testo, a sviluppare e arricchire la riflessione su un solo argomento che sia di carattere musicale, si raggiungono esiti che potrebbero essere definiti «poesie sonore», come questa ad esempio sulle discoteche.

Ripellino, probabilmente nel tentativo di contrastare la passione dei figli, nati nel '49 e nel '57, descrive con tono dispregiativo il mondo delle discoteche – che tra l'altro proprio in quegli anni sta soppiantando le sale da ballo – e la musica che ne deriva, dipingendo un affresco infernale.

46.

Non più musica di hurdy-gurdy né trabacche di legno,
con muti pagliacci che si sbracciano, bianchi come l'allume,
ma campioni di Tricofilia, rosse ràffiche di adolescenti,
che picchiano i piedi e mettono a tutto volume
una stolta canzone, stordendo la nostra fragilità di cadenti.
Una crociata di parabolani, di piccoli cristi, di bonzi buddisti,
di ragazzine arrochite, di garruli chiuini,
di nipotini del grande Jean-Jacques, un'intrèpida schiera
di spezzaferro e covielli che fuggono il nostro marasma.
Petruška più non si appaga di un mesto organetto da fiera,
ha bisogno di stereofonia disperata, di truci
megàfoni. L'urlo è il suo protoplasma,
il suo tabernacolo, la sua placenta.
Burattino imbottito di trucioli,
tricòfilo su gambe di capecchio,
con fracassi d'inferno, con ràntoli
stritola e trincia l'orecchio
dei suoi, ormai più tremanti di lui, negromanti⁴¹.

⁴¹ *Sinfonietta*, p. 150. Da p. 150 a p. 156 le citazioni formano una specie di nucleo tematico sul ballo.

Non è questo l'unico caso in cui si faccia riferimento alla musica commerciale⁴², ma, per quanto qui tutto il discorso assuma un valore negativo, nel complesso queste citazioni sembrano piuttosto configurate come un tentativo di avvicinamento all'universo dei figli, alle generazioni successive a quella di Ripellino. Il poeta non fa concessioni sui propri gusti, e biasima con divertito sarcasmo chi, invece di un certo tipo di musica, preferisce la «Hit Parade»⁴³, però la sua chiusura non è totale, e un altro tipo di musica popolare rifluisce nelle poesie per altre vie: attraverso i canti natalizi polacchi, nella figura di una donna che canta *Guantanamera*, in quella del poeta che intona un inno boero, o infine di una *kobieta* alle prese con «La vita in rosa»⁴⁴.

Nell'avvicinarsi a quelli che sono realmente gli interessi musicali del poeta, risulta abbastanza straordinaria la citazione dei Beatles presente in *Fortezza*⁴⁵. Una citazione senza dubbio di taglio sociologico piuttosto che musicale: i quattro ragazzi di Liverpool sono evocati per il fatto di portare i capelli lunghi, e tra l'altro Ripellino sembra divertirsi a tirare in ballo personaggi molto noti della propria epoca, per puntare scherzosamente il dito contro la vacuità di certe conversazioni, di cui allo stesso tempo ammette di avere bisogno (pensiamo a citazioni come quelle dei Kennedy o di Onassis, in *Sinfonietta* e *Violino*). Se si considera però l'attenzione con cui è studiato ogni minimo dettaglio nella prima sezione della *Fortezza*, è possibile congetturare alcune ipotesi di tipo musicale. I capelli dei Beatles sono paragonati alla pioggia, e una canzone del gruppo si intitola per l'appunto *Rain*, ma non credo che Ripellino voglia riferirsi ad essa. Piuttosto, sciogliendo l'enallage, l'aggettivo «urlanti», associato ai capelli, potrebbe essere riferito invece allo stile del gruppo. In questo senso la citazione potrebbe allora riferirsi a un pezzo come *Twist and shout*, uscito in quegli anni, che sembra effettivamente urlato. C'è da dire che comunque questa citazione non sembra una bizzarria, né vi si trova traccia di ironia alcuna.

⁴² In altri casi la musica commerciale è associata alla stagione estiva, come per esempio in *Una stupida estate* (*Fortezza*, p. 188).

⁴³ *Autunnale*, p. 222.

⁴⁴ *Notizie*, p. 52; *Violino*, p. 230; *Non un giorno*, p. 69; *Sinfonietta*, p. 156.

⁴⁵ *Fortezza*, p. 139.

Uno dei generi prediletti da Ripellino offre l'opportunità per un significativo avvicinamento con il mondo giovanile. Nell'ultima raccolta troviamo una sorta di poesia-benedizione rivolta ai giovani che con lo zaino in spalla girano il mondo, e fra i luoghi su cui il poeta augura loro di riposare, ci sono anche i «prati di Umbria Jazz»⁴⁶. La citazione, al giorno d'oggi, non farebbe così scalpore, perché il festival appare ormai come una realtà consolidata, ma all'epoca era nato da pochissimi anni (prima edizione nel 1973, la poesia esce nel 1977), e Ripellino, nel citarlo, mostra di essere ancora molto attento alle novità in campo culturale che attraversano la penisola italiana: il modo in cui gestisce la sua rubrica di critica teatrale su «L'Espresso», dal '72 al '77, non fa che confermare questa ipotesi. Nell'augurio non è difficile vedere riflesso un desiderio dello stesso poeta, che sicuramente amerebbe molto assistere al festival, se le condizioni di salute non glielo impedissero. Con questa citazione siamo giunti ad uno dei nodi cruciali nel testimoniare l'amore di Ripellino per la musica; a un genere che compare in tutta la produzione poetica, dagli inediti degli anni '40 alle ultimissime poesie rimaste fuori da *Autunnale*, e questo genere è il jazz. Ripellino ama il jazz, conosce gli interpreti, le loro biografie, si avventura per strade poco note, è disposto a lasciarsi «lacerare l'anima»⁴⁷ dai suoni distorti e graffiati della propria contemporaneità.

Già nel '47 compare un «jazz della bufera»⁴⁸, e la prima citazione musicale di una certa importanza da *Non un giorno* è proprio riferita al jazz, paragonato alla pioggia: «L'acqua-jazz, l'acqua-jazz/ picchietta con bacchette affusolate/ sulla flaccida pelle delle strade»; alcune pagine dopo è la volta del «rombo del jazz» che avvolge una pista da circo⁴⁹. In *Fortezza* la passione per il jazz è ribadita con numerose citazioni, a partire dalla poesia d'apertura, in cui Ripellino si identifica in un «rauco cantante di jazz»; oltre al «jazz iroso e selvaggio» dei cervi, che abbiamo già visto, il poeta ribadisce anche nella secon-

⁴⁶ *Autunnale*, p. 235.

⁴⁷ «Questa musica mi entra nelle ossa./ Nella notte serena tintinnano tette/ le campane dal fondo del lago lontano./ Dinanzi alla villa ciabattano pianelle di vetro./ Ti stringo spasmodicamente la mano./ Come lingue di fuoco si accendono e guizzano/ sonorità cristalline/ tra l'abbaiare dei cani,/ spegnendosi poi in un pianissimo,/ che lacera l'anima./ Di giorno invece mi allietta/ lo stuolo di saltellanti bambine,/ che cantano in mezzo ai gerani» (*Autunnale*, p. 223).

⁴⁸ *Rigoglio*, p. 391.

⁴⁹ *Non un giorno*, pp. 74 e 81.

da sezione della raccolta la propria condizione vacillante con un altro riferimento al genere: «Che fatica [...] / scandire cogito cogito a colpi di jazz». La presenza del jazz si protrarrà fino a *Violino*, in cui Ripellino aspetta «un dottor Jazz»⁵⁰. Quella fra Ripellino e il jazz è un'identificazione comprensibile, se si pensa a due caratteristiche generali del jazz, come il grande spazio concesso all'improvvisazione e l'importanza degli assolo. L'amore probabilmente nasce anche dalla sensazione di vaga incertezza che l'ascolto del jazz può lasciare; da quei suoni talvolta sfumati, altrove squillanti, infine meditati o dolorosamente rotti. Ripellino, ovviamente, non si limita a citare il genere amato, ma correda la propria passione di nomi, situazioni, brani specifici: ci accompagna nei suoi ascolti.

Un primo, decisivo approfondimento, in tal senso, avviene nella seconda raccolta, *La Fortezza d'Alvernia e altre poesie*. Nella prima sezione, relativa al ricovero, sono due i riferimenti specifici: prima Ripellino chiama il sanatorio con l'appellativo di «Camarillo», la casa di cura dove soggiornò Charlie Parker; poi, nella poesia dedicata alla moglie Ela, appone in epigrafe il titolo di un pezzo del compositore Cole Porter, *What is this called Love*⁵¹. Citando il «Camarillo», Ripellino prende un elemento dalla biografia del jazzista amato e se ne appropria, fondendo la propria esperienza con quella di Parker. Con l'epigrafe invece sembra quasi voler dare un'argomentazione al testo che segue, corredarlo di un titolo, ed ecco che prende il titolo di un noto brano di Porter, possibile colonna sonora della poesia in questione. Il riferimento più importante però arriva nella seconda sezione della raccolta, e riguarda ancora una volta Charlie Parker.

ORNITHOLOGY

Ascoltavo Charlie Parker. Barbugliava
 con mestizia nasale la notte malata.
 Charlie Yardbird, la vostra voce subacquea,
 le dita ossute dei suoni mi ferivano.
 Tutti i congegni della vita erano in mostra,
 povere corde strappate, fili di muffa esitanti.
 [...] ⁵²

⁵⁰ *Fortezza*, pp. 123, 193. *Violino*, p. 207.

⁵¹ *Fortezza*, pp. 136, 153.

⁵² *Fortezza*, p. 196.

Il titolo è quello di un pezzo di Charlie Parker. Ma quello che più interessa, qui, è il fatto che l'incipit, in cui il poeta si rivolge al lettore in prima persona, sia orientato sull'atto dell'ascoltare musica e indichi con decisione una preferenza. Inoltre, il pezzo in questione sembra aderire perfettamente al desolato stato d'animo del poeta, o meglio, è il pezzo che innesca determinate riflessioni e contribuisce ad incupire Ripellino. La musica forza i meccanismi dell'esistenza, filtra nei segreti spazi dell'anima e vi imprime un proprio segno. Già in un'altra poesia della stessa sezione Ripellino aveva citato Duke Ellington, per creare un'atmosfera di mestizia e rassegnazione⁵³: la musica non è mai stata così vicina ai sentimenti del poeta, che se ne serve per interpretare e descrivere la realtà circostante, oltre che per scandagliare i propri travagli interiori.

Charlie Parker torna, probabilmente in maniera indiretta, nella raccolta successiva, all'ombra di una poesia sugli uccelli che sembra proprio ispirata, almeno in parte, al pezzo del jazzista appena citato. Ma da *Notizie* è un altro il nome che emerge, in chiusura della prima parte, inserito in quella che sembra una grottesca festa natalizia di condominio, una congrega di ricche vecchine. Ripellino enumera le persone presenti, e tra loro c'è «una donna-montagna che ascoltava/ da uno sparuto mangiadischi «Petite Fleur»⁵⁴. *Petite Fleur* è un successo internazionale proposto sul finire della carriera dal jazzista statunitense Sidney Bechet, nel 1959. Per quanto inserito in un contesto senza dubbio negativo, un personaggio che ascolta un pezzo da un giradischi sposta inevitabilmente l'attenzione su quel pezzo, lo innalza a colonna sonora della poesia. È difficile qui dire se Ripellino esprima un giudizio positivo o negativo sull'artista: forse lo biasima per la sua produzione, che negli ultimi anni diventa un po' troppo commerciale. In una raccolta, però, veramente avara di nomi e di storie musicali come *Notizie*, la presenza di un jazzista a chiudere la prima parte si rivela notevole, soprattutto alla luce del fatto che Sidney Bechet tornerà in *Violino*.

Se in *Sinfonietta* il jazz è praticamente assente, nella prima parte di *Violino* si raggiunge un vertice, che fissa in maniera definitiva ed esemplare l'amore di Ripellino per questo genere. Le citazioni sono tre, racchiuse nelle pp. 212, 219, 222. Nella prima citazione

⁵³ *Fortezza*, p. 189.

⁵⁴ *Notizie*, p. 59. La poesia sugli uccelli si trova a p. 48.

torna Sidney Bechet, con un altro titolo di un suo pezzo, *Madame Bécassine*. Il contesto è stralunato e fiabesco, il personaggio assume i contorni di una strega ma, come per la citazione precedente del musicista, il titolo esatto di un pezzo denota comunque un interesse di base per il suo autore. La seconda citazione vede di nuovo protagonista Cole Porter: non un musicista, ma un compositore comunque molto vicino al mondo del jazz, sia come tecnica compositiva che come stile. La poesia ha probabilmente un taglio autobiografico: Ripellino si immagina che non andrà mai più a Parigi, e allora fa morire un suo bislacco *alter ego*, il cappellaio Aurovoir. La poesia è dominata dalla tristezza, ed è in questo contesto che si inserisce la citazione, a chiudere.

[...]

Straziante, insulso, disperato autunno,
o Cole Porter⁵⁵.

L'alternativa sembra chiara: possiamo lasciarci andare alla desolazione autunnale che accompagna la morte del cappellaio, oppure ascoltare un pezzo di Cole Porter, per esempio il celebre *Autumn leaves*, perché in sostanza l'autunno e la musica di Porter si equivalgono. La citazione qui è spesa in modo estremo, e riesce, con la sua capacità descrittiva, a raccogliere in sé un universo di senso, come già era stato per Ellington, ma in maniera ancora più incisiva. Tutta quanta la poesia potrebbe riassumersi e annullarsi nella musica di Porter.

La terza citazione in realtà è frutto di una nostra congettura. E si nasconde nell'*incipit* della poesia n. 22: «Misterioso. Misterioso. E molto lento». *Misterioso* è il titolo di un album, e del pezzo omonimo, di Thelonius Monk, uscito nel 1958: è lecito credere dunque che dietro questo *incipit* si nasconda il nome del celebre pianista. L'impressione che se ne ricava nel complesso è quella di tre pezzi, nervosamente radicati nel Novecento, lasciati suonare, come in *loop*, in questa prima sezione di *Violino*. Nell'ultima raccolta il jazz potrebbe nascondersi dietro a due poesie, ma ormai le citazioni specifiche di autori e brani sono finite. Il lascito è comunque cospicuo. Ci sono personaggi che ritornano da una raccolta all'altra,

⁵⁵ *Violino*, p. 219.

come Parker e Porter: in Ripellino è una rarità. Si avverte la volontà di raccontare attraverso i versi la propria passione e, idealmente, di far suonare i dischi amati nelle poesie.

Se dal jazz passiamo alla musica classica, il discorso si amplia, e riesce a coprire la quasi totalità delle citazioni restanti. Nomi e musiche provenienti dall'ambito della classica compaiono in ogni raccolta e negli inediti; inoltre, queste citazioni possono assolvere le funzioni più svariate: vi si può scorgere di riflesso la vita del poeta, oppure rappresentano semplicemente una particolare concezione del bello, come nel caso di Chopin. Soprattutto, con i nomi dei compositori presenti nelle poesie, abbiamo uno spettro della musica che Ripellino ascoltava in un determinato periodo, e che cambia con il variare delle stagioni della vita. Analizzeremo a parte le citazioni dal mondo del melodramma, soffermandoci adesso su quelle di ambito strumentale e sinfonico, che sono comunque numerose e ricche di significati.

L'ascolto della musica da parte di Ripellino non è mai un ascolto passivo: le melodie si sedimentano nella memoria, per poi riaffiorare all'improvviso e dialogare coi testi. Altrove sono i compositori a calare nei versi, trasformati in veri e propri personaggi, mostrando così il segno di una particolare vicinanza col poeta e di rientrare nel novero delle sue passioni musicali. Ripellino, da gran fruitore qual è, instaura una riflessione pressoché continua sulla musica, e l'ascolto della classica gli fornisce un contributo fondamentale, che adesso cercheremo di indagare.

I primi nomi a emergere da questo *mare magnum* sono già di per sé singolari, perché compaiono soltanto nelle poesie cronologicamente precedenti alla prima raccolta, quasi per l'appunto a dimostrare che ogni fase della vita di chi ama la musica ha un accompagnamento musicale specifico, e che certi ascolti nascono da determinate situazioni, che successivamente non si ripetono. Inoltre, questi autori provengono entrambi dalla cultura boema, ed è quindi probabile che Ripellino abbia potuto conoscere e apprezzare la loro opera, nel suo anno di permanenza a Praga: si tratta di Zdeněk Fibich e Bedřich Smetana. Non a caso la prima citazione di Fibich è databile proprio al '46, e quella di Smetana al '47⁵⁶. I due,

⁵⁶ Rigoglio, pp. 369, 381.

probabilmente oggetto di una passione giovanile, risultano assenti nelle sei raccolte, ma nei *Versi inediti e rari* compaiono il primo due volte, il secondo tre, e una delle citazioni di Smetana nasconde perfino il titolo di un brano, *Georgina Polka*⁵⁷. Fibich e Smetana occupano una posizione periferica se la si considera nell'insieme delle citazioni ripelliniane di musica classica, ma molto importante per queste poesie degli esordi, in cui prevale una citazione di tipo generico, e quindi la presenza di personaggi realmente esistiti acquista un discreto risalto.

Nei versi antecedenti al 1960, data di pubblicazione della prima raccolta, il primo nome a comparire è però quello di Chopin, in una poesia del 1946⁵⁸. A differenza di Fibich e Smetana, Chopin torna nelle raccolte successive, e la sua musica incarna una sorta di bellezza assoluta, a cui, secondo il poeta, è impossibile rimanere indifferenti, se si è dotati di un minimo di sensibilità. La prima citazione di Chopin fra le raccolte la troviamo in *Notizie*: «i celicoli ancora ci beffano, gli asini/ ancora si innamorano a maggio,/ e Chopin ancora ci fa piangere»⁵⁹. La citazione è senza dubbio da intendersi in senso positivo, e potrei dire che si completa con l'altra, presente nella raccolta successiva:

[...]

Voi alzate il culo a fior d'acqua come le anatre,
 ma non avete criniere da sventolare,
 né geysers di fiamme nell'anima.
 Non vi dice niente Chopin. Ed una sedia che si squinternava,
 ed un geranio schiacciato, ed uno specchio che si spacca,
 ed un ratto in una lanterna,
 e Cristo che spàsima con la sua maschera di biacca
 non vi dicono niente⁶⁰.

Ripellino, rivolgendosi ai nemici di sempre, ai «pulpiti sputasermone» (cit. nel testo), li accusa di essere insensibili a tutta una serie di inclinazioni dell'anima, fra cui l'amore per la musica di Chopin. Il

⁵⁷ Oltre alle pp. già citate, pp. 451, 452, 455.

⁵⁸ «Forse nel vento troverò le note/ di quel fioco notturno di Chopin/ che un giorno, come il fuoco dell'inverno,/ tra la neve dei tasti accendevate» (*Rigoglio*, p. 346. Chopin torna più avanti, con un mazurek, in italiano mazurka, a p. 432).

⁵⁹ *Notizie*, p. 36.

⁶⁰ *Sinfonietta*, p. 183.

nome del compositore qui è usato in senso assoluto, senza mezzi termini. E il fatto di non apprezzarlo, in un simile sistema di valori, suona come una condanna senza appello. Un tipo di citazione simile è unico nella produzione poetica ripelliniana. Tra l'altro è costruita entrambe le volte sull'opposizione noi/voi, come a costituire un metro di giudizio ineludibile, al quale non si può sfuggire: noi sappiamo commuoverci ascoltando la musica di Chopin, voi no. Nonostante la perentorietà, non c'è arroganza nelle parole di Ripellino: il suo è piuttosto un mostrare il fianco, un mettere completamente a nudo le proprie passioni.

Superato lo spartiacque del 1960⁶¹, fin dalla prima raccolta si afferma il nome di un compositore fra i più cari al poeta, che ritorna successivamente in altre quattro raccolte (manca solo nell'ultima), ed è presentato insieme a varie sue opere che ne danno un ritratto abbastanza esauriente: stiamo parlando di Leós Janáček. Per capire a fondo questa passione, bisogna forse soffermarsi subito sulla biografia dell'artista, che presenta alcune curiosità. Dopo una carriera tesa alla ricerca del nuovo e alla valorizzazione della musica popolare, che offre comunque importanti spunti e motivi d'interesse, fu in vecchiaia che il compositore ceco compose i suoi più grandi capolavori, ispirato fra l'altro dall'amore per una donna molto più giovane di lui, Kamila Stösslová. Nella storia dell'artista, Ripellino vede riflesso uno dei grandi interrogativi della sua poesia, quello di riuscire o meno a raggiungere una quieta vecchiaia. Il tema attraversa tutta la produzione letteraria di Ripellino, affiorando dai saggi, dalle recensioni teatrali, ed è affrontato qui nelle poesie con particolare efficacia. In questo senso le citazioni di Janáček, oltre a evidenziare una profonda e ininterrotta passione per la sua opera, vanno interpretate anche come un tentativo di adesione al vissuto dell'artista, che però le condizioni di salute di Ripellino rendono in ogni caso improbabile. Janáček incarna il più profondo desiderio di Ripellino, quello di raggiungere la vecchiaia: una prospettiva di vita che purtroppo non si realizzerà.

Nella prima raccolta, sostanzialmente avara di nomi, quello di Janáček compare per ben tre volte: è lui quindi, dal punto di vista

⁶¹ Nelle poesie precedenti alla prima raccolta, Janáček non è espressamente citato, ma potrebbe esserlo una sua opera, ispirata al racconto di Tolstoj sul grande condottiero: *Taras Bulba* (*Rigoglio*, p. 392).

musicale, il protagonista assoluto di *Non un giorno*. Le tre citazioni sono raccolte nella parte centrale: osserviamole più da vicino.

IL SONATORE DI VIOLA

[...]

Come un attore giapponese, muove
il fantoccio pesante senza ciglia,
ma appena vi posa l'archetto, la bambola
si desta dal suo sonno, si discioglie
dalla polposa e lucida pigrizia
e con un secco sgangherio di armadi,
con un fischio di porte sgretolate,
con lo strepito di rozze tràccole,
con un frastuono di oche spaventate
sprigiona dal ventre barocco
un irsuto concerto di Janáček.

[...]

In questa prima citazione non sappiamo a quale composizione il poeta si riferisca esattamente, mentre nelle successive al nome dell'autore è quasi sempre associato il titolo di una sua opera, ed è questo un caso piuttosto raro nelle poesie di Ripellino. La seconda citazione e la terza sono legate dalla presenza dei cigni.

[...]

Piangono nella fuga inesorabile,
rotolando verso un nero lago,
sulle cui rive nerissimi cigni
stridono come Janáček.

In questi versi di chiusura, l'animale non è associato a un elemento musicale generico, ma a un autore definito. La citazione trova una spiegazione e si completa nell'incipit della terza poesia, *Il cigno Iscanus*⁶², dove il tema musicale è poi ripreso anche alla fine, sempre in riferimento al quartetto.

Nella voce legnosa e cigolante
del Cigno Iscanus

⁶² Il nome si rifà al titolo di un'opera miscellanea del poeta inglese Henry Vaughan, pubblicata nel 1651 e intitolata *Olor Iscanus*, o *The Swan of Usk*.

gèrmina un quartetto di Janáček,
tutte le lucerne e le candele
provengono dai quadri di Picasso.
Invano il potere maligno dei mostri,
ingrommati di tetra fuliggine,
divide con nere muraglie
le immagini e la vita.
Invano un ladro ruba le fiammelle,
per tuffare la terra nelle tenebre:
le candele risplendono nei quadri,
spennellando di colori il cosmo.
Invano un macellaio trafigge i cigni,
fiducioso di uccidere le favole:
la loro voce torna nei filtri della musica
e, stridendo sul rigo come una dolce carrùcola,
innalza nuove immagini
sui provvisori deserti della vita⁶³.

Ripellino non dice a quale quartetto si riferisce, ma è presumibile credere che pensi al secondo, espressamente citato in *Fortezza*. Inoltre, nel finale della poesia esprime un giudizio estremamente positivo sulla musica in questione, il cui ascolto riesce a rompere la monotonia dell'esistenza. Come per Chopin, ma in modo molto più dettagliato, il poeta indica quali sono i suoi compositori preferiti e le opere che ama ascoltare: difficilmente potrebbe essere più esplicito.

Janáček torna dunque nella seconda raccolta con il secondo quartetto, *Listý důvěrné* (*Lettere intime*), ma qui è soprattutto la sua esperienza di vita ad essere citata, esperienza in cui si rispecchiano con malinconia i sogni e le aspettative del poeta.

8

Avere la giovinezza in vecchiaia, come Janáček,
la stessa ebbrezza di vita, un secondo quartetto,
e resistere astuti sperando di giungere
a una riva qualunque dal provvisorio navale.
[...]⁶⁴

⁶³ *Non un giorno*, nell'ordine pp. 89, 97 e 99.

⁶⁴ *Fortezza*, p. 130. Camilla Panichi, nel suo commento alla raccolta scrive: «L'incipit prende spunto da un episodio della biografia del compositore ceco Leoš Janáček (1854-1928) che ormai anziano incontra nel 1915 la giovane Kamila Stösslová della quale

Ripellino, che nel sanatorio di Dobříš ha lottato con la morte, qui invidia senza mezzi termini l'esperienza del compositore amato, e vorrebbe quasi sostituirsi a lui, per non soccombere sotto i colpi del male. Ma il discorso si spinge oltre: vorrebbe anche una «giovinezza in vecchiaia» che sia frenetica, nel pieno delle forze, durante la quale sia possibile comporre nuovi capolavori. Grazie al riferimento musicale, vita e arte si ritrovano qui intimamente legate: Ripellino si augura di vivere a lungo per scrivere nuove opere, possibilmente con una condizione di salute migliore di quella che lo aveva costretto al ricovero. L'ultima citazione di Janáček in ambito cameristico e strumentale coincide col titolo della quarta raccolta: *Sinfonietta*. Le altre citazioni, che vedremo più avanti, riguardano infatti le opere liriche.

In *Fortezza*, oltre a Janáček, compaiono altri due compositori. La citazione di Bruckner⁶⁵, *bapax legomenon* nella poesia di Ripellino, non è accompagnata da alcun giudizio di valore, ma l'impressione è che la sua musica sia accusata di essere troppo cervellotica. L'altra citazione invece, anche se qui serve soltanto a realizzare un gioco di parole («Chi è Xagàll? E Mahler è forse un malheur?»⁶⁶), introduce un personaggio che tornerà nelle raccolte successive, mostrando di rientrare a pieno titolo nelle preferenze di Ripellino: il suo nome è Gustav Mahler. In una poesia di *Notizie* il compositore viennese è citato insieme a una delle sue opere più celebri, *Il canto della Terra*.

si innamora perdutoamente (anche se lei, sposata, non ricambierà mai) e per la quale compone le sue ultime opere, musica da camera per archi: il Quartetto n. 1 *Sonata a Kreuzer* (1923), ispirato alla storia di Tolstoj che narra di un triangolo amoroso; il Quartetto n. 2 *Lettere intime* (1928), aperta e infiammata dichiarazione per Kamila. Questa citazione si presenta come un omaggio consapevole ad uno dei più grandi compositori del XX secolo [...], ma anche come un augurio verso se stesso di mantenere l'entusiasmo giovanile (v. 2), la capacità di stupirsi e infiammarsi, con la speranza di approdare alla vecchiaia dignitosamente» (C. PANICHI, *La Fortezza d'Alvernia di Angelo Maria Ripellino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a. a. 2007/2008, p. 39). Luigi Pestalozza, su questo stesso quartetto aveva affermato che è «tenuto in un'atmosfera di sognante poesia, liberato nel gioco dei timbri che innervano la stessa armonia ma senza condurla a qualche metafisica astrattezza, bensì concentrandola nel tumulto di una sensitiva emotività» (L. PESTALOZZA, Janáček, *Leós* (voce), in *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1986, vol. III, p. 730).

⁶⁵ *Fortezza*, p. 162.

⁶⁶ *Fortezza*, p. 159.

36.

Adieu, Scardanelli. È stanca la luce,
il suo miagolio mi spaventa, il suo assiduo sbadiglio.
Buie stazioni mi aspettano, cenci imbottiti di tenebre,
e una congèrie nero-bianca di mahleriti,
per sapere qualcosa sul maestro.
Dicono sempre: gaiezza. Ma basta a turbarla
il disperato ansimare di una cornacchia ghermita.
Tornerò a primavera, Scardanelli,
nel Congedo del Canto della Terra,
quando le foglioline guizzanti sugli alberi,
cuccioli verdi nello spazio imberbe,
i vegetali arnesi risorti bisbiglieranno
al sordo orecchio della vita il loro «ewig»⁶⁷.

Emerge qui un tema cardine della poesia di Ripellino, quello della caducità della vita dell'uomo, tema che parimenti attraversa tutta la sinfonia di *Lieder del Canto della Terra*. Il poeta è destinato a morire, ma rifiorirà simbolicamente in primavera, insieme alla terra, per sempre («ewig»). La citazione è divisa in tre punti, e abbraccia tutta quanta la poesia. Vi si riconoscono elementi ispirati ai testi del primo e dell'ultimo *Lied*, e soprattutto la poesia si chiude con la stessa parola con cui si chiude il congedo del *Canto*: «ewig».

All'inizio Ripellino si immagina, come in altre poesie, il viaggio nell'oltretomba, dove ad attenderlo troverebbe una congrega di specialisti di Mahler, che sembrano usciti da un quadro di Beardsley e sono pronti a interrogarlo. Il tono è polemico riguardo ai mahleriti, e in loro si riconoscono i tratti di quei critici e professori contro cui Ripellino nell'arco della propria produzione, sia poetica che saggistica, si scaglia a più riprese⁶⁸. Lo scarto del poeta è evidente: a lui non interessa parlare della musica di Mahler, perché lui attraverso quella musica vuole rivivere, annullandosi in essa. Si presenta così una situazione inedita: il poeta non è più un'entità esterna

⁶⁷ *Notizie*, p. 50.

⁶⁸ Vd., ad esempio, *Notizie*, p. 36, o *Sinfonietta*, pp. 116, 164. Vd. anche l'*Introduzione* di A.M. RPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, vero e proprio manifesto dell'attività saggistica di Ripellino, e infine la *Lettera agli «anziani»*, in A. FO, A. PANE, *Storia di Ripellino (prima e seconda parte)*, «Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena», 10, 1989, pp. 109-130, e 11, 1990, pp. 217-240; la lettera si trova alle pp. 239-240.

rispetto alla musica amata, ma vi si immedesima a tal punto da promettere che, una volta morto, rinascerà nuovamente *dentro* la musica. La raccolta di *Lieder*, che lo stesso Mahler considerava una sinfonia, e in particolare l'ultimo di essi, non si limita a rientrare fra gli ascolti preferiti di Ripellino, ma è investita di una responsabilità ben maggiore: ricordarlo, quando lui non ci sarà più. L'esperienza umana continua anche dopo la morte e si sublima nel *Canto della Terra*, dove la Natura – a differenza dell'uomo – muore e rinasce ciclicamente per l'eternità⁶⁹.

Nell'altra citazione presente in *Notizie* il tono cambia completamente, e Mahler è inserito in una delle rare poesie sulla vita privata di Ripellino, che descrive un momento notturno in compagnia della moglie.

51.

[...]

Irrompe uno scherzo di Mahler dall'indaco
dell'immensa notte febbrile. Sparviero, fortissimo,
insidioso, incapace di consolarci.

[...] ⁷⁰

Già il fatto che in una situazione di intimità possa «irrompere» la musica di Mahler è indice della grande familiarità con cui Ripellino si accosta all'opera del compositore viennese. Nello specifico lo «scherzo» potrebbe essere il celebre *Scherzo* della quinta sinfonia, *Kräftig, nicht zu schnell*, che fra l'altro «irrompe» anche in Mahler, ponendosi in netto contrasto con la conclusione del movimento precedente, tenebrosa e angosciante, e al tempo stesso, però, non presentando poi nessun elemento che possa essere interpretato come ironico o parodico. Sembra che il poeta e la moglie stiano ascoltando distrattamente Mahler, e che la musica li sorprenda come il calare improvviso di un grande uccello. Resta il fascino di questa musica perfettamente inserita in una dimensione privata, che partecipa dell'esperienza matrimoniale.

⁶⁹ Ugo Duse, parlando dell'ultimo *Lied* del *Canto*, afferma: «In questo Lied il destino non atterra più l'uomo con possenti colpi; ma l'uomo supera se stesso nell'accettazione commossa della propria infelicità, come di un qualcosa di profondamente naturale, e tuttavia accidentale» (U. DUSE, *Gustav Mahler*, Torino, Einaudi, 1973, p. 120).

⁷⁰ *Notizie*, p. 69.

La figura di Mahler torna anche nelle raccolte successive, a partire da *Sinfonietta*, dove la citazione potrebbe avere un carattere letterario piuttosto che strettamente musicale, pur riguardando lo stesso il compositore viennese⁷¹. In *Violino* ricompare il *Canto della Terra*, nel primo dei due componimenti provvisti di una sorta di titolo, che in realtà agisce come un programma di sala, preannunciando il tipo di musica che si sta per ascoltare. *Tre Lieder* (n. 68), titolo che già di per sé rimanda a una forma di composizione determinante nel quadro complessivo dell'opera di Mahler⁷², è l'unione di tre poesie, tematicamente legate fra loro ma indipendenti dal punto di vista formale, ordinate da tre lettere/sottotitolo: A, B e C. Nella prima poesia vengono reintrodotti i temi della caducità della vita e dell'imminenza della morte, temi che si sviluppano nelle altre due come una riflessione sulla vita stessa, piuttosto amara e sconsolata. Nella terza poesia il riferimento a Mahler si approfondisce e scende nel dettaglio.

C

Andavo sui prati. Mi apostrofò un fringuello:
«Buon giorno! Buon giorno! La vita ti piace?
Zink! Zink! Zink! Com'è bello
il mondo, ma com'è fugace!»

La campanula allegra mi fece: «Kling! Kling!»,
ma quel Glockenspiel mi sembrava troppo solerte.
Di uvaspina, erbe buone e meringhe
splendeva il mondo. E com'era verde!

⁷¹ «Che volete da me? Anche le esequie sono un giuoco:/ volpi e scoiattoli accompagnano scherzando/nel bosco di Mahler la bara del guardaboschi» (*Sinfonietta*, p. 151. Mahler ha scritto una *Fiaba del bosco*).

⁷² «Non è casuale, naturalmente, la scelta del Lied; non è mai casuale un determinato modo di esprimersi. Il Lied è la forma di espressione propria di quel mondo con cui egli immediatamente si sintonizza. Non è tipica di quella posizione intellettuale, poiché nelle sue varie sfumature il Lied ha servito molte altre concezioni di vita ed è antico tanto da radicarsi nella gaia scienza; ma proprio in virtù di queste sue lontanissime origini è più vicino alla terra, ai boschi, anche se è passato non indenne per i salotti, anche se è diventato, con Loewe, materia di repertorio. Tuttavia questo ha di particolare per il giovane Mahler: gli apre la possibilità di stendere testi poetici, sentirsi parte di un altro mondo senza rinunciare al proprio, aiutarsi a dire e pensare» (U. DUSE, *Gustav Mahler* cit., p. 88).

Amavo il sole dai capelli d'oro,
 il suo balenio risvegliava le briciole
 della mia giovinezza, predato prodigio e tesoro,
 ma non riuscivo in quell'alba ad esser felice⁷³.

Come nel quinto brano del *Canto, Der Trunkene im Frühling*, un uccellino si rivolge a Ripellino, ma se in Mahler annuncia la venuta della primavera, qui il suo messaggio si adatta a quello del poeta, sottolineando in modo quasi dispettoso la fugacità delle cose terrene. Il mondo è splendente e «verde», nel pieno del suo fulgore naturale, ma il poeta non riesce a goderne, perché sa che presto lo lascerà. I temi del *Lied* mahleriano si intrecciano con la vita di Ripellino, e il canto si sovrappone alla poesia fino a che i contorni non sfumano: raramente, almeno nella produzione poetica, un compositore è riuscito a scandagliare così a fondo l'anima del poeta.

In *Notizie* anche altri personaggi sono presi dal mondo della musica. È presente Tartini, celebre violinista e compositore, con un riferimento velato alla sua composizione più famosa, *Il trillo del diavolo*⁷⁴. Inoltre, in questa raccolta troviamo l'unica citazione non operistica di Mozart, nell'incipit della poesia n. 13: «Perché sia la vita di nuovo una piccola musica notturna» (*Eine Kleine Nachtmusik*)⁷⁵. Il riferimento però potrebbe non riguardare solo Mozart, ma anche – con il consueto gusto del bisticcio e conoscendo l'inesausta curiosità di Ripellino nei confronti delle avanguardie e dei fenomeni artistici a lui contemporanei – la *Piccola musica notturna* di Luigi Dallapiccola, autore fra l'altro anche di una *Tartiniana* su temi di Tartini, il cui nome ricorre proprio nella poesia successiva. Il titolo di Dallapiccola è già in italiano nell'originale, e sarebbe nel caso ripreso con esattezza da Ripellino (benché la traduzione sia praticamente obbligatoria). Piace pensare che qui siano citati entrambi gli autori, e che un filo rosso leghi il compositore austriaco a quello italiano, il quale apre un confronto dialettico con l'opera del primo e la rielabora in termini moderni.

Mentre in *Sinfonietta* i pochi riferimenti dettagliati rimandano tutti alla dimensione del canto, in *Violino*, la raccolta più ricca di citazioni riguardanti la musica, non mancano nomi di compositori noti,

⁷³ *Violino*, p. 273.

⁷⁴ «I violini del tempo di Tartini:/ tutto questo è del diavolo» (*Notizie*, p. 28).

⁷⁵ *Notizie*, p. 27.

che compaiono qui per la prima volta, ma in modo così incisivo da lasciare comunque un segno forte. Il primo fra essi è Claude Debussy: «Pagliaio scarmigliato, chiamerò il parrucchiere./ Il signor Debussy accorrerà con le forbici»⁷⁶. La citazione non rimanda all'opera, ma alla biografia del compositore francese: quando infatti era ospite della famiglia von Meck, il giovane rampollo Maximilian lo definì con disprezzo «un petit coiffeur parisien». Ripellino dimostra di conoscere l'aneddoto, e quindi Debussy è prontamente trasformato in barbiere, una figura peraltro ricorrente in queste poesie, che rimanda alla natia terra di Sicilia. Colpisce qui la centralità assoluta del compositore, unico nome proprio in una poesia di soli cinque versi, e la naturalezza con cui il poeta lo lascia scivolare nei versi: alla base della citazione, oltre alla lettura di Lockspeiser⁷⁷, si può intuire anche un sincero apprezzamento per l'opera dell'artista francese, confermato da una seconda citazione, presente in quelli che sono, almeno secondo le nostre conoscenze, gli ultimi versi scritti da Ripellino.

Sono arrivato col jazz.
Sono nel cake-walk di Debussy.
Un gran fragore di strumenti
e gridi e spasimi e negri mi accompagnano.
Ero in un bar notturno
con piccole luci rosse,
un compatto spessore
di danze negre,
un'allegria di charleston
mi accompagnava.
Ora il fragore si è spento[.]⁷⁸

Il rinvio qui sembra essere ad un pezzo preciso, *Golliwogg's Cake-walk*, del 1913 (Golliwogg è un personaggio per l'infanzia). Debussy si ritaglia così presumibilmente un suo spazio negli ascolti dell'ultima stagione di Ripellino, e soprattutto la prima citazione è costruita in modo da restare impressa nella memoria del lettore.

L'altra citazione della prima sezione del *Violino* riguarda «la

⁷⁶ *Violino*, p. 212.

⁷⁷ Per i rapporti fra il compositore e la famiglia von Meck, vd. E. LOCKSPEISER, *Debussy. La vita e l'opera*, traduzione di D. de' Paoli, Milano, Rusconi, 1983, pp. 61 e sgg.

⁷⁸ *Rigoglio*, p. 497.

marcia nuziale di Mendelssohn»⁷⁹, ed è sarcastica e tagliente nel tratteggiare, attraverso le note della marcia, quella sorta di felicità obbligata che si respira ai matrimoni, anche se la poesia affronta comunque tutt'altra tematica, quella ecologica della difesa degli alberi. La citazione ha uno scopo puramente descrittivo che si esaurisce subito, e in questo caso probabilmente non indica nemmeno una preferenza nei gusti di Ripellino, ma è comunque importante che vengano riportati il nome dell'autore insieme alla sua opera.

Nella seconda sezione, *Don Pasquale*, ricorrono tre nomi. Il primo è quello di Antonin Dvořák. La voce narrante appartiene a un'imprecisata donna, «tra le più galantine e bellone».

62.

La notte, sacchetti di crusca al costato,
e ogni momento l'urinale, e i calmanti,
e gli sciroppi sedativi per la tosse:
che disgrazia un asino infreddato.
Col tanfo della bocca, purea di piorrea,
che cola come quella delle mule,
coi denti appiccicati come cera,
col culiseo rattrappito, col lerciume di ciacco,
a che gli serve ascoltare nel suo padule
le *Danze Slave* di Dvořák?
E come posso io, tra le più galantine e bellone,
da moltissimi giovani donneata,
soffrire questo vecchio tutto pròtesi,
questa pillacchera, questo frittata,
questa grottesca ortopedia, questo orcio rotto,
dal cui ventre penzola un cencio in pensione,
un tordo moscio,
un porro cotto⁸⁰?

In versi in cui già si avverte l'appressarsi della morte, un compositore amato può essere inserito in un contesto drammatico come questo, che mostra le spiacevoli ambasce di un corpo malato. Nella poesia, che pure ritrae il poeta in ascolto di una composizione amata, si ripresenta la riflessione, ampiamente scandagliata in

⁷⁹ *Violino*, p. 228.

⁸⁰ *Violino*, p. 266.

Fortezza, sull'utilità ultima dell'arte, quando si è comunque costretti a vivere sotto la minaccia continua della malattia.

Ripellino, attraverso lo spregio di una fanciulla attraente, si lascia andare al pessimismo: è convinto che l'arte serva a ben poco. In una delle poesie più crude e impressionanti della raccolta si comincia a intravedere quel processo che troverà pieno compimento nell'ultima raccolta: la musica a poco a poco viene strozzata, fino a che non è ridotta al silenzio. Questo fenomeno avviene qui per l'appunto sul piano del lessico: è evidente l'amore di Ripellino per le *Danze Slave* di Dvořák, ma il nome del compositore è soffocato da termini medici e dalla brutalità di certi dettagli.

Un altro nome dell'ultima stagione di Ripellino è quello del compositore francese Hector Berlioz, che compare – ed è un fatto rarissimo – in due poesie consecutive di *Violino*, la prima volta con una sinfonia e la seconda con il rimando a un'opera lirica. La *Symphonie fantastique*, unico altro titolo presente in *Violino* insieme ai *Tre Lieder*⁸¹, è una fantasia erotico-musicale, divisa come la sinfonia di Berlioz in cinque tempi: «Andante moderato», «Allegro maestoso», «Allegro con brio», «Malinconico», «Lugubre». I riferimenti non si esauriscono col titolo. Le cinque poesie presentano numerose analogie con la storia scritta a complemento della sinfonia dallo stesso Berlioz, che racconta di un amore non corrisposto. Soprattutto la quinta poesia, in cui «il tribunale dell'unto Buon Senso» manda il poeta sul patibolo, corrisponde in vari punti al racconto relativo alle ultime due parti della sinfonia, in cui il giovane protagonista sogna di essere condannato a morte.

Il procedimento, che qui parte prima di tutto da un'aderenza formale alla *Symphonie* (i cinque tempi coincidenti) è lo stesso che vedremo avvicinandoci al mondo del melodramma: il poeta si impossessa di una trama e la adatta, con più o meno evidenti forzature, alla propria esperienza⁸². Alla figura dell'innamorato respinto si

⁸¹ Nella raccolta successiva comparirà un unico titolo, ancora di taglio musicale: *Notturmo in sei movimenti (Autunnale, p. 287)*.

⁸² Questo "appropriarsi" di forme che appartengono alla musica mi fa pensare a quanto confidò Giorgio Manganelli a Paolo Terni, durante una lunga intervista andata in onda in cinque puntate, per un programma radiofonico di Radio Tre della Rai dedicato agli scrittori e ai loro ascolti musicali, inaugurato nel 1980 e intitolato *La musica e i dischi di...* Provocato da Terni, che all'inizio dell'intervista si chiede come Manganelli, pur essendo un ascoltatore maniacale di dischi, non abbia mai scritto niente sulla musica, lo scrittore risponde: «Sono, è vero, sono un ascoltatore maniacale perché m'interessano

sostituisce quella del vecchio beffato da una ragazza più giovane di lui, ed ecco che si è subito ricollegati alla trama del *Don Pasquale*.

Il nome di Carl Maria von Weber, compositore tedesco, pur ricorrendo una sola volta nella produzione poetica ripelliniana, occupa una posizione di prestigio, ed è ricordato insieme al titolo di una delle sue composizioni più famose, integrato nell'*incipit* della poesia di *Violino* a p. 275.

70.

Weber soleva invitarci alla danza,
 come un'arancia il mio cuore sprizzava baldoria,
 riluceva la vita di zàgara e di garanza,
 pendevamo felici dal tram della storia.
 [...]

Ripellino si riferisce qui senza dubbio all'*Aufforderung zum Tanze* (*L'invito alla danza*), che storicamente può essere considerato il primo esempio di walzer d'arte, ed è legato ancora al nome di Berlioz, che ne firma una riduzione per orchestra nel 1841. Mai come in questo caso si può affermare che il pezzo citato funzioni, rispetto al testo, come una colonna sonora vera e propria. Il poeta infatti, parlando al passato, ricorda un'epoca gioiosa e priva di preoccupazioni. La riflessione si sposta poi al tempo presente e alla condizione di poeta, ma è importante che, per connotare una giovinezza carica di speranza, Ripellino si serva del trascinate walzer di Weber, sfruttando la vivace leggerezza del tema principale.

In *Autunnale barocco* le citazioni legate alla musica, per quanto numericamente consistenti, tornano ad essere perlopiù generiche e perdono importanza. Ciononostante, ancora emergono dei nomi, che vanno ad aggiungersi al già nutrito gruppo di musicisti presen-

alcune strutture, soluzioni, invenzioni che nella musica sono esplicite e che poi mi seguono in qualche modo quando io lavoro... – lui ha detto scrittore... – insomma... come uno che scrive. Ecco. Uno che scrive ha in mente certe strutture che non sono necessariamente tipiche dello scrivere. E per me molte volte sono le strutture della musica. [...] E quindi non parlare di musica significa essere dentro la musica e non essere di fronte alla musica. Quindi io non ho niente da dire sulla musica in quanto tale se non in quanto l'accadimento musicale fa parte – o sento che fa parte – della mia personale cronaca mentale, celebrata, ecc.» (P. TERNI, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 22).

ti nelle precedenti raccolte. Il primo di essi è Moritz Moszkowski, pianista e compositore tedesco.

[...]

In una casa cadente di Pietralata
Una ragazza al pianoforte suona
Il Valzer in mi maggiore di Moszkowski⁸³.

La citazione occupa una posizione di primo piano, essendo la prima della raccolta almeno apparentemente di un certo rilievo, ed inoltre rimanda ad un pezzo specifico che qualcuno sta suonando, ma si ha ugualmente la sensazione che non rispecchi i gusti del poeta: è calata infatti in un contesto ordinario, e la musica, sistemata in chiusura all'ultimo verso, non fa che confermare l'impressione data dal resto della poesia. La citazione mostra quindi una natura contraddittoria: se infatti formalmente ha tutte le caratteristiche per poter risaltare al meglio, il concetto stesso di musica a livello di contenuto acquista un'importanza periferica.

L'autore successivo appare come il risultato del meccanismo inverso: il riferimento risulta meno appariscente, ma in realtà è ben radicato nel cuore della poesia.

[...]

Ma non è detto che non spunti un'alba
con fiotti di allegre campane d'argento
a disperdere queste congreghe
di ossuti e di parasacchi e di facce di cernia,
a spazzare le streghe
dal mio Monte Calvo⁸⁴.

Nell'ultimo verso è integrata parte del titolo del poema sinfonico di Modest Musorgskij, *Una notte sul monte Calvo*, scandita dall'aggettivo possessivo «mio», che rinvia immediatamente all'esperienza di vita dello stesso Ripellino. La notte – che come termine non figura, e nella sinfonia diventa il teatro di sabba satanici – è implicitamente compresa nel significato del testo, a raffigurare la perenne condizione di malattia e precarietà fisica in cui il poeta si trova affondato,

⁸³ *Autunnale*, p. 238.

⁸⁴ *Autunnale*, p. 240.

con ormai pochissime speranze di salvezza. L'arrivo dell'alba, che interrompe l'incubo del protagonista del poema, potrebbe rimandare, oltre che a Musorgskij, anche al film *Fantasia* della Disney, che in una scena riprende la stessa musica, corredandola di suggestive immagini, e che Ripellino potrebbe aver visto insieme ai nipoti. La citazione può essere letta su vari piani, ma è evidente che sta alla base del testo, anche se in una forma personalizzata: per una raccolta come l'ultima, in cui la musica perde i connotati e infine si spegne, un riferimento di questo tipo assume un rilievo supplementare, e riesce ancora a testimoniare il fatto che musica e vita possano intrecciarsi e unire le rispettive storie.

La prima parte della raccolta comprende una terza citazione, se possibile più nascosta della precedente, di un'opera di Rimskij-Korsakov.

[...]
 Devi darti da fare, caballero,
 perché ancora risuoni un'alborada
 in questo capriccio spagnolo
 e nella tenzone più desolata
 non smettere il tuo buffo assolo.
 [...] ⁸⁵

Sono infatti *alborade* il primo e il terzo movimento del *Capriccio spagnolo* (op. 34). Ripellino normalizza la citazione del titolo usando le iniziali minuscole e integrandola alla perfezione nel suo discorso, ma vi è ugualmente, senza alcun dubbio, un rimando preciso al compositore russo.

Queste tre citazioni, viste nel complesso, mostrano delle caratteristiche singolari. La prima è la più lampante, ma anche quella il cui contenuto sembra interessare meno il poeta. Le altre due invece sono appena accennate, ma Ripellino vi lascia filtrare il proprio messaggio. Confluiscono qui vari temi e motivi dell'universo poetico ripelliniano. Intanto, come il poeta si traveste per sfuggire alla morte, così nell'ultima raccolta i pezzi amati sono inseriti nei testi fuggevolmente e con un linguaggio quasi in codice: diventano una sorta di confidenza segreta, che la morte non deve arrivare a coglie-

⁸⁵ *Autunnale*, p. 246.

re. In secondo luogo, la tematica di fondo affrontata intorno alle due ultime citazioni è la stessa: sopravvivere il più a lungo possibile, cercando di assecondare il male. La musica accompagna il poeta negli ultimi soprassalti di vita e tentativi di reazione, così come aveva fatto dieci anni prima nel sanatorio di Dobříš, quasi a dire che Ripellino nei suoi dischi troverà sempre un qualche sostegno per tirare avanti.

Nella seconda sezione della raccolta, oltre ad alcuni probabili e sottintesi riferimenti al *Lied von der Erde* di Mahler, è presente un solo nome, ed è quello del compositore russo Glinka, citato insieme ad un suo «struggente valzer», e in rima con il colore di un abito femminile: «mi vestirò di pervinca»⁸⁶. La citazione assume qui un valore simile a quello della citazione di Weber: la musica e il blu pervinca diventano un passaggio obbligato per risalire alle sorgenti del ricordo, al sogno e al rimpianto di un'epoca felice. In questo senso entrambi i riferimenti musicali si potrebbero associare alla celebre «*petite phrase*» della *Sonata* di Vinteuil, una delle «intermitenze del cuore» citate da Proust: le note aiutano la mente a ricreare un mondo, una determinata atmosfera, amplificando all'inverosimile la nostalgia di un tempo passato, e legandosi indissolubilmente ai pensieri che vi sono rivolti. In questo caso non è importante tanto il valzer di Glinka, quanto la potenza evocatrice di un determinato motivo nel corso di una vita, un concetto che può essere espresso soltanto da chi ama la musica in profondità, e nella musica vede riflesse le sorgenti stesse dell'arte⁸⁷.

Ho deciso di descrivere per ultimo l'incontro più fruttuoso, sul piano delle citazioni, fra Ripellino e la musica, ed è quello che avviene quando il suo universo poetico entra in contatto con il mondo del melodramma. Ripellino non è certo l'unico poeta italia-

⁸⁶ *Autunnale*, p. 281.

⁸⁷ «Proust non è uno di quegli artisti che ci danno l'illusione di una realtà preesistente, che a loro basti di cogliere perché la poesia sia nata: anzi egli ci offre l'esempio, non meno ammirevole, di un mondo che deve tutto maturarsi in una gelosa intimità e solo assai tardi riesce ad esternarsi, quando una incrollabile persuasione scenda dal cielo come aquila, a somiglianza dell'angelo baudelairiano, intimando: "Je le veux". La musica, con movenze forse più dolci, dava a Proust il presentimento di quell'angelo folgorante, di quella persuasione *sine qua non*» (G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, in *Id.*, *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto, testi e note a cura di V. Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 28).

no del Novecento ad avvicinarsi a questo mondo, anzi: da Montale a Saba, da Ungaretti a Caproni, l'opera trova spazio nei loro testi e, come ha notato giustamente Lonardi, è anche attraverso di essi, nel corso del secolo scorso, che si assiste al passaggio da una memoria condivisa ed estesa dei libretti e delle arie a una conoscenza frammentaria, per *flashes*, che riguarda una parte sempre più esigua della popolazione⁸⁸.

Ripellino per alcune citazioni si rifà a questa memoria comune del melodramma italiano e la stuzzica, ma il suo è comunque un approccio alternativo, che travalica i confini nazionali e soprattutto non rielabora i versi dei libretti, ma sembra piuttosto interessato alle storie e ai personaggi che da quei libretti scaturiscono. Detto questo, come in Montale, anche in Ripellino la citazione dell'opera interagisce con fasi e momenti della vita del poeta, ma le modalità differiscono: adesso vedremo in dettaglio come il melomane Ripellino si misura con la sua passione nel rigore del verso poetico.

Riferimenti più o meno indiretti al mondo dell'opera compaiono in tutte le raccolte di Ripellino, a partire dai versi inediti e rari, adesso raccolti nel volume di Aragno. Sono queste delle citazioni di importanza minore, incerte oppure non ancora ben amalgamate al contenuto della poesia, ma che testimoniano comunque un interesse pressoché continuo nei confronti del melodramma. In una poesia del 1956 troviamo «rozze rusalka adorne di lustrini»: «Rusalka», oltre ad essere il nome ceco di una ninfa acquatica, è anche il titolo di due opere, fra cui la favola lirica di Dvořák, autore noto a Ripellino. Nelle ultimissime poesie pervenuteci, invece, c'è nello stesso testo un doppio rimando al *Tannhäuser* di Wagner, la cui *ouverture* è suonata da una banda di ottoni, in contrasto con un'orchestrina che sta eseguendo un *paso doble*⁸⁹. Queste due citazioni non offrono particolari indicazioni, ma testimoniano comunque il continuo attingere a quel mondo nella produzione poetica presa in esame.

Le prime due citazioni di opera, presenti nelle sei raccolte pubblicate, rappresentano entrambe un termine di paragone negativo, dal quale Ripellino si dissocia: non rientrano quindi fra i suoi gusti, e dà l'impressione di volerlo ribadire. Il primo titolo ad emer-

⁸⁸ Vd. G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 11-12, e più in generale tutto il cap. I.

⁸⁹ *Rigoglio*, pp. 430, 495.

gere è quello della *Gioconda* di Ponchielli⁹⁰, alla cui esecuzione, secondo la profezia del poeta, si precipiterà un certo tipo di borghesia conformista che lui non ama. L'ascolto di Ponchielli, dunque, non rientra fra le preferenze di Ripellino. Accanto al suo nome, nel verso d'apertura della seconda raccolta ne compare un altro, ed è quello del compositore livornese: «Non sono, signori, un Mascagni che si inchini a ringraziare»⁹¹.

Il significato di questa citazione rimane più oscuro del precedente, ma si ha comunque l'impressione di un tono vagamente dispregiativo e perentorio, come se Ripellino biasimasse Mascagni per la sua spiccata propensione alla mondanità, caratteristica fra l'altro piuttosto comune e in qualche modo "obbligata" per i compositori d'opera ottocenteschi, vere e proprie celebrità del loro tempo. Se però, nella prima raccolta, in riferimento alla lirica compare il solo titolo della *Gioconda*, in *Fortezza d'Alvernia e altre poesie* i riferimenti si moltiplicano, anche perché, come abbiamo già ricordato, Ripellino durante il ricovero era costretto al riposo assoluto, ed ebbe la possibilità di ascoltare per molte ore dischi di opere e *Lieder*.

A parte la citazione del *Don Carlos* di Verdi⁹², analizzata a proposito delle associazioni fra citazioni musicali e regno animale, nella prima sezione della raccolta, l'opera che ricorre per ben due volte è *Die Zauberflöte* di Mozart, inaugurando così tutta una serie di ricorrenze dei lavori teatrali del compositore viennese che di fatto lo pongono senza dubbio fra i preferiti di Ripellino.

[...]

L'acqua dilata gli spazi, la banalità ci addormenta:
eppure mia fantasia-Zauberflöte, soccorrimi,
che un appestato non diventi un turista-turibolo⁹³.

La citazione qui non riguarda tanto l'opera nel suo insieme, quanto nello specifico il *Flauto magico* che la Regina della Notte regala a Tamino per aiutarlo nell'impresa di liberare la figlia. Il poeta si identifica col protagonista dell'opera, ma l'impresa cambia: si tratta qui di guarire dai mali fisici che minano il corpo, senza abbattersi dal

⁹⁰ *Non un giorno*, p. 83.

⁹¹ *Fortezza*, p. 123.

⁹² Vd. nota 19.

⁹³ *Fortezza*, p. 155.

punto di vista psicologico, e soltanto grazie al flauto magico dell'immaginazione ciò sarà possibile.

Sulla scia di questa prima citazione si sviluppa la seconda, per cui se Ripellino è Pamino, il medico che lo assiste (e che gli salva la vita), Petr Ostrý, non può che essere Papageno: «Non ci sarà Papageno a tener desti i tuoi rami,/ perché diano acerbi frutti dalle profonde ferite»⁹⁴. Ripellino ascolta l'opera di Mozart, vi si cala, e attraverso quella rilegge la propria esperienza di ricoverato, confidando nell'aiuto di un flauto magico, frutto delle proprie conoscenze culturali, e di un valido aiutante, il medico, ma soprattutto abbandonandosi alla ricchezza della partitura, alla purezza e al genio mozartiano, che riescono a tenere viva e a stimolare l'intelligenza del poeta in un momento di grande difficoltà. Anche la citazione *en passant* di Despina, personaggio del *Così fan tutte*⁹⁵, si muove nella stessa direzione, e vuole dirci che Ripellino al sanatorio ascoltò con attenzione e passione le opere di Mozart, al punto che poi esse stesse ritornano nei versi, con maggiore o minore profondità, ma in maniera comunque significativa.

Nella seconda sezione della *Fortezza* troviamo citata l'unica opera lirica di Beethoven, il *Fidelio*. Il titolo è inserito nel discorso senza segni distintivi, con l'iniziale minuscola e in una parola composta, come se il poeta volesse camuffarlo e ridurne l'importanza, ma vari indizi portano a credere il contrario. Nel verso di Ripellino, «e mi tiravo sugli occhi la mia parrucca-fidelio»⁹⁶, subito si avverte il motivo dell'incontro fra l'esperienza del poeta e la trama del libretto. L'opera di Beethoven si regge sull'inganno provocato da Leonora, che per entrare a lavorare in un carcere, alla ricerca del marito scomparso, si traveste da uomo.

Quello del travestimento è un tema centrale nell'opera poetica di Ripellino, che coinvolge vari ambiti: partendo dalla sfera teatrale e spettacolare – travestimento dell'attore, o del clown, che dia-credibilità al gioco di finzione scenica – si può leggere poi quale estremo tentativo di sfuggire alla morte, col passare del tempo sempre più disperato e inutile. Come già per Mozart, la trama dell'opera è rimodellata sulla vita del poeta, e quindi l'atto del travestirsi, motore

⁹⁴ *Fortezza*, p. 170.

⁹⁵ *Fortezza*, p. 156.

⁹⁶ *Fortezza*, p. 195.

primo della storia, è conservato, ma assume una diversa finalità, quella appunto della salvezza personale. Il titolo dell'opera ritorna due volte a distanza ravvicinata in *Sinfonietta*, a chiudere la prima poesia e ad aprire la seconda con lo stesso verso⁹⁷; inoltre in entrambi i casi è legato al termine tedesco «Automàt», letteralmente un distributore automatico, qui utilizzato quasi sicuramente nel senso di juke-box.

Abbiamo già accennato al fatto che in *Notizie* e *Sinfonietta* la densità delle citazioni di stampo musicale diminuisce drasticamente, ma non per questo mancano riferimenti alla lirica. Nella prima delle due raccolte, per esempio, troviamo tre riferimenti, di varia natura e importanza. Il primo è inserito in una poesia sui sarti, di cui l'uomo, si legge nell'*incipit*, «è misura e costura».

[...]

Son pronti a imbastire con bave di refe
E con cigolio di denti di forbici
Un egitto festivo per noi radamès distrettuali⁹⁸.

Il poeta teme l'abilità creativa dei sarti, e descrive le loro capacità con una citazione dell'*Aida* di Verdi. A parte la consueta opposizione fra un «loro» ostile a Ripellino, e un imprecisato «noi» che invece lo contiene e rappresenta, qui si vuol dare l'idea della sproporzione fra il bisogno del poeta e l'offerta del sarto, e per farlo si sfruttano il nome del personaggio principale (il soldato Radamès) e uno dei luoghi d'azione dell'*Aida* (l'Egitto), sminuiti dall'iniziale minuscola e arricchiti da due aggettivi, «festivo» e «distrettuali», che creano il necessario contrasto. La citazione non si presta a ulteriori speculazioni, e rimane a un livello piuttosto superficiale: il poeta dimostra di conoscere la trama dell'opera di Verdi, e ne utilizza alcuni elementi, senza che per questo la tematica della poesia si sposti nella direzione del riferimento.

La seconda citazione chiama ancora in causa Leos Janáček, stavolta parafrasando il titolo dell'ultima opera composta prima di morire e lasciata incompiuta: *Da una casa di morti*, riduzione del romanzo di Dostoevskij firmata da Janáček stesso. La poesia è incentrata sulla resurrezione, ovvero sul vagheggiare la possibilità che il poeta possa davvero un giorno ristabilirsi e vivere una vita normale, sconfiggendo una volta per tutte la malattia.

⁹⁷ *Sinfonietta*, pp. 129, 133.

⁹⁸ *Notizie*, p. 34.

[...]

Vi piacerebbe risuscitare? Vi piacerebbe
attraversare ancora queste strade?
Bere la luce di questo cielo violaceo,
lasciarvi accarezzare?
E che qualcuno vi lodasse,
come uno zingaro loda il suo ronzino rabberciato?
E invitare gli amici? E ascoltare Janáček,
evaso dal filo spinato di una casa di morti⁹⁹?

La citazione agisce qui a due livelli. Come abbiamo già detto, citare il compositore ceco equivale a citare la sua giovinezza ritrovata in vecchiaia, una sorta di resurrezione che gli permise di comporre alcuni fra i suoi più importanti lavori. In una poesia del genere quindi, come in altre, Janáček funziona da amuleto portafortuna, come incarnazione dei desideri e delle speranze di vita del poeta.

Se si considera nello specifico la citazione di *Da una casa di morti*, si ha l'impressione che anche qui il poeta si riferisca alla biografia del compositore, in particolare alla morte, sopraggiunta durante la stesura dell'opera. In questo senso il riferimento avrebbe un valore cronologico, e non influirebbe a livello di contenuti. Nei sogni di "resurrezione" di Ripellino non manca l'ascolto del compositore amato, e attraverso il dato biografico viene sfruttata la possibilità di citare un suo lavoro sicuramente fra i preferiti, come avviene anche in altri casi. L'elenco delle opere di Janáček è così il più ricco fra quelli presenti nel *corpus* poetico di Ripellino, e rappresenta un caso unico nel suo genere.

La terza citazione non riguarda un'opera in particolare, ma riguarda Mozart, e a mio parere deve essere intesa da un punto di vista melodrammatico. La poesia in questione racconta dell'incontro amoroso di due amanti, e Mozart vi è inserito come seconda parte di una parola composta.

[...]

Dondolava la vita come un acrobata
su un trapezio intriso di nebbia,
era icariana la vita, ma pronta a dissolversi,
la vita-mozart dei due che ruzzavano.¹⁰⁰

⁹⁹ *Notizie*, p. 74.

¹⁰⁰ *Notizie*, p. 87.

Le parole composte non sono frequenti in Ripellino, e di fronte a questa viene subito da pensare alla «fantasia-Zauberflöte» presente in *Fortezza*. Non ci è dato sapere se il poeta parli di se stesso; in ogni caso il ricorso a Mozart rappresenta il ricorso a un mondo fatto di esili trame e di musica sublime: a un'opera come *Così fan tutte*, che pure ricorre nella raccolta successiva col nome di uno dei suoi personaggi. La «vita-mozart» è dunque una vita di gioie catturate sul momento, una specie di *carpe diem* oraziano rimodellato sulle frequenze di Ripellino. I personaggi vi si muovono con leggerezza, come i protagonisti delle opere. E il teatro di Mozart continua a offrire un appiglio all'immaginazione del poeta, un riparo ultimo e incorrotto dalle avversità dell'esistenza. La citazione assume così valore tematico, e interviene, a livello di contenuti, per caratterizzare l'incontro dei due amanti.

In *Sinfonietta* i riferimenti al canto sono più numerosi, ma anche più impercettibili: affiorano appena dal tessuto dei testi, e sembrano suggerire un'assenza, piuttosto che una presenza. Oltre alla già ricordata doppia citazione del *Fidelio* di Beethoven, è citata di passaggio Fiordiligi, una delle due protagoniste femminili del *Così fan tutte*, mentre più avanti compare una «rantolosa traviata» associata al suono della viola¹⁰¹: la citazione di Verdi è ridotta veramente ai minimi termini, e il personaggio dell'opera con la propria malattia sembra quasi staccarsi dal contesto di provenienza per vivere di vita propria. La citazione più di rilievo, in questo ambito, potrebbe essere allora quella della minuscola canzone di Witold Lutoslaski: *O Panu Tralalinskim*¹⁰². Questa citazione, un po' a cavallo fra i vari generi, è interessante perché rimanda a un titolo preciso, ma soprattutto per la sua attualità: il brano in questione, infatti, è stato scritto dal compositore polacco nel 1948, e quindi meno di venticinque anni prima dall'uscita della raccolta.

Come per le altre tipologie di citazioni, il *Violino* è la raccolta in cui il riferimento operistico si integra alla perfezione col discorso poetico, generando una notevole varietà di casi e ricorrenze. Si incontrano infatti, fra le pagine di questa raccolta del 1976, titoli, versi e personaggi di opere liriche, e le citazioni talvolta agiscono a livello di contenuti, assumendo valore strutturale. È il caso, per esempio, del

¹⁰¹ *Sinfonietta*, pp. 114 e 158.

¹⁰² Rivolgendosi a se stesso, il poeta esclama: «gorgheggia pazzo come un Tralaliński, un maestro di canto» (*Sinfonietta*, p. 139).

Don Pasquale di Donizetti, che addirittura fornisce il titolo alla seconda sezione della raccolta. Scorrendo la trama dell'opera si intravedono alcune tematiche affrontate da Ripellino nelle poesie, e come in altri casi il poeta si appropria della storia, personalizzandola.

Mai come in *Violino* gli elementi più disparati, provenienti da ogni ambito artistico (non solo musica quindi, ma anche letteratura, pittura, teatro, cinema) si amalgamano ai testi, in modo da non risultare secondari, ma importanti come il testo stesso. Mai come adesso ogni testo si presenta come un blocco compatto, inscindibile, in cui tutte le parti che lo compongono apportano il proprio vitale contributo. In questo senso, le citazioni dal mondo della lirica si ritrovano comunque ben radicate in un contesto, e concorrono più che altrove alla creazione dell'universo poetico ripelliniano, che riesce qui a dispiegarsi in tutta la sua forza e magia persuasiva.

Torniamo al *Don Pasquale*. Questa prima macro-citazione, che può essere notata semplicemente sfogliando l'indice, per la posizione che occupa è unica. Mai, infatti, nelle altre raccolte, l'opera lirica arriva a manifestarsi in un titolo. In questo caso invece connota una sezione, e per contiguità di tematiche lascia un segno sull'intera raccolta. L'opera di Donizetti racconta di un vecchio che, smanioso di sposarsi, viene raggirato da una giovane coppia. Nell'andamento brillante della vicenda risultano irresistibili i contrasti fra Don Pasquale e Norina, ed è probabilmente su questi che Ripellino innesta la propria esperienza di professore universitario, malato e alle soglie della vecchiaia, ma ancora desideroso di assaporare le gioie del vivere. Alcuni dettagli della trama dell'opera offrono dunque la possibilità di descrivere una condizione esistenziale, che è quella del poeta nell'ultima stagione della vita, in cui continua a ricoprire un incarico pubblico che gli dà prestigio e visibilità, ma è costretto a sottomettersi agli impedimenti che gli procurano le precarie condizioni di salute. È una lotta drammatica, quella fra lo spirito, che vorrebbe ritrovare la giovinezza perduta (si vedano in tal senso le poesie alle pp. 233, 267, 272-73, 275, 283), e il corpo, «armadietto di medicine»¹⁰³ sempre più restio ad assecondare i desideri e le speranze di Ripellino. L'opera di Donizetti si inserisce esattamente nel solco di questo dissidio insanabile, non senza il suo bagaglio di ironica e sconsolata buffoneria.

¹⁰³ *Violino*, p. 291.

L'altra citazione "pesante" della raccolta, che si lega a livello di senso al *Don Pasquale*, è quella dell'opera di Stravinskij *The Rake's progress*, a cui Ripellino rimanda per due volte. L'opera, una delle più note e rappresentate del XX secolo, va in scena per la prima volta nel 1951, ed è quindi la più recente fra tutte quelle citate da Ripellino. Il libretto, scritto da W. H. Auden in collaborazione con Chester Kallman, è ispirato alla celebre serie di tavole di William Hogarth, ma i due autori, in accordo col compositore, sviluppano e ampliano la storia del libertino Tom Rakewell con nuovi personaggi e situazioni, che Ripellino lascia filtrare nei propri testi. La prima citazione è contenuta nell'*incipit* di una poesia della prima sezione, *Das letzte variété*.

40.

Alla chetichella è partita Baba the Turk
con la sua nera barba fluente,
ma noi siamo qui come cucchi
nell'albergo muffito dalla luce argentea.
[...]¹⁰⁴

La celebre donna barbata Baba the Turk compare nel secondo atto, quando Rakewell, irretito dai discorsi di Nick Shadow, contro ogni logica decide di prenderla in moglie. Qui probabilmente Ripellino affibbia il nomignolo a una persona reale, che inserisce nella desolante prefigurazione della propria vita futura, passata fra gli ospiti di un ospizio per vecchi (la scena fra l'altro non è poi così lontana dall'ultima tavola di Hogarth e dal finale dell'opera, in cui Rakewell, dopo aver perso la ragione, finisce in manicomio). Con i pochi elementi a disposizione è difficile ricostruire l'identità della persona, che Ripellino potrebbe aver associato al personaggio dell'opera per una negligenza nella cura dell'aspetto fisico.

La seconda citazione è inserita, come la precedente, in un quadro colmo di noia e di angoscia. Stavolta Ripellino non si limita a richiamare un personaggio dell'opera, ma riprende esattamente le parole del libretto, e con precisione chirurgica le applica al proprio testo, organizzato in quartine.

¹⁰⁴ *Violino*, p. 240.

59.

Il tempo odora di deserto
 nelle domeniche brevi.
 Farewell for now, my heart.
 Divèrtiti sulle nevi.
 [...] ¹⁰⁵

Ripellino ha già affrontato in altre poesie il tema della domenica: qui vincono il pessimismo e lo sconforto. Le parole dell'opera sono riprese da un duettino del primo atto, in cui Rakewell e Anne Trulove si salutano per la partenza imminente di Tom, ed è Anne a pronunciarle. La scena vorrebbe esprimere un sentimento di speranza e di fiducia verso l'amore della giovane coppia, ma il viaggio a Londra in compagnia di Shadow trascinerà Rakewell senza rimedio sulla via della perdizione¹⁰⁶.

Nella poesia la battuta è inserita da subito in un contesto chiaramente negativo, e quindi la sua intrinseca positività assume valore di beffa. Come per la prima citazione, anche qui è probabilmente evocato un personaggio femminile, attraverso l'imperativo «divertiti», ma ancor più importante mi sembra la citazione esatta dell'opera, che rimanda alla sua trama. L'identificazione di Ripellino nel libertino è il dato fondamentale che probabilmente sta dietro a entrambe le citazioni del *Rake's Progress*, e che le rende così associabili alla macro-citazione del *Don Pasquale*.

Nella figura del libertino, il poeta proietta i desideri proibiti e la propria vanesia mascolinità, in cui si indovinano scherzosamente le origini siciliane, ma l'incarnazione si basa soprattutto su anti-valori, come per esempio la noia e l'affannosa disperazione, che finiscono per condurre Tom alla pazzia, e tutto è pervaso da una lugubre sensazione di morte. Pur nella differenza di condizioni, Ripellino accomuna il proprio destino a quello del personaggio audeniano, che a differenza dell'eroe mozartiano non mostra più quello spirito da impenitente spaccone, ma si ritrova sopraffatto dagli eventi: è

¹⁰⁵ *Violino*, p. 263.

¹⁰⁶ La trama dell'opera, per Giovanni Macchia, si iscrive nella tradizione delle opere dedicate a Don Giovanni, pur mostrando, al tempo stesso, notevoli legami con le vicende del *Faust* goethiano, su tutte la presenza del diabolico Nick Shadow. Per questa osservazione e alcune seguenti, vd. G. MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 103-111.

una persona comune, non particolarmente votata alla trasgressione, ma le attenzioni e lusinghe del diavolo Shadow lo sconvolgono e, gettandolo in situazioni violentemente dissolute, provocano in lui un cupo malessere, per renderlo infine pazzo.

Se Ripellino non ha scelto il personaggio di Mozart, ma il suo *alter ego* novecentesco, è perché quest'ultimo riesce ad incarnare meglio dell'altro il pessimismo riguardo alla propria condizione, e innesca una catena di eventi che scivolano con velocità crescente verso un epilogo tragico. Il poeta tra l'altro scarta Don Giovanni, ma al tempo stesso si associa a un altro Don: Don Pasquale. In Tom Rakewell, Ripellino vede chiaramente riflesso l'appressarsi della fine, ed è soprattutto su questo punto che le due identità possono fondersi e diventare una sola. Nelle figure di Don Pasquale e di Tom Rakewell dunque si assommano alcuni dei temi principali della poesia di Ripellino (nostalgia di giovinezza, brama di vivere ancora, vitalità repressa), e a questi due personaggi sono affidati i desideri, le speranze e le illusioni del poeta che sta varcando la soglia della vecchiaia: desideri e speranze che resteranno inevitabilmente delusi, a partire proprio dalle vicende dei personaggi stessi, ma che rappresentano qui un ultimo estremo tentativo di resistere alla malattia e alla morte.

Oltre a queste due citazioni, in cui si avverte con forza un marcato autobiografismo, il *Violino* ne contiene altre comunque importanti, perché calate con notevole intensità nel cuore dei testi, tanto da sembrare, in alcuni casi, elemento strutturale della poesia stessa. Ritorna, come nella precedente raccolta e seguendo il *Leitmotiv* della malattia, la *Traviata* di Verdi, ma il contesto e il modo in cui matura la presenza del personaggio appare qui radicalmente mutato.

4.

La vita fugge come l'ombra di Euridice.
Sebbene Violetta resista con lunghe candele,
con fioche fiammelle tossicolose e apprensive,
non serve a nulla il Belcanto
e il male è miele:
solo di questo si vive.
[...]¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Violino*, p. 204. Vd. anche il commento all'incipit di Umberto Brunetti, che

Dall' indefinito ma inequivocabile appellativo che dà il titolo all'opera e che caratterizzava il riferimento in *Sinfonietta*, si passa al nome proprio e all'iniziale maiuscola, entrambi segni dell'importanza maggiore raggiunta dalla presente citazione. Le caratteristiche del personaggio sono trasferite con una preziosa metonimia alle «fioche fiammelle», che così diventano «tossicolose e apprensive». Violetta, dunque, non si limita ad apparire, ma è verosimilmente descritta insieme alla scena finale della propria opera, ed inoltre rappresenta una sorta di ostacolo, seppure momentaneo, alla vita che fugge.

Sappiamo che l'eroina di Verdi muore, e che il suo resistere si rivela dunque inutile, ma qui Ripellino la ritrae poco prima della fine, ed è a questo personaggio che affida le residue speranze di salvezza, nonostante la poesia mostri il segno di un disincantato e amaro pessimismo. Ripellino si identifica in Violetta, sente che la morte si avvicina, e sa che gli amati dischi non riusciranno a salvarlo.

Lo sconforto non è definitivo, e nel corso della raccolta sono molti i momenti di rivalsa del poeta, ma nell'ottica di questo solo testo non sembra che vi sia sollievo possibile. Il personaggio dell'opera si trova comunque in una posizione di netto risalto, e sembra incastonato nella struttura della poesia. Come in una citazione successiva, che chiama in causa, anche se in modo meno plateale e significativo, la Rosina del *Barbiere di Siviglia*¹⁰⁸. Ripellino dimostra una conoscenza davvero intima e approfondita dei personaggi in questione, che ormai sono citati con estrema dimestichezza, alla stregua dei familiari o degli amici. Il poeta ha bisogno di sentire le proprie passioni vicino, e di provare una smisurata fiducia nei confronti di ogni manifestazione artistica, anche se qui, nello specifico della citazione verdiana, la fiducia sembra vacillare.

Le citazioni di personaggi delle opere liriche proseguono nella seconda sezione della raccolta, a partire dal titolo della sezione stessa, il già spiegato *Don Pasquale*. Il primo personaggio ad apparire è ancora il Papageno mozartiano, ma stavolta vi si identifica direttamente il poeta.

[...]

Eppure, Lorenzo, talvolta mi pare

ipotizza come la presenza di Euridice possa essere legata all'opera di Gluck, in A. M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde* cit.).

¹⁰⁸ *Violino*, p. 238.

di essere un rabbi che accorcia la lontananza,
un uccellatore più destro di Papageno,
un arcobaleno, un incendio che danza,
un taumaturgo che fa strabiliare,
rimando cricchi con tambernicchi¹⁰⁹.

In *Fortezza* il nome di Papageno era associato al medico che salvò la vita a Ripellino, e che condivise con lui la passione per la musica. Dieci anni dopo è il poeta stesso a calarsi nel personaggio, con un valore però di artista saltimbanco, capace di produrre numeri che incantano. Circondata da termini chiave che ricorrono in altre poesie, come «lontananza», «arcobaleno», «incendio che danza», la citazione assume un significato ben preciso: se in *Fortezza* la medicina e la musica avevano offerto un valido aiuto al poeta malato, ora tocca a Ripellino offrire al lettore l'arcobaleno dei versi. L'affermazione è circondata dal dubbio, suggerito dalla formula introduttiva del discorso («talvolta mi pare d'essere»), ma questo non ne cambia la sostanza.

A differenza della citazione verdiana appena descritta, qui per Ripellino sembra aprirsi uno spiraglio: la forza della poesia può ancora salvarlo e offrirgli un sollievo, soprattutto nella misura in cui riesce ad incantare il lettore, dispiegandosi come un numero di cabaret. Riuscire a eseguire il "numero" è uno dei temi più ricorrenti e dolorosi di tutta la produzione poetica di Ripellino, e in particolare delle ultime due raccolte, *Violino* e *Autunnale*: doloroso perché, man mano che la morte si avvicina, subentrano incapacità dettata dalla malattia e sconsolata indolenza. Non è il caso di questa citazione mozartiana, che invece mostra il segno di un cauto e flebile ottimismo.

Altri due personaggi provenienti dal mondo del melodramma verdiano compaiono in una poesia di decisiva importanza, già analizzata in parte per il suo *incipit*: «Weber soleva invitarci alla danza»¹¹⁰. Nella poesia si intrecciano, come ho già ricordato in precedenza, due temi essenziali nella produzione poetica ripelliniana: da una parte la nostalgia di giovinezza, dall'altra il deciso riconoscimento del proprio *status* di poeta. È a questo secondo tema che si intreccia la presenza di Azucena dal *Trovatore* e di Sparafucile dal *Rigoletto*.

Non crediamo che la scelta nello specifico di questi due personaggi nasconda significati ulteriori: la loro presenza è legata a una

¹⁰⁹ *Violino*, p. 257.

¹¹⁰ *Violino*, p. 275.

giocosa verifica della memoria del poeta, e alla rivendicazione, in quanto tale, della possibilità di reinventarne il ruolo («Ma sì, Sparafucile era proprio un cavallo a dondolo»). Preme notare anche qui l'estrema naturalezza con cui Ripellino coinvolge nelle sue poesie i personaggi delle opere amate, che non sono nascosti fra le righe, ma posizionati in bella mostra al centro del testo, con l'iniziale maiuscola. I personaggi, probabilmente, in questo caso servono a ricordare persone in carne e ossa, e quindi non è tanto significativo il contesto da cui provengono a livello di intreccio, quanto invece l'immediata disponibilità a evocare qualcuno, la facilità con cui il poeta pensa a loro e li chiama in causa.

Se dalle citazioni dei personaggi passiamo a quelle delle opere, oltre alla citazione del *Rake's Progress* ne troviamo altre due. Nella terzultima poesia della raccolta compare di sfuggita la «marcia di Rakoczy»¹¹¹, un pezzo tradizionale ungherese che Ripellino pesca con ogni probabilità da *La damnation de Faust* di Hector Berlioz. La citazione da sola non offre particolari spunti di interesse, ma se considerata come un rimando indiretto all'opera di Berlioz, il discorso cambia. Il compositore, infatti, comparirebbe in questa poesia e in una di poco precedente, la già citata *Symphonie fantastique*: le due citazioni si troverebbero così in sequenza, fatto davvero raro nel quadro dei riferimenti di carattere musicale. Inoltre, un filo rosso lega le due opere, ed è quello dell'eroe condannato dal proprio destino – alla base della trama sottesa alla *Symphonie* –, una figura che trova poi per l'appunto piena corrispondenza nel mito faustiano, e la cui ombra si allunga fino a raggiungere il Tom Rakewell stravinskijano. Risulta singolare, dunque, questo caso di citazione, che apparentemente si ferma a un livello piuttosto superficiale, salvo poi radicarsi in un sistema di senso profondo che abbraccia tutta la raccolta.

L'altra citazione operistica della seconda sezione del *Violino* è qualitativamente notevole, perché Ripellino non solo cita il titolo dell'opera in questione, ma preleva alcuni termini dal libretto e li inserisce nella poesia: un'attenzione simile non poteva che rivolgersi all'autore di cui sono elencate più di ogni altro le composizioni, e cioè a Leos Janáček.

¹¹¹ *Violino*, p. 290.

[...]

La giovinezza perduta si risvegliava,
gli insetti non avevano pace,
un'azzurra libellula un valzer ballava,
come nella *Volpe furba* di Janáček.

Col suo brèkete brèkete un insolente ranocchio
mi derideva. Ma chiara come una stella
baluginava la donna ai miei occhi,
più della neve bianca e bella¹¹².

L'intelaiatura fiabesca della poesia si conclude con queste due stanze. Nella prima ricorre la libellula azzurra, personaggio dell'opera di Janáček, mentre nella seconda il verso del ranocchio è ripreso con esattezza dal libretto. Questi due elementi, entrambi compresi nelle battute iniziali dell'opera, farebbero pensare che tutta la poesia sia immersa nell'atmosfera fantastica creata dal compositore ceco, dove peraltro buona parte dell'azione si svolge proprio nella foresta (all'inizio la attraversa il Guardacaccia). In questo senso risulta però difficile collocare la figura della donna, che apre e chiude la poesia, e che rimanda piuttosto alla *Sconosciuta*, personaggio del dramma omonimo di Blok che nella «seconda visione» appare al Poeta¹¹³. Tutta la poesia potrebbe peraltro riferirsi a una persona in carne e ossa, trasfigurata dalla cornice fiabesca in cui il poeta l'ha inserita, ma è davvero difficile spingersi oltre nelle congetture. Rimane il fatto che l'opera di Janáček compare non una, ma tre volte in pochi versi: con il ballo della libellula, con il titolo e infine con il verso della rana. La citazione mostra una completezza unica, e tutta la poesia, svolgendosi nella foresta, ne risulta irradiata.

Quest'ultima citazione, ma anche le precedenti mostrano come mai, prima che nel *Violino*, le citazioni musicali erano riuscite a compenetrare il testo con un tale grado di consapevolezza e perfezione stilistica. In questo senso fa ancora più impressione che nell'ultima raccolta, *Autunnale*, l'elemento operistico risulti in pratica del tutto assente. Il dottor Spallanzani, oltre che a Hoffmann, potrebbe riman-

¹¹² *Violino*, p. 267.

¹¹³ Vd. A. BLOK, *Drammi lirici*, introduzione di A. M. Ripellino, traduzione e cura di S. Leone e S. Pescatori, Torino, Einaudi, 1977.

dare anche a Offenbach¹¹⁴ e alla sua opera, *Les contes d'Hoffmann*, ma è una supposizione debole, che comunque non cambia il senso della presenza del personaggio: la verità è che in *Autunnale* le opere liriche hanno già smesso di suonare, e la sensazione della fine che si approssima sta riducendo al silenzio una musica dopo l'altra.

In questo senso vanno sottolineate ancora una volta la densità e la qualità di citazioni presenti in *Violino*, come se il poeta avesse chiamato a raccolta le musiche amate, e i compositori, e i personaggi delle opere, per imbastire insieme a tutti loro un ultimo grande “numero” capace di distrarre la morte e di tenerla ancora per un po' a debita distanza. Il risultato è senza dubbio raggiunto, ma alla fine del suo numero il poeta è esausto, e nell'ultima raccolta non riesce più ad opporsi alla morte, che lentamente prende il sopravvento. Decisiva, nell'ottica del “numero”, è la chiusa della settima poesia di *Violino*:

[...]

Eppure ha bisogno di Luoghi Comuni, di ciarla,
di musichette al glucosio, di garrule tortore,
di calabroni saccenti, di contrabbassi,
di tutto il bailamme che tiene a bada la morte¹¹⁵.

Qui Ripellino, parlando di se stesso, confessa senza remore quello di cui per l'appunto avrebbe bisogno: del «bailamme che tiene a bada la morte».

Nel bailamme finiscono, in maniera acritica e scombinata, anche le «musichette al glucosio»: l'importante qui è affermare il concetto che la musica non deve fermarsi nemmeno un attimo, come una fiamma che bruciando tenga lontano le belve feroci. Il rapporto fra musica e morte però nella poesia di Ripellino non è univoco, anzi: la musica talvolta può assumere il significato opposto, ed essere quindi associata proprio alla morte stessa, come per esempio in una poesia di *Sinfonietta*.

9.

Lascio la cresta alla notte scarmigliata
[...]

¹¹⁴ *Autunnale*, p. 248.

¹¹⁵ *Violino*, p. 207.

la pelle grinzosa ai tamburi degli sciamàni,
perché ci sia molta musica
ai miei funerali¹¹⁶.

In *Violino* si riaffaccia, ancora al suono dei tamburi, la musica come minaccia, e il poeta per un attimo sembra perdere ogni certezza¹¹⁷. Già in *Fortezza* Ripellino era stato costretto a confrontarsi con la morte, ma la sua risposta era stata categorica e netta: «Vita, non abbandonarmi»¹¹⁸, e la musica in tal senso aveva offerto un efficace aiuto. In *Violino* cambiano i termini del confronto, e a un corpo senz'altro più affaticato la morte si presenta con un volto più arcigno e diabolico, che assume talvolta i tratti di Nick Shadow, il personaggio stravinskijano: sconfina dalla parte del poeta e comincia a corrompere ciò che egli ha di più caro. Le difese di Ripellino sembrano disunirsi, e così la musica, che pure non aveva mai avuto una tale importanza e goduto di una centralità maggiore, può essere superata dalla malattia¹¹⁹ o attraversata da un vento gelido, come nella poesia di *Violino* citata appena sopra in nota.

In questa partita suprema fra la vita e la morte, alla musica è comunque assegnato un ruolo di primissimo piano, e anche se sarà la morte ad avere la meglio, nella poesia conclusiva di *Violino* Ripellino ribadisce, in una continuazione ideale con la chiusa della prima sezione di *Fortezza*, la propria voglia di vivere ancora.

86.

Astres ! Je ne veux pas mourir ! J'ai du génie !

JULES LAFORGUE, *Éclair de gouffre*

Sonare su un violino in fiamme
una mia seguidilla,
prima che cada il sipario come una ghigliottina.
Mi piace il fragore, il bailamme,
ma la mia vita arlecchina,

¹¹⁶ *Sinfonietta*, p. 113.

¹¹⁷ «Mio Dio, che torbida sera./ Grondano pece i tamburi./ E Scraps li annusa come se fossero miele./ La musica sdegnosamente mi guarda/ con occhiacci di fiele,/ scurrile e beffarda/ come un'ingiuria./ Mi tagliano il cuore gli archetti,/ e tra i cocci e i brandelli di questo deserto/ chi può rendermi certo/ che sono vivo/ e che ha un senso quello che scrivo/ nel lugubre argento del lume?» (*Violino*, p. 258).

¹¹⁸ *Fortezza*, p. 173.

¹¹⁹ Vd. nota 79.

veliero viluppo di stracci,
con la sua gracile chiglia
si impiglia in un groppo di ghiacci.

Avanzare con grandi falcate di goffa pavana,
gonfiarsi come una rana.
Riempire di propri scartafacci la stiva,
sognare che il nome
fra tanto oblio sopravviva.

Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla.
O vita, o Hanna Schygulla,
sciantosa di varietà, sulla riva
del Nulla¹²⁰.

Il numero del poeta è arrivato qui alla stretta finale. Lui imbraccia un violino in fiamme e suona in maniera forsennata prima che il sipario si chiuda. Tornano termini chiave come «bailamme», «vita» (con il corollario che la propria opera «sopravviva»), e quel «Nulla» in chiusura già anticipa e prefigura il verso finale di *Autunnale*. Il numero è grandioso, ma la partita finisce comunque male, e tutta l'ultima raccolta maturerà proprio nel segno di un'amara accettazione della sconfitta. A sipario chiuso il poeta non riesce più a riprodurre il suo numero, e il pubblico se n'è andato, «la musica è finita»¹²¹.

Mi avvicino alla fine di questo lavoro, e ancora una volta sarei tentato di pormi la domanda fatidica: cosa rappresenta la musica per Ripellino? La risposta potrebbe essere articolata in due punti.

La musica per Ripellino rappresenta prima di tutto una passione. Sono le citazioni stesse, e il modo in cui ci vengono presentate, a darci la misura e l'intensità di questa passione, e del piacere che può offrire. Scorrendo le citazioni, non si avverte mai un atteggiamento spocchioso o nozionistico, ma al contrario esse vibrano della gioia di chi vive l'evento musicale con la massima partecipazione emotiva, e nella musica trova un fenomeno capace di arginare e soddisfare quella voracità mostrata nei confronti di qualsiasi tipo di manifestazione artistica. La musica è l'arte in assoluto più presente nelle poesie di Ripellino, perché è presente nella sua vita: nei dischi ascoltati a casa

¹²⁰ *Violino*, p. 292.

¹²¹ *Autunnale*, p. 257.

o al sanatorio, nei concerti, nelle opere viste a teatro, nei programmi diffusi dalla TV e dalla radio. Aver ripercorso la storia poetica delle citazioni musicali significa quindi aver indagato le varie fasi di questa ininterrotta passione, che copre l'arco di una vita intera.

In secondo luogo, la musica è per Ripellino un soccorso. In *Fortezza* Ripellino, per sconfiggere il male, si aggrappa all'ascolto dei dischi, e in *Violino* l'immedesimarsi nei personaggi delle opere amate gli permette di sublimare il proprio stato di precarietà, in una sorta di sospensione che riesce per un attimo a disorientare la morte. In certi momenti si ha l'impressione che la musica agisca come una medicina per curare i mali del corpo e un balsamo per alleviare il dolore, in altri che con le sue architetture formali e le sue storie riesca ad appagare le più segrete esigenze spirituali del poeta.

Qualora si abbia con la musica una grande intimità, essa può offrire all'ascoltatore un riparo per proteggerlo dalle avversità della vita. La passione porta continuamente Ripellino alla scoperta di nuova musica, e quando un ascolto lo colpisce in particolar modo, l'opera è fatta propria e rielaborata a livello di interiorità: il rinnovato ascolto recherà conforto, e come passaggio finale l'opera stessa potrà riemergere dai versi, a testimonianza di quello che Ripellino ha di più caro.

Per concludere, ho tenuto da parte due poesie tratte dal *Violino*. Queste due citazioni non sono state ancora analizzate, perché non presentano nomi di compositori o di opere, ma si riferiscono alla musica in modo generico. Tale genericità non deve essere però fraintesa: in una raccolta come *Violino* mostra il segno inequivocabile di una scelta: il non citare alcunché di specifico significa qui abbracciare la musica nella sua totalità, cercare di accarezzarne l'idea complessiva. Nella prima poesia l'argomento musicale è trattato all'inizio, nella quartina d'apertura.

8.

La gioia dell'attimo in cui uno smarrito motivo
riemerge intero nella luce gelida,
per risonare più puro, più vivido
dopo tanta attesa, dopo tanto desiderio.
[...] ¹²²

¹²² *Violino*, p. 208.

Ripellino cerca di descrivere una sensazione ben precisa, di quando un motivo musicale improvvisamente e inspiegabilmente ci risuona in testa, e abbiamo come la sensazione di ritrovarlo fra le cose che amiamo, mentre lo credevamo perduto. Oppure quando, ascoltando un disco, sopraggiunge una parte che chiama a raccolta tutto il nostro essere, lasciandoci sospesi in uno stato di euforia, ma anche di leggero smarrimento. Con questa citazione, unica nel suo genere, sembra quasi che il poeta voglia spiegarci la modalità con cui nascono i riferimenti in ambito musicale presenti nelle sue poesie. Terminate le congetture, non resta che abbandonarsi alla gioia descritta da Ripellino, e che ogni appassionato di musica conosce bene.

L'altra poesia riprende per l'appunto il termine chiave «gioia», e si conclude con un termine altrettanto importante, di significato opposto: «disperazione». In questo testo, come nel precedente, Ripellino non si affida a un brano o ad un autore in particolare, ma abbraccia idealmente tutta la musica. Il poeta confida nel potere salvifico della musica, e chiede che la vita ne sia rischiarata. La musica assume qui una dimensione universale e si erge a estremo baluardo contro il silenzio e la morte: dobbiamo lasciarci svegliare dal suo «cinguettio», e nessuno rimarrà escluso, perché la musica in fin dei conti non divide, ma unisce.

15.

Quanta fatica per raggiungere la gioia,
per districarsi dall'intruglio delle tenebre,
dall'obbrobrio della notte-Goya,
da questa occhialuta febbre.
Perciò lasciate che sgorghi la musica
con gli zampilli del suo scherzando.
Anche i reclusi e gli esclusi
fra le vigne dei suoni si inebrieranno.
Coi chicchi lucenti del suo cinguettio
ci sveglierà dal torpore sornione
di èbeti bambole prive di brio,
dalla palustre-palustre disperazione¹²³.

¹²³ *Violino*, p. 215.

DIALOGHI SULLA CINA
SERGIO CONTI, GIANLUIGI NEGRO, MARIA OMODEO
(UNIVERSITÀ DI SIENA)

Le relazioni tra l'Italia e la Cina hanno origini antichissime. Posti ai due estremi del continente euroasiatico, i due paesi intrattengono scambi più o meno diretti sin da prima dell'era volgare, quando i cinesi erano conosciuti a Roma come i *seres*, coloro che producevano la preziosa e richiestissima seta, mentre, dal lato opposto, l'Impero Han (206 a.C. - 220 d.C.) ci attribuiva, caso unico nella storia cinese, l'appellativo di *Daqin*, i Grandi Qin, dal nome della prima dinastia imperiale del Regno di Mezzo. Da allora, Cina e Italia hanno sempre intessuto intense e proficue relazioni non solo dal punto di vista commerciale (chi ha detto Marco Polo?), ma anche e soprattutto da quello culturale, scientifico e artistico, grazie a figure la cui grandezza è riconosciuta in entrambi i paesi: Giuseppe Castiglione, Martino Martini, Matteo Ricci, Matteo Ripa, solo per citare alcuni nostri connazionali. E come non menzionare un altro protagonista di tali scambi, il toscano Piero Calamandrei, a cui nel 2020 è stato dedicato un numero celebrativo della rivista «Il Ponte» in occasione del 50° anniversario delle relazioni diplomatiche bilaterali tra l'Italia e la Repubblica Popolare Cinese.

Una relazione basata sul dialogo, quindi, quella tra Cina e Italia, dialogo che, nonostante le inevitabili criticità, si protrae fino ai nostri giorni. Ed è proprio il dialogo, inteso secondo una prospettiva culturale multidisciplinare, che ha ispirato la pubblicazione di questi contributi negli “Annali di studi umanistici”.

Nel 2016, il Dipartimento delle Scienze della Formazione, Umane e della Comunicazione Interculturale (DSFUCI) dell'Università di Siena ha ratificato una proficua collaborazione con l'Università di Wenzhou già avviata in maniera sperimentale negli anni precedenti. Grazie a tale collaborazione, gli studenti DSUFUCI iscritti al Corso di Laurea triennale in Lingue per Comunicazione Interculturale e d'Im-

presa hanno potuto beneficiare di insegnamenti tenuti da docenti della Wenzhou University, altamente qualificati nella didattica della cultura e della lingua cinese, ed in particolare di economia cinese, rivolta a studenti stranieri. Tale collaborazione ha altresì consentito agli studenti DSFUCI iscritti al Corso di Laurea di approfondire lo studio della lingua e cultura cinese presso l'ateneo di Wenzhou durante il loro percorso di studi.

Nel gennaio 2020 il DSFUCI ha ospitato la prima Winter School UniSi – Wenzhou University accogliendo una delegazione di venti studenti cinesi e confermando così la sinergia tra i due atenei. L'evento ha coinvolto i docenti del Corso di Lingue per la Comunicazione Interculturale e d'Impresa, i cui contributi, pur esaltando le specificità di ciascuna disciplina e la varietà degli interessi di ricerca, hanno evidenziato l'attenzione da parte del corso di laurea nei confronti della lingua e cultura cinese.

I contributi che vengono qui pubblicati intendono dare seguito a questa iniziativa, proponendo una selezione degli interventi alla Winter School integrata da contributi originali. Tra i motivi che animano la presente raccolta vi sono:

- La valorizzazione dei saperi interdisciplinari del Corso di Laurea in Lingue per Comunicazione Interculturale e d'Impresa a livello locale e nazionale;
- Il coinvolgimento da parte dei colleghi dell'Università di Wenzhou in una pubblicazione congiunta DSFUCI – Wenzhou University;
- Il rafforzamento di visibilità del Corso di Laurea in Lingue per Comunicazione Interculturale e d'Impresa a livello locale e nazionale.

I contributi, selezionati in modo da essere di sicuro interesse per i lettori sia italiani che cinesi e accessibili anche ad un pubblico non specializzato, seguono il filo conduttore del dialogo tra l'Italia e la Cina, spaziando dalla letteratura (Micali) all'arte (Torriti), passando per la linguistica (Conti), la didattica dell'italiano lingua seconda (Peppoloni), le relazioni internazionali (Negro), il cinema documentaristico (Siniscalco) e l'influenza culturale italiana in Cina (Omodeo). La raccolta, infine, vanta la presenza di due contributi da parte dei colleghi della Wenzhou University (Chen & Wu; Zhang).

YI CHEN, HAIRONG WU
FROM SURVIVAL TO DEVELOPMENT: TRANSNATIONAL
DYNAMIC ENTREPRENEURSHIP OF IMMIGRANTS

TAKING OVERSEAS WENZHOUENSE IN FRANCE AND ITALY AS EXAMPLES

Abstract

Il presente studio analizza l'evoluzione dinamica delle attività imprenditoriali dei migranti prendendo come esempio il caso della migrazione dalla Francia all'Italia da parte dei cinesi originari della città di Wenzhou. L'analisi mostra come il pattern imprenditoriale su uno spazio transnazionale attraversa tre fasi: la prima fase consiste nel flusso di beni dal paese di origine al paese di reinsediamento, la seconda nel flusso di beni dal paese di reinsediamento al paese d'origine, e la terza nella produzione congiunta in entrambi i paesi. Alcuni fattori giocano un ruolo determinante nel processo di evoluzione dinamica dell'imprenditoria migrante: tra questi, le politiche d'immigrazione e la struttura industriale del paese di reinsediamento, i modelli dell'economia mondiale, il grado di sviluppo economico del paese d'origine e lo sviluppo della rete imprenditoriale dei migranti stessi. Nell'intraprendere attività imprenditoriali su uno spazio transnazionale, gli immigrati originari di Wenzhou hanno instaurato una connessione tra il paese di reinsediamento e quello d'origine, venendo incontro alla domanda e all'offerta di ambo le parti ed esplorando nuove opportunità commerciali. La pratica imprenditoriale dinamica è una strategia adattativa attiva, adottata dai migranti per fronteggiare il mutevole ambiente economico e lo sviluppo della rete imprenditoriale.

(trad. it. Sergio Conti)

Taking the Wenzhouese who migrated to France and Italy as the example, this paper examines the dynamic evolution process of the immigrants' entrepreneurial activities. It is found that the transnational-space entrepreneurial pattern has gone through three stages: the first stage is the flow of goods from the home country to the resettlement country; the second stage is the flow of goods from the resettlement country to the home country; the third stage is the joint production in both countries. Some factors play important roles in the dynamic evolution process of the immigrants' entrepreneurship, such as the immigration policy and the industrial structure of resettlement countries, the pattern of the world economy, the economic development of the home country, and the development of the entrepreneurial network of the immigrants themselves. By

engaging in entrepreneurship across transnational space, the immigrants from Wenzhou connected the resettlement country with the home country, met the demand and supply from both sides, and exploited more new business opportunities. The dynamic entrepreneurial practice is an active adaptive strategy of the overseas immigrants to deal with the changing entrepreneurial environment and entrepreneurial network development.

YI CHEN, HAIRONG WU
FROM SURVIVAL TO DEVELOPMENT:
TRANSNATIONAL DYNAMIC ENTREPRENEURSHIP OF IMMIGRANTS

TAKING OVERSEAS WENZHOUENSE IN FRANCE AND ITALY AS EXAMPLES

1. *Introduction*

In the 1980s, a large number of Wenzhouese from areas such as Wencheng, Rui'an, and Lucheng (counties or districts under the jurisdiction of the Wenzhou Prefecture) travelled to the European continent in the name of family reunion and settled there, setting off a wave of migration from the East to the West. Thirty years later, a portion of these immigrants returned to their places of origin, resumed their residences, applied for identity cards, and bought real estates in their hometowns or big cities like Beijing, Shanghai, and Hangzhou, forming a wave of counterflow from the West to the East.

These counterflowing immigrants opened their new enterprises in China, set up factories for production, and engaged in import-export activities between their country of origin and their country of residence, while retaining their residency status in Europe and operating their businesses in Europe simultaneously.

In this paper, Wenzhou immigrants' business start-up for survival in the country of residence when they first arrived in the European continent is defined as "single-habitat entrepreneurship", while operating businesses simultaneously in the country of origin and the country of residence is defined as "amphibious entrepreneurship". From single-habitat entrepreneurship to amphibious entrepreneurship, Wenzhou immigrants have achieved dynamic development across the countries. What we try to investigate in this paper are the following questions: (1) How did single-habitat entrepreneurship evolve into amphibious entrepreneurship? (2) What factors contribute to amphibious entrepreneurship? (3) What advantages do immi-

grants have to achieve amphibious entrepreneurship? (4) Can their entrepreneurial activities in both countries complement each other?

2. *Research status and theoretical framework*

Entrepreneurial activities such as self-employment have been found to be one of the most common forms of employment for international migrants in their country of residence¹. Studies have shown that self-employment rates among large immigrant groups exceeded 15 percent of the labor force². According to Waldinger, Aldrich, and Ward, disadvantages in the job market and their unique resources as ethnic group members are the two main factors that lead to immigrant entrepreneurial activities³. Immigrants are at disadvantage in the job market in the country of residence due to factors such as identity legitimacy, language proficiency, educational background, information access and employment discrimination⁴. On the other hand, within the ethnic community in the country of residence, there are demands for ethnic goods or services with ethnic characteristics. Such demands drive immigrants to start businesses, leading to the “protection of the immigrant market”⁵. As most immigrants live in ethnic communities with consistent languages and customs, it is easier for them to conduct entrepreneurial activities to serve ethnic residents within the community. Research also indicates that the likelihood of Asian self-employment is positively correlated with residential clustering and segregation appears to magnify a group’s existing tendency toward self-employment⁶, as self-employment

¹ A. PORTES, J. JENSEN, *The enclave and the entrants: patterns of ethnic enterprise in Miami before and after Mariel*, «American Sociological Review», 54, 1989, 6, pp. 929-949; M. ZHOU, *Chinatown: The Socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

² G. J. BORJAS, *The self-employment experience of immigrants*, «The Journal of Human Resources», 21, 1986, 4, pp. 485-506.

³ R. WALDINGER, H. ALDRICH, R. WARD, *Ethnic Entrepreneurs*, Newbury Parker, Sage Publications, 1990.

⁴ Y. CHEN, *Yiming xingdong dui kuaguo kongjian shehui wangluo de yilai – dui Zhenan yiming zai Ouzhou zuyi shequ de kaocha* [Migrants’ actions reliance on the social network in transnational space: examining ethnic enclaves in Europe by Chinese migrants from South Zhejiang], «Huaren huaqiao lishi yanjiu», 3, 2015, pp. 44-54.

⁵ I. LIGHT, *Immigrant and ethnic enterprise in North America*, «Ethnic and Racial Studies», 7, 1984, 2, pp. 195-216.

⁶ G. B. FAIRCHILD, *Residential segregation influences on the likelihood of ethnic self-*

brings higher income and social status, greater independence, and more flexibility⁷.

Ethnic network plays a key role in immigrant entrepreneurship. Tilly argues that ethnic network helps migrants build patterns of adaptation in the countries where they settle by providing resources⁸. Overseas Chinese are adept at making use of ethnic network, whether informal social and commercial ties or formal associations and organizations, to build overseas Chinese business network in order to make up for their disadvantage in the job market and develop competitiveness⁹. Network embedding is of great significance to research on entrepreneurial activities of Wenzhou immigrants as it is generally believed that Wenzhou *Qiaoxiang* 侨乡 (the areas of origin of Chinese migrants) carry the characteristics of typical “differential mode of association”, in which interpersonal relationship varies according to consanguinity, kinship and closeness in space, with strong and weak connections interwoven, thus forming a unique ethnic network among overseas Chinese. This kind of ethnic network not only sets the way for overseas Chinese to go out and move¹⁰, but also replicates itself in the ethnic community in the country of residence through mass migration of overseas Chinese, forming special support for immigrant entrepreneurial activities¹¹. The formation and development of bags and suitcase manufacturing center in Florence, Italy is a case in point¹². The embedding of ethnic network and its interaction and integration with local culture

employment, «Entrepreneurship Theory and Practice», 33, 2009, 2, pp.373-395.

⁷ V. S. ZUIKER, *Hispanic Self-Employment in the Southwest: Rising above the Threshold of Poverty*, New York, Garland Publishing, 1998.

⁸ C. TILLY, *Transplanted Networks*, New York, Oxford University Press, 1990, pp. 38-45.

⁹ Y. ZHENG, *Duochong wangluo de shentou yu kuozhang - huaqiao buaren yu minyue qiaoxiang budong guanxi de lilun fenxi* [Penetration and expansion of multinet: a theoretical analysis of the interactive relations between overseas Chinese and Min-Yue qiaoxiang], «Huaren huaqiao lishi yanjiu», 1, 2004, pp.35-45.

¹⁰ C. WANG, *Yimin de xingdong jueze yu wangluo yilai - dui Wenzhou qiaoxiang xianxiang de shebuixue toushi* [To choose their behavior according to social networks: a sociological explanation of the Wenzhou phenomenon], «Huaren huaqiao lishi yanjiu», 3, 2002, pp. 43-52.

¹¹ Y. CHEN, *Yiming xingdong cit*.

¹² H. ZHOU, P. ZHU, *Weibeifei jingying qunti nengzai haiwai chenggong chuangye - jiyu dui Foluolunsa wenshang de shizheng yanjiu* [How can non-elite groups successfully start their own businesses overseas: a case study of Wenzhou businessmen in Florence], «Guanli shijie», 2, 2014, pp. 68-76.

in Europe further improve the innovative ability of Wenzhou immigrants, so as to ensure the sustainability of overseas immigrants' entrepreneurship¹³.

Wenzhou immigrants have been drawing attention from the Chinese academic circle since the 1990s. Famous scholar Li Minghuan adopted the perspective of "minor cultural tradition" to discuss the sense of relative deprivation in Chinese immigrants during their residence in Europe and chain reaction in the process of immigration¹⁴; Guo Jianbo described how the new generation of Wenzhou immigrants differ from the old generation¹⁵; Liu Ying presented the historical changes in transnational migration of people from southern Zhejiang¹⁶; Professor Qiu Guozhen analyzed the ways Wenzhou immigrants reconstruct their folk custom in the country of residence¹⁷; Huang Yinghu stressed the roles that kinship and places of origin play in the interpersonal relation among Wenzhou immigrant from the cultural perspective¹⁸; lastly, Xu Huabing's works systematically reported ways of migration and its evolution, and discussed its value to social research¹⁹.

¹³ Y. ZHANG, M. ZHANG, *Haiwai yimin chuangye rube chixu – laizi Yidali Wenzhou yimin de anli yanjiu* [Could overseas migrants develop sustainable entrepreneurship? Multiple case studies of Wenzhou migrants in Italy], *Shehuixue yanjiu*, 4, 2015, pp. 1-25.

¹⁴ M. LI, *Xiangdui sbiluo yu liansuo xiaoying – Guanyu dangdai Wenzhou diqu chuguo yiminchao de fenxi yu sikao* ["Relative derivation" and "chain reaction": analysis and reflection on contemporary emigration wave in Wenzhou], *Shehuixue yanjiu*, 5, 1999, pp. 83-93.

¹⁵ J. GUO, *Wenzhou xinyimin chuguo tedian jianxi* [Characteristic traits of new immigrants from Wenzhou], *Bagui qiaoxiang*, 1, 2006, pp. 26-30.

¹⁶ Y. LIU, *Zhenan kuaguo yiminchao de lishi bianqian* [Transnational emigration waves from Southern Zhejiang: development and changes], *Nanyang wenti yanjiu*, 1, 2009, pp. 66-73.

¹⁷ G. QIU, *Hudong yu chonggou: haiwai wenzhouren minsu guannian yu xingwei de chuancheng yu bianhua – Yi Bali de wenzhouren wei zhongxin* [Interaction and reconstruction: the change and inheritance of customs and behaviors of overseas Wenzhouese – Case study on Wenzhou people in Paris], *Minsu yanjiu*, 4, 2010, pp. 220-232.

¹⁸ Y. HUANG, *Diyuan xueyuan guannian yu wenzhouren de haiwai yimin* [Concepts of overseas Wenzhou people on closeness in space and consanguinity], *Bagui Qiaoxiang*, 4, 2012, pp. 15-20.

¹⁹ H. XU, *Wenzhou haiwai yimin yanjiu de xianzhuang shijiao yuanze he jiazhi* [The status quo, perspectives, principles of research on Wenzhou overseas immigration and its value], *Zhejiang xuekan*, 1, 2011, pp. 205-209; Id., *Quyuyimin jiqi shehui yanjiu de jiazhi – Yi Wenzhou wei li* [Regional immigration and its value to social research – The case of Wenzhou], *Shehui kexue zhanxian*, 6, 2012, pp. 192-197; Id., *Quyuy wenhua yu Wenzhou haiwai yimin* [Regional culture and overseas immigrants from Wenzhou], *Huaren huaqiao lishi yanjiu*, 2, 2012, pp. 44-52; Id., *Zhongguo haiwai yimin geti*

Reviewing the aforementioned research, we found that all scholars focused on the entrepreneurial activities of international migrants in the country of residence, where immigrant entrepreneurial activities were restricted within the framework of fighting for survival. In fact, overseas immigrants conduct their business activities by taking advantage of the market position difference and the supply asymmetry between their country of origin and their country of residence, and their entrepreneurial activities often transfer between the two countries, indicating the trend of transnational dynamics.

Corresponding to the change of entrepreneurial space is the integration and upgrading of their entrepreneurial network, whose expansion allows immigrants to seek entrepreneurial opportunities in a wider space. Their familiarity with both markets compensates their disadvantages in their country of residence, endowing immigrants with greater adaptability and flexibility.

We believe that to study immigrant entrepreneurship it is crucial to take into account the changes in the economic environment of both the immigrant's country of origin and their country of residence, the evolution of immigrant ethnic network and the identity characteristics of immigrants. Accordingly, we construct the framework of Transnational Dynamic Development of Overseas Immigrant Entrepreneurship to explain the process during which single habitat entrepreneurship evolves into amphibious entrepreneurship. Under this framework, the process of entrepreneurial development is divided in two phases, namely, survival and development, referring to the dynamic process in which immigrants change their entrepreneurial behavior and create entrepreneurial advantage in spatial transformation of two countries. The present study also explores how immigrants integrate and utilize network and resources to participate in the dynamic practices of the international labor division system. To support the analysis, we will integrate excerpts from interviews collected by the authors in 2013 and 2015.

xingdong jueze fenxi – Yi lü Ou wenzhouren wei li [An analysis of individual choices of Chinese overseas immigrants – A case study of Wenzhou people in Europe], «Shehui kexue zhanxian», 6, 2015, pp. 177-186.

3. *Survival: the goal of single-habitat entrepreneurship*

3.1 Immigration policy: attraction to France and Italy

In the 1980s, France and Italy took in large numbers of migrants from developing countries. France launched several “legalization” campaigns, admitting about 100,000 immigrants a year²⁰. Its neighboring country Italy offered amnesty to immigrants from countries like Romania, Albania, Morocco, and China in 1986, 1990, 1995, and 1998, respectively, during which it was extremely easy for them to obtain a residence permit.

France and Italy absorbed immigrants for profound social and economic reasons. Socially, both France and Italy were stepping into ageing societies. By 2013, 17.9% of French population had reached 65 and over, ranking 16th in the world map of ageing. The issue was more severe in Italy as it ranked fourth in the world with 20.8% of its population aged 65 and over (see Table 1). Insufficiency in labor force compelled both France and Italy to absorb immigrants, replenish their labour forces and improve their demographic structures.

Table 1. Proportion of people over 65 in the total population of France and Italy from 2010 to 2013²¹

	2010	2011	2012	2013
Italy	20.2%	20.3%	20.5%	20.8%
France	16.4%	16.8%	17.5%	17.9%

Economically, wage had been rising to a very high end in the French and Italian labour markets since the 1960s even compared to other developed countries. To reduce production costs, French and Italian companies were more willing to hire immigrants and even illegal immigrants for wage reduction, working hours extension as well as to avoid various social insurance fees for domestic employees.

Shift in immigration policies of France and Italy therefore constitut-

²⁰ M. LI, G. CARINE, *Gonghe moshi de kunjing - Faguo yimin zhengce yanjiu* [Paradoxes of republican model: a study of French immigration policy], «Ouzhou yanjiu», 4, 2003, pp. 119-139.

²¹ Data sources: <http://www.nationmaster.com/country-info/stats/people/age-structure/65-years-and-over>, Accessed 13 June 2017.

ed great appeal to some Wenzhou people as they formed the expectation that legal status would be granted sooner or later, as long as their migratory project was directed towards the European continent.

Actually, a tendency to tolerate illegality of residence status among Wenzhou immigrants had been developed both in France and Italy as Wenzhou immigrants turned out to be young and hard-working, few with religious belief, not prone to disturbances, available with low pay and willing to work long hours in harsh conditions without complaints about low welfare. It could be concluded that the dedication and the willingness to endure hardship of Wenzhou immigrants convinced the governments in their country of residence that they could contribute more than they would be rewarded, and therefore led to quick approval from the governments of France and Italy for their legal residential status.

3.2 Single-habitat entrepreneurship: connection between dream of getting prosperous and industrial structure in France and Italy

To Wenzhouese, going outside Wenzhou to start their own businesses and elevate their economic status is steeped in their tradition. Early in the 1930s, a number of impoverished Wenzhouese were forced by miseries brought by war and natural disasters to travel to France. They settled there and made a living as peddlers on the streets, selling “Qingtian Stone” (carved soapstone), or as laborers in factories or mines. At the end of 1970s when China opened up to the outside, they contacted their relatives and friends back in the places of origins where people were struggling in their field lands. Full of desire to change their economic conditions and inspired by the news of rapid wealth from Europe, some Wenzhouese went to France in the name of family reunion. By running restaurants or workshops for leather shoes and garment making, they made a sum of handsome money in a short period of time. When returning to their areas of origin, their “conspicuous consumption” spread the idea of possibility of entrepreneurial activities and rapid success in Europe. This helped to establish the awareness of “transnational entrepreneurial investment in search of fortune” in their nationals. Going to France and Italy impressed some local people in Wenzhou as a shortcut for lifting themselves from poverty and guarantee support to their old parents.

Case 1: Why did I go abroad? It's simple: to make money. Those people who had gone abroad all had their new houses built. But my family was too poor to afford that. I had to leave home to make money as I was the eldest son and my younger brother was still in school²².

From the perspective of industrial structure, catering businesses - an important part of the tertiary industry - was the starting point of Wenzhou immigrants' success in France. As French people attach great importance to their quality of life, their tastes are more inclined towards exotic cuisine provided by Wenzhou immigrants which not only satisfies their stomach, but also infuses fresh elements into the French service industry.

Case 2: When we first arrived in Paris, all of us were in the same business – running restaurants. The restaurants operated by each of us were of the same pattern with menus and prices being the same. Though the dishes we made looked awful, they were eaten up by people who queued outside our restaurants owing to low price and good taste²³.

With the influx of large numbers of Wenzhouese to the Italian soil, the remarkable development of Chinese ethnic economy in Italy was triggered. Italy's unique industrial district which is mainly composed of small and medium-sized enterprises (SMEs), and gather in areas with rich accumulation of traditional handicrafts gave Wenzhou immigrants an opportunity to get involved in low-end manufacturing sector. These SMEs combine their craftsmanship with modern industrial technology, specialize in one certain product production and work closely with other enterprises to produce specialized and differentiated products. As this approach to production requires relatively low-skilled workers, Wenzhou immigrants gained access to these industries by working as contractors or subcontractor to local producers. Through cooperation with several processing factories, these small owners integrated their production into the Italian industrial chain, improving production efficiency,

²² Excerpts of an interview with Mrs. Zhang from Yuhu, Wencheng (Milan, Italy, July 9th, 2013)

²³ Excerpts of an interview with Mr. Wen from Yuhu, Wencheng (Paris, France, July 17th, 2013)

helping Italian manufacturers in cost reduction and value addition of Italy-made products. In turn, to a certain extent, Italian manufacturers became dependent on them and Wenzhou immigrants started up their entrepreneurial activities in low-end manufacturing.

3.3 Ethnic community: support from entrepreneurial network in the country of residence

Wenzhou immigrants' entrepreneurial activities in France and Italy are actually concentrated in certain specific geographic areas, mainly the 13th Arrondissement, Megalopolis, the third Arrondissement in Paris, and the vicinity of Rome Railway Station, Milan Chinatown, and Prato in Italy. Ethnic Chinese cluster to form their own community that provides support for immigrant entrepreneurial activities in identity negotiation, capital acquisition, manpower and information protection.

First of all, Chinese ethnic community provides a cover environment for Wenzhou immigrants. Many Wenzhou immigrants started their businesses before they had obtained legal permanent resident status in their country of residence (see Case 3). Secondly, ethnic network constitutes financial support for entrepreneurial activities. Wenzhouese are very apt at collecting capital for business start-up by taking advantage of kinship, consanguinity and closeness in areas of origin²⁴. Within the ethnic enclave in which they are inserted they are able to raise entrepreneurial capital based on reciprocal trust. Thirdly, ethnic community provides a steady stream of new immigrants entering the work force. The newly arrived and the entrepreneurs complement each other in that the former work for the latter while the latter offer the former food and lodging from their very first day of permanence in Italy. The relationship between employer and employee is one of mutual interest.

Finally, as Chinese ethnic community is relatively isolated from the local community, ethnic community serves as an information center for immigrants with multiple links within the ethnic enclave

²⁴ Y. CHEN, Y. ZHANG, *Shehui ziben shehui wangluo yu qiyejia jiqun – Jiyu Ningbo he Wenzhou de bijiao yanjiu* [Social capital, social network and entrepreneurs clusters – Based on comparative study of Ningbo and Wenzhou], «Shangye jingji yu guanli», 10, 2013, pp. 40-47.

through word of mouth. Information like “who has developed new customers”, “who has transformed production processes”, “who has started a new venture” are spread fast, furnishing to-be entrepreneurs with rich down-to-earth entrepreneurial experience to learn from.

Case 3: I run a shoe store with money borrowed from my relatives and friends. Why did I run a shoe store instead of other stores? Because a relative of mine sells shoes and it's convenient for me to follow him and sell whatever he sells well...At that time I had no residence permit but one of my county fellow from Lucheng (a district in Wenzhou) has, so I reached an agreement with him stipulating that he would help me in case of trouble. Once a policeman turned up in my store and inquired about a clerk's identity but he assumed that my husband and I had residence permit. While he was talking to the clerk, we ran away and called the Luchengese to come over to deal with the cop. Now we have three to four clerks, all from Wenzhou²⁵.

4. Development: driving forces for amphibious entrepreneurship

4.1 Change in situation: attraction to China

In the 1980s, immigrants were attracted to France and Italy thanks to their robust economy. Thirty years later, great changes have taken place in the international economic landscape. Comparing vertically, China's GDP (Gross Domestic Production) in 2015 were nearly 60 times of that in 1980, its ranking in the world map having leaped from the 13th to the 2nd position. Comparing horizontally, China's GDP in 1980 was only 27% of France's and 40% of Italy's whereas in 2015, the combined GDP of France and Italy was merely a third of China's (see Table 2).

²⁵ Excerpts of an interview with Ms. Lin from Chashan, Ouhai, who returned from Italy to visit her relatives in Wenzhou (Wenzhou, China, August 25th 2013)

Table 2. GDP of China, France and Italy and their world rankings²⁶
(Unit: Millions of Dollars)

Country	1980		1990		2000		2010		2015	
	GDP	rank	GDP	rank	GDP	rank	GDP	rank	GDP	rank
China	189,401	13	356,937	11	1,198,475	6	5,930,502	2	11,384,763	2
France	690,323	5	1,244,163	4	1,326,334	5	2,565,039	5	2,422,649	6
Italy	459,830	7	1,138,091	5	1,104,009	7	2,055,355	8	1,819,047	8

As a direct result of the changed economic situation, especially after the aggravation of the economic crisis in 2008 when Italy's economy plunged down, with demand shrinking sharply and catering businesses no longer prosperous, making money in France and Italy became harder and harder for immigrants. Sales in the traditional Chinese goods hubs in Europe started plummeting and hence a prevalent saying sounded among Wenzhouese in Italy: "Once I earned euros, now I earn a dime."²⁷

Case 4: During my 15-year stay in Italy, I once worked in the local companies as a wage owner and later on ran two coffee bars on my own. But after 2008 when Italy was hit by the economic crisis, I knew I could not stay there any longer. Do you know what the revenue of my coffee bar was on the last day of its operation? 50 euro!! With no hesitate, I bought an air ticket and flew back the next day, leaving the coffee bar there unattended²⁸.

On the contrary, China's domestic economy was booming, with various new concepts such as e-commerce and "Internet plus" emerging in an endless stream, leading to a wave of entrepreneurship. Immigrants started to think about flowing back to their motherland and exploiting new business opportunities.

²⁶ Data source: Data of 1980, 1990, 2000, 2010 from World Bank database, data of 2015 from each country' statistics database

²⁷ Excerpts of an interview with Ms. Lin from Chashan, Ouhai, who returned from Italy to visit her relatives in Wenzhou (Wenzhou, China, August 25th, 2013)

²⁸ Excerpts of an interview with Mr. He from Li'ao, Rui'an, who returned from Italy (Wenzhou, China, October 21th, 2015)

4.2 Amphibious entrepreneurship: embedding of entrepreneurial forms in market environment

One of the advantages international migrants have when they start up a business is that they have a wider range of options as they move freely between their country of origin and their country of residence, exposed to changes in comparative advantage and therefore adjust their entrepreneurial activity models. As for the Wenzhouese who settled in France and Italy, they keep in touch with the market in the country of residence and the market in Wenzhou at the same time. When they observe a difference between the supply and demand of the two markets, they exploit the business opportunities.

The transnational-space entrepreneurial patterns of Wenzhou immigrants in France and Italy have undertaken three stages: first, commodity flow from the country of origin to the country of residence; second, the commodity flow from the country of residence to the country of origin; third, the joint production in both countries.

In the late 1990s, when Wenzhou immigrants in Europe returned to visit their relatives in Wenzhou, the low-priced locally produced goods stroke them as a very good chance to sell them to Chinese community in France and Italy. They started to import these goods and gradually Wenzhou products enjoyed great popularity all over Europe with competitiveness in price. Since then, "Overseas Chinese Trade" has become an important channel for Wenzhou commodities to be exported to Europe. Through this channel, private enterprises in Wenzhou opened up a new market while Wenzhou immigrants in France and Italy sold products made by Wenzhou private enterprises by means of credit sale, which helped them remove capital obstacles in business upgrading. With China joining the World Trade Organization (WTO) in 2001, trade barriers between China and Europe were further removed, and the scale of importation by Wenzhou immigrants in France and Italy was expanded to such a large extent that the sources of goods extended from Wenzhou to the whole mainland of China. Some examples are markets in Guangzhou and Yiwu, which even opened specific "stalls" for them. Hence, a number of Chinese commodity markets came into being in France and Italy and became international goods transmitting hubs throughout Europe. Some Wenzhou immigrants even operated trading companies in Wenzhou and in their country of residence

simultaneously, with the one in Wenzhou dealing in commodity procurement in China and exporting to Europe, and the other trading companies based in their country of residence as importers, focusing on sales in Europe. Thus, amphibious entrepreneurial path was successfully paved.

Case 5: We own an international trading company in Wenzhou. As the output value of our company is quite large, we were awarded by the local government (Ouhai District) last year and were rated as one of the top exporters of Ouhai in foreign trade. In fact, we only have one customer, that is, our own company in France²⁹.

Due to the severe economic shock in 2008, the international economic landscape changed abruptly. Accompanied by high unemployment rate, falling household income, shrinking commodity consumption, European economy plummeted and Chinese exports to Europe dropped as well. To cope with the loss in imports, Chinese importers in France and Italy looked to European local products, whose supply surpassed demand in view of the situation at that time. A wide range of products, such as red wine, baby food and daily goods, were shipped to Wenzhou and sold from Wenzhou to all other parts of China. This trade flow fit very well with China's upward trend in consumption. With their country of residence as the production base and their country of origin as the consumer market, Wenzhou immigrants further broadened their amphibious entrepreneurship scope.

Although trade between China and Europe was in full swing, some Wenzhou immigrants were not content with what they had achieved and started to seek new ways for upgrading of their businesses. As a Wenzhou immigrant who had been in the leather shoes business for years put it, some Chinese products didn't suit the taste of European customers considering the differences in culture, aesthetics and living habits between the two markets. To change the situation and better cater to the European markets, Wenzhou immigrants started their own brands and invested in hiring French or Italian stylists for designing an entire line. After

²⁹ Excerpts of an interview with Mr. Zhu, an overseas Wenzhouese in France (Wenzhou, China, October 21th, 2013)

the sample products were produced according to their designs, the products would be sent back to Europe for approval from the stylists before mass production started. With strict quality control, these products met the needs of the European markets and were sold with their own trademarks at a higher price. Taking advantage of resources in the two spaces, integrating them in the industrial chain to enhance the added value of products, Wenzhou immigrants gradually evolved from middlemen into manufacturers and traders simultaneously.

From a larger perspective, the integration of industries of China and Europe also meets the needs of transformation of Italian industrial districts composed of SMEs, which used to be prominently prosperous but challenged by rivals from emerging economies in recent years. The enterprise network in the industrial district is now becoming increasingly export-oriented and internationalized³⁰, to improve the specialization advantage and advantage in the industrial district as well as the overall operation efficiency. The practices of Wenzhou immigrants' amphibious entrepreneurship were at exactly the same pace as that of export-orientation and internationalization of Italian traditional industries, and therefore have achieved win-win effect.

4.3 Transnational space: Integration of entrepreneurial network in country of residence and country of origin

Immigrants need to effectively connect and combine their entrepreneurial activities in two countries in amphibious entrepreneurship, utilize the comparative advantages of different regions and embed them into different links of the value chain.

From the existing practice, the support from ethnic network in the country of residence for amphibious entrepreneurship is mainly reflected in sales channels and professional guidance. Through years of residence and business in Europe, Wenzhou immigrants had built a complete sales network in France and Italy, including primary

³⁰ Y. SUN, *Shixi jinnianlai Yidali chanyequ de zhuaxing yu chuangxin* [A study on the recent transformation of and innovation in Italian industrial districts], «Ouzhou yanjiu», 5, 2012, pp. 117-135.

agents, secondary agents, distributors and retailers, who perform their respective duties, though at different levels in this sales chain, by extending their tentacles to end consumers and capturing changes in the market consumption dynamics of the country of residence. Meanwhile, European local professionals were invited to join the immigrant's transnational entrepreneurial team to provide supports in accounting, laws, designing and so on. These professionals have a better understanding of local policies, regulations, practices and customs, which could help Wenzhou immigrants avoid tax or legal troubles.

In addition, Wenzhou immigrants in France and Italy managed to forge new connection with the privileged class in Europe to obtain non-public information about the local market and maintained their relations with these people in ways such as inviting them to China for a tour and covering all their expenses during their stay in China. They also deliberately use their minority identity to gain support at the political level. Some Wenzhou immigrants achieved so much success in their amphibious entrepreneurship that European local producers and distributors even took the initiative to approach them in the hope that through connection with Wenzhou immigrants they could implement cooperation with China in product development and market penetration, so as to enjoy the dividends of China's economic development.

Case 6: In the past, as we were much disadvantaged than they were, we were looked down upon by them and were ignored by them despite our hard work. Now that their country is struggling with its economy whereas we are much better-off, they come to me for cooperation³¹.

Relatively speaking, network support from the country of origin for amphibious entrepreneurial activities is mainly reflected in products supply, capital collection and business routine implementation. The products Wenzhou immigrants handle in import-export activities are mainly the pillar products of Wenzhou industry, including garments, leather shoes, hats, and other daily goods. When it comes to payment the usual practice is deferred payment, as Wenzhou

³¹ Excerpts of an interview with Mr. Huang from Li'ao, Rui'an (Paris, France, July 24th, 2013)

immigrants negotiate with Wenzhou enterprises to collect money after delivery. They therefore use this time lag to complete the distribution of goods in Europe, get paid by distributors, and pay Wenzhou manufacturers eventually. This kind of deferred payment is actually financing for Wenzhou immigrants when they are underfunded. As immigrants in Europe can not stay in their country of origin for long, they rely on their relatives and friends in their places of origin for daily production management and so on.

5. *Conclusions*

Taking French and Italian Wenzhou immigrants as examples, we discussed how single-habitat entrepreneurship evolved into amphibious entrepreneurship, and analyzed the changes in ethnic network for their entrepreneurship. On the whole, the entrepreneurship of Wenzhou immigrants in France and Italy is a transnational dynamic development process. In terms of the geographical location of entrepreneurship, immigrants have shifted from operating only a business in the country of residence to managing businesses simultaneously in both the country of residence and their country of origin; from the angle of the objectives of entrepreneurship, immigrants have changed from survival-oriented entrepreneurship based in the country of residence to advanced entrepreneurship based on the integration of transnational space; from the viewpoint of entrepreneurial network, immigrants have expanded from the monocultural network of ethnic community to the integration of both ends in transnational space.

As discussed in the previous sections, the dynamic development of entrepreneurship of French and Italian Wenzhou immigrants is indispensable from immigration policies and industrial structure of their country of residence as well as the world economic landscape, the economic development of their country of origin and the entrepreneurial network Wenzhou immigrants involved themselves in. All the above-mentioned factors have contributed to their successful transformation from single-habitat entrepreneurship into amphibious entrepreneurship.

However, it should be pointed out that the transnational entrepreneurial practices discussed above, from single-habitat entrepreneurship to amphibious entrepreneurship, did not happen to all

Wenzhou immigrants in France and Italy. Immigrants who still earn a living for survival in the country of residence have not yet completed this transformation. Despite this, the transnational dynamic process from single-habitat entrepreneurship to amphibious entrepreneurship is one of the most distinguished characteristics of overseas immigrants from their counterparts in China mainland.

SERGIO CONTI
FRASEOLOGIA IN CINESE
VERSO UNA CLASSIFICAZIONE PROTOTIPICA DEGLI *SHUYU*

Abstract

Scopo di questo contributo è offrire una panoramica su un tema molto dibattuto nel campo della fraseologia del cinese, quello della classificazione delle diverse tipologie di forme idiomatiche (*shúyǔ* 熟语). Negli ultimi decenni, l'analisi sistematica degli *shuyu* ha portato alla definizione delle caratteristiche principali di questa classe lessicale e all'individuazione delle principali categorie che la compongono, vale a dire *yànyǔ* 谚语 “proverbi”, *chéngyǔ* 成语 “espressioni fatte”, *guànyòngyǔ* 惯用语 “espressioni abituali”, e *xièhòuyǔ* 歇后语 “espressioni allegoriche con sottinteso”. La questione della classificazione degli *shuyu*, tuttavia, è ancora aperta: lo scopo di questo saggio è quindi di porre le basi teoriche per una possibile soluzione al problema.

La riflessione prende spunto dalla definizione di “*chengyu* prototipico” (*diànxíng chéngyǔ* 典型成语) proposta da Hu Binbin nel suo studio del 2015 sulle proprietà dei *chengyu* predicativi: rifacendosi alla Teoria dei prototipi di Rosch e dei Modelli cognitivi idealizzati di Lakoff, Hu afferma la classe dei *chengyu* non ha confini ben definiti; al contrario, l'appartenenza di un'espressione idiomatica a tale gruppo è il risultato di un bilanciamento integrato delle sue caratteristiche. A partire da questa intuizione, il presente studio propone una sistematizzazione delle principali categorie di *shuyu*, con particolare enfasi sulla collocazione di categorie finora considerate marginali come *súyǔ* 俗语 “espressioni popolari” e *géyán* 格言 “motti”.

The aim of this contribution is offering a general overview on a very debated issue in the field of Chinese phraseology, that of the classification of Chinese idioms (*shúyǔ* 熟语). In the last decades, the systematic analysis of *shuyu* led to the definition of the main characteristics of this particular class of the lexicon, as well as the identification of its main subgroups, namely *yànyǔ* 谚语 “proverbs”, *chéngyǔ* 成语 “made phrases”, *guànyòngyǔ* 惯用语 “habitual expressions”, and *xièhòuyǔ* 歇后语 “allegoric expressions”. Nevertheless, that of the classification of *shuyu* is still an open issue. This paper is an attempt to provide the theoretical bases for a possible solution to the problem.

The starting point of the reflection is the definition of “prototypical *chengyu*” (*diànxíng chéngyǔ* 典型成语), proposed by Hu Binbin in his 2015's work on the properties of predicative *chengyu*. Based on the classification approach of Rosch's

Prototype Theory and Lakoff's Idealized Cognitive Models, Hu states that the class of *chengyu* does not have definite boundaries; rather, the membership of an idiomatic expression to this group is the result of an integrated balancing of its characteristics. Starting from this intuition, the present study proposes a systematization of the main *shuyi* types, with particular emphasis on the classification of *siyu* 俗语 “popular expressions” and *geyan* 格言 “mottoes”, two categories that do not enjoy a definite status in the existing literature.

SERGIO CONTI
FRASEOLOGIA IN CINESE
VERSO UNA CLASSIFICAZIONE PROTOTIPICA DEGLI *SHUYU*

1. *Introduzione*

Quello della formulaicità è un fenomeno estremamente pervasivo delle lingue naturali. Le espressioni idiomatiche costituiscono una parte rilevante dell'uso della lingua e sono frequentemente impiegate dai parlanti per gli scopi comunicativi più disparati¹. La lingua cinese, in particolare, «offers some of the best examples of idiom formation»²: non stupisce quindi che le espressioni idiomatiche, in cinese *shúyǔ* 熟语 “espressioni familiari”³, siano state la prima categoria di sequenze formulaiche oggetto di studio sistematico⁴. Ciò nonostante, la questione della classificazione dei diversi tipi di *shuyu* è ancora molto dibattuta: lo scopo di questo saggio è quindi di porre le basi teoriche per una possibile soluzione al problema. Il tentativo, in altri termini, è quello di fornire una risposta alla seguente domanda: è possibile conciliare le diverse proposte degli studiosi di fraseologia cinese in un unico sistema teorico-descrittivo? Per rispondere si effettuerà una revisione della letteratura esistente,

¹ Per espressioni idiomatiche o *idioms* si intende «multiword expressions consisting minimally of two words, including compound words [...] non-literal or semi-literal in meaning [and] generally rigid in structure» (D. LIU, *Idioms: Description, Comprehension, Acquisition, and Pedagogy*, New York & London, Routledge, 2008, p. 23).

² A. MAKKAI, *Idiomaticity as a reaction to l'arbitraire du signe in the universal process of semeio-genesis*, in *Idioms: Processing, Structure and Interpretation*, a cura di C. Cacciari, P. Tabossi, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1993, p. 209.

³ Per la resa dei termini cinesi, i caratteri e la segnalazione dei toni nella trascrizione in *pīnyīn* 拼音 sono riportati solo alla prima apparizione. Le traduzioni da fonti cinesi sono di chi scrive.

⁴ X. QIAN, *Hanyu yukuai yanjiu chutan* [Studio preliminare sui *chunks* del cinese], «Beijing Daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)», 5, 2008, pp. 47-56.

con particolare enfasi sui *chéngyǔ* 成语 “espressioni fatte”: il dibattito intorno alla definizione e descrizione di questa sottocategoria di *shuyu*, infatti, non solo è rappresentativo dello stato dell’arte della ricerca sulla fraseologia del cinese, ma può fornire la chiave per una sistematizzazione teoricamente supportata dell’intera classe delle espressioni idiomatiche cinesi.

2. *Shuyu*

Calco semantico dal russo introdotto in cinese negli anni ’50-’60 del XX sec., il termine *shuyu* nasce come termine specialistico per indicare l’intero gruppo delle espressioni idiomatiche cinesi. Si tratta quindi di un termine ombrello che comprende un insieme molto eterogeneo di forme idiomatiche e che è stato adottato dagli studiosi con accezioni spesso contrastanti. Nonostante tali discordanze, vi è sufficiente consenso per affermare che gli *shuyu* consistono in unità semantico-funzionali caratterizzate da un alto grado di convenzionalità, non-composizionalità e invariabilità sia fonetica che formale, impiegate in qualità di singoli costituenti o di enunciati indipendenti⁵. Gli *shuyu* possiedono inoltre un elevato valore comunicativo e veicolano un ricco repertorio di riferimenti culturali⁶. Si tratta quindi di sequenze lessicalizzate paragonabili ai fraseologismi dell’italiano⁷, pur presentando specificità interpretabili solamente alla luce di una profonda conoscenza della Cina. Gli *shuyu*, infatti, comprendono diversi tipi di forme linguistiche tipiche del cinese e prive di corrispettivi nella nostra lingua, con caratteristiche sintattico-grammaticali, stilistiche e comunicative ben distinte. Le principali sottocategorie di *shuyu* sono *yànyǔ* 谚语, *guànyòngyǔ* 惯用语, *xiēhòuyǔ* 歇后语 e *chéngyǔ*. Di seguito si fornirà una breve descrizione di ciascun tipo, ad eccezione dei *chéngyǔ* di cui si tratterà nella sezione 3. Nel far questo, si tenterà di evidenziare i problemi tassonomici emersi in letteratura, soprattutto in riferimento a due ulteriori sottocategorie

⁵ Q. WANG, *Hanyu shuyu lun* [Teoria della fraseologia del cinese], Jinan, Shandong Jiaoyu Chubanshe, 2006, pp. 18-27.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Si veda S. NUCCORINI, *Italian phraseology*, in *Phraseology. An International Handbook of Contemporary Research*, Vol. 2, a cura di H. Burger e altri, Berlin & New York, de Gruyter, 2007, pp. 691-703.

con uno status più incerto, vale a dire *súyǔ* 俗语 e *géyán* 格言⁸.

Gli *yanyu* corrispondono grosso modo ai proverbi italiani⁹: come questi ultimi, infatti, consistono in brevi espressioni dallo stile colloquiale e dalla forma invariabile, la cui funzione è quella di trasmettere norme, conoscenze, consuetudini, insegnamenti o ammonimenti, spesso in forma metaforica¹⁰. Pertanto, gli *yanyu* intrattengono un profondo legame con la tradizione popolare, in particolare con quegli aspetti della vita quotidiana relativi ai rapporti interpersonali, all'ambiente, agli agenti naturali, alle attività agricole e commerciali e così via¹¹.

Dal punto di vista formale, gli *yanyu* presentano caratteristiche eterogenee. In primo luogo, il numero di caratteri che li compongono non è definito, ma può variare di molto da un'espressione all'altra¹². Sun, inoltre, distingue tra *yanyu* a "corpo unico" e a "corpo doppio": nel secondo caso, il proverbio è composto da due clausole spesso in rima e formate dallo stesso numero di caratteri, per lo più dispari¹³. Un esempio di *yanyu* a corpo unico è *bǎi wén bù rú yí jiàn* 百闻不如一见 "sentire qualcosa cento volte non è niente rispetto a vederla una volta di persona", mentre un esempio di *yanyu* a corpo doppio è *bù jīng dōng hán, bù zhī chūn nuǎn* 不经冬寒, 不知春暖 "non si può conoscere il tepore primaverile senza fare esperienza del freddo invernale"¹⁴.

Gli *yanyu*, infine, sono enunciati autonomi che svolgono una funzione espressiva¹⁵, appartengono cioè ai *sememic idioms* secon-

⁸ Alcune categorie annoverate in un numero molto limitato di studi non saranno trattate in questa sede. A tal proposito, si veda S. CONTI, *Chengyu. Caratteristiche e apprendimento delle espressioni idiomatiche cinesi*, Padova: libreriauniversitaria.it edizioni, 2019, p. 40.

⁹ Secondo il Vocabolario Treccani, la definizione di "proverbio" è la seguente: «Breve motto, di larga diffusione e antica tradizione, che esprime, in forma stringata e incisiva, un pensiero o, più spesso, una norma desunti dall'esperienza» (<<http://www.treccani.it/vocabolario/proverbio/>>; ultimo accesso 06/11/2020).

¹⁰ Z. WU, *Hanyu shuyu tonglun (xiudingban)* [Teoria generale sulla fraseologia del cinese (edizione aggiornata)], Baoding, Hebei Daxue Chubanshe, 2007, p. 54.

¹¹ Ivi, pp. 98-113.

¹² W. SUN, *Hanyu shuyuxue* [Fraseologia del cinese], Changchun, Jilin Jiaoyu Chubanshe, 1989, p. 292.

¹³ Ivi, p. 310.

¹⁴ L. HERZBERG, *Chinese proverbs and popular sayings*, in *The Routledge Encyclopedia of Chinese Language*, a cura di S.-W. Chan, London, Routledge, 2016, p. 297.

¹⁵ D. WEN, *Hanyu yubuxue jiaocheng* [Corso di fraseologia del cinese], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2006, p. 45.

do la terminologia di Makkai¹⁶.

Simili agli *yanyu* sono sia i *suyu* che i *geyan*: la classificazione di queste due categorie, infatti, è molto dibattuta.

Al pari degli *yanyu*, i *suyu* sono espressioni popolari tipiche del parlato¹⁷. Sia Yao che Wang, tuttavia, li considerano una categoria autonoma: entrambi gli autori sostengono che la differenza tra *suyu* e *yanyu* è che, se i secondi trasmettono insegnamenti, ammonizioni e conoscenze, i primi sono semplici espressioni colorite e ironiche con una funzione puramente retorica¹⁸. Tali caratteristiche, in particolare l'assenza di funzioni moralistiche o didascaliche, sono evidenti nell'espressione *chī zhe wǎn lǐ de, kàn zhe guō lǐ de* 吃着碗里的, 看着锅里的 “mangiare ciò che sta nel piatto e guardare ciò che sta in pentola [essere incontentabili]”¹⁹.

I *geyan* sono invece aforismi che trasmettono principi e norme di comportamento dei saggi del passato, tramandati e conservati in forma scritta²⁰. Da questa definizione è facile osservare una somiglianza con gli *yanyu*: come questi ultimi, infatti, i *geyan* sono enunciati autonomi con carattere prescrittivo, normativo o morale. Per questo motivo, anche i *geyan*, al pari dei *suyu*, sono stati classificati di volta in volta come categoria autonoma o sottocategoria degli *yanyu*²¹. Secondo Sun, le principali differenze tra *yanyu* e *geyan* si riscontrano nel registro, nella provenienza e nel contenuto: rispetto agli *yanyu*, i *geyan* hanno un'origine scritta ben individuabile, un registro più formale e un contenuto più elevato, che coinvolge concezioni filosofiche sul mondo, la vita e la morale²².

I *guanyongyu* sono «espressioni fisse utilizzate principalmente nel parlato e formate prevalentemente dalla combinazione di tre

¹⁶ A. MAKKAI, *Idiomaticity as a language universal*, in *Universals of Human Language*, Vol. 3, a cura di J. H. Greenberg e altri, Palo Alto (CA), Stanford University Press, 1978, p. 443.

¹⁷ Il termine *suyu* è stato impiegato anche per raggruppare tutte le espressioni colloquiali e informali, vale a dire *yanyu*, *guanyongyu* e *xiehouyu* (si veda ad esempio J. ZHOU, *Chengyu guifan wenti tanlue* [Discussione sul problema dello standard dei *chengyu*], «Hanyu Xuexi», 6, 1998, pp. 59-62).

¹⁸ Q. WANG, *Hanyu shuyu lun* cit.; X. YAO, *Shuyuxue gangyao* [Compendio di fraseologia], Zhengzhou, Daxiang Chubanshe, 2012.

¹⁹ Ivi, p. 110.

²⁰ Ivi, p. 129.

²¹ Cfr. W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit.; X. YAO, *Shuyuxue gangyao* cit.

²² W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit., pp. 305-308. Da notare che Sun considera comunque i *geyan* come un sottogruppo degli *yanyu*.

caratteri»²³. Si tratta modi di dire coloriti e irriverenti, con numerosi elementi delle parlate regionali e una connotazione prevalentemente negativa, in quanto danno voce a sentimenti di scontento e indignazione²⁴. A differenza delle categorie precedenti, i *guanyongyu* sono espressioni di tipo lessematico, usate cioè come sintagmi all'interno di una frase²⁵. Un esempio di *guanyongyu* è *pāi mǎ pì* 拍马屁 “battere il deretano del cavallo [adulare]”, che presenta la sequenza verbo-oggetto tipica di questa forma idiomatica²⁶.

Se questa definizione è generalmente condivisa, non mancano tuttavia pareri discordi, in particolare per quanto riguarda la forma: secondo Wu, ad esempio, quelli che sono comunemente indicati come *suyu* non sono altri che *guanyongyu* con un numero di caratteri maggiore di tre²⁷. Ancora più estrema è la posizione di Zhou, secondo il quale possono essere annoverate tra i *guanyongyu* tutte le espressioni tradizionalmente considerate tali *tranne* quelle composte da tre caratteri²⁸.

Infine, i *xiehouyu*, espressioni allegoriche con sottinteso, sono forse il tipo di espressione idiomatica del cinese più riconoscibile, la cui caratteristica più immediata è quella di presentarsi sotto forma di ironici indovinelli in due parti²⁹. Un esempio è *wénzi fàngpì – xiǎoqì* 蚊子放屁——小气 “una zanzara che mette un peto – arietta”³⁰, basata sul gioco di parole tra il significato morfemico di *xiǎoqì*, “piccola aria”, e il suo significato in quanto composto, vale a dire “tirchio”. È chiaro quindi come anche i *xiehouyu* siano espressioni satiriche e dissacranti che fanno uso di un linguaggio vivace e colorito³¹. Altra caratteristica dei *xiehouyu*, soprattutto quelli più noti e familiari, è la possibilità di lasciare la seconda parte sottintesa³².

²³ C. BULFONI, *Fraseologia della lingua cinese*, in *Linguistica cinese. Tendenze e prospettive*, a cura di C. Bulfoni, Milano, Unicopli, 2017, p. 61.

²⁴ W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit., p. 203.

²⁵ Sui *lexemic idioms* si veda A. MAKKAÏ, *Idiomaticity as a language universal* cit., p.443.

²⁶ X. YAO, *Shuyuxue gangyao* cit., p. 133.

²⁷ Z. WU, *Hanyu shuyu tonglun* cit., p. 125.

²⁸ J. ZHOU, *Guanyongyu xin lun* [Nuova teoria dei *guanyongyu*], «Yuyan Jiaoxue yu Yanjiu», 1, 1998, pp. 128-139.

²⁹ W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit., p. 250.

³⁰ Z. WU, *Hanyu shuyu tonglun* cit., p. 136.

³¹ G. ZHANG, *Chinese xiehouyu*, in *The Routledge Encyclopedia of Chinese Language*, a cura di S.-W. Chen, London, Routledge, 2016, p. 398.

³² Ivi, p. 400.

3. *Chengyu*

I *chengyu* costituiscono il sottogruppo di *shuyu* con il più alto valore linguistico-culturale, valore legato soprattutto al prestigio delle fonti da cui traggono origine. Ciò nonostante, gli studiosi non sono ancora giunti ad una definizione condivisa di questa categoria.

Il tratto formale più saliente dei *chengyu* è quello di essere composti principalmente da quattro caratteri. Yao, ad esempio, considera tale criterio fondamentale per distinguere i *chengyu* dai non-*chengyu*³³. Su questo aspetto, tuttavia, si erano già espressi diversi studiosi, secondo i quali non vi sono motivi sufficienti per separare i *chengyu* dai non-*chengyu* sulla base del numero dei caratteri: al contrario, tale caratteristica è presente anche in altri tipi di *shuyu*, tra cui *guanyongyu* e *yanyu*; al tempo stesso, molte espressioni comunemente considerate *chengyu* presentano un numero di caratteri maggiore o minore di quattro³⁴. Un criterio affine è quello della “bipartizione due-a-due”, che considera *chengyu* tutte le espressioni idiomatiche di quattro caratteri la cui lettura segue un andamento del tipo AA-BB³⁵. Pur essendo basato su parametri prosodici oltre che formali, questo criterio presuppone che i *chengyu* siano formati esclusivamente da quattro caratteri, assunto per il quale, come si è appena visto, non vi è pieno consenso.

Un secondo criterio tassonomico basato su caratteristiche semantiche è stato proposto da Liu: secondo lo studioso, i *chengyu* si contraddistinguono per quella che egli chiama “dualità semantica”, ovvero un significato idiomatico non corrispondente a quello letterale, come in *bēi gōng shé yǐng* 杯弓蛇影 “scambiare l’arco del bicchiere per l’ombra di un serpente” [essere eccessivamente sospettosi]³⁶. Tale proposta è stata ampiamente criticata: Xu, ad esempio, fa notare che quasi tutti i *guanyongyu* e gli *yanyu* presentano dualità semantica³⁷; in particolare, seguendo questo criterio, espressioni trasparenti come

³³ P. YAO, Shi lun hanyu chengyu de changduan [Sulla lunghezza dei *chengyu*], «Guangbo Dianshi Daxue Xuebao (Zhexue Shehui Kexue Ban)», 1, 1998, p. 70.

³⁴ W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit., p. 292.

³⁵ D. WEN, *Hanyu yubuxue jiaocheng* cit.

³⁶ S. LIU, *Hanyu miaoxie cibuxue* [Lessicologia descrittiva del cinese], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 1990.

³⁷ Y. XU, *Chengyu de huajie, dingxing be shiyi wenti* [Il problema della delimitazione, della definizione e della spiegazione del significato dei *chengyu*], «Zhongguo yuwen», 1, 1997, pp. 11-17.

cóngróng bù pò 从容不迫 “calmo, senza fretta”, tipicamente considerate *chengyu*, verrebbero inevitabilmente escluse, mentre sarebbero considerate tali espressioni semanticamente opache come il *guanyongyu chuān xiǎo xié* 穿小鞋 “indossare scarpe piccole [mettere in difficoltà abusando del proprio potere]”³⁸.

Zhou propone invece il criterio della “classicità”, basato sulle dimensioni diafasica e diamesica³⁹. Secondo lo studioso i *chengyu* si distinguono per il linguaggio semplice ed elegante, dalle caratteristiche morfosintattiche tipiche della lingua cinese classica: per questo motivo sono usati prevalentemente in testi scritti con un registro alto e formale. Anche questo criterio, tuttavia, è stato recentemente messo in discussione. In un sondaggio rivolto a parlanti madrelingua, Conti ha osservato che, su un campione di 100 tra i *chengyu* più frequenti del cinese moderno, solo il 22% è ritenuto molto formale o formale⁴⁰. Risultati ancora più evidenti sono stati ottenuti in un altro sondaggio condotto da Guo⁴¹. La studiosa ha sottoposto a 530 parlanti nativi delle frasi dal registro altamente informale e contenenti delle parti mancanti che potevano essere riempite sia con un *chengyu* che con un sintagma libero: dai risultati è emerso che i *chengyu* sono stati la scelta preferenziale nel 78% degli informanti, portando l’autrice a concludere che queste espressioni sono parte integrante della comunicazione quotidiana.

Un ultimo criterio spesso menzionato è quello delle origini. Generalmente, si ritiene che le principali fonti dei *chengyu* siano racconti edificanti, miti e leggende, eventi storici e citazioni di opere poetico-letterarie⁴². Il dibattito sulle origini dei *chengyu* si è concentrato in particolare sull’opportunità di includere espressioni di recente formazione, prestiti linguistici ed espressioni nate nel parlato. Ad un

³⁸ D. WEN, H. CHEN, *Tongyong chengyu cidian* [Dizionario d’uso dei *chengyu*], Beijing, Yuwen Chubanshe, 2002.

³⁹ J. ZHOU, *Lun chengyu de jingdianxing* [Sulla classicità dei *chengyu*], «Nankai xuebao», 2, 1997, pp. 29-35, 51; Id., *Chengyu guifan wenti tanlue* cit.

⁴⁰ S. CONTI, *The role of register variation in Chinese idiom teaching: A preliminary survey study*, in *Dal Medio all’Estremo Oriente / 2. Studi del dottorato di ricerca in Civiltà dell’Asia e dell’Africa*, a cura di M. Miranda, Roma, Carocci, 2020, pp. 81-101.

⁴¹ J. F. GUO, *Learning Chinese idioms: A luxury for the CFL curriculum?*, in *Teaching and Learning Chinese in Higher Education: Theoretical and Practical Issues*, a cura di Y. Lu, Abingdon (UK) & New York, Routledge, 2017, pp. 83-108.

⁴² P. MO, *Guanyu chengyu dingyi de zai tantao* [Nuova discussione sulla definizione di *chengyu*], «Changzhou Gongye Jishu Xueyuan Xuebao (Shehui Kexue Ban)», 12, 1999, 1, pp. 54-59.

estremo, Yao e Wu ritengono che i *chengyu* per eccellenza sono solo quelli provenienti da fonti storico-letterarie, mentre i restanti, di origine successiva, sono da considerarsi pseudo-*chengyu* o *chengyu* popolari⁴³. All'estremo opposto, Wu sostiene che i *chengyu* per eccellenza sono quelli con origini orali, modellati su una struttura a quattro caratteri in base alla crescente tendenza al bisillabismo della lingua parlata; i *chengyu* con origini scritte ne hanno a loro volta subito l'influenza, incorporandone le caratteristiche formali⁴⁴. Tra questi due estremi sono individuabili numerose posizioni intermedie: in particolare, è stato osservato che molti *chengyu* traggono origine da antichi *yanyu* successivamente accolti nello standard scritto⁴⁵.

Anche per quanto riguarda l'inclusione di formazioni recenti le opinioni sono discordanti: ad esempio, sia An che Liu prendono in esame espressioni di quattro caratteri coniate sulla base di strutture ricorrenti e altamente produttive: se la prima esclude tali formazioni dai *chengyu* e le considera sintagmi liberi, la seconda afferma che, se accolti dai parlanti, questi simil-*chengyu* possono assumere lo status di *chengyu* a tutti gli effetti⁴⁶.

Da quanto esposto sin qui, appare chiaro come nessuno dei criteri proposti sia sufficiente per descrivere univocamente la classe dei *chengyu*. Per questo motivo, alcuni propongono di adottare un approccio multicriterio. Secondo quanto sostiene An, infatti, “in quanto fenomeno linguistico complesso [...] un semplice criterio singolo non è in grado di identificare con precisione i confini [della classe] dei *chengyu*: solo i *chengyu* individuati impiegando criteri multipli in maniera integrata [...] possono essere riconosciuti in modo unanime”⁴⁷. La studiosa propone quindi cinque criteri: forma in quattro caratteri, invariabilità della struttura, registro formale, unitarietà di significato e convenzionalità d'uso.

Chiaramente, l'approccio a criteri multipli è in grado di descri-

⁴³ X. YAO, *Shuyuxue gangyao* cit.; Z. WU, *Hanyu shuyu tonglun* cit.

⁴⁴ D. WU, *Dui hanyu chengyu de zai rensbi* [Restudy of the Chinese *chengyu*], «Yunnan Shifan Daxue xuebao (duiwai hanyu jiaoxue yu yanjiu ban)», 10, 2012, 1, pp. 41-45.

⁴⁵ W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit., p. 101.

⁴⁶ L. AN, *Chengyu de jiegou he yuyin tezheng* [Le caratteristiche strutturali e fonetiche dei *chengyu*], Beijing, Guangming Ribao Chubanshe, 2016; Y. LIU, *Hanyu dai “bu” chengyu de duowei kaocha* [Studio multidimensionale sui *chengyu* contenenti la negazione “bu”], Wuhan, Huazhong Shifan Daxue Chubanshe, 2015.

⁴⁷ L. AN, *Chengyu de jiegou* cit., p. 28.

vere più efficacemente la classe dei *chengyu* rispetto agli approcci a criterio singolo ed è pertanto stato adottato in numerosi studi, seppur con esiti contrastanti⁴⁸. È indubbio tuttavia che anche tale approccio presenta evidenti limiti.

In primo luogo, alcune delle caratteristiche proposte sono comuni a tutti gli *shuyu* nel loro insieme: si pensi ad esempio alla convenzionalità d'uso, che, per definizione, è una proprietà delle espressioni idiomatiche, ed è chiaro quindi che non può essere considerata una proprietà di un'unica sottoclasse. In aggiunta, alcune delle caratteristiche proposte per i *chengyu* sono condivise da altre categorie di *shuyu*, seppure in grado diverso: l'invariabilità, ad esempio, è elevata in tutti i tipi di *shuyu* ad eccezione dei *guanyongyu*, i quali consentono un numero maggiore ma pur sempre limitato di modifiche formali e strutturali; allo stesso tempo, un certo grado di variabilità formale è stata osservata anche nei *chengyu*⁴⁹.

In secondo luogo, le definizioni a criterio multiplo sembrano basarsi sul presupposto che un'espressione debba soddisfare simultaneamente tutti i criteri propri di una data categoria per poter essere classificata come tale: in altri termini, le definizioni a criteri multipli seguono un approccio tassonomico di tipo aristotelico, che individua "a list or set of criterial features, which denote discrete properties representing necessary and sufficient conditions for something to be an instance of a category"⁵⁰.

La stessa An ammette che le definizioni a criterio multiplo «possono essere applicate solo nella maggioranza dei casi, non tutti i *chengyu* possono conformarsi a ciascuno dei principi»⁵¹. Si consideri ad esempio il caso della formalità di registro: come si è visto, se da un lato tale caratteristica si riscontra ad esempio nei *geyan*, dall'altro lato non tutte le espressioni comunemente considerate *chengyu* appartengono ad un registro formale. A rigore, tali espressioni colloquiali dovrebbero essere escluse dall'insieme dei *chengyu*: si pone quindi il problema di come collocarle.

⁴⁸ Si confronti ad esempio la definizione di An e quella di W. SUN, *Hanyu shuyuxue* cit.

⁴⁹ Si veda S. CONTI, *The role of register variation* cit. pp. 85-86.

⁵⁰ L. LIPKA, *Semantic features and prototype theory in English lexicology*. In *Linguistics across Historical and Geographical Boundaries. Vol. 1: Linguistic Theory and Historical Linguistics*, a cura di D. Kastovsky, A. Szwedek, Berlin, New York, & Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1986, pp. 85-94.

⁵¹ L. AN, *Chengyu de jiegou* cit., p. 28.

4. *Chengyu* prototipici o *core chengyu*

Una prima soluzione al problema, che prende atto della variabilità interna della classe dei *chengyu* e della difficoltà nel tracciarne dei limiti definiti, è stata proposta da Qiao⁵². L'autore individua sette caratteristiche principali della classe *chengyu*, vale a dire invariabilità, parallelismo, non-composizionalità, formalità, storicità, convenzionalità e, in ultimo, il fatto di essere funzionalmente comparabili a sintagmi⁵³. Qiao conclude che, per poter essere classificata come *chengyu*, un'espressione deve soddisfare almeno cinque delle sette caratteristiche sopra elencate.

Più solida dal punto di vista teorico è la proposta di Hu. Come Qiao, l'autore riconosce che «determinare in che grado un sintagma fisso è un *chengyu* non dipende dalla semplice somma di ciascuna caratteristica, piuttosto, è il risultato di un bilanciamento integrato di ciascuna di esse»⁵⁴. Per supportare tali considerazioni, l'autore fa riferimento alla teoria dei Modelli cognitivi idealizzati (*Idealized Cognitive Models* – ICM), elaborata da Lakoff quale sviluppo della Teoria dei prototipi⁵⁵.

La *Prototype Theory* è una teoria della semantica cognitiva nata negli anni '70 del secolo scorso ad opera di Eleanor Rosch e che si distanzia significativamente dalla semantica aristotelica. Secondo la teoria, le categorie cognitive non sono entità logiche dai confini definiti; al contrario, sono organizzate intorno ai referenti che meglio le rappresentano, elementi cioè che presentano simultaneamente tutte le proprietà essenziali che definiscono una data categoria e che condividono il maggior numero di attributi con tutti gli altri membri della stessa. In altri termini, le lingue naturali «operate inductively by abstracting a “prototype” (a central tendency) of the distribution [...] which then appears to “operate” in classification and recognition of

⁵² Y. QIAO, *Chengyu jianbie yu chengyu cidian shouci biao zhun de lianghua dingxing yanjiu* [Studio quantitativo sull'identificazione dei *chengyu* e sui criteri adottati dai dizionari di *chengyu*], «Yuwen yanjiu», 1, 2006, pp. 30-34.

⁵³ Secondo quest'ultima proprietà, anche i *chengyu*, come i *guanyongyu*, appartengono alla classe dei *lexemic idioms*.

⁵⁴ B. HU, *Hanyu weicixing chengyu gongneng yanjiu* [Studio sulle funzioni dei *chengyu* predicativi], Shanghai, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2015, p. 12.

⁵⁵ G. LAKOFF, *Cognitive models and prototype theory*, in *Concepts: Core Reading*, a cura di E. Margolis, S. Laurence, Cambridge & London, The MIT Press, 1987, pp. 391-421.

instances»⁵⁶. La Teoria dei prototipi prevede quindi che all'interno di ciascuna categoria siano inclusi anche elementi non prototipici, membri, cioè, che presentano gli attributi salienti in numero e grado variabili e quindi più periferici rispetto al nucleo. Le caratteristiche delle categorie cognitive postulate dalla Teoria dei prototipi possono essere riassunte come segue: (i) confini indefiniti; (ii) variabilità scalare in termini di attributi salienti di ciascun membro; (iii) analogia e somiglianza tra i membri; e (iv) nuclei prototipici che costituiscono la rappresentazione astratta della categoria stessa e in base ai quali viene valutata la pertinenza degli altri membri potenziali⁵⁷.

La Teoria dei prototipi può essere interpretata secondo due approcci: il primo è quello che considera i prototipi come entità reali, membri esemplari di una determinata categoria; il secondo approccio, invece, considera i prototipi l'effetto di astrazioni psicocognitive. Se la teoria originaria di Rosch sembra sottintendere il primo dei due approcci, secondo Lakoff «the properties that are relevant for the characterization of human categories are not objectively existing [...] Rather, they are “interactional properties”, what *we* [corsivo dell'autore] understand as properties by virtue of our interactive functioning in our environment»⁵⁸. I prototipi, in altri termini, sono il risultato di convenzioni socio-interazionali sulla base delle quali è organizzata la conoscenza.

A partire da queste considerazioni, Hu sostiene che la categoria dei *chengyu* è riconducibile a un ICM, consiste cioè in un'astrazione ideale e complessa, sottoposta ad una ridefinizione costante e basata sul *background* linguistico e socioculturale dei parlanti, nonché su esperienze e cognizioni individuali e multi-sfaccettate. Lo studioso propone quindi la seguente definizione di *chengyu* prototipico o *core chengyu* (*diǎnxíng chéngyǔ* 典型成语): «espressioni convenzionali, dal significato unitario e conciso, dal registro formale e dalla funzione simile a quella delle parole, stringhe multilessicali dalla prosodia bipartita consistenti in sintagmi o *small clauses* [corsivo mio] lessicalizzati e dalla forma invariabile»⁵⁹. Le caratteristiche salienti dei *chengyu* prototipici sono le seguenti:

⁵⁶ E. H. ROSCH, *Natural categories*, «Cognitive Psychology», 4, 1973, p. 329.

⁵⁷ D. GEERAERTS, *Prospects and problems of prototype theory*, «Diacronia», 3, 2016, pp. 1-16.

⁵⁸ G. LAKOFF, *Cognitive models* cit., p. 392.

⁵⁹ B. HU, *Hanyu weicixing chengyu* cit., p. 12.

1. Quattro caratteri con prosodia “due-a-due”;
2. Struttura fissa, stile classicheggiante;
3. Significato unitario, ricco di contenuti culturali;
4. Uso convenzionale, registro formale;
5. Funzione lessematica.

Secondo Hu, le espressioni che soddisfano tutte le caratteristiche sopra elencate possono essere considerate *chengyu* prototipici; quanto alle espressioni che soddisfano solo una parte di tali caratteristiche, esse non possono dirsi prototipiche, ma ciò non intacca necessariamente la loro identità di *chengyu*.

Il pregio della proposta di Hu è quello di offrire lo spunto per una possibile soluzione al problema della classificazione dell'intera classe degli *shuyu*. La Teoria dei prototipi e gli ICM, infatti, consentono di inscrivere tutte le forme idiomatiche cinesi in un unico modello descrittivo: ciascuna categoria della fraseologia cinese tradizionale può essere intesa come l'ICM centrale o il prototipo di una rete di ICM strutturati in modo scalare o radiale e i cui confini si sovrappongono a quelli di ICM contigui. Tale interpretazione è tanto più pertinente se si tiene presente che le diverse categorie di *shuyu* sono il risultato di convenzioni e astrazioni complesse e stratificate, evolute nel corso dei secoli e tutt'ora soggette a mutamento.

Evidentemente, questo approccio tassonomico abbraccia l'approccio descrittivo a criteri multipli, risolvendo al tempo stesso le divergenze emerse tra le diverse definizioni avanzate in letteratura: per ciascuna categoria, alcuni attributi, plausibilmente quelli ricorrenti in un maggior numero di proposte, saranno più salienti e prototipici; altri, al contrario, saranno meno rappresentativi e descriveranno quindi elementi più periferici della categoria in esame.

Il modello consente inoltre di classificare quelle forme idiomatiche dallo status più incerto come *suyu* e *geyan*: i primi potrebbero trovare una possibile collocazione nel punto di intersezione tra *guanyongyu* e *yanyu*, in quanto espressioni colloquiali più lunghe di un *guanyongyu* prototipico ma che non trasmettono insegnamenti, al contrario degli *yanyu*. I secondi potrebbero invece collocarsi nel punto di intersezione tra *chengyu* e *yanyu*, in quanto espressioni derivanti da fonti scritte e autorevoli al pari dei *chengyu*, ma con un numero di caratteri variabile e un chiaro intento didascalico al pari degli *yanyu*.

5. Conclusioni

Quello illustrato nel presente saggio deve essere considerato un tentativo preliminare e affatto definitivo di risolvere il problema a lungo dibattuto della definizione e classificazione degli *shuyu*. Come si è visto, l'approccio tassonomico basato sulla Teoria dei prototipi e degli ICM ha il pregio di conciliare gran parte delle discordanze emerse tra le definizioni proposte in letteratura e pone le fondamenta per la costruzione di un modello descrittivo che tenga conto della natura sistemica degli *shuyu* in quanto sottogruppo autonomo del lessico del cinese. La proposta, tuttavia, necessita di essere affinata e perfezionata attraverso una più profonda analisi dei dati linguistici. Occorre infatti stabilire con esattezza gli attributi prototipici di ciascuna categoria e collocare con maggior precisione gli elementi o sottogruppi marginali nei diversi punti di intersezione. In particolare, il gruppo dei *xiehouyu* appare ancora di difficile collocazione: le due parti che li compongono, infatti, possono essere realizzate sia da *chengyu* che da *guanyongyu*; inoltre, diverse espressioni classificabili come *chengyu* sono spesso *xiehouyu* la cui seconda parte è omessa⁶⁰. La posizione dei *xiehouyu* all'interno del modello è quindi un aspetto che merita di essere approfondito.

Se è vero che quello della formulaicità nelle lingue naturali è un fenomeno di difficile descrizione⁶¹, d'altra parte gli *shuyu* sono una categoria del lessico cinese ben individuata e che vanta una lunga tradizione di studi. La descrizione dei suoi sottogruppi, o almeno dei loro membri prototipici, può avere numerose applicazioni, non ultima quella relativa alla didattica del cinese lingua straniera: già da tempo, infatti, gli studiosi concordano nell'affermare che l'apprendimento delle espressioni idiomatiche ha numerosi benefici, primo fra tutti quello di rendere la lingua degli apprendenti più autentica e "nativelike"⁶². L'apprendimento delle espressioni idiomatiche è centrale per lo sviluppo della competenza comunicativa, meta-

⁶⁰ L. AN, *Chengyu de jiegou* cit., pp. 39-40.

⁶¹ Si veda A. WRAY, *What do we (think we) know about formulaic language? An evaluation of the current state of play*, «Annual Review of Applied Linguistics», 32, 2012, pp. 237-244.

⁶² A. PAWLEY, F. H. SYDER, *Two puzzles for linguistic theory: Nativelike selection and nativelike fluency*, in *Language and Communication*, a cura di J. C. Richards, R. W. Schmidt, New York, Longman, 1983, pp. 191-226

forica e socio-pragmatica, consentendo quindi una comunicazione più efficace. Le espressioni idiomatiche, infine, sono un ricchissimo serbatoio di contenuti culturali, e sono quindi un valido strumento per comprendere e acquisire informazioni sui valori, le credenze e i costumi della cultura d'arrivo. Appare tuttavia sempre più evidente che diverse tipologie di sequenze formulaiche richiedono un diverso contributo da parte degli apprendenti in termini di sforzo cognitivo e di processazione e che le espressioni idiomatiche in particolare costituiscono una fonte di difficoltà. Diverse categorie di espressioni idiomatiche richiederanno pertanto interventi didattici specifici, ed è anche per questo che la classificazione degli *shuyu* è quanto mai necessaria⁶³.

⁶³ Recentemente sono apparsi alcuni studi sperimentali sulla didattica degli *shuyu*, in particolare dei *chengyu*. Si veda ad esempio S. CONTI, *Etymological elaboration in chengyu 成语 teaching: The role of opacity, type of instruction, and competence level*, «Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale», 56, pp. 411-438.

SIMONA MICALI
SALTIMBOCCA IN SALSA DI SOIA

CINACITTÀ DI TOMMASO PINCIO

Abstract

Ambientato in un futuro prossimo venturo in cui il surriscaldamento del pianeta ha svuotato la Città eterna di italiani e turisti lasciandola in balia di un esercito di quieti invasori cinesi, *Cinacittà* ci racconta il destino dell'ultimo erede della romanità, un apatico emulo fuori tempo massimo della 'dolce vita'. Seguendo i suoi vagabondaggi monotoni – che tuttavia dissimulano una rapida discesa in un vortice di caos e violenza – contempliamo una Roma irriconoscibile e al tempo stesso stranamente familiare, i cui tratti vengono a delineare sempre più nitidamente l'incubo di una nemesis finalmente giunta a colpire un Impero occidentale che in varie forme ha dominato il mondo per oltre due millenni.

Publicato nel 2008, il romanzo di Tommaso Pincio condensa ironicamente le paure di espropriazione e colonizzazione di una cultura – quella italiana – che si sente svuotata e esaurita; ma mette anche in evidenza con rara efficacia i luoghi comuni, gli stereotipi linguistici e culturali, la commistione di snobismo e xenofobia che caratterizzano il discorso populista sui 'nuovi invasori' della Nazione. Scopo dell'intervento è analizzare questa componente del romanzo, non tanto allo scopo di rintracciare possibili messaggi 'politici' o 'militanti', quanto piuttosto per verificare la sua efficacia nel rappresentare in maniera intelligente tendenze e paure più o meno latenti dell'immaginario italiano di questo confuso inizio di millennio.

«Tutti andavano via, ma io sono rimasto qui, nell'eterna canicola, come un animale raro in mezzo a migliaia di bestie cinesi tutte uguali». Set in a very near future, when global warming has turned the Italian capital into a tropical city and all the Italians have moved to the North, *Cinacittà* is the story of the "Last Roman", a wannabe artist and decadent intellectual, who poses as the hero of a new *dolce vita*. By following his idle wanderings through the city at night, we contemplate a very strange and yet very familiar city, occupied by thousands of Chinese immigrants who apparently don't fear the heat: the old colonizers are now the colonized.

Published in 2008, Pincio's novel materializes ironically the fears of dispossession of a Western (and more specifically Italian) culture which feels exhausted and guilty. It also highlights very effectively all the linguistic and cultural stereo-

SIMONA MICALI

types which shape the xenophobic discourse on the ‘new invaders’. The article aims at analysing some of the narrative and representative strategies through which the author undertakes his political and cultural critique to this phenomenon, and more in general to the myths and certainties of the so called ‘average Italian’ – this dull, coarse creature.

SIMONA MICALI
SALTIMBOCCA IN SALSA DI SOIA

CINACITTÀ DI TOMMASO PINCIO

Tutti andavano via, ma io sono rimasto qui, nell'eterna canicola, come un animale raro in mezzo a migliaia di bestie cinesi tutte uguali, abbrutendomi nelle cavità della notte, facendo cose che prima manco mi sognavo, portando alla morte chi non lo meritava. (p. 7¹)



Ambientato in un futuro prossimo venturo in cui il surriscaldamento del pianeta ha svuotato la Città eterna di italiani e turisti, *Cinacittà* (2008) finge di essere l'autobiografia dell'«ultimo dei veri romani» (p. 6), il quale ci racconta come da aspirante giovane artista, e poi mercante d'arte ben introdotto nella buona società della capitale, sia finito ergastolano a Regina Coeli, incastrato da uno diabolico malavitoso cinese, Wang, che l'ha indotto a commettere un grosso furto per suo conto e si è poi sbarazzato di lui incastrandolo per l'assassinio di una prostituta.

L'esile filo della trama ci rimanda al genere *neo-noir*, cui del resto strizza l'occhio anche la copertina un po' fumettistica (opera dello stesso Pincio, che con il suo eroe condivide non pochi tratti biografici²) nonché il titolo, traduzione letterale dell'inglese "Chinatown"

² Il protagonista è quasi un alter ego comico dell'autore, anche lui ex fumettista ed ex gallerista approdato alla scrittura dopo i trentacinque anni, facendo così rientrare il romanzo nel cosiddetto filone dell'*autofinzione* (cfr. L. MARCHESI, *L'io possibile. L'autofic-*

il quale, oltre a indicare popolarmente i quartieri “cinesi” nelle metropoli americane, dà il titolo a uno dei più celebrati film neo-noir classici³. L'originalità del romanzo sta principalmente nella sua ambientazione straniata, in cui la distopia si sposa ai tratti di quella che recentemente è stata ribattezzata come *Climate Fiction*, o *Cli-Fi*: infatti l'esodo di massa dalla città diventata invivibile dopo quello che viene definito «l'anno senza inverno» l'ha abbandonata facile preda per un esercito di nuovi invasori, extracomunitari e principalmente cinesi, che sono calati in massa per riconvertire l'ex capitale d'Italia in una sorta di nuova colonia orientale: al posto del solito traffico congestionato romano per le strade si circola a piedi, in bicicletta o in risciò; via Veneto è diventata il quartiere delle botteghe cinesi; e il raviolo al vapore ha soppiantato il supplì come piatto tipico locale. Il narratore non ha dubbi: quella in cui vive è l'era delle nuove invasioni barbariche, la materializzazione delle paure collettive di assedio e espropriazione così efficacemente nutrite dal discorso populista e xenofobo che ci ha accompagnati al nostro ingresso nel nuovo millennio. Legioni di cinesi, a cavallo di biciclette e armati di lanterne in carta di riso e bacchette, hanno invaso la nostra più antica e gloriosa roccaforte, rendendoci stranieri disprezzati e subordinati in quella che una volta era casa nostra. Ma quanto vuol essere credibile un simile incubo? O meglio: quanto di questo incubo è una pura invenzione fantastica, paradosso comico o fantascienza catastrofista, e quanto invece è la messa in evidenza satirica e critica di contenuti più o meno latenti del nostro immaginario collettivo?

Altrove⁴, sulla scorta di una serie di studi degli ultimi anni⁵, ho già

tion come paradosso del romanzo contemporaneo, Massa, Transeuropa, 2014).

³ *Cbinatown*, regia di Roman Polanski, USA 1974.

⁴ S. MICALI, *I barbari alle porte. Il complesso dell'assedio nell'immaginario popolare contemporaneo*, in *Stranieri di carta, stranieri di voce*, a cura di L. Anderson e altri, Roma, Artemide, 2017, pp. 91-108.

⁵ Negli ultimi due decenni la nozione di “barbaro” ha suscitato un crescente dibattito critico che vede impegnati studiosi di storia della cultura, *queer* e *discourse theory*, dando vita a un campo di studi che qualcuno ha già ribattezzato come *Barbarian Studies*. Cfr. per esempio: B. NEILSON, *Barbarism/Modernity: Notes on Barbarism*, «Textual Practice», 13, 1999, 1, pp. 79-95; M. DAVIS, *In Praise of Barbarism: Essays against Empire*, Chicago, Haymarket, 2007; Tz. TODOROV, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà* (2008), Milano, Garzanti, 2009; M. BOLETSI, *Barbarism and Its Discontents*, Stanford, Stanford University Press, 2013; *Barbarism Revisited: New Perspectives on an*

analizzato lo stereotipo dell'orda barbara come fantasma concettuale caratteristico della cultura occidentale fin dalle sue origini, che negli ultimi decenni è stato riattualizzato e riproposto in una serie di declinazioni come risposta ideologica a un succedersi di crisi economiche, sociali, politiche e più in generale identitarie. Come spiega Remo Ceserani:

tanto più le comunità umane si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità, tanto più le figure degli stranieri vengono caricate di valori negativi, caratterizzate attraverso tratti culturali semplificatori e rigidi, trasformate in stereotipi.⁶

Di tale processo di semplificazione e stereotipizzazione l'immagine culturale dell'orda barbara è senz'altro l'esito estremo e per certi aspetti concettualmente paradossale: "barbarie" è infatti una etichetta che identifica l'alterità non culturale, ma la costruzione di tale alterità è funzionale alla definizione dei tratti della cultura che la produce; in altre parole, la barbarie è al tempo stesso costruita concettualmente come "non-cultura" e "anti-cultura", per utilizzare le definizioni proposte da Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij⁷, cioè come l'assenza di cultura e al tempo stesso il negativo della cultura che la definisce. Così la nozione di barbarie si costruisce come una sintesi paradossale delle opposte nozioni di *differenza* e *indifferenziazione*: è l'altro dalla cultura, ma un 'altro' che si caratterizza in quanto "indifferenziato", cioè per una insufficienza di evoluzione e articolazione: linguistica (il barbaro è "colui che balbetta"), fisica (i barbari sono tutti uguali, si distinguono male l'uno dall'altro), emotiva e intellettuale (il barbaro è violento, insensibile, bestiale), politica (le sue istituzioni sono primitive e arretrate), sociale (vive in comunità patriarcali, organizzate per clan) e economica (le comunità barbare sono tendenzialmente nomadi, consumano le risorse di un territorio per poi spostarsi alla conquista di un altro).

Anche da questi cenni sommari, appare evidente come l'applicazione

Old Concept, a cura di M. Boletsi, Ch. Moser, Leiden, Brill Rodopi, 2015.

⁶ R. CESERANI, *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 8.

⁷ J.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ *Tipologia della cultura* [1973], Milano, Bompiani, 2001, pp. 145-181.

cazione dello stereotipo barbarico alla comunità di immigrati dalla Cina non può essere effettuata se non a costo di grossolane forzature: apparentemente è impossibile sovrapporre l'immagine delle schiere di bruti incivili e sanguinari che popolano il nostro immaginario barbarico a quella di questa comunità straordinariamente pacifica, laboriosa, che parla una lingua complessa e affascinante, appartenente a una civiltà con millenni di storia, arte, filosofia, e oggi all'avanguardia del progresso tecnologico nonché superpotenza economica. Ma lo stereotipo culturale è seducente, si impone con la forza dell'ovvio e del risaputo, parla all'inconscio collettivo e individuale trasformando la paura in certezza, il senso di smarrimento in rassicurante banalità. È appunto questo meccanismo che il romanzo di Pincio mette in ironicamente in evidenza, catturando il lettore a tradimento nella falsa coscienza del suo narratore e (anti-)eroe. L'identificazione tra cinesi e barbari avanzata esplicitamente, e ribadita a più riprese nel corso del romanzo:

Bisogna che dica qualcosa sui barbari del terzo millennio, i cinesi.

Non so quali posti abbia visitato Marco Polo, ma la mia esperienza con questa gente è affatto diversa dalla sua [...]. In sintesi, i lati disdicevoli dei cinesi possono essere ricondotti a due punti fondamentali. Punto primo: hanno uno spiccato senso del brutto. Punto secondo: sono il popolo più materialista della terra. (pp. 80-81)

Come si vede, la "barbarificazione" della comunità cinese passa principalmente attraverso due strategie discorsive: l'analogia e l'inversione. Tutti i tratti dei cinesi messi in evidenza sono comuni all'immagine culturale del barbaro: materialismo, resistenza fisica, avidità, carenza di senso estetico, inciviltà, violenza. Il ritratto è uniforme e generalizzante (nonostante la premessa – ironica – di non voler generalizzare):

Non voglio generalizzare. Non dubito che tra i miliardi di cinesi sparsi per il mondo possa essercene qualcuno d'animo quasi nobile e generoso. Io non ne ho mai incontrati però. La mia personale esperienza è che sono tutti indistintamente gretti e meschini. Del resto lo dice anche uno dei loro

proverbi: se non puoi essere saggio, sii bestia. [...] E comunque è un fatto: non essendo volti ad altro se non all'utile a breve scadenza, costoro insozzano ogni posto in cui si insediano. Ovunque nel pianeta, le Chinatown sono gironi infernali dove i cinesi si divertono a scannarsi tra loro arricchendosi alle spalle di noi occidentali. (p. 92)

L'immagine evocata è quella per l'appunto di un branco o uno sciame indifferenziato, quasi un aggiornamento di un flagello biblico: e non a caso in un punto del romanzo incontriamo anche una similitudine tra immigrati cinesi e zanzare⁸. Come gli sciami di insetti, gli immigrati orientali sono un gruppo sterminato di identici che invadono un territorio, soppiantano la specie precedentemente dominante (costringendola a spostarsi altrove o eliminandola) per poterne sfruttare indisturbati le risorse. Il comportamento parassitario è un elemento particolarmente insistito nella rappresentazione: gli immigrati hanno espropriato e occupato gli spazi pubblici e privati (se ne registra la progressiva espansione sulla mappa cittadina, quartiere dopo quartiere), hanno colonizzato le istituzioni (per esempio la polizia e la macchina della giustizia), e più in generale vivono "consumando" letteralmente l'esistenza dei pochi superstiti autoctoni:

Se vivi in mezzo ai cinesi, la vita privata è una cosa che ti puoi anche scordare. Le maglie del loro controllo sociale non lasciano scampo. Questa gente passa metà della propria esistenza a guardare che fai e l'altra metà a mettere al corrente gli altri. Nei ritagli di tempo si occupano del resto: sgobbano come formiche, mangiano, fumano, sputano, chiavano. (p. 303)

La seconda strategia, l'inversione, è il procedimento strutturale

⁸ «Lo sterminatore elettrico di insetti ha sfrigorato [...]. Due zanzare in meno sulla faccia del pianeta, ho pensato. Una perdita più che trascurabile nell'economia della specie. Più ne elimini più ne saltano fuori, pare che si moltiplichino morendo. Sono come i cinesi, che continuano a calare in città nonostante il caldo sempre più intollerabile. O forse no. Nulla è come i cinesi» (p. 44).

e narrativo fondamentale del romanzo⁹: nella Roma prossima futura raccontata da Pincio si vive di notte e si dorme di giorno; il sole non ristora ma uccide; le macchine, che esplodono a causa del caldo, non sono più uno strumento di benessere ma una minaccia mortale; il Colosseo è un lazzaretto per i barboni e gli ammalati; l'illegalità ha preso il posto della legge. Tutto ciò che era noto, abituale, dato per scontato viene rovesciato, e ogni rovesciamento acquista il valore di una rivelazione: lo spiritualismo orientale non è che una maschera del materialismo più rozzo; il pacifico cinese saggio e sorridente del nostro immaginario tradizionale si rivela nei fatti un essere avido, ignorante, spietato e all'occorrenza violento. L'universo finzionale di *Cinacittà* è insomma un classico esempio di “mondo all'incontrario”, tipico di generi dell'immaginario come appunto la satira, il carnevalesco, la farsa, la distopia.

Un aspetto interessante è che l'identificazione del tipo di mondo finzionale e delle sue caratteristiche, che è uno dei meccanismi strutturali di qualsiasi opera narrativa¹⁰, viene messa in evidenza e problematizzata sia all'interno della trama che a livello narrativo. Infatti capiamo ben presto che il nostro protagonista è stato vittima di un colossale equivoco: inizialmente ha creduto che il “mondo all'incontrario” in cui è stato catapultato fosse una sorta di eterno Carnevale, in cui avrebbe potuto aggirarsi spensieratamente per il resto dei suoi giorni, finalmente liberato dalle catene dell'esistenza borghese – lavoro, famiglia, doveri, leggi. Ma suo malgrado è costretto a ricredersi: Cinacittà non è un mondo carnevalesco bensì infernale, in cui tutto è invertito perché si tratta di un inferno regolato dalla legge implacabile del contrappasso. L'eroe che all'inizio della vicenda si proclamava fiero della propria superiorità culturale e razziale sui «barbari cinesi», nonché della propria autosufficienza economica, psicologica e persino erotica (afferitava infatti orgogliosamente di «aver chiuso con le donne»), si scoprirà rovinato finanziariamente e costretto a lavorare alle dipendenze proprio dei cinesi;

⁹ Come ha giustamente osservato Ludovica del Castillo nel suo studio *Une hypothèse de sens : le changement climatique dans la littérature italienne des années Zéro*, «Trans-Revue de littérature générale et comparée», 24, 2019, <http://journals.openedition.org/trans/2390>, p. 3 (ultima consultazione il 10/01/2021).

¹⁰ Per la teoria dei mondi finzionali e il loro ruolo nei meccanismi della fruizione dell'opera cfr. almeno TH. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1997; e K.L. WALTON, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano, Mimesis, 2011.

disprezzato da loro per la sua dipendenza erotica da una prostituta; abilmente manipolato per compiere un furto a vantaggio del suo falso protettore; e infine esecrato, processato e condannato per il delitto atroce commesso da quest'ultimo. Ma il contrappasso agisce in un certo senso anche a livello 'sociale', o meglio 'ambientale'¹¹: infatti l'indolenza e il menefreghismo strafottente di cui i romani vanno tanto fieri¹² si sono materializzati in un oscuro fenomeno biologico, il cosiddetto «morbo romano», una «misteriosa influenza» caratterizzata dai tipici sintomi come raffreddore, febbre, mal di gola e dolori articolari – sintomi che però non vanno mai più via: «lo stato di prostrazione affligge la persona per il resto della vita rendendola incapace di fare alcunché» (p. 205). L'inerzia intellettuale e morale si converte insomma in inerzia fisiologica, che uccide pian piano chi era già spiritualmente morto.

È anche questo uno dei tanti simboli dell'apocalisse che costellano il mondo del romanzo, una Roma che è diventata «un luogo di morte e dell'assurdo» (p. 45): i segnali della fine – fine della storia, della civiltà, dell'umanità – si moltiplicano e si rimandano l'un l'altro, in una sovrabbondanza iperbolica che trasforma la distopia in satira esplicita. E l'apocalisse stessa assume il valore di una nemesi per la presunzione e la misantropia del protagonista, che soleva indulgere nella fantasia di rivestire il ruolo eroico di «ultimo uomo sulla Terra»¹³:

Adoravo i film di fantascienza apocalittica, da piccolo. Quelli dove si vedeva la Terra ridotta a un cumulo di macerie e il governo saldamente in pugno alle scimmie perché gli umani sono ormai

¹¹ La legge del contrappasso appare in effetti un meccanismo punitivo fondamentale nella Roma prossima futura del romanzo: così per esempio gli italiani che prendono in giro le prostitute cinesi promettendo di sposarle (per poter godere gratuitamente dei loro favori) una volta sbugiardati vengono puniti con l'evirazione dalle loro vittime, alle quali va per questo il rispetto e il plauso della comunità.

¹² Come sottolineato dal protagonista: «Il tratto distintivo dell'autoentica romanità è proprio la sublime ignoranza [...] il romano è refrattario al fuoco della conoscenza e agli slanci di ogni sorta come lo è il tufo alle fiamme. Niente lo commuove, nulla lo smuove. È una pietra in una città di pietre. Non potrebbe fregarmene di meno: così si esprime il vero romano. E nel dire ciò, dà di sé la definizione più calzante possibile» (p. 12).

¹³ Un tema che richiama in maniera abbastanza esplicita quello del capolavoro postumo di Guido Morselli, *Dissipatio HG* (1977), il cui protagonista, misantropo e insofferente, si ritroverà a sopravvivere alla sparizione completa e improvvisa del resto del genere umano.

regrediti allo stato animale [...] e decisi che da grande avrei fatto anch'io il sopravvissuto della Terza guerra mondiale, l'ultimo uomo della Terra. Avrei vissuto in un mondo tutto mio facendo quello che mi pareva senza nessuno a rompermi le scatole. (p. 85-86)

Per tutto il corso del romanzo il protagonista continua a invocare appunto una bella catastrofe – «Mai sottovalutare l'eventualità di un'apocalisse, le catastrofi sono sempre dietro l'angolo» (p. 226) – che lo tolga dai guai e lo lasci nella beata condizione di Ultimo Uomo, signore dell'universo: senza rendersi conto che non sempre l'apocalisse arriva con una catastrofe, che stavolta la fine del mondo è già arrivata e lui è già l'Ultimo Uomo, ultimo patetico superstite di una città, di uno stile di vita, di una civiltà che si erano creduti eterni, e di cui invece non sono rimaste che le macerie. L'aspettativa della catastrofe cede così il posto al rimpianto e all'elegia per un passato che ci si ostina a rappresentare come splendido, e al tempo stesso alla volontà di uscire di scena “con stile”, visto che l'eroismo e la dignità sono definitivamente perduti.

Funzionali a questo scopo sono anche i due principali richiami intertestuali nel romanzo, che forniscono al protagonista un repertorio di modelli estetici attraverso i quali rileggere e “nobilitare” la propria condizione. Il primo è *Fiesta* (*The Sun Also Rises*, 1926) di Ernest Hemingway, che eleva il tipo dell'espatriato a paradigma dell'intellettuale decadente e raffinato:

Con i dovuti distinguo, anche la mia vita era una splendida vita da espatriato. Stavo a Roma, nella città in cui ero nato e dove avevo sempre vissuto, ma di fatto era come mi fossi trasferito in un altro continente, lontano da tutto. (pp. 127-128)

Il secondo modello non può che essere *La dolce vita* (1960), elegia e al tempo stesso feroce satira della romanità mondana e elegante. Il capolavoro felliniano può anzi essere considerato un sottotesto dell'intero romanzo, tanto che il protagonista rinuncia anche al proprio nome (che del resto non ci aveva detto) per adottare quello del personaggio omonimo interpretato da Marcello Mastroianni:

Questo Marcello della *Dolce vita* lo si potrebbe definire un fallito, un giornalista da strapazzo che combina assai poco se non fare il nottambulo, quella che alla mia maniera si definirebbe uno sperperatore di esistenza. Era perciò pressoché impossibile che non mi identificassi. L'intero film è un inno allo sperpero, infatti.

Ma a gratificarmi più di ogni altra cosa, l'elemento che mi induceva a rivederlo a più riprese, era l'atmosfera di elegante serenità che, nonostante tutto, lo pervadeva. Come se nel perdersi e nel rovinarsi non ci fosse nulla di davvero cupo e maledetto (p. 228)

L'identificazione insomma rende esplicito il fatto che l'esistenza di elegante e raffinato godimento che il protagonista, benestante e nullafacente, credeva di poter condurre per il resto dei suoi giorni (grazie al privilegio della cittadinanza e a un solido conto in banca) è in realtà una vita vuota, inutile e anche un po' squallida, uno sperpero economico e esistenziale, che ben presto consuma le sue risorse materiali, intellettuali e emotive. E tuttavia, come ogni aspirante *bohémien*, l'aver individuato dei modelli autorevoli in cui identificarsi vale come convalida estetica e etica per il protagonista: l'aspirante Ultimo Uomo sulla Terra si accontenta così del più modesto ruolo di «ultimo dei veri romani» (p. 6), straniero e disprezzato in casa propria.

In altre parole, la condizione del protagonista è già quella di un sopravvissuto alla fine della propria civiltà, epigono di una specie estinta, che si aggira tra le macerie del suo mondo distrutto cercando di tenere assieme i frammenti residui di una identità culturale che non si fatica a riconoscere come simulata, un aggregato di stereotipi e materiali finzionali, assunta per partito preso più che sostanziale e radicata. Non a caso il narratore apre il suo racconto chiedendosi «Ma i romani esistono davvero?»:

Il bello è che prima di incontrare Wang il poco che sapevo su Roma lo avevo appreso dai film. Che Nerone diede Roma alle fiamme per costruirsi una villa l'ho visto in *Quo Vadis?*, giusto per fare un esempio. *Spartacus*, *Ben Hur*, i kolossal: ecco quali sono stati i miei maestri. E poi Alberto Sordi,

ovvio. Ma che vuoi imparare da Sordi? La meschinità che è in te. L'Italietta in bianco e nero. Qualche romanescheria: modi di dire del luogo, rozzezze e volgarità. (p. 12)

È appunto in questa condizione di progressivo sgretolamento e inaridimento dell'identità culturale, colta in maniera acuta da Pincio, che lo stereotipo dell'invasione barbarica diventa altamente funzionale a preservarne l'illusione. Come ci ha ricordato Ceserani – nel saggio che ho citato all'inizio di questo intervento – la stereotipizzazione negativa dello straniero è una strategia difensiva messa in atto dalle comunità che «si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità»: come appunto accade alla civiltà occidentale e nello specifico all'Italia in questo turbolento inizio di millennio, segnato da una serie di cambiamenti profondi che investono la politica globale e quella locale, l'economia, l'ambiente, e così via, sino ai rapporti interpersonali e familiari. In questa prospettiva, «il cinese» è un oggetto ideale per il sentimento di paura e chiusura xenofoba, sia per la velocità con cui la comunità cinese si è accresciuta negli ultimi anni¹⁴, sia soprattutto perché riassume in sé una serie di elementi – la distanza geografica, la rivalità economica, l'estraneità culturale e linguistica, la differenza politica¹⁵ – che alimentano naturalmente il senso di insicurezza e diffidenza. Come hanno osservato Simone Brioni e Daniele Comberiati nel loro recente studio sull'immaginario fantascientifico italiano, il romanzo di Pincio può essere letto come *a kind of confession from a protagonist whose inability to understand what happened to him mirrors the difficulty of many Italians to understand the demographic changes to society from immigration*¹⁶. *Cinacittà* diventa così anche una parodia delle «narrazioni dell'assedio», in cui si idealizza la resi-

¹⁴ Ricordo che ancora nel 1986 i cittadini cinesi ufficialmente residenti in Italia erano 1824 (cfr. S. ZOCCHI, *Immigrazione cinese: flussi e insediamento in Italia e in Europa*, «Affari sociali internazionali», 30, 2002, 2, p. 97); mentre nel 2018 sono diventati 309.000, ossia la terza comunità straniera per consistenza presente nel paese (cfr. il Rapporto 2018 su *La comunità cinese in Italia* del Ministero del Lavoro e delle Politiche sociali: <https://www.lavoro.gov.it/documenti-e-norme/studi-e-statistiche/Cina-rapporto-2018.pdf>, ultima consultazione il 29/01/2021).

¹⁵ E, oggi, anche i sospetti paranoici sull'origine della pandemia: ma questo Pincio non avrebbe saputo prevederlo.

¹⁶ S. BRIONI, D. COMBERIATI, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, p. 176.

stenza al nemico invasore (dal barbaro dei kolossal pseudostorici ai mostri del fantasy, dagli alieni repellenti della fantascienza agli zombie dell'horror) come strumento di conferma e rifondazione della propria identità in crisi, rispolverando per l'occasione vecchi miti che ci eravamo illusi di aver superato come quelli della razza, della purezza, dell'autenticità¹⁷. A prima vista si tratta di fantasie consolatorie apparentemente innocue, finalizzate all'intrattenimento popolare e al consumo di massa; ma la singolare sintonia di queste narrazioni con il discorso populista e xenofobo non può che apparire significativa, e suscitare il bisogno di una prospettiva critica, prima che certe analogie e allusioni finiscano per apparirci scontate e *perciò* plausibili. E forse, rispetto a questo pericolo, la letteratura e l'ironia possono essere tra le nostre armi migliori.

¹⁷ Per un'analisi generale di questo script particolarmente popolare nell'immaginario contemporaneo rimando al mio breve studio già citato del 2017, *I barbari alle porte*. Come osservava ancora Daniele Comberiati in uno studio precedente: «Protagonista delle narrazioni è spesso un maschio bianco, dal fisico atletico, appartenente ad una classe sociale media o agiata, dunque alla rappresentazione di razza e colore si associano stratificazioni di genere e classe» (D. COMBERIATI, *Alieni anti-italiani. Il discorso della razza nella fantascienza italiana contemporanea (1989-2015)*, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Milano, Mondadori/Le Monnier, 2015, p. 93): rispetto a questo modello, l'intenzione parodica di Pincio è evidente sin dalla caratterizzazione del suo protagonista, indolente, goffo e sovrappeso, umiliato fisicamente prima ancora che moralmente e narrativamente.

GIANLUIGI NEGRO
PRIMA DEL *MADE IN ITALY*

CENNI SULLA RILEVANZA DEL GRAN TOUR ITALIANO PER LA CINA CONTEMPORANEA

Abstract

Il presente articolo propone una sintesi in merito ai Gran Tour italiano previa una prospettiva storica di lungo periodo con la finalità di individuare le radici storiche, sociali ed economiche del Made in Italy e ponendo una particolare attenzione sull'analisi del territorio toscano e in particolare alle esperienze di Battista Giorgini e Salvatore Ferragamo.

L'analisi storica sullo sviluppo sulle origini del Made in Italy può essere di particolare interesse e strategica anche da una prospettiva cinese soprattutto alla luce di alcune politiche implementate dalla Repubblica Popolare Cinese più e meno recenti tra cui la *Zōuchūqū Zhànlüè* 走出去战略, un piano di Soft power *Ruǎn shí lì* 软实力 su scala globale e l'implementazione del Sogno cinese *Zhōngguó Mèng* 中国梦, iniziative che finora non sono riuscite a garantire i risultati sperati (Gill & Huang, 2006; Callahan, 2015).

Nella fattispecie, il presente articolo punta ad interpretare una serie di topoi narrativi che hanno caratterizzato e continuano a caratterizzare il successo del Made in Italy tra cui il continuo riferimento al concetto di famiglia, l'identità collettiva della "cultura italiana", il background storico, il valore delle tradizioni e l'attitudine innata di creare e portare al successo piccole e medie imprese.

A livello teorico il presente contributo propone un risvolto concreto di nation branding (del Percio, 2016).

This article provides a historical overview on the Italian *Grand Tour* with the aim of identifying the historical, social and economic roots of *Made in Italy*. The article pays particular attention to the analysis of the Tuscan territory and in particular to the experiences of Battista Giorgini, Salvatore Ferragamo and other Italian entrepreneurs who contributed to the creation of the *Made in Italy* myth.

The historical analysis on the development of the origins of *Made in Italy* can be of particular interest and strategic also from a Chinese perspective, especially in the light of some more and less recent policies implemented by the People's Republic of China such as the *Zōuchūqū Zhànlüè* 走出去战略, Soft Power policies (*ruǎn shí lì* 软实力) on a global scale and the implementation of the Chinese Dream (*Zhōngguó Mèng* 中国梦), initiatives that have not reached their desired results (Gill & Huang, 2006; Callahan, 2015).

Finally, this article aims to interpret a series of narrative *topoi* that have characterized and continue to characterize the success of *Made in Italy* including the continuous reference to the concept of family, the collective identity of “Italian culture”, the historical background, the value of traditions and the innate attitude to create and lead small and medium-sized enterprises to succeed in Italy and abroad.

On a theoretical level, this contribution proposes a concrete case of nation branding (del Percio, 2016).

GIANLUIGI NEGRO
PRIMA DEL *MADE IN ITALY*

CENNI SULLA RILEVANZA DEL GRAN TOUR ITALIANO PER LA CINA CONTEMPORANEA

1. *Introduzione*

Il presente articolo propone una panoramica storica in merito alla rilevanza del *Gran Tour* italiano e dell'industria della moda nello sviluppo del *Made in Italy*. Particolare attenzione è dedicata al consolidamento e alla legittimazione internazionale dell'industria culturale italiana nel corso degli anni. Seppur caratterizzato da diversi distinguo, in prima istanza storici, il lascito del *Gran Tour* e della temperie culturale degli anni Cinquanta, rappresenta un modello narrativo di indubbio valore e ancora attuale. Le tappe storiche qui riportate possono costituire un ulteriore spunto di riflessione, soprattutto alla luce di una serie di politiche discorsive implementate nel corso degli ultimi vent'anni dalla Repubblica Popolare Cinese utili a legittimare il proprio ruolo a livello internazionale.

2. *Eventi e politiche del “nation branding” cinese*

La sempre più crescente importanza economica e politica della Cina è ormai tema dibattuto dai media occidentali ed Europei in particolare. La cosiddetta «guerra dei dazi» tra Repubblica Popolare Cinese e Stati Uniti nel corso del 2020 ha sicuramente rafforzato questo fenomeno e ha anche spinto la Cina a consolidare la sua strategia comunicativa al di fuori dai confini nazionali cinesi, elemento che per altro non costituisce una novità assoluta. Vi sono infatti, almeno tre grandi eventi utili a testimoniare la necessità di un crescente potere discorsivo internazionale da parte della Repubblica Popolare Cinese. Il primo evento è da ricondursi alle cosiddette politiche di riforma

economica (*Gǎigé kāifànggaige kaifang* 改革开放) avviate nel 1978 da Deng Xiaoping, un passaggio chiave che permetterà alla Cina di interrompere un periodo di isolamento internazionale, avviando una crescita economica che la condurrà a diventare «la fabbrica del mondo»¹. Il secondo passaggio sancisce invece il riconoscimento della Repubblica Popolare Cinese nell'Organizzazione Internazionale del Commercio nel 2001². Il terzo passaggio, maggiormente legato al consolidamento dell'immagine, è invece rappresentato di Giochi Olimpici di Pechino nel 2008³. Il successo economico e d'immagine viene sostenuto anche ancora oggi, al momento della stesura del presente articolo, da una serie di politiche economiche e strategiche emerse almeno tre decenni fa. Una prima direttiva in tal senso è la politica «Go out» (*Zōu chūqù zhànliè* 走出去战略) varata nel 1999 dal governo insieme al Consiglio Cinese per la Promozione del Commercio Internazionale (*Zhōngguó guójì mào yì cùjìn wěiyuánhui* 中国国际贸易促进委员会). L'obiettivo primario era quello di delineare un giusto equilibrio tra investimenti in entrata e in uscita dalla Repubblica Popolare Cinese alla luce di sei linee guida tra cui:

- Implementare gli investimenti esteri cinesi;
- Perseguire la diversificazione del prodotto cinese;
- Migliorare il livello qualitativo dei prodotti cinesi;
- Rafforzare i canali finanziari locali rispettando le dinamiche del mercato nazionale;
- Promuovere il riconoscimento dei marchi cinesi in Unione Europea e negli Stati Uniti.

È possibile sostenere che a distanza di vent'anni parte di questi obiettivi sono stati conseguiti causando però delle tensioni economiche e politiche internazionali come testimoniato della già citata guerra dei dazi tra Stati Uniti e Cina tra il 2019 e il 2020.

¹ D. ROSEN, *Behind the open door: Foreign enterprises in the Chinese marketplace*. Washington, Peterson Institute, 1999. X. DING, C MENG, *From World Factory to Global Investor. Multi-Perspective Analysis on China's Outward Direct Investment*, London, Routledge, 2017.

² A. ALEXANDROFF, S. OSTRY, and R. GOMEZ. *China and the long march to global trade: the accession of China to the World Trade Organization*, London-New York, Routledge, 2002.

³ A.M. BROUDEHOUS, *Images of power: Architectures of the integrated spectacle at the Beijing Olympics* «Journal of Architectural Education», 63, 2, 2010, pp. 52-62.

Oltre a politiche di natura commerciale è altresì opportuno menzionare una serie di programmi culturali volti a promuovere l'immagine della Repubblica Popolare Cinese fuori dai propri confini nazionali. Uno dei momenti più importanti in tal senso è stata l'implementazione di una strategia di soft power (*ruǎn shí lì* 软实力) su scala globale⁴ già a partire dalla fine della crisi finanziaria asiatica nel 1997. Tale strategia è stata implementata e supportata nel tempo da una serie di slogan e idee tra cui “sviluppo pacifico della Cina” (*Zhōngguó de hépíng fāzhǎn* 中国的和平发展)⁵, la “teoria di un mondo armonioso” (*Héxié shìjiè” lǐlùn* 和谐世界”理论)⁶ e più recentemente, dalla retorica della creazione di un sogno cinese (*Zhōngguó mèng* 中国梦)⁷ finalizzato a rafforzare un'identità nazionale e dall'ambizioso progetto «Nuova via della Seta» (*Yīdài yīlù* 一带一路)⁸.

Nonostante la serie di iniziative promosse negli ultimi vent'anni, la reputazione della Repubblica Popolare cinese a livello europeo e in Nord America, non sembra essere particolarmente positiva, almeno stando a quanto riportato da uno studio della Pew Research nell'ottobre del 2020 condotto tra paesi con un'economia nazionale sviluppate. Di particolare interesse è il fatto che nel 2002, undici dei dodici paesi analizzati aveva un'opinione favorevole nei confronti della Cina, mentre nel 2020 tutti e dodici i paesi esprimono invece un parere negativo.⁹ Un cambio di prospettiva così notevole non può

⁴ Secondo il politologo Joseph Nye il soft power descrive l'abilità di un potere politico nel cooptare altri agenti senza esercitare un potere coercitivo (hard power) ma con facendo riferimento a risorse intangibili tra cui la cultura così come valori e istituzioni della politica. Cfr. J. NYE, *Soft power*, in *Power in the global information age, From realism to globalization*, a cura di J. Nye, London - New York, Routledge, 2004, pp. 76-88.

⁵ Ufficio Informazione del Consiglio di Stato della RPC http://www.scio.gov.cn/zfbps/ndhf/2011/Document/1000032/1000032_1.htm *Zhōngguó de hépíng fāzhǎn* [Sviluppo pacifico della Cina] 9 giugno 2011. Consultato il 3 gennaio 2021.

⁶ Portale PCC <http://cpc.people.com.cn/GB/134999/135000/8109699.html> *Héxié shìjiè” lǐlùn* [Teoria del mondo armonioso] 26 settembre 200. Consultato il 3 gennaio 2021.

⁷ QIUSHI, *Zhōngguó mèng zhùrù zhōngguó tèsè shèhuì zhǔyì xīn néngliàng* [Il sogno cinese inietta una nuova energia nel socialismo con caratteristiche cinesi] <http://opinion.cntv.cn/qiushizhuanlan/qiushi/32/index.shtml> 3 giugno 2013. Consultato il 3 gennaio 2021.

⁸ Un progetto principalmente infrastrutturale finalizzato a migliorare i collegamenti commerciali tra Repubblica Popolare Cinese e Eurasia avviato nell'autunno del 2013 e supportato dalla creazione della Banca Asiatica d'investimento per le Infrastrutture (*Yāzhōu jīchǔ shèshì tóuzī yínbǎng*) il cui capitale è di 100 miliardi di dollari.

⁹ L. SILVER, K. DEVLIN, C. HUANG, *Unfavorable View of China reach Historic Highs in Many Countries*, «Pew Research Center» <https://www.pewresearch.org/glob->

essere circoscritto solo alle incertezze economiche globali causate dalla crisi sanitaria COVID-19; tra le varie ragioni alla base di questo cambiamento di percezione della Cina vi è anche la promozione del progetto «Made in China 2025» (*Zhōngguó zhìzào èrlíng'èrwǔ* 中国制造2025), ufficializzato nel maggio del 2015 dal Premier Li Keqiang. Fra gli obiettivi principali del programma emerge l'innalzamento dal 40% al 70% della produzione locale basata principalmente su sistema tecnologico autoctono e capace di ridimensionare in maniera significativa la produzione a basso costo che è valsa alla Repubblica Popolare Cinese la nomea di «fabbrica del mondo». Le ambizioni del programma «Made in China 2025» sono state individuate come alcune delle ragioni che hanno avviato la guerra dei dazi tra Stati Uniti e Repubblica Popolare Cinese¹⁰. La delicatezza del momento storico così come la necessità di sviluppare una narrativa convincente sia a livello domestico che internazionale trovano conferma sulla strategia «Narrare bene la storia Cinese, permettere al mondo di comprendere al meglio la Cina» (*Jiǎng hǎo zhōngguó gùshì ràng shìjiè gèng hǎo liǎojiě zhōngguó* 讲好中国故事 让世界更好了解中国) presentata dallo stesso Presidente Xi Jinping nel settembre del 2018 durante la Conferenza sul lavoro ideologico e sulla propaganda nazionale e finalizzata a «migliorare continuamente il soft power e l'influenza culturale della Repubblica Popolare Cinese»¹¹ a livello globale. In questo contesto, l'esperienza del *Made in Italy* e il successo italiano avviato nell'immediato dopoguerra possono costituire un elemento di riflessione su come un Paese possa sviluppare un potere discorsivo in momenti di crisi economica.

3. *Origini del Made in Italy. Sulla scia del Rinascimento*

Fino agli anni Cinquanta, il settore della moda italiana era sconosciuto fuori dai confini nazionali. Sebbene vi fossero abili sarti e

al/2020/10/06/unfavorable-views-of-china-reach-historic-highs-in-many-countries/ 6 ottobre 2020. Consultato il 3 gennaio 2021.

¹⁰ T. LIU, W. T. WOO, *Understanding the US-China trade war*, «China Economic Journal», 11, 3, 2018, pp. 319-340.

¹¹ Xinhua, *Jiǎng hǎo zhōngguó gùshì ràng shìjiè gèng hǎo liǎojiě zhōngguó* [Narrare bene la storia della Cina, permettere al mondo di capire meglio la Cina] http://www.xinhuanet.com/2018-09/02/c_1123367300.htm 2 settembre 2018. Consultato il 5 gennaio 2021.

talentuosi designer, l'assenza di un'identità culturale così come di una modesta legittimità a livello internazionale, posizionavano il sistema creativo italiano in una dimensione subalterna rispetto alla Francia: Parigi era in effetti la città di riferimento per l'alta moda.

Il riposizionamento del sistema produttivo italiano a livello globale, della moda in particolare, fu reso possibile tra il 1949 e il 1952 grazie ad un processo di «legittimazione del Rinascimento» diventato successivamente una parte integrante (secondo alcuni studiosi il «DNA») della strategia della promozione della moda italiana all'estero¹². Interessante notare, ai fini del presente studio, come «l'effetto Rinascimento»¹³ sia stato frutto di una serie di manipolazioni storiche.

L'espedito narrativo «dell'effetto Rinascimento» si costruisce sull'idea di continuità tra il periodo rinascimentale e l'industria della moda italiana contemporanea. Belfanti individua tre fasi fondamentali nella ricostruzione del mito del Rinascimento¹⁴. Il primo passaggio per riportare in auge l'idea di «italianità» è da individuare nella necessità del pubblico angloamericano di un'industria della culturale e artistica alternativa a quella francese. Il secondo passaggio è invece individuabile in personaggi chiave capaci di implementare l'idea di continuità del Rinascimento: fra questi è opportuno fare riferimento ai contributi di Rosa Genoni, Salvatore Ferragamo, Emilio Pucci, Simonetta Visconti e di Giovanni Battista Giorgini. L'ultimo passaggio è il periodo di legittimazione internazionale.

Storicamente, il Rinascimento ha costituito per l'Italia un periodo di enorme ricchezza culturale ed economica. Uno dei settori che conobbero una crescita considerevole fu l'artigianato che però subì un declino pronunciato tra il Diciassettesimo e Diciottesimo secolo e un'impasse costante fino agli anni Cinquanta dello scorso secolo. Eppure, fu proprio nel periodo di decadenza economica che gran parte della letteratura, britannica in particolare, generò una narrativa utile a riportare in auge l'immaginario del mercato della moda italiana a livello internazionale¹⁵. Un passaggio fondamentale in questo

¹² C. M. BELFANTI, *Renaissance and 'Made in Italy': marketing Italian fashion through history (1949–1952)*, «Journal of Modern Italian Studies», 20, 1, 2015, pp. 53-66.

¹³ E. CORBELLINI, S. SAVIOLO, *La scommessa del made in Italy: e il futuro della moda italiana*, Milano, Etas, 2004.

¹⁴ Vedi nota 12.

¹⁵ R. CASILLO, *The Empire of Stereotypes*, in Id., *The Empire of Stereotypes*, Basingstoke, Palgrave, 2006, pp. 83-143.

senso è da individuare nel *Gran Tour*, una pratica turistica intrapresa dall'aristocrazia europea del Diciassettesimo secolo e che aveva come meta l'Italia. Le finalità turistiche erano spesso concentrate sull'approfondimento di politica, cultura e arte dei paesi europei. Tra i numerosi intellettuali che contribuirono ad arricchire il filone letterario del *Gran Tour*, è possibile annoverare Jules Michelet, John Ruskin, George Eliot, Robert Browning, Jakob Burckhardt e molti altri.

Il ruolo degli aristocratici britannici fu centrale nel risvegliare anche un interesse produttivo nell'ambito dell'alta moda che però si dimostrò insufficiente soprattutto rispetto a quanto proposto dalla Francia, capace di garantire fino alla fine del Diciannovesimo secolo un notevole equilibrio tra un ricco patrimonio di conoscenza, gusti propri della grandezza di Versailles e vibrante vita culturale di Parigi¹⁶.

La stilista milanese Rosa Genoni provò a proporre un'alternativa al monopolio dell'alta moda francese nel 1906 nel corso dell'Esposizione Internazionale di Milano, occasione in cui presentò una collezione ispirata dai grandi maestri del Rinascimento italiano tra cui Pisanello e Botticelli^{17,18}. Due i tratti innovativi proposti da Genoni: il primo, il tentativo di sviluppare una nuova linea sartoriale alternativa allo stile francese; il secondo, trarre ispirazione dal periodo rinascimentale provando a rilanciare la moda italiana in un contesto internazionale. Nonostante le attività di Rosa Genoni furono notate dalla rivista di moda statunitense *New York Herald*, il rilancio della moda italiana legato al Rinascimento fu sostituito dal Futurismo e da una serie di strutture culturali più vicine al regime fascista che provarono a sviluppare senza successo una nuova alternativa all'alta moda francese¹⁹.

Se l'aristocrazia britannica ricoprì un ruolo fondamentale nel riportare in auge l'immaginario del Rinascimento italiano, gli anni del dopoguerra italiano furono altrettanto importanti da un punto

¹⁶ V. STEELE, *Paris fashion: a cultural history*. New York, Bloomsbury Publishing, 2017.

¹⁷ Vedi nota 12.

¹⁸ A. FIORENTINI, *L'ornamento di 'pura arte italiana': la moda di Rosa Genoni*, in *Abiti in festa. L'ornamento e la sartoria italiana*, a cura di R. Orsi Landini, Livorno, Sillabe, 1996, pp. 41-59.

¹⁹ E. PAULICELLI, *Fashion under fascism: beyond the black shirt*, Oxford, Berg, 2004.

di vista economico. I sussidi statunitensi in particolare permisero un rilancio nel settore del tessile²⁰. A questo va aggiunto un flusso turistico altrettanto importante dagli Stati Uniti agevolato da maggiori collegamenti tra il Nord America e l'Europa, un basso costo della vita in Italia e la consolidata attrattiva artistica e culturale. Il contributo della carta stampata inoltre, permise una maggiore visibilità del *Made in Italy* ad una fascia di popolazione più ampia, al ceto medio in particolare. Uno dei servizi più importanti in tal senso è quello di *Vogue* che nel 1947 dedicò uno speciale intitolato «The fine Italian hand», mettendo in risalto l'avanguardia della moda italiana soprattutto nel settore sportivo e la competitività dei prezzi²¹. Secondo Belfanti, tra i personaggi che hanno contribuito maggiormente alla promozione del *Made in Italy* negli Stati Uniti nello stesso periodo vi è anche Salvatore Ferragamo, che sempre nel 1947 fu insignito del prestigioso *Neiman Marcus Award*²². Ferragamo era già famoso negli Stati Uniti essendo emigrato dal Sud Italia nel 1914. Il suo successo iniziò in California, parallelamente allo sviluppo dell'industria cinematografica che garantì alla sua azienda commissioni per produrre scarpe ad attori Hollywoodiani. Nel 1927 Ferragamo rientrò in Italia, a Firenze, città in cui lanciò le sue attività senza tuttavia abbandonare il mercato statunitense²³.

Il ruolo dei media nel rilancio del Rinascimento italiano trova un'ulteriore manifestazione con l'esperienza di Emilio Pucci, i cui indumenti da sci furono apprezzati dal fotografo statunitense Toni Frisell che fotografò una collezione di Pucci a Zermatt nel 1947, i cui scatti furono pubblicati nel dicembre dell'anno successivo sulla nota rivista di moda americana *Haper's Bazar*. L'editor della rivista Diana Vreeland permise inoltre a Pucci di avviare una collaborazione con l'azienda americana White Stag, funzionale all'imprenditore italiano per aprire dei negozi a Capri e a Firenze nel 1950²⁴. A differenza di Rosa Genoni, Emilio Pucci fu influenzato e supportò il futurismo. Storici dell'arte sostengono che la sua idea di moda riflettesse «la

²⁰ N. WHITE, *Reconstructing Italian fashion: America and the development of the Italian fashion industry*, Oxford - New York, Berg, 2000.

²¹ *Ibidem*.

²² Vedi nota 12.

²³ S. FERRAGAMO, *The art of the shoe, 1898-1960*, New York, Rizzoli International, 1992.

²⁴ E. BRAUN, *Making waves: Giacomo Balla and Emilio Pucci*, «Journal of Modern Italian Studies», 20, 1, 2015, pp. 67-82.

vita attiva dell'oggi» in contrasto con la «qualità statica del passato»²⁵. Lo stile di Pucci rispecchiava alcuni punti centrali del «Manifesto della moda femminile futurista» pubblicato nel 1920 da Vincenzo Fani²⁶. Nello specifico, le indicazioni di Tommaso Marinetti secondo cui il design e la moda femminile dovessero rappresentare «le più affascinanti conquiste della vita moderna» trovano riscontro nei lavori di Pucci. Le personificazioni di una «donna mitragliatrice, la donna antenna-radio-telegrafica, la donna velivolo, la donna sommergibile, la donna motoscafo» trovano inoltre un tocco adeguatamente futuristico nei caschi della «bolla spaziale» realizzati da Pucci per la compagnia aerea *Braniff Airlines*. In altri termini, Pucci ha «realizzato degli abiti immaginando le donne del futuro, lanciate su razzi verso i pianeti»²⁷. Il collegamento tra Pucci e il Rinascimento viene invece notato dalla critica che sottolineò l'utilizzo dei colori brillanti e dei suoi modelli rotanti che sfidavano la gravità mettendo in luce la necessità di trovare un equilibrio tra passato e presente, un passaggio quest'ultimo, considerato un tropo della moderna identità culturale italiana²⁸. Ulteriori riferimenti notati dalla critica e in relazione con l'arte rinascimentale sono i quadranti bordati, le geometrie incassate che rendono omaggio alle bandiere delle contrade senesi o gli anelli decorativi in stile mosaico fiorentino. Infine, i colori utilizzati nelle sue collezioni richiamano quelli presenti nelle opere di Giotto e Lorenzetti²⁹.

Vogue fu tra le riviste più attive nella copertura mediatica della moda italiana, nel 1947 dedicò un reportage all'aristocratica Simonetta Visconti e alla sua casa di produzione romana³⁰. In generale, Roma contribuì meno rispetto a Firenze nella riproposizione del Rinascimento italiano. Eppure, il suo ruolo fu comunque determinante nella creazione di un immaginario particolarmente utile nella promozione del *Made in Italy* oltre oceano. Gli studi di Cinecittà furono non a caso ribattezzati gli studi di «Hollywood on the Tevere», diventando un hub per celebrità internazionali, cineasti e giornalisti statuniten-

²⁵ S. RICCI, *La donazione Emilio Pucci: colore e fantasia*, Firenze, Centro Di, 1992.

²⁶ E. BRAUN, *Futurist fashion: Three manifestoes*, «Art Journal», 54, 1, 1995, pp. 34-41.

²⁷ Vedi nota 25.

²⁸ M. CASADIO, *Emilio Pucci*, New York, Universe and Vendome, 1998.

²⁹ Vedi nota 24.

³⁰ L. SICCO, *Italian Haute Couture: First Attempts of Emancipation from France (1906-1959)*, in *Fashion Forward*, a cura di A. de Wit-Paul, M. Crouch, Oxford, Brill, 2011, pp. 303-311.

si. Attori e attrici hollywoodiane come Barbara Stanwyck, Deborah Kerr, Elisabeth Taylor, Kim Novak e Audrey Hepburn divennero clienti della casa di moda gestita dalle sorelle Fontana³¹ e contribuirono a rafforzare un interesse nei confronti della moda italiana.

L'interesse statunitense nei confronti della moda italiana e di un nuovo Rinascimento fu anche notato dalla rivista *Fortune* che nel 1947 pubblicò un articolo in cui si enfatizzava come «oggi l'inventiva e la tradizione produttiva italiana sono ancora vive. Sarà possibile assistere ad una rinascita nella terra del Rinascimento»³². Oltre all'attività di case di produzione e alla copertura mediatica internazionale anche una serie di presentazioni di collezioni di moda contribuì ad alimentare la narrativa di un nuovo Rinascimento. Al già citato esperimento di breve durata proposto da Rosa Genoni, va aggiunto infatti un secondo evento degno di nota, realizzato da Germana Marucelli che nel 1949 presentò una collezione di vestiti ispirata al Rinascimento a Milano e nel 1950 una mostra di design che proponeva delle riproduzioni di noti quadri rinascimentali al teatro Pergola di Firenze³³. Alcuni critici d'arte hanno confermato l'attaccamento di Germana Marucelli al Rinascimento toscano tanto da farlo divenire «uno stile di vita»³⁴, un approccio condiviso nello stesso periodo da Giovanni Battista Giorgini, tra i primi italiani a coordinare e promuovere internazionalmente capacità artigianali e l'immagine della cultura rinascimentale italiana come valore distintivo e intangibile della moda italiana³⁵.

4. *Narrare il Made in Italy*

L'iniziativa di Giovanni Battista Giorgini prende forma nell'immediato dopoguerra italiano e ha come target gli Stati Uniti. Un primo tentativo di instaurare un legame diretto tra Italia e Nord America fu mosso nel 1950 quando l'imprenditore italiano cercò di organizzare

³¹ *Ibidem*.

³² M. JONATHAN, and C. BELFANTI, *History as an intangible asset for the Italian fashion business (1950-1954)*, *Journal of Historical Research in Marketing*, 7, 1, (2015), pp. 74-90.

³³ Vedi nota 16.

³⁴ S. CASAGRANDE, *Germana Marucelli* «Enciclopedia delle Donne», <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/germana-marucelli/>.

³⁵ Vedi nota 12.

una mostra sul Rinascimento italiano presso il museo di Brooklyn a New York. L'iniziativa non si realizzò a causa di costi troppo alti e per l'assenza di sponsor interessati a finanziare l'iniziativa. In questa prima fase, l'intento strategico di Giorgini era quello di evidenziare una serie di espedienti tra il Rinascimento e l'industria della moda del dopoguerra rafforzando così l'idea che la moda italiana potesse rappresentare una valida alternativa a quella francese. In uno dei suoi carteggi con alcuni curatori statunitensi si fa infatti riferimento a come la famiglia fiorentina Medici fosse ben conosciuta a livello internazionale anche a Parigi grazie al contributo di Caterina de' Medici, una volta diventata regina di Francia ³⁶.

Giorgini decise successivamente di adottare una strategia diversa convincendo mercanti di moda e soprattutto addetti stampa della moda statunitense a partecipare ad un evento organizzato da case di moda italiane in Toscana. L'evento fu strategicamente organizzato a margine di un altro evento legato alla moda parigina, in modo da poter garantire costi meno esosi per i visitatori statunitensi in Italia. Il primo spettacolo di alta moda italiana si tenne nel febbraio del 1951 presso Villa Torrigiani, residenza dello stesso Giorgini e coinvolse diverse case di produzione italiane tra cui le già citate Carosa, Simonetta Visconti, le sorelle Fontana, Pucci e Marucelli ma anche Fabiani, Schuberth, Veneziani e Vanna. La rivista statunitense di maggiore spicco presente all'evento fu *Women's Wear Daily*. L'evento fu considerato un successo grazie alla meticolosa attività promozionale di Giorgini, ma anche grazie ai prezzi molto più competitivi rispetto alla concorrenza francese. L'evento fu bissato nell'estate dello stesso anno presso il Grand Hotel di Firenze, questa volta con la presenza di *Vogue* e *Harper's Bazaar*. Firenze conobbe la consacrazione definitiva come punto di riferimento più importante per la moda italiana nell'estate del 1952, quando l'evento organizzato da Giorgini fu ospitato nella Sala Bianca a Palazzo Pitti, palazzo cerimoniale della famiglia Medici³⁷. Come fa notare Belfanti, la scelta di Palazzo Pitti ha rafforzato ulteriormente il connubio tra moda italiana e Rinascimento³⁸, a questo va aggiunto un ulteriore espediente narrativo utile a rendere ancora più convincente la sensibilità

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. VERGANI, *La Sala Bianca: nascita della moda italiana*, Firenze, Electa, 1992.

³⁸ Vedi nota 12.

italiana ancestrale nei confronti della moda, ovvero il riferimento all'aristocrazia italiana passata e presente e al suo gusto estetico definito dallo stesso Giorgini «arbiter elegantiarum»³⁹.

Il lavoro storiografico di Belfanti raccoglie inoltre una serie di commenti della stampa statunitense utili a definire meglio il successo relativo alle attività promozionali di Giorgini. Il primo settembre 1951 infatti *Vogue* paragonò l'Italia ad una fenice rinata «dalle ultime ceneri del Rinascimento italiano». Gli effetti dell'attività fiorentine echeggiarono anche negli Stati Uniti, tanto che il *Women's Daily* dell'11 settembre 1951 pubblicò un articolo su una mostra di prodotti italiani a New York mettendo in risalto la qualità dell'artigianato e facendo riferimento ad un «secondo Rinascimento dell'artigianato italiano». Nel febbraio del 1952 il *Time* si focalizzò invece sugli eventi organizzati da Giorgini con un articolo intitolato «il Rinascimento italiano». In questo caso si fece notare come il Rinascimento italiano fosse da considerare un movimento ampio, capace di coinvolgere diversi settori oltre quello della moda e come non fosse da circoscrivere alle sole città di Firenze, Roma e Milano, ma a tutta l'Italia. Sempre secondo Belfanti, il contributo più articolato, anche se non scevro di stereotipi, fu pubblicato da *Vogue* il 15 ottobre del 1954 con un editoriale di sei pagine. Nell'articolo si metteva in risalto l'influenza degli artigiani rinascimentali su designer e architetti del dopoguerra italiano, enfatizzando un elemento di continuità tra passato e presente. In altri termini, l'industria della moda ebbe un effetto trainante su tutto il sistema produttivo italiano, creando i presupposti per un «effetto Rinascimento»⁴⁰.

È interessante notare come la creazione di una nuova narrazione fu utile a ridimensionare l'egemonia dell'alta moda francese, che di fatto dominò l'immaginario europeo e mondiale nel corso del Diciottesimo e Diciannovesimo secolo. Allo stesso tempo, come sottolineato da altri ricercatori, non va nemmeno sottovalutata la situazione economica in cui versava l'Italia nell'immediato dopoguerra: il rapporto qualità prezzo dei prodotti offerti sul mercato risultava in effetti particolarmente competitivo soprattutto nel settore della moda. In quel periodo i costi della manodopera in particolare risultavano infatti più economici del 50% rispetto a quelli

³⁹ Vedi nota 32.

⁴⁰ Vedi nota 12.

proposti dal mercato francese⁴¹. È altrettanto interessante notare come la creazione del *Made in Italy* sia successivamente diventata un vero e proprio brand nazionale anche grazie ad una serie di narrazioni tenute vive per il contributo di molte aziende a conduzione familiare che continuano a tenere viva e rafforzare la narrazione avviata nei primi anni Cinquanta.

5. *Mantenere la narrativa. Nation branding*

L'esperienza del *Made in Italy* italiano può definirsi particolarmente in linea con i principi proposti da Del Percio relativi al «nation branding», secondo cui una strategia governativa è in grado di trasformare uno stato nazione in un prodotto che può promuovere lo stesso stato nazione ad una posizione di successo internazionale⁴². Un altro esempio di «nation branding» è quello della Svizzera, capace di sintetizzare sia a livello politico che commerciale alcuni tratti distintivi tra cui la multiculturalità, il plurilinguismo⁴³. Come notato evidenziato nel caso dell'Italia, la storia dell'arte e il Rinascimento in particolare, hanno costituito e continuano a costituire ancora oggi l'essenza del *Made in Italy*. Kohler e Perrino mettono in evidenza come la narrativa avviata negli anni Cinquanta sia oggi alimentata anche dal settore privato, capace nel corso degli anni di sviluppare uno *storytelling* incentrato su tropi storici che esaltano il ruolo della famiglia, l'estrazione aristocratica, la rilevanza dell'eredità culturale, così come le specifiche caratteristiche geografiche del paese e il luogo in cui si è sviluppata la determinata azienda⁴⁴. Il lavoro empirico degli stessi autori sottolinea inoltre come molte aziende a conduzione familiare avvertano come propria responsabilità la preservazione dell'eredità artistica e culturale per le giovani generazioni in alcuni casi facendo riferimento ad un vero e proprio

⁴¹ V. CONDELUPPI, *Made in Italy*, «Doppiozero» <https://www.doppiozero.com/materiali/made-in-italy>, 19 giugno 2019. Consultato il 5 gennaio 2021.

⁴² A. DEL PERCIO, *Nation brands and the politics of difference*, «Signs and Society», 4, 1, 2016, pp. S1-S28.

⁴³ A. DEL PERCIO, *Branding the nation: Swiss multilingualism and the promotional capitalization on national history under late capitalism*, «Pragmatics and Society» 7, 1, 2016, pp. 82-103.

⁴⁴ K. GREGORY and S. PERRINO, *Narrating "made in Italy: Brand and responsibility in Italian corporations*, «Narrative Inquiry» 27, 1, 2017, pp. 187-207.

«DNA» nazionale e familiare, un espediente narrativo utile a combinare finalità localizzate, come le aziende familiari, ad un discorso nazionale⁴⁵.

In termini più teorici l'esperienza del *Made in Italy* conferma la connessione diretta tra luogo e cultura. Ogni spazio specifico è da considerarsi un *locus* caratterizzato da una relazione umana densa grazie a cui la cultura è in grado di crescere⁴⁶. Va tuttavia ricordato che le condizioni storiche in cui è stato sviluppato il *Made in Italy* differiscono molto rispetto al presente, caratterizzato da un sempre più crescente contrasto tra la locale e globale. Non a caso il dibattito in merito a come i processi di globalizzazione possano garantire la diversità culturale è ancora in atto⁴⁷. Allo stesso tempo, altrettanto irrisolta sembra essere la questione relativa alla convergenza culturale nonostante la dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale che definisce le fonti di scambio, innovazione, creatività e diversità culturali «aspetti necessari per la biodiversità umana»⁴⁸.

6. Conclusioni

Come anticipato dal presente studio, la Repubblica Popolare Cinese ha avviato da anni un ambizioso processo per rafforzare l'autorevolezza della propria immagine a livello internazionale. Il giudizio in tal senso è da considerarsi ancora sospeso perché, come è stato fatto giustamente notare da Barr, l'esperienza cinese si intreccia con dinamiche interne secondo cui il «nation branding» è da considerarsi strettamente intrecciato con l'idea di «nation building»⁴⁹ ed è proprio per questo motivo che necessita di tempo proprio come accaduto nel caso del *Made in Italy*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ A. SCOTT, *Cultural economy and the creative field of the city*, «Geografiska Annaler: series B, human geography», 92, 2, 2010, pp. 115-130.

⁴⁷ P.L. SACCO and G. SEGRE, *Creativity, cultural investment and local development: a new theoretical framework for endogenous growth*, in *Growth and innovation of competitive regions*, a cura di U. Fratesi e S. Lanfranco, Berlin - Heidelberg, Springer, 2009, pp. 281-294.

⁴⁸ UNESCO, *Universal Declaration on Cultural Diversity*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Consultato il 5 gennaio 2021.

⁴⁹ M. BARR, *Nation branding as nation building: China's image campaign*, «East Asia», 29, 1, 2012, pp. 81-94.

Al momento della stesura del presente articolo va comunque rilevata una consapevolezza da parte della Repubblica Popolare Cinese del ruolo strategico ricoperto dal sistema dei media nel processo di «nation branding». Già nel 2013, il quotidiano di stato *China Daily* avviò delle collaborazioni per pubblicare alcuni inserti in alcune delle più prestigiose testate internazionali tra cui il *New York Times* e il *Washington Post*. A livello televisivo, l'emittente di stato CCTV ha investito in maniera significativa per assumere giornalisti e operatori con esperienza internazionale al fine di poter competere con *Al Jazeera* come leader nel mercato dei broadcaster internazionali. Più recentemente, la strategia mediatica si è rafforzata anche in Europa. Infatti, a margine del «Memorandum of Understanding» tra Italia e Repubblica Popolare Cinese siglato nel marzo 2019 e da inserire nel più organico progetto «Nuova via della Seta», sono state aperte (in alcuni casi rinnovate) collaborazioni tra media statali cinesi e italiani come nel caso del partenariato tra l'agenzia di stampa ANSA e *Xinhua*; *Xinhua* e *Milano Finanza*, *l'Economic Daily* e il *Sole 24 Ore* ma anche il *China Media Group* e il conglomerato *Class Editori* e le emittenti televisive RAI⁵⁰ e Mediaset⁵¹.

A differenza di quanto accaduto negli anni Cinquanta con il *Made in Italy*, la narrazione che sta provando a sviluppare la Repubblica Popolare Cinese sembra articolarsi non solo in un contesto economico e politico completamente diverso e decisamente più globalizzato, ma anche su canali di informazione più vicini alla voce narrante. Si tratta di una strategia nuova e originale, con alcune caratteristiche culturali sicuramente non comuni nel contesto europeo e che proprio per questo motivo meritano di essere analizzate con la giusta calma e nel maggiore rispetto delle diversità altrui. Un lavoro che impegnerà sempre di più ricercatori, docenti studenti presenti e futuri in un dialogo, si spera, sempre più ricco e costruttivo.

⁵⁰ RAI Ufficio Stampa, *Firmato MoU con China Media Group* <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2019/03/Firmato-MoU-con-China-Media-Group--8c088f24-51f0-4449-be76-d2b06843824f-ssi.html> 22 marzo 2019. Consultato il 5 gennaio 2021.

⁵¹ Cina in Italia, *Media cinesi e media italiani si incontrano a Roma*, <https://cinainitalia.com/2019/03/21/media-cinesi-e-media-italiani-si-incontrano-a-roma/> 21 marzo 2019. Consultato il 5 gennaio 2021.

MARIA OMODEO
RECIPROCHE SIMBOLOGIE, RECIPROCO IMMAGINARIO

UN APPROCCIO INTERCULTURALE ALLA PREVENZIONE DI FRAINTENDIMENTI
IN LINGUA ED ARTE FRA CINESI E ITALIANI DI IERI E DI OGGI

Abstract

Lo scambio di conoscenze è la base stessa della cultura umana, nei paesi del Mediterraneo così come lungo le grandi vie di terra e di acqua fra Cina ed Europa. Invenzioni, scoperte, conoscenze, tecnologie, visioni del mondo, religioni, hanno viaggiato assieme a merci preziose e nuovi prodotti, alimentandosi reciprocamente per secoli lungo tali rotte, grazie a persone che sapevano comprendere e farsi capire, superando gli ostacoli linguistici e i possibili equivoci legati a diversi riferimenti simbolici e culturali. Un elemento ricorre nelle parole e nelle immagini che corredano i diari ed i racconti dei grandi viaggiatori di ieri e dei giovani viaggiatori di oggi: il bisogno di comprendere e far comprendere universi culturali lontani facendo riferimento a quanto è già noto. Da questo atteggiamento, così umano, nascono rappresentazioni legate ad un immaginario reciproco che narrando degli altri fanno meglio capire chi siamo.

In tale chiave di lettura, l'articolo da una parte analizza alcune immagini di artisti cristiani cinesi che nella prima metà del 1900 sinizzarono l'iconografia della religione che avevano appena abbracciato, e dall'altra tenta di vedere l'analogo processo di europeizzazione operato da precedenti viaggiatori italiani in Cina per rendere comprensibile la propria esperienza agli europei.

Traveling alongside precious goods and new products, inventions, discoveries, knowledge, technology, worldviews and religions have been exchanged and mutually adapted for centuries along the land and sea routes between Europe and China. The travelers leading these exchanges found - and continue to find - themselves facing the need to overcome language barriers and possible misunderstandings tied to divergent experiences and symbolic references. A common element can be found throughout these travelers' reports, diaries, and artistic works: the need to understand, and to help others understand, distant cultural universes through references to what is already known to one's interlocutors. This deeply human desire has given rise to representations of a reciprocal imaginary that not only speaks of the "other," but also helps us to understand ourselves.

In this vein, this article puts forth several images by Chinese Christian artists

MARIA OMODEO

who, in the first half of the 20th century, sinicized the religious iconography that they themselves had recently embraced. It also presents examples of an analogous process of Europeanization, carried out by Italian travelers in the preceding centuries to render their experiences in China understandable, or even familiar, to Europeans.

MARIA OMODEO
RECIPROCHE SIMBOLOGIE, RECIPROCO IMMAGINARIO

UN APPROCCIO INTERCULTURALE ALLA PREVENZIONE DI FRAINTENDIMENTI
IN LINGUA ED ARTE FRA CINESI E ITALIANI DI IERI E DI OGGI

Stranieri, non estranei

East is East, and West is West, scriveva R. Kipling, che tanto aveva contribuito a far conoscere, capire, apprezzare, o forse solo a far immaginare la sua personale visione dell'Oriente, *And never the twain shall meet* [...], proseguiva¹.

Questa citazione apre un interessante saggio sulla traduzione letteraria, di Yu Guangzhong², grande traduttore dall'inglese al cinese, che in quanto traduttore, e a nome dei traduttori, contesta tale affermazione. Nella sua concezione traspare in modo chiaro che il bravo traduttore è colui che riesce a far rivivere le stesse emozioni dei lettori in lingua originale, evitando di rovinare la lingua d'arrivo in un illeggibile «traduttese da imbalsamatori», in cui «non manca neppure un pelo dell'originale, ma è cosa morta». Il traduttore compie quello che in cinese viene chiamato *fān* 翻³, ovvero “voltare

¹ R. KIPLING, *The Ballad of East and West*, in ID., *Rudyard Kipling's verse. Definitive edition*, New York, Doubleday & Company, 1940, p. 233.

² Yu Guangzhong 余光中 (Nanchino 1928 - Taiwan 2017): poeta, scrittore e traduttore, insegnante universitario di traduttologia, noto a Taiwan e nella Cina continentale. Le citazioni qui riportate sono tratte dall'incipit del suo saggio *Biantong de yishu — Si Guo zhu fanyi yanjiu dubou* [L'arte del cambiamento. Commento a 'Studi sulla traduzione' di Si Guo], datato 'Mezzanotte, 10 febbraio 1973', ripubblicato in: G. YU, *Yu Guangzhong tan fanyi* [Yu Guangzhong parla della traduzione], Beijing, Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2000 (pp.55-58).

³ Nell'articolo si è scelto di utilizzare il sistema di trascrizione *pinyin* e i caratteri semplificati in uso nella Repubblica Popolare Cinese, fuorché nelle citazioni da *Ars Sacra Pekinensis*, testo a cui si fa ampio riferimento, che usa i caratteri tradizionali e la trascrizione Wade Jiles allora in uso (F. BORNEMANN, *Ars sacra Pekinensis. La pittura cinese Cristiana all'Università Cattolica (Fu Jen) di Pechino*, Vienna, Tipografia missionaria San Gabriele, 1950).

[da una parte e dall'altra]", "rovistare, frugare", "scavalcare", "voltare, volgere [tradurre]", ma anche "diventare di cattivo umore" ... ma di quest'ultimo tipo di "capovolgimento" non è qui il caso di trattare⁴.

È nota, spesso poco riconosciuta, la complessità del processo di traduzione, se non si vuole scivolare nel rassicurante quanto imbalsamato "traduttese" di cui sopra, ma ancora più complesso può essere far passare il messaggio di un'opera d'arte visiva. Da mera fruitrice di musei, mi innervosisco quando una guida turistica improvvisata banalizza o presenta in modo "capovolto", sballato, un'opera d'arte ad un indifeso gruppo di turisti cinesi. Vorrei vedere guida e turisti vivere con emozione le sottili (?) differenze fra – poniamo – il Crocifisso di Cimabue e le altre Croci monumentali della Basilica di Santa Croce a Firenze, così come amerei che i malcapitati liceali italiani nel Museo di Shanghai, straordinario agli occhi di chi scrive, ma non ai loro⁵, apprezzassero l'appassionata presentazione sull'evidente (?) evoluzione del *taotie* sui bronzi rituali del 1600 – 1300 a.C., anche se fuori imperversa la vita vera di una delle metropoli più vivaci al mondo.

Rendere "familiare"

Reciproche sensazioni di estraneità erano già state affrontate in epoche in cui scambi e contatti fra le genti erano meno facili e viaggiatori, mercanti, religiosi sperimentavano modi originali per superarli, con la parola (imparando la lingua del luogo, coniando nuovi termini, appoggiandosi ad interpreti), con l'arte, con lo scambio di conoscenze. Vedremo più avanti come alcuni storici protagonisti di tali scambi affrontarono la sfida di presentare la Cina agli europei. Prima però prenderemo in esame quale esempio di sguardo incrociato le scelte del Cardinale Celso Costantini⁶ all'inizio del secolo

⁴ G. CASACCHIA, Y. BAI, *Grande Dizionario Cinese-Italiano*, Roma, Isiao, 2008 (vol.1., p. 420); Y. XU, S. ARDIZZONI, *Dizionario cinese-italiano per lo studio della lingua cinese contemporanea*, Bologna, Bononia university press, 2014. Sul patrimonio sinologico italiano si veda: F. D'ARELLI, *La Cina in Italia. Una bibliografia dal 1899 al 1999*, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2007.

⁵ Il *tāotiè* 饕餮 dell'esempio, è un volto zoomorfico simmetrico, visto frontalmente, da cui partono due corpi (di tigre, o di drago, o di altro animale). Sulla vitalità dei musei: F. AGO, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, San Giuliano Terme, Felici, 2009.

⁶ Celso Costantini, nato a Castions di Zoppola (Pordenone) nel 1876, era appassionato d'arte attento alla tutela del patrimonio artistico. Consacrato Vescovo nel 1921,

scorso, per un'arte sacra comprensibile ai nuovi cristiani cinesi e a quel pubblico che mirava a convertire, così come secoli prima suoi illustri predecessori avevano cercato le parole per la terminologia cristiana e circa 1500 anni ancor prima altri devoti traduttori avevano cercato quella per divulgare le opere buddiste, traducendole dal sanscrito al cinese.

Costantini, inviato in Cina nel 1922, in piena epoca coloniale, con il compito di aprire la "Delegazione apostolica" a Pechino, seguiva il principio proclamato nel 1659 dalla S. Congregazione di *Propaganda Fide*: «Non indurre mai le genti ad abbandonare i loro costumi tradizionali, tranne quelli in aperta contraddizione con la fede e con il buon costume»⁷. Appassionato d'arte, promosse il rispetto dei valori artistici della cultura cinese, individuando artisti locali, anche non cristiani, disposti ad entrare nel mondo delle idee cristiane ed a plasmare su queste la propria opera. Ad un giovane artista «pagano»⁸, Chen Yuandu 陈缘督 (1903-1967)⁹, mostrò una immagine cinese della Madonna perché vi si ispirasse e questi accolse la proposta dipingendo una *Madonna seduta in una stanza cinese*, sua prima opera a soggetto religioso, datata 1928. Quando Costantini ebbe la conferma, alcuni quadri dopo, che un artista non cristiano poteva creare opere di pittura nazionale cristiana, propose di farlo entrare nel corpo insegnante dell'Accademia d'Arte dell'Università Cattolica di Pechino, che stava per inaugurare. Successivamente, Chen si convertì, assumendo il nome cristiano Luca; divenne professore d'arte e poi capo dell'Accademia. In questa istituzione

fu inviato dal Papa in Cina. Nel 1924 presiedette il primo "Concilio plenario cinese" a Shanghai, decretando la *plantatio Ecclesiae* per sostituire l'uso di affidare i fedeli a missionari stranieri protetti dalle potenze coloniali europee. Nel 1926 presentò a Pio XI i primi Vescovi cinesi per la loro ordinazione, fondò la "*Congregatio Discipulorum Domini*" e pochi anni dopo l'Università Cattolica e l'Accademia d'Arte, dove promosse un'arte sacra espressa secondo i canoni del patrimonio culturale «indigeno». Quale Segretario della Congregazione di *Propaganda Fide* propose a Pio XII di innovare la liturgia con l'adozione delle lingue correnti, idee accolte da Giovanni XXIII, alla cui elezione il Costantini non poté partecipare, poiché morì alla vigilia del Conclave del 1958.

⁷ F. BORNEMANN, *Ars sacra Pekinensis* cit., p. 6.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Chen Yuandu (Ch'en Yuan Tu in *Ars Sacra Pekinensis*) nacque nel 1903 (o 1902) nella Cina meridionale, si trasferì a 17 anni a Pechino, trovando impiego in una tipografia. I suoi dipinti, realizzati nel tempo libero, furono subito apprezzati nei circoli artistici di Pechino, rendendolo noto, in particolare grazie alle esposizioni organizzate dalla prima "Associazione di Artisti". Divenuto il primo maestro dell'arte cristiana cinese, alla conversione assunse il nome cristiano Luca.

crebbero molti artisti cinesi convertitisi al cristianesimo, o interessati alle prospettive che tale università apriva, seguendo l'obiettivo dichiarato di far sì che l'arte sacra cinese si potesse esprimere con i canoni del patrimonio culturale "indigeno".

Con l'unica eccezione di Gesù adulto, che mantiene le fattezze dell'iconografia europea, nelle opere di questi artisti troveremo santi, angeli, ma anche la Madonna e il Bambino caratterizzati da tratti somatici cinesi, con vestiti, oggetti e riferimenti simbolici prettamente "cinesi". Spesso le acconciature sono quelle in uso durante la dinastia Ming (明朝 1368-1644), epoca a cui certo guardava con maggiore apprezzamento quella popolazione che aveva appena cacciato l'ultima dinastia, i Qing (清朝 1644-1912), peraltro mancese. Novantanove opere di sette artisti di questa scuola sono raccolte nel citato *Ars Sacra Pekinensis*, che porta la data del 18 ottobre 1949 e pubblicato in Austria nel 1950, subito dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, evento a cui prudentemente neppure l'introduzione fa cenno.

Nel testo, accanto ad ognuna delle tavole, il titolo è riportato in sei lingue: cinese, inglese, francese, spagnolo, italiano, tedesco, mentre introduzione e commento nell'edizione cui si fa qui riferimento sono solo in italiano. Le didascalie accanto alle immagini hanno l'evidente scopo di ritradurre al pubblico europeo le scelte compiute dagli artisti cinesi, legate alla vita quotidiana dell'epoca, come ciotole e bacchette sulla tavola, o il cappello da contadino tipico ancora oggi dell'immaginario europeo sulla Cina, indossato da San Giuseppe in molti dei dipinti. Altre opere sono attente al rispetto di antiche tradizioni, quale quella che imponeva alle donne di non mostrare i piedi nudi: nel dipinto *La Regina degli Angeli*, (Wang Suda 王肅達, 1939) «i piedi della Madonna sono visibili. Con ciò Wang rompe una regola che Luca Ch'en per riguardo alle idee e costumi del popolo osserva rigorosamente»¹⁰, mentre nel quadro *Le Nozze di Cana* (Chen Yuandu, 1941) «secondo l'usanza cinese, manca la sposa a tavola. A mensa seggono ospiti. Il padrone di casa nell'angolo, invita a bere. L'acquavite cinese viene versata da bricchi di porcellana in piccole tazze di porcellana»¹¹.

Più complesso è spiegare al pubblico cinese figure quali ad

¹⁰ F. BORNEMANN, *Ars sacra Pekinensis* cit., p. 90-91.

¹¹ Ivi, pp. 74-75.

esempio quella di Pilato. Nel quadro d'altare della Cappella del Collegio dei chierici cinesi dell'Università cattolica di Pechino *Gesù davanti a Pilato* (Chen Yuandu, 1942):

Pilato è vestito come i funzionari della Dinastia dei Ming. La pelle di tigre è segno di ricchezza e di potenza. Indizio di potenza sono anche il fiore nazionale, la peonia, e il quadro dell'imperatore alla parete. Nell'Adorazione dei Magi (Wang Suda, 1942), due dei tre Magi sono Cinesi, quello inginocchiato con le mani giunte (il suo copricapo è quello dell'antico Sapiente Mengtse) e quello che gli sta ritto a fianco (il suo copricapo piano è quello del grande Confucio), le due fogge di vestire furono usate più tardi dagli Imperatori. Il terzo Mago è un Mongolo rappresentante del confinante popolo del Nord che è soggetto alla Cina. Tutti e tre portano antichi vasi cinesi di bronzo [...]¹².

La didascalia del dipinto *Madonna con un Coro di Vergini* del 1938 (fig. 1), anch'esso opera del maestro Chen Yuandu, spiega in modo ancora più dettagliato il complesso processo operato dall'artista per rendere familiare ai fedeli cinesi un universo simbolico lontano. L'opera, quadro d'altare dell'Università Cattolica di Pechino, è in perfetto stile cinese, la Madonna, il Bambino, «le otto vergini» dell'orchestra hanno tratti somatici cinesi molto definiti, gli strumenti musicali sono tutti tipici della tradizione cinese, come pure i vestiti. Anche la posizione della Madonna ricorda quella di Guanyin (观音), *bodhisattva* della benevolenza, molto amata anche nella Cina d'oggi.

¹² Ivi, p 82. I due filosofi a cui il testo si riferisce sono Confucio (Kong Fuzi 孔夫子, 551-479 a.C.) e Mengzi 孟子 (Mengtse nel testo, latinizzato Mencio, 370-289 a.C.), principale interprete del confucianesimo, apprezzato per la sua pietà filiale, che lasciò per lutto i suoi alti uffici per tre anni in seguito alla morte della madre.



Fig. 1 - *Madonna con un Coro di Vergini* (Chen Yuandu, 1938).
«La Madre regge il Bambino su una coperta di piuma d'uccelli che simboleggiano il carattere soprannaturale di Gesù. Il Bambino porta al collo un lucchetto appeso ad una catenella. Questo si riferisce ad un'antica usanza cinese: genitori ricchi consegnano il loro bambino ad una povera donna; all'atto della consegna il bambino riceve la catenella col lucchetto che vien chiuso e la chiave la ritengono i veri genitori: quando il bambino è cresciuto viene riconsegnato ai genitori con varie cerimonie. Qui significa che l'Eterno Padre ha affidato il suo Figliolo ad una madre umana [...]»¹³.

¹³ Immagine e didascalia: ivi, pp. 58-59.



Fig. 2 - *La Sposa dello Spirito Santo* (Wang Suda, 1937)¹⁴.

¹⁴ Ivi, pp. 110-111.

Il dipinto *La Sposa dello Spirito Santo* (fig. 2) è di Wang Suda (1911-1963)¹⁵, allievo di Chen Yuandu. A parte il titolo, l'opera non riporta alcuna spiegazione nel testo, ma è interessante notare la rappresentazione del drago, simbolo del demonio per gli europei e positivo protettore mitologico per i cinesi come, in generale, per le popolazioni dell'Asia Orientale. Il drago schiacciato è dissimulato fra elementi tipici dell'arte cinese e somiglia più ai panciuti draghi europei che a quelli cinesi, solitamente caratterizzati da un corpo di serpente, scelta operata dall'artista forse per non urtare corde sensibili (cfr. anche figure 3-6).

Fig. 3 - *Nostra Signora della Cina* (Wang Suda, 1937). «Il velo della Vergine è creazione di fantasia. Le altre vesti come quelle degli angeli con gigli sono secondo l'antica foggia cinese di lusso. In basso il tempio del cielo di Pechino con le mura della città. La riga destra dell'iscrizione "La Madre di Dio scende sulla Cina". Nella riga a sinistra: "Dipinto in Cina. Università FU JEN". Il quadro fu dipinto quando i Giapponesi erano ormai a poche miglia da Pechino»¹⁶.



¹⁵ Wang Suda (Wang Su Ta in *Ars Sacra Pekinensis*), nato nel 1911 (o 1910), assunse "Giorgio" come nome cristiano dopo la conversione nel 1937. Di famiglia patriarcale ferventemente buddista, a 16 anni era entrato nella *scuola commerciale diretta dalla setta protestante Associazione cristiana dei giovani*. Nel 1933 entrò nella sezione artistica dell'Università Cattolica di Pechino, su proposta di Chen Yuandu.

¹⁶ Immagine e didascalia: ivi, pp. 112-113.

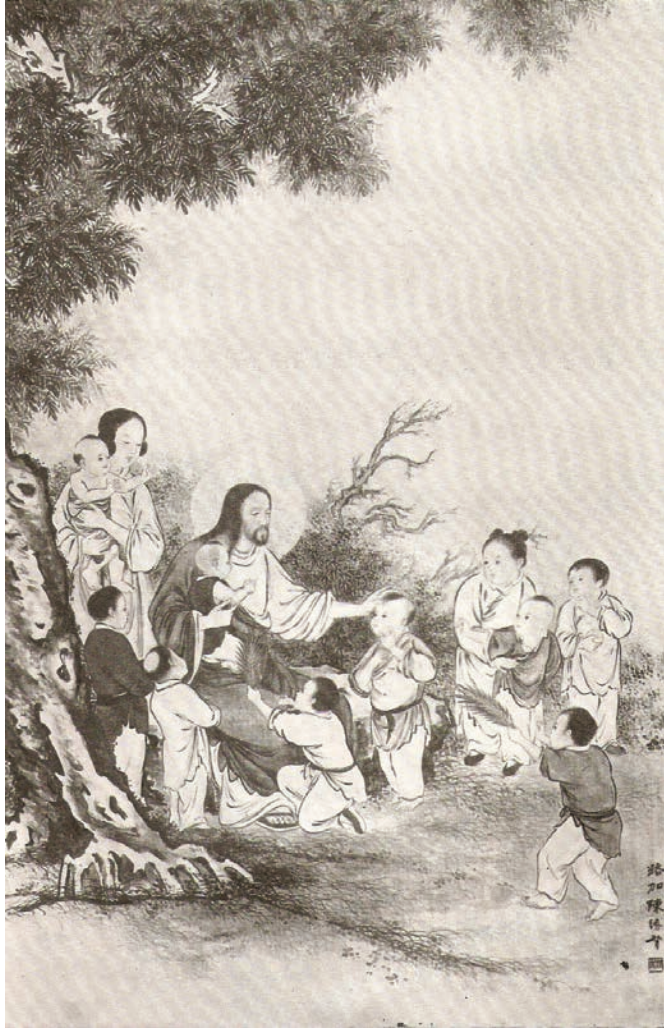


Fig. 4 - *Gesù l'amico dei fanciulli* (Chen Yuandu, 1937). «Tutti i bambini sono maschietti i quali nella vecchia Cina sono più apprezzati delle bambine. Il taglio dei capelli è come quello d'oggi. Un bambino sta in braccio alla mamma, un altro è custodito dalla sua sorellina più grandicella»¹⁷.

¹⁷ Immagine e didascalia: *ivi*, pp. 44-45.



Fig. 5 - *La Sacra Famiglia cogli Angeli* (Chen Yuandu, 1934). «Un sedile formatosi naturalmente da un tronco molto ramificato è assai apprezzato. Il Bambino porta come Giuseppe le vesti d'uomo del secolo 14-17 (tempo della Dinastia dei Ming), e così pure i quattro angeli; questi mostrano lo scialle che scende profondamente sul dorso. Il turbante che porta in capo Giuseppe era usato dagli uomini in casa e fuori. L'angelo a destra regge il turibulo d'uso»¹⁸.

¹⁸ Immagine e didascalia: ivi, pp. 30-31.



Fig. 6 - *L'Ultima Cena* (Chen Yuandu, 1938).

La didascalia riporta solo: «Quadro d'altare della cappella dell'Università Cattolica di Pechino – Seta – Alt. 108 cm». Tuttavia, è interessante notare anche qui gli elementi tipici della pittura tradizionale cinese, con china e pennello, come i bambù. In tutte le opere del volume, il riferimento alla vita quotidiana cinese è costante.

Facciamo qui osservare una nota particolare che si trova in quasi tutti i quadri ed è pure un tratto caratteristico dell'arte cinese tradizionale, vale a dire l'unione colla natura. Persino Ch'en Yuan Tu, i cui quadri mostrano raramente un fondo paesistico eseguito nei dettagli, non tralascia, se la scena si svolge dentro o presso la casa, di mettere qualche piccolo elemento della natura, fosse pure anche solo un piccolo ramoscello, visibile attraverso la finestra [...]¹⁹

Medioevo e horribilia

Già secoli prima della nascita dell'Università Cattolica di Pechino, e ben prima delle scoperte oltre Oceano, in Europa era fiorito un interesse culturale che avrebbe successivamente animato le grandi imprese rinascimentali: narrazioni di naviganti, resoconti di mercanti, rapporti di inviati ed epistole di sovrani e pontefici, nel medioevo erano entrati in gran numero con le loro *mirabilia* nella letteratura europea.

A proposito delle scelte operate dai viaggiatori per rendersi comprensibili attraverso elementi familiari all'interlocutore, merita rivedere il *Milione* di Marco Polo (1254-1324), che per primo portò alla conoscenza degli europei notizie di un impero potente e lontano, la cui esistenza era nota già agli antichi romani, ma del quale si sapeva ancora ben poco. I mercanti erano soliti ingarbugliare le descrizioni sui luoghi d'origine delle loro merci, per non alimentare la concorrenza; Marco Polo ruppe tale consuetudine, forse perché quando dettò nel 1298 il suo *Milione* a Rustichello da Pisa si trovava in galera e pensava di non avere nulla da perdere, o forse perché trovò un abile intervistatore²⁰.

La *Pax Mongolica* instaurata dalla dinastia degli Yuan (元朝, 1271-1368)²¹ su tutta la Cina e sulla gran parte dei territori fra Asia

¹⁹ Immagine e didascalia: ivi, pp. 64-65.

²⁰ *Il libro di Marco Polo detto Il Milione. Nella versione trecentesca dell'«ottimo»*, a cura di P. Rivalta, Torino, Einaudi, 1954.

²¹ La dinastia Yuan nacque grazie al processo di unificazione e di accentramento che era stato iniziato dal sovrano mongolo Gengis Khan (1167-1227) e portato a termine dai suoi discendenti.

ed Europa attraversati dalla “Via Tartarica” - secoli dopo rinominata “Via della Seta” - spingeva numerose ed eterogenee persone a viaggiare verso l’ignoto conoscibile ad Oriente, mentre ad Occidente dell’Europa restava il limite indiscusso e quindi invalicabile dell’acqua. Le ragioni di questa rinnovata sete di viaggiare erano varie: una fede da propagare, la ricerca di spezie, seta, tè e preziosi manufatti, il miraggio di tesori favolosi. Sotteso a tutto questo si trovava certo, ancora e di nuovo, l’intramontabile fascino dell’avventura.

Grazie agli scambi rilanciati nel 13° secolo e favoriti dal governo mongolo, si diffusero in Europa le scoperte tecniche e scientifiche realizzate in Cina (carricola, polvere da sparo, carta, nuove tecniche di ingegneria idraulica e metallurgia) e la Cina grazie alla cultura persiana e araba progredì nei campi di astronomia, calendario, matematica, scienze meccaniche e farmacologiche. Vari missionari si erano recati in Cina fondando *enclave* cristiane; l’Impero Yuan era tollerante nei confronti delle religioni provenienti dall’Asia Occidentale (cristianesimo nestoriano, islam ed ebraismo), e verso buddhisti e taoisti.

In tale fecondo contesto, il padre e lo zio di Marco della ricca famiglia Polo, commercianti abili e potenti, autorizzati al commercio in terre straniere e proprietari di succursali in Turchia e Crimea, raggiunsero nel 1266 la capitale cinese, la Cambaluc del *Milione*, corrispondente all’odierna Pechino, accolti alla corte del grande imperatore mongolo Kubilai Khan (1215-1294), conquistatore e unificatore della Cina. Gli raccontarono delle popolazioni latine e del cristianesimo e questi affidò ai due mercanti il compito di consegnare una lettera al Papa, nella quale chiedeva l’invio di cento chierici per istruire il proprio popolo alla dottrina cristiana. Marco Polo seguì padre e zio nel loro nuovo viaggio in Cina, giungendovi nel 1275, dove, secondo *il Milione*, conquistò la stima dell’imperatore, ricevendo incarichi di ambasciatore, ispettore, informatore, esattore delle tasse²², usando le lingue che conosceva: certamente il persiano e il mongolo, forse il turco e l’arabo, ma verosimilmente non il cinese, forse non padroneggiato neppure dagli stessi imperatori.

Dopo 17 anni, i Polo ripartirono per l’Europa compiendo la loro

²² I Polo facevano parte dei *sèmürén* 色目人 (gente dagli occhi colorati), persone alleate dei mongoli provenienti dall’Asia Centrale, dall’Asia Occidentale e dall’Europa che svolgevano per gli imperatori Yuan un’azione ausiliaria come amministratori ed esattori fiscali, ed attività mercantili e bancarie.

ultima missione imperiale: accompagnare la nipote del Gran Khan, promessa sposa del Khan dei tartari del Levante, nell'odierno Iran. Anni dopo, con il suo *Milione*, Marco Polo si presentò come un narratore più che come un mercante che riferisce le proprie esperienze di viaggio, divulgando notizie precise sulla Cina, salvo alcune eccezioni, anche se talora riproduce esagerazioni e descrizioni già presenti nell'immaginario medievale, influenzato dalla tradizione delle opere enciclopediche e dei romanzi leggendari in voga ai suoi tempi.

Marco Polo è lontano dall'imperatore, ma gli resta leale:

Questo libro vi narrerà ora i fatti straordinari e le cose meravigliose del Gran Kan oggi regnante col nome di Kublai Kan che nella lingua nostra vuol dire "Kublai il Gran Signore dei Signori". E certo ha diritto di essere chiamato così perché è verità universale che da Adamo nostro progenitore fino ad ora non è mai esistito un principe che per la quantità dei sudditi, per l'immenso territorio e l'immenso tesoro abbia avuto od abbia potenza simile alla sua. [...] E' di giusta altezza, non piccolo né grande; è in carne, ma non grasso e benissimo fatto in tutte le membra. È bianco e rosso in viso come una rosa, ha begli occhi neri e naso ben disegnato.

Anche per i luoghi visti, Marco Polo aveva parole ammirate: tra le incredibili notizie da lui riportate ha un posto di rilievo quella dei 12.000 ponti della città di Hangzhou, un'esagerazione imputabile forse alla nostalgia per Venezia. Marco Polo capovolse (*fan*) l'immaginario allora corrente in Europa, dove dal 1200 si erano diffuse terribili descrizioni di *horribilia*, causate proprio dal trauma per la calata delle orde mongole, caratterizzate inizialmente da una sanguinaria aggressività per costruire l'impero più grande della storia, dalla Cina fino all'Europa orientale. Malgrado ciò, i miniaturisti illustrarono le prime versioni del *Milione* riconducendo le descrizioni a ciò che era loro familiare: la Corte mongola europeizzata, l'imperatore con tratti somatici europei.

Il Milione ebbe un tale successo che il domenicano Francesco di Pipino (1255-1330) nel 1320 fu incaricato dal suo ordine religioso di tradurlo in latino, considerata allora lingua universale, per i

missionari in partenza per l'Oriente. La traduzione fu ritradotta in francese, irlandese, boemo, veneto, portoghese, tedesco, olandese. La straordinaria leggenda della vita del mercante veneziano fiorì ulteriormente grazie al geografo veneziano Giovan Battista Ramusio (1485-1557), primo storico dei grandi viaggi del Medioevo e convinto assertore della veridicità del *Milione*, che tradusse in italiano la versione latina di frate Pipino²³.

Aderenti a quanto visto, saranno più tardi le descrizioni del frate Odorico da Pordenone, partito per la Cina nel 1318 e che *per vera obedientia* al suo ritorno confidò al proprio monastero tutto quello che poteva ricordare. I suoi racconti fecero subito il giro d'Europa, apprezzati da tutti fuorché dai geografi del tempo, che erano in cerca di *mirabilia* che confermassero le idee stereotipate che si erano formati a proposito del lontano Oriente, con un processo mentale simile a quello di tante persone dei giorni nostri che vanno a caccia di fole per avvalorare i propri pregiudizi su chi e ciò che non conoscono. Odorico da Pordenone chiuse in modo lapidario l'argomento con chi si aspettava altro dai suoi resoconti: «Poiché non le viddi, non curo raccontarle»²⁴.

Nei secoli successivi molti altri missionari si recarono in Cina per evangelizzarne la popolazione: talora accolti con benevolenza dai regnanti, talora perseguitati. Di molti sono rimasti i resoconti dei viaggi, degli incontri, delle osservazioni: finestre su una realtà lontana, che mostrano l'interesse degli imperatori cinesi nei confronti delle arti, delle scienze e delle tecniche sviluppatesi in Europa, di cui i missionari si facevano portatori e di cui il raffinato e colto gesuita Matteo Ricci²⁵ fu il principale rappresentante, tanto da essere

²³ Tale traduzione fu pubblicata nel 1559, due anni dopo la morte di Ramusio, nel secondo volume *Delle navigationi et viaggi*. In franco-italiano e in francese il libro fu tramandato come *Le déviselement du monde e Livre des merveilles du monde*, mentre in toscano e in veneziano prese il nome di *Meraviglie del mondo* e *Il Milione*, titolo più noto che deriva dal soprannome che contraddistinse il ramo della famiglia Polo, «Emilione», che per aferesi o abbreviazione diventa *Milione*.

²⁴ *Odorichus, De Rebus Incognitis. Odorico Da Pordenone nella prima edizione a stampa del 1513*, a cura di L. Monaco e G. C. Testa, Pordenone, Camera di commercio, 1986 (si veda in particolare l'introduzione "Questo mio librecto..." di G. C. Testa).

²⁵ Il maceratese Matteo Ricci (1552-1610), in cinese 利瑪竇 (Li Madou), oltre che missionario fu eccellente matematico, cartografo, sinologo, perfetto conoscitore anche della lingua scritta. Contribuì in modo consistente a far conoscere le scoperte ed invenzioni europee ai cinesi e viceversa. Morì a Pechino, dove ancora si trova la sua tomba (G. GUADALUPI, *La Cina rivelata: l'Occidente incontra il Celeste Impero*, Milano, White Star, 2003).

ancora oggi la figura storica di occidentale più famosa in Cina ed il primo europeo ad avere imparato la lingua cinese con tale padronanza da poter scrivere libri in questa lingua, anche se il suo sguardo rinascimentale non gli permise di apprezzare l'arte tradizionale cinese.

Artista di grandezza indiscussa, il gesuita Giuseppe Castiglione (1688-1766) giunse in Cina nel 1715 e vi rimase fino alla morte quale apprezzatissimo pittore alla corte dei Qing. Influenzato dall'arte tradizionale cinese, unì tecnica e soggetti dell'arte tradizionale cinese e di quella europea.²⁶ Quasi suo coetaneo, il sacerdote Matteo Ripa (1682 – 1746), originario di Eboli, giunse a Macao nel gennaio 1710, con una delegazione incaricata di portare la berretta cardinalizia a Maillard de Tournon, che si trovava lì in semiprigionia e che morì pochi mesi dopo²⁷.

Ripa, bravo artista, fu allora chiamato a corte a Pechino, in qualità di pittore e incisore. In Cina regnava la dinastia dei Qing (1616-1912), d'origine mancese, all'epoca aperta al mondo come quella mongola degli Yuan che aveva ospitato i Polo. L'imperatore interessato all'arte di Ripa era il grande Kangxi 康熙 (1654-1722), che regnò per ben 61 anni, dal 1661 al 1722, il quale dette prova della propria apertura già dal primo incontro, come descrive Ripa:

Dopo le suddette tre prostrazioni, alzati in piedi, dovemmo nuovamente prostrarci tre altre volte, e fare tre prostrazioni, che furono nove in tutto [...]. terminate le suddette cerimonie dimandò Sua Maestà, chi di noi cinque era quello, che di già aveva appreso qualche poco della lingua Cinese, [...]. Le fu risposto che era io. Dimandò allora Sua Maestà [...] se avevamo portato qualche libro di

²⁶ Il missionario milanese Giuseppe Castiglione, nome cinese 郎世宁 (Lang Shining), fu pittore per ben tre imperatori della dinastia Qing. Le sue opere si trovano ora in musei di Pechino e Taipei, amato sia nella Repubblica Popolare Cinese sia a Taiwan (*Giuseppe Castiglione. Un artista milanese nel Celeste Impero*, a cura di I. Doniselli Eramo, Milano, Luni Editrice, 2016).

²⁷ M. RIPA, *Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi sotto il titolo della Sacra Famiglia di G.C. scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti*, Napoli, Manfredi, 1832; V. PAUDICE, *Padre Matteo Ripa (1682 – 1746) Incisore in Cina al servizio dell'imperatore Kangxi*, Mercato San Severino (SA), Grafica Metelliana, 2016; *Matteo Ripa. Figura simbolo del patrimonio campano*, a cura di M. L. Albano, Eboli (SA), Interculturale, 2020.

Matematica di nuovo stampato; [...] Ordinò poi al signor Pedrini, che intonasse le note della Musica: indi fece alcune interrogazioni al Padre Fabri intorno alla Matematica, ed a me intorno alla Pittura, non sapendo io in tutto rispondere, non possedendo bene la lingua, supplirono gl'interpreti. Alla seguente dimanda però, volle che in tutto rispondessi io, ordinandomi, che mi fossi ajutato al meglio, che avessi saputo: e la Maestà Sua umiliata nel far la dimanda, doveva parlare pian piano, replicando più volte, e con varj sinonimi le parole che io non intendeva, e quelle da me malamente profferivansi, attendeva pazientemente, e le voleva profferire di nuovo, e tante volte sin tanto, che arrivasse a capirmi. [...]²⁸

Matteo Ripa inizia la sua opera di pittore a corte già dal giorno seguente, successivamente incaricato anche come incisore, ottenendo in cambio di poter svolgere attività di missionario e fondando una sua scuola per giovani seminaristi cinesi.

Il suo diario offre una descrizione di usi, costumi, riti, clima, coltivazioni, architettura ed urbanistica di quella parte della Cina che aveva visto con i propri occhi. Come si desume già dal suo primo incontro con l'Imperatore, Ripa si pone continuamente il problema della lingua cinese e della sua traduzione; la vocazione religiosa è unita ad una curiosità linguistica e culturale, che lo porta a sottoporre al Papa l'ambizioso progetto di aprire il "Collegio de' Cinesi" a Napoli, essendo rientrato con quattro ragazzi cinesi convertiti ed un maestro di lingua e scrittura cinese.

Le ragioni che spingevano Ripa a fondare il "Collegio" erano varie, ma tutte tese all'obiettivo generale di sostenere l'evangelizzazione degli «infedeli» cinesi: aveva riflettuto sui periodi di persecuzione dei missionari, che negli ultimi anni dell'esperienza cinese di Ripa erano stati confinati nella città di Canton o dentro le mura della reggia imperiale a Pechino, impossibilitati ad esercitare la propria azione di proselitismo. Come farà duecento anni dopo il Cardinale Costantini, Ripa propone di «istruire molti Cinesi, che ne' casi di

²⁸ M. RIPA, *Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi* cit., vol. 1, pp. 372-373.

persecuzione potrebbero occultarsi anche in mezzo le pubbliche strade»²⁹, e aggiunge:

Essendo la lingua Cinese a causa degli accenti tanto difficile, che ordinariamente non possa essere in tal forma appresa dagli Europei, che senza Interprete possano essere perfettamente intesi da ogni sorta di persone, siegue, aver quelle Missioni necessità di Operai Nazionali, affinché senza Interpreti in ogni luogo possano da tutti essere intesi. [...] Avendo gli Europei un volto totalmente diverso da quello di que' Popoli, ed il difetto della lingua non mai appresa in modo, che ognun gli scuopra esser forastieri, siegue non potersi occultare ne' tempi di persecuzione³⁰.

Fra difficoltà e contestazioni, Ripa ottenne l'autorizzazione alla fondazione del Collegio, anche se i giovani venuti in Italia con lui non erano intellettuali che potessero contribuire a far conoscere meglio in Europa la grande cultura del lontano impero: per avere tale profilo avrebbero dovuto essere mandarini, letterati preparatisi per quegli esami imperiali che permettevano di divenire funzionari dell'impero, giunti al potere con enormi sacrifici, che difficilmente potevano trovare affascinante l'idea di venire in Europa per condurre la vita di seminaristi.

In Matteo Ripa la fede fu più forte dell'interesse sinologico, ma non si può ignorare che il Collegio de' Cinesi è stato il primo e a lungo l'unico istituto europeo in cui si potesse studiare il cinese, tanto che in occasione della preparazione della missione diplomatica inglese in Cina guidata da Lord G. Macartney (1737-1806), questo fu l'unico luogo in cui poterono trovare un interprete, giovani cinesi «capaci di rendere perfettamente le espressioni della loro lingua in Latino e in Italiano», lingue padroneggiate anche dall'ambasciatore Macartney. Giunti a Pechino, le trattative tra gli inglesi e l'imperatore cinese-mancese furono mediate usando italiano e latino come lingue veicolari. Le trattative non andarono a buon fine, ma non per colpa dell'interprete: a differenza di quanto avevano fatto decen-

²⁹ Ivi, vol. 2, p. 208.

³⁰ *Ibidem*.

ni prima Ripa e i suoi confratelli, il Lord si rifiutò di genuflettersi davanti al trono e di seguire il protocollo della corte.

4. *L'arte italiana agli occhi di un artista cinese di oggi*

Saltando ai giorni nostri, dopo generazioni di reciproche alterne aperture e chiusure, possiamo introdurci, o tradurci, l'odierna visione dell'Italia con gli occhi e il pennello di uno dei più grandi artisti cinesi contemporanei, Huang Yongyu (黄永玉 1924 -), devoto a Leonardo Da Vinci, il cui diario italiano conta innumerevoli riedizioni, tutte esaurite, in Cina.



Fig. 7 - La copertina della versione italiana del diario dell'artista Huang Yongyu.

In Italia, e soprattutto a Firenze, ogni volta che entri in contatto con una divinità o con un personaggio storico, provi un sentimento umano e caloroso; sono come tuoi amici, parenti e vicini di casa - hanno storie che ti fanno salire le lacrime, liti insignificanti su cosa sia giusto o ingiusto, cose così sporche che ti imbarazza aprire bocca, l'impulsività sotto gli effetti dell'alcol, innocenti dichiarazioni [...] Vivere i propri giorni con l'idea di essere completamente sotto la direzione di una divinità, rende molto astratto il mondo concreto; mentre la sofferenza della vita e della morte diventano molto concreti, quanto una cucina casalinga. È inevitabile che Firenze mi faccia sentire la felicità di stupirmi per ogni mia piccola ignoranza³¹.

³¹ Y. HUANG, *Dal Lungo Senna a Firenze. Diario d'artista scritto e dipinto sulle vie d'Europa*, traduzione e cura di C. Baoshun, M. Omodeo, Roma, Artemide, 2014, p. 76 (*Yan zhe Saina he dao Feilengcui*, Hong Kong, Yi chuban youxian gongsi, 1991).

DIANA PEPPOLONI
L'USO DI STEREOTIPI CULTURALI PER PROMUOVERE
LA COMPETENZA COMUNICATIVA INTERCULTURALE
NELLA CLASSE DI ITALIANO L2

Abstract

L'apprendimento di una lingua straniera implica competenze che vanno oltre quelle esclusivamente linguistiche, racchiuse all'interno della più ampia *competenza comunicativa interculturale*, ovvero la capacità di scoprire e instaurare connessioni tra culture diverse, e di usarle per rapportarsi efficacemente. Tale competenza si attiva ogni volta in cui interagiscono parlanti di lingue e culture diverse, portando sulla scena comunicativa conoscenze del proprio Paese e di quello dell'interlocutore, nonché l'attitudine a stabilire e mantenere relazioni personali.

La competenza interculturale, come quella linguistica, deve essere allenata, grazie a specifici percorsi glottodidattici e alla guida attenta di un docente esperto. La necessità di integrare tali tematiche interculturali nella classe di lingua deriva dal fatto che esse costituiscono potenzialmente un ostacolo nella comunicazione tra apprendenti e parlanti nativi.

In tale prospettiva, questo contributo propone una riflessione sul fenomeno interculturale degli stereotipi, in particolare quelli relativi alla cultura italiana. Verranno discusse l'importanza di esporre gli apprendenti ai tipici stereotipi che caratterizzano una cultura al fine di dissaccrarli, l'interferenza di questi contenuti con la competenza linguistico-comunicativa degli apprendenti, e la loro integrazione sul piano glottodidattico, attraverso esempi di materiali e attività pensati per una classe di italiano L2 per studenti cinesi universitari.

Learning a foreign language implies skills others than the mere linguistic knowledge, included within the so called *intercultural communicative competence*, or the ability to discover and establish connections between different cultures, and to use them to communicate effectively. This competence is activated every time speakers of different languages and cultures interact, bringing into the communicative exchange the knowledge of one's own country and that of the interlocutor, as well as the ability to establish and maintain personal relationships.

The intercultural competence, like the linguistic one, must be trained, thanks to specific activities and the careful guidance of an expert teacher. The need to integrate these intercultural issues into the language class derives from the fact that they constitute a potential hurdle to communication between learners and native speakers.

DIANA PEPPOLONI

In this perspective, this contribution proposes a reflection on the intercultural phenomenon of stereotypes, in particular those relating to the Italian culture. It will be discussed the importance of exposing learners to the typical stereotypes that characterize a culture in order to desecrate them, the interference of these contents with learners' linguistic-communicative competence, and their integration into the language teaching practice, through examples of materials and activities addressed to Chinese academic students learning Italian as a Second Language.

DIANA PEPPOLONI
L'USO DI STEREOTIPI CULTURALI
PER PROMUOVERE LA COMPETENZA COMUNICATIVA
INTERCULTURALE NELLA CLASSE DI ITALIANO L2

1. *Introduzione*

Spitzberg e Chagnon definiscono la competenza interculturale come «la gestione appropriata ed efficace dell'interazione tra persone che, in un modo o nell'altro, rappresentano orientamenti affettivi, cognitivi e comportamentali diversi o divergenti rispetto al mondo»¹.

Negli ultimi anni, l'importanza assunta dagli aspetti culturali in un mondo globalizzato e connesso, sempre più caratterizzato da frequenti e massivi scambi fra persone provenienti da ogni parte del Globo, ha gradualmente spostato l'attenzione nell'ambito della didattica delle lingue dai soli aspetti linguistici, ai fenomeni culturali e ai tratti extralinguistici e pragmatici della lingua target. Alred et al. sostengono a tale proposito che uno degli scopi primari dell'azione didattica risieda nel promuovere «un senso di interculturalità, una competenza interculturale, che è fondamentale per l'educazione, forse è sempre stato così, ma è tanto più significativo nel mondo contemporaneo»².

La necessità di integrare anche le componenti interculturali nel corso di lingua deriva principalmente dal fatto che la maggior parte degli apprendenti di lingua sembra incontrare notevoli difficoltà nel negoziare il significato con i parlanti nativi della lingua oggetto di

¹ B. SPITZBERG, G. CHAGNON, *Conceptualizing Intercultural Competence*, in *The SAGE Handbook of Intercultural Competence*, a cura di D.K. Deardorff, Thousand Oaks (CA), Sage, 2009, p. 7 (TdA).

² G. ALRED e altri, *Introduction*, in *Intercultural Experience and Education*, a cura di G. Alred e altri, Clevedon, Multilingual Matters, 2003, p. 6 (TdA).

studio³. Di conseguenza, numerosi studiosi hanno sostenuto che la competenza comunicativa interculturale (CCI) dovrebbe essere contenuta e sviluppata nella pratica didattica del docente di lingua, in quanto determinante per il successo comunicativo dell'apprendente⁴. Questa idea di un bisogno imminente relativo alla competenza interculturale degli apprendenti di lingua sta trovando un riscontro significativo soprattutto nell'ambito dell'istruzione terziaria, dove la competenza interculturale non viene riconosciuta come determinante solo per aumentare l'occupabilità degli studenti e favorirne l'integrazione nel mondo del lavoro in un contesto globale, ma viene anche considerata un'abilità preziosa da possedere per operare efficacemente nelle nostre comunità locali sempre più a sfondo multilinguistico e multiculturale. Ciò richiede che i docenti «adottino un approccio inclusivo nel curriculum e nella pedagogia e riconoscano e valorizzino le conoscenze culturali [che] i nostri studenti, [così come] il personale, possono offrire e che altrimenti potrebbero essere trascurate»⁵.

Questo contributo si propone come una riflessione sul concetto di competenza comunicativa interculturale dell'apprendente in ambito educativo e nella classe di lingua in particolare, focalizzando sui ruoli rinnovati degli attori del processo didattico (§ 2), per poi passare a un'analisi in prospettiva glottodidattica di un importante fenomeno interculturale, ovvero quello degli stereotipi interculturali (§ 3). Infine verranno fornite indicazioni su alcuni possibili materiali e attività didattiche utili da implementare in una classe di italiano L2 per studenti universitari cinesi, nell'ottica di stimolare la loro consapevolezza interculturale proprio sul tema degli stereotipi (§

³ M.A. MEKHEIMER, *Impact of the target culture on foreign language learning: A case study*, «Cross-cultural Communication», 7, 2011, 1, pp. 43-52.

⁴ Si vedano M. BYRAM, *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*, Clevedon, Multilingual Matters, 1997; C. CHENG, *Reflections of college English majors' cultural perceptions on learning English in Taiwan*, «English Language Teaching», 6, 2012, 1, pp. 79-91; C. KRAMSCH, *The cultural component of language teaching*, «Language, Culture and Curriculum», 8, 1995, 12, pp. 83-92; H. PARRIS-KIDD, J. BARNETT, *Cultures of learning and student participation: Chinese learners in a multicultural English class in Australia*, in *Researching Chinese learners: Skills, perceptions and intercultural adaptations*, a cura di L. Jin, M. Cortazzi, New York (NY), Palgrave MacMillan, 2011, pp. 169-187.

⁵ E. JONES, *Internationalization and employability: the role of intercultural experiences in the development of transferable skills*, «Public Money & Management», 33, 2013, 2, p. 97 (TdA).

4). Tali materiali e strategie sono stati in parte pensati e utilizzati all'interno del programma di scambio tra gli studenti dell'Università di Wenzhou e quelli del Corso di Laurea in Lingue dell'Università di Siena, avvenuto lo scorso Gennaio del 2020, e derivano, comunque, dalla riflessione scaturita da questa esperienza.

Le strategie proposte in questo contributo hanno lo scopo di superare la rigidità dei reciproci stereotipi culturali, che possono ostacolare la comunicazione con i parlanti nativi della lingua target, penalizzando così la competenza comunicativa degli apprendenti, soprattutto quando provengono da una cultura molto lontana, come quella cinese rispetto a quella italiana.

2. *La competenza interculturale nei contesti educativi*

La competenza interculturale è dunque l'obiettivo di elezione dell'educazione interculturale; secondo Buryánek⁶ un apprendente che stia sviluppando una competenza di tipo interculturale, presenta alcune caratteristiche ricorrenti, tra cui una conoscenza più o meno approfondita dei vari gruppi etnici e culturali che vivono nella società in cui avviene la comunicazione, la capacità di orientarsi culturalmente in un mondo complesso, l'utilizzo di dialoghi interculturali per arricchire se stesso e gli altri, e infine un atteggiamento tollerante e rispettoso davanti a diversi stili di vita.

Corbett menziona tra i risultati sociali più significativi di un'educazione interculturale quello di istruire «una generazione di discenti che sono formati (a diversi livelli) in “diplomazia interculturale”, e che di conseguenza hanno imparato a far fronte allo stress di vivere nel villaggio globale multiculturale che il mondo è diventato»⁷.

L'educazione interculturale si compone di diverse fasi, rappresentate in fig. 1, che non devono necessariamente aver luogo in questo ordine, ma che non possono essere eliminate dal processo didattico.

⁶ J. BURYÁNEK, *Interkulturní vzdělávání I*, Praha, Člověk v tísni, 2002.

⁷ J. CORBETT, *An Intercultural Approach to English Language Teaching*, Clevedon, Multilingual Matters, 2003, p. 212 (TdA).

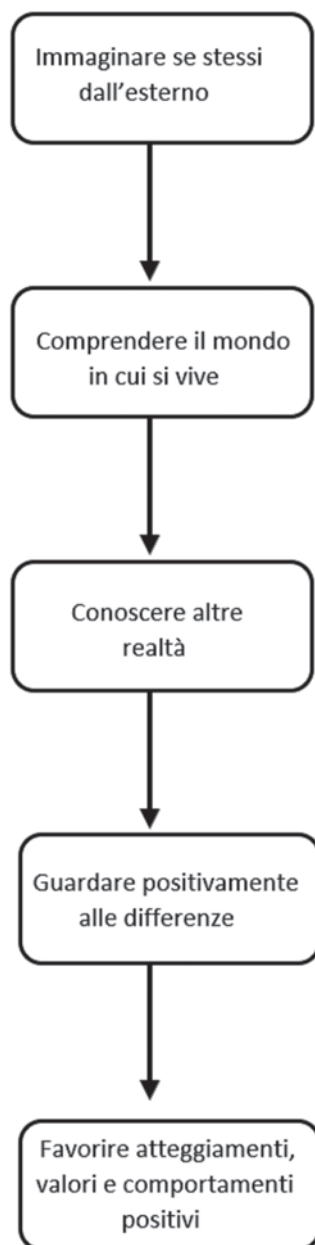


Fig. 1 - Fasi dell'educazione interculturale (Buryánek, 2002).

Un punto di riferimento per l'applicazione dei principi dell'educazione interculturale nell'ambito della didattica delle lingue è costituito dal modello di Deardorff⁸, che descrive la competenza interculturale dell'apprendente di lingua come riassunto nella tab. 1.

Tabella 1. Il modello di Deardorff sulla competenza interculturale in ambito linguistico

Atteggiamenti	Importanza data alla valorizzazione degli altri attraverso atteggiamenti rispettosi, che stimolino nell'apprendente la curiosità, la scoperta e l'apertura, per superare la propria zona di comfort.
Conoscenza	Aumentata comprensione del mondo circostante, interpretato attraverso la prospettiva di persone provenienti da altri ambiti culturali, basata su una consapevolezza di stampo sociolinguistico.
Abilità	Acquisizione ed elaborazione delle conoscenze attraverso la pratica dell'osservazione, analisi, interpretazione e relazione.
Risultati interni	Quegli aspetti che si verificano all'interno di un soggetto come risultato delle attitudini, delle conoscenze e delle abilità acquisite e necessarie per lo sviluppo del pensiero critico e della competenza interculturale, che si traducono in una maggiore adattabilità e in una nuova empatia nei confronti dell'interlocutore.
Risultati esterni	L'esito delle attitudini, conoscenze e abilità, così come l'insieme dei risultati interni, sono dimostrati attraverso la capacità relazionale e la competenza comunicativa dell'individuo, diventando così i risultati visibili della competenza interculturale sperimentata da altri.

⁸ D.K. DEARDORFF, *Identification and assessment of intercultural competence as a student outcome of internationalization*, «Journal of Studies in International Education», 10, 2006, 3, pp. 241-266.

2.1 La competenza comunicativa interculturale nella classe di lingua

Secondo Byram⁹, quando individui che parlano lingue diversi e/o provengono da Paesi diversi interagiscono socialmente, portano inevitabilmente nella situazione comunicativa il proprio bagaglio di conoscenze sul mondo, influenzato dalla loro L1 e cultura di origine e dalla visione che hanno della lingua e cultura dell'interlocutore. Parte del successo di tale interazione dipenderà dalla capacità di stabilire e mantenere delle relazioni interpersonali, nonché da fattori attitudinali soggettivi. Al contempo però, entrambi questi aspetti, ovvero la conoscenza del mondo e dell'altro e l'attitudine a interagire positivamente in un contesto comunicativo, sono influenzati da fattori di natura interculturale, come, ad esempio, la capacità di interpretare e stabilire connessioni di vario genere tra i diversi aspetti caratterizzanti le due culture in gioco, cogliendo valori di similarità e differenza, e la capacità di mantenere in equilibrio il peso delle due culture nello scambio comunicativo, evitando il prevalere di una delle due visioni del mondo sull'altra.

Tutti questi fattori, che Byram denomina *savoirs*, dovrebbero essere integrati a livello istituzionale all'interno dei percorsi acquisizionali, così da favorire lo sviluppo di una solida consapevolezza culturale critica negli apprendenti di lingua e far sì che questi diventino progressivamente dei parlanti interculturali¹⁰. I diversi tipi di *savoirs* elaborati da Byram non riguardano aspetti di natura linguistica, ma la capacità del discente di gestire in modo efficace il rapporto tra culture diverse nello scambio comunicativo, cioè la sua competenza comunicativa interculturale (CCI). A tale proposito, non si deve dimenticare che il concetto di intercultura implica dei processi di interazione, e l'interazione sottintende sempre una qualche forma di comunicazione, cioè di uso della lingua e di linguaggi di vario tipo (p.es. componenti non verbali). Nell'ambito della CCI, l'interazione avviene tra persone di diverse culture e Paesi in lingua straniera, perciò la possibilità di conoscere la cultura dell'altro è comunque legata anche alla competenza linguistica dei parlanti, ovvero alla loro capacità di usare la lingua target in modo appro-

⁹ M. BYRAM, *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence* cit.

¹⁰ Ivi, pp. 32-33.

priato. Pertanto, la CCI dell'apprendente dovrebbe costituire l'obiettivo prioritario del corso di lingua, poiché in questo caso il termine *comunicativo* include quegli aspetti linguistici che sono comunque fondamentali e imprescindibili in ambito glottodidattico¹¹.

Conseguenza diretta di quanto appena detto è che il parlante nativo della lingua target perde il suo ruolo di *gold standard*, sostituito dalla figura del «parlante interculturale»¹². Quest'ultimo possiede alcune caratteristiche peculiari, quali una buona competenza linguistica, una consapevolezza delle identità sociali presenti all'interno di ogni interazione interlinguistica, e infine la capacità di mediare e stabilire relazioni tra la propria cultura e quella dell'interlocutore.

Se è vero che il parlante interculturale può essere meno accurato di un parlante nativo in termini di competenza linguistica, è anche vero che questi si colloca in una posizione privilegiata in termini di competenza socio-culturale e sociale, vale a dire rispetto alle capacità di comunicazione e interazione con persone portatrici di altre culture e lingue. Non si deve quindi pensare a un abbassamento degli standard di rendimento attesi dall'apprendente¹³ quanto a una diversificazione degli stessi.

Come conseguenza di questo cambio di prospettiva, ci si è chiesti se lo sviluppo della CCI nella classe di lingua debba implicare anche un cambio di metodologia in classe, come solitamente succede quando mutano i paradigmi teorici relativi alle pratiche di acquisizione linguistica. Alcuni autori¹⁴ sostengono che l'introduzione dell'approccio interculturale nelle classi non significhi introdurre nuovi metodi didattici, e che si possa pertanto continuare a utilizzare molte delle pratiche ben note ai docenti di lingua, come i giochi di ruolo, attività cooperative e/o task-based. La differenza risiede non tanto nel tipo di attività proposta, quanto nel ruolo attribuito alla lingua nella costruzione delle identità degli apprendenti e nel focus

¹¹ K. RISAGER, *Cultural awareness*, in *Routledge Encyclopedia of Foreign Language Learning*, a cura di M. Byram, London, Routledge, 2000, pp. 159-162.

¹² M. BYRAM, *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence* cit., p. 128.

¹³ R. STEELE, *Developing intercultural competence through foreign language instruction*, in *Linguistics, Language Acquisition, and Language Variation: Current Trends and Future Prospects*, a cura di J.E. Alatis e altri, Washington (DC), Georgetown University Press, 1996, pp. 70-83.

¹⁴ Si vedano M. BYRAM e altri, *Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching. A Practical Introduction for Teachers*, Strasbourg, Council of Europe, 2002; J. CORBETT, *An Intercultural Approach* cit.

sulla capacità di mediazione tra le differenze culturali dei discenti. Tuttavia, altri studiosi hanno¹⁵ sollevato delle obiezioni, sostenute dai docenti stessi, sull'impossibilità di introdurre nuovi contenuti in un curriculum già molto denso, e sulla difficoltà nel definire il tipo di corso di lingua adatto a ospitare argomenti interculturali (p.es. un corso di letteratura, di conversazione, ecc.). In realtà non si tratta di inserire elementi nuovi nel curriculum di lingua, ma di trattare gli stessi argomenti previsti in precedenza in un'ottica interculturale, volta cioè alla scoperta e all'integrazione dell'altro e alla complessizzazione della propria lettura della realtà esterna. Per ciò che riguarda il tipo di corso di lingua ritenuto più idoneo a trattare aspetti interculturali, si ritiene in questa sede che tutti gli aspetti della lingua e della comunicazione si prestino a questo scopo, poiché tutti sono interessati da processi culturali e sociali.

Le tecniche glottodidattiche più adeguate a supportare gli apprendenti nello sviluppo della propria CCI, sono tutte quelle che favoriscono il coinvolgimento attivo del discente. Occorre pertanto che tra gli attori del processo didattico si instauri un clima di fiducia reciproca, di sostegno e interazione, per favorire la partecipazione degli studenti e rendere le attività significative. Nella tab. 2 vengono descritte alcune tra queste possibili attività.

¹⁵ B.D. MÜLLER, *An Intercultural theory of teaching German as a foreign language*, in *Intercultural Competence. A New Challenge for Language Teachers and Trainers in Europe*, a cura di A. Jensen e altri, Aalborg, Aalborg University Press, 1995, pp. 59-76.

¹⁶ MUGHAN, *Intercultural competence for foreign languages students in higher education*, «Language Learning Journal», 20, 1999, pp. 59-65.

Tabella 2. Attività a supporto dello sviluppo di una Competenza Comunicativa Interculturale

Tipologia di attività	Obiettivi glottodidattici
Simulazioni, esercizi teatrali e role-plays	Attività ludiche, in cui viene enfatizzata l'esperienza e l'espressione di un atteggiamento o di un ruolo. Non si richiede una vera e propria pratica recitativa, ma la possibilità unica di interpretare in prima persona diversi ruoli e atteggiamenti in situazioni di vita pseudo-reali.
Attività progettuali	Si tratta di attività di lungo periodo, in cui gli studenti lavorano in gruppo alla soluzione di un problema o allo sviluppo e approfondimento dei temi assegnati.
Dibattiti	Tecnica adatta a introdurre nuovi argomenti o riflettere su attività svolte in precedenza, a formulare e chiarire opinioni personali, a sviluppare argomentazioni razionali e la capacità di ascolto. Perché venga svolta correttamente è opportuno stabilire le regole della discussione preliminarmente.
Questionari	Tecnica accompagnata da attività di lettura, ascolto e visione di materiali didattici.
Esercizio del pensiero critico	Attività incentrata sull'imparare a distinguere tra opinioni, interpretazioni, fatti, e ad acquisire informazioni nuove, integrandole con quelle già conosciute. Sulla base di alcuni elementi l'apprendente dovrà essere in grado di creare una propria opinione critica.
Brainstorming	Tecnica efficace per una rapida raccolta di informazioni, nonché per la formulazione di domande e opinioni, particolarmente adatta in una fase preliminare della lezione, quando il docente ha necessità di scoprire il grado di conoscenza degli apprendenti su un certo argomento.

In generale, l'obiettivo principale di tutte le attività sopra menzionate è lo sviluppo della competenza sociale personale del discente. Esse spaziano dalla crescita interpersonale a quella intrapersonale, passando per la scoperta di connessioni, la formazione di nuovi atteggiamenti, pensieri e opinioni, e la consapevolezza e il consolidamento della propria identità.

2.2 L'evoluzione dei ruoli dei docenti e degli studenti

Se è vero che la CCI non implica l'utilizzo di una nuova metodologia in classe, la sua implementazione come obiettivo del corso di lingua dipenderà però dall'atteggiamento e dalla formazione dei docenti su questi argomenti.

Lasciando da parte la questione della disposizione dei docenti verso i temi interculturali, ci concentreremo in questa sede su aspetti relativi alla questione della formazione. Ancora oggi i temi relativi alla comunicazione interculturale non vengono trattati esplicitamente nei percorsi formativi dei docenti di lingua, sebbene alcuni di questi aspetti possano essere implicitamente inclusi in argomenti che trattano di civiltà, sociolinguistica, letteratura, storia, ecc.

Il docente deve essere accompagnato nel suo diventare una sorta di mediatore tra l'apprendente, la lingua e la cultura oggetto di studio; egli non deve assicurare una certa quantità di conoscenze da acquisire, ma concentrarsi sullo sviluppo di nuove attitudini, abilità e consapevolezza critica negli apprendenti. In altre parole, compito principale del docente di lingua non è più quello di fornire dati linguistici esaustivi, elaborati *ad hoc* per la classe di lingua, o portare la società straniera in classe affinché gli apprendenti possano osservarla e sperimentarla, ma sviluppare in questi ultimi la competenza che fornirà loro gli strumenti per poter relativizzare i propri valori culturali, credenze e comportamenti e arrivare a un'autonomia di analisi dell'alterità, di ciò che è diverso e che si discosta in qualche misura dalle loro norme culturali, sociali e comportamentali. Byram et al. sostengono che il compito principale del docente di lingua sia quello di sviluppare "[...] skills, attitudes and awareness of values just as much as to develop knowledge of a particular culture or country, or of different cultures

within one's own country"¹⁶. In questa prospettiva, il docente più efficace non sarà necessariamente il parlante nativo, ma colui che si adopera per far emergere agli occhi degli apprendenti le connessioni tra la propria cultura e le culture degli altri, oltre a risvegliare la curiosità per la differenza e l'alterità. L'azione dei docenti non madrelingua risulterà, pertanto, particolarmente efficace se questi vengono formati all'esercizio della capacità di spostarsi tra la loro cultura di origine, spesso condivisa con gli apprendenti, e quella di destinazione relativa alla lingua oggetto di studio¹⁷.

Dato che nell'educazione interculturale ciò che conta non è la quantità di conoscenza trasmessa, ma gli atteggiamenti e la consapevolezza critica che gli apprendenti sviluppano, questo sarà un contesto didattico *student-centered*, dove gli apprendenti costituiscono il centro del processo didattico. All'interno del percorso di formazione della CCI, Byram¹⁸ individua tre modalità dedicate: il lavoro in classe, quello sul campo e l'apprendimento indipendente, in un continuum che procede verso un'autonomia crescente del discente. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, nessuna di queste modalità di apprendimento vede la figura del docente in secondo piano, in quanto il processo acquisizionale, perché sia massimamente efficace, non può essere costituito da una serie di attività casuali, ma deve essere programmato nelle sue diverse fasi e deve prevedere un momento di verifica e valutazione condivisa dei risultati raggiunti.

Questa sorta di *condivisione del potere* con gli studenti è al centro della proposta di Coffey¹⁹ per costruire una comunità culturale, che faccia da sfondo comune ai curricoli di lingua. Per la studiosa, oltre a condividere il potere con gli studenti di organizzare e svolgere il corso, il docente deve saperli incoraggiare a tollerare l'ambiguità, a promuovere l'empatia e la cooperazione e a costruire parametri condivisi di comprensione dei valori culturali altrui, in accordo con gli obiettivi previsti dalla CCI.

¹⁶ M. BYRAM e altri, *Developing Intercultural Competence in Practice*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 7.

¹⁷ J. CORBETT, *An Intercultural Approach* cit.

¹⁸ M. BYRAM, *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*, Clevedon, Multilingual Matters, 1997.

¹⁹ M. COFFEY, *Building cultural community in English language programs*, «TESOL Journal», 8, 1999, 2, pp. 26-30.

3. *Il caso degli stereotipi interculturali*

La cultura rappresenta «un sistema di valori, modelli di pensiero e regole per creare e interpretare significati all'interno di una società», come sostiene Saville-Troike²⁰. Al fine di rafforzare o creare connessioni sociali con persone che potrebbero essere simili e differenziare il resto dei soggetti, i gruppi di individui tendono a omogeneizzare *gli altri* per differenziarli dai propri comportamenti e valori, semplificando gli stimoli che provengono dal mondo esterno e dar loro un senso²¹. Questa operazione di omogeneizzazione è alla base del processo di attribuzione di stereotipi culturali.

Nakonečný²² identifica l'atto di stereotipare con la creazione di un'immagine dell'altro, immagine che non rappresenta un prodotto individuale, ma il frutto dell'appartenenza a un certo gruppo. Pickering afferma che in questa tendenza a classificare ciò che è diverso da noi, «Gli stereotipi creano l'illusione della precisione nel definire e valutare le altre persone [...]. Alcune forme di comportamento, disposizione o propensione sono isolate, estrapolate dal contesto e attribuite a chiunque sia associato a un particolare gruppo o categoria»²³.

Entrambe queste definizioni concordano sul fatto che lo stereotipo non sia il prodotto di un'esperienza personale diretta, ma venga appreso dall'esterno. Come avviene per altri comportamenti, anche gli stereotipi prendono forma nell'individuo a partire dall'educazione familiare, dai modelli genitoriali, dal contesto sociale esperito e dalle autorità di riferimento.

Gli stereotipi che contribuiscono alla percezione delle persone, culture o comunità come altri da noi, possono interferire anche negli scambi comunicativi, impedendo agli interlocutori di attribuire il significato corretto a determinati atteggiamenti o espressioni utilizzati. I docenti di lingua dovrebbero quindi essere in grado di preparare gli studenti ad affrontare l'incontro con altre culture, veicolate dalle lingue acquisite, cosicché non diventino bersaglio di pregiudizi fuorvianti e limitanti.

²⁰ M. SAVILLE-TROIKE, *Ethnography of communication*, Cambridge (UK), Blackwell, 1993, p. 7 (TdA).

²¹ E. R. SMITH, D.M. MACKIE, *Social psychology*, Philadelphia, Psychology Press, 2000.

²² M. NAKONEČNÝ, *Sociální psychologie*, Praha, Academia, 1999.

²³ M. PICKERING, *Stereotyping: the politics of representation*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 4 (TdA).

Poiché la creazione di stereotipi è un meccanismo naturale di *coping* umano, usato per dare un senso al proprio ambiente sociale, questi elementi possono essere molto utili per essere discussi anche con apprendenti principianti e/o bambini e inclusi nel materiale didattico.

Tuttavia, molti docenti di lingua tendono a sottovalutare il fatto che una comunicazione efficace in lingua straniera sia correlata anche alla sensibilizzazione degli apprendenti sul tema degli stereotipi culturali²⁴. Ciò si deve, come già visto in precedenza, a dei deficit formativi, che andrebbero colmati a livello istituzionale, così da produrre effetti omogenei di miglioramento nella pratica didattica. In particolare, i docenti dovrebbero essere in grado di cogliere il ruolo degli stereotipi nell'aumentare la CCI degli studenti di lingua e sapere come progettare attività volte a incorporare efficacemente l'argomento degli stereotipi nella loro pratica didattica.

Per quanto riguarda la loro integrazione nella classe di lingua, è importante notare che gli stereotipi non dovrebbero essere usati solo per promuovere la discussione tra gli apprendenti sul tema della differenza tra la propria cultura e quella degli altri gruppi sociali. Questo perché il solo confronto potrebbe produrre un rafforzamento degli stereotipi, se non guidato dal docente, e potrebbe comunque non portare a miglioramenti in termini acquisizionali, elemento questo fondamentale all'interno del corso di lingua.

Gli obiettivi principali dell'incorporazione delle componenti culturali, in questo caso degli stereotipi culturali, nel corso di lingua, dovrebbero essere quelli di aiutare gli studenti a riconoscere la complessità della propria cultura, a stimolare la curiosità culturale, fornendo loro gli strumenti per cogliere le differenze culturali che sottostanno agli stereotipi, comprendendo il motivo per cui questi vengono elaborati e attribuiti²⁵. Più nello specifico, non si tratta di presentare agli apprendenti i contenuti di altre culture, ma di offrire loro delle utili strategie perché questi possano cogliere in auto-

²⁴ C. CHENG, *Reflections of college English majors' cultural perceptions* cit.

²⁵ Si vedano Z.I. ABRAMS, *Surfing to cross-cultural awareness: Using internet-mediated projects to explore cultural stereotypes*, «Foreign Language Annals», 35, 2002, 2, pp. 141-160.

M. JEDYNAK, *The attitudes of English teachers towards developing intercultural communicative competence*, in *Aspect of cultures in second language acquisition and foreign language learning*, a cura di J. Arabski, A. Wojtaszek, Berlin Heidelberg, Springer-Verlag, 2011, pp. 63-76.

nomia i tratti salienti della cultura relativa alla lingua oggetto di studio, in un'ottica personale, che poggia sulle proprie conoscenze e propensioni, e riconosce nei valori dell'altro un grado di complessità e articolazione pari ai propri.

Diverse sono le possibili strategie didattiche pensate per raggiungere tali obiettivi. Una di queste strategie consiste nell'aumentare la consapevolezza degli studenti sui valori propri di un certo scenario culturale e su come gli stereotipi culturali di gruppo possono condurre a giudizi immediati e immotivati. Un'altra strategia consiste nel puntare sul miglioramento delle abilità linguistiche, in particolare per ciò che attiene allo scambio di informazioni sulla propria cultura e all'espressione di preferenze in modo appropriato rispetto all'interlocutore con cui si interagisce. Pertanto, l'integrazione di componenti interculturali come gli stereotipi nella classe di lingua può svolgere un ruolo importante nello sviluppo della competenza comunicativa interculturale e linguistica, allo stesso tempo, degli apprendenti.

4. Stereotipi culturali nella classe di italiano L2 per apprendenti cinesi

I rapporti tra Italia e Cina sono stati a lungo oggetto di miti, false credenze e stereotipi, soprattutto dovuti alle scarse analogie tra le due culture, alla distanza geografica che ostacolava i contatti, alle differenze nell'organizzazione socio-politica e alle abitudini del vivere quotidiano. Tutto ciò ha contribuito all'instaurarsi di una conoscenza superficiale tra le due culture e tra i popoli che ne incarnano pratiche e valori.

Proprio l'elevato numero di differenze che intercorrono tra la cultura cinese e quella italiana ha ispirato la creazione di materiale e attività glottodidattiche specifici per la creazione di un'Unità Didattica (UD) incentrata su tematiche culturali, che non ha la pretesa di fornire una descrizione estensiva delle due culture coinvolte, ma di sensibilizzare gli apprendenti ed enuclea volutamente solo in maniera implicita, o comunque dipendente dai temi trattati, le strutture linguistiche coinvolte.

La lontananza fra le due culture è un elemento da non sottovalutare dal punto di vista degli sforzi che l'apprendente di lingua deve mettere in campo nel processo acquisizionale; è però proprio su

queste differenze che il docente di lingua può far leva per suscitare nel gruppo classe un interesse vivo e autentico per la cultura target e per lo studio della lingua che ne è veicolo. Interessante è anche la possibilità di rintracciare dei punti di intersezione tra mondi apparentemente così distanti, offrendo così agli apprendenti anche spazi di similarità e familiarità, che soprattutto nelle fasi iniziali dello studio li rendono maggiormente fiduciosi e sicuri.

L'UD proposta nel paragrafo 4.1 prevede un percorso illustrato, fatto di immagini atte a evidenziare analogie e differenze tra le due culture, nonché la possibilità di acquisire una lingua non soltanto attraverso la conoscenza del suo sistema di scrittura, delle sue strutture grammaticali, delle sue regole, ecc. ma anche partendo dai valori socio-culturali e dai significati extralinguistici che veicolano anche una diversa identità culturale e caratterizzano il comportamento, ma anche la comunicazione dei parlanti in una certa società. Procedendo in tal senso, si auspica, sarà possibile accorciare la distanza tra due lingue e culture quanto mai lontane, come quella italiana e cinese.

4.1 Fasi di un'Unità Didattica interculturale sugli stereotipi

Come ogni UD, anche quella incentrata su argomenti interculturali deve seguire un'attenta progettazione, che assicuri la copertura di tutti gli elementi necessari per massimizzarne l'efficacia in termini acquisizionali.

L'UD dovrebbe aprirsi con l'elicitazione delle conoscenze pregresse degli studenti sugli argomenti trattati. Tale processo, che porta a un riordino dell'esperienza di vita precedente, può avvenire secondo modalità diverse, ad esempio formulando dubbi e domande, o ipotesi sui contenuti proposti dal docente. In una seconda fase il docente illustra agli studenti nuove informazioni e fatti da diversi punti di vista, contribuendo così a mettere in discussione le ipotesi formulate in precedenza e alimentando così la riflessione e la discussione in classe. Nell'ultima fase, quella dedicata alla riflessione, gli studenti riassumono tutti i fatti raccolti, vecchi e nuovi, interpretandoli e discutendoli. Gli studenti cercano di sistematizzare ciò che hanno imparato, il modo in cui l'hanno imparato e come sono cambiate le loro opinioni, valori o atteggiamenti.

Questi diversi momenti dell'UD possono essere realizzati attraverso molteplici tecniche, come vedremo nel paragrafo seguente.

4.2 Esempi di possibili attività didattiche

L'UD sviluppata nel presente contributo si propone di indurre gli apprendenti a riflettere sul tema della discriminazione e su come questo possa interessare qualunque gruppo sociale, attraverso processi impliciti o espliciti. In questo percorso didattico gli studenti discutono prima le proprie esperienze di pratiche stereotipanti e discriminatorie nel proprio ambiente e altrove. Quindi, attraverso una serie di attività, vengono gradualmente guidati ad analizzare i discorsi discriminatori che spesso pervadono i media, specie in ambito pubblicitario, decostruendo immagini di alterità, anche attraverso un uso sbilanciato della lingua. L'obiettivo finale è di consentire agli studenti di applicare ciò che è stato presentato e discusso in classe alle proprie esperienze individuali e sociali, vissute nel proprio Paese di origine, la Cina, o in quello ospitante, in questo caso l'Italia.

Il tempo complessivo stimato per il completamento dell'UD è di circa 10 ore.

Il target degli apprendenti include studenti universitari cinesi, in visita in Italia per un programma di scambio accademico. Il loro livello di competenza linguistica è pari a un A2-B1.

Nella tab. 3 vengono descritti sinteticamente gli obiettivi di apprendimento previsti e i risultati attesi.

Tabella 3. Obiettivi di apprendimento e risultati dell'UD proposta

Obiettivi Questa UD mira a consentire agli studenti di:	Risultati Al termine dell'UD gli studenti saranno in grado di:
Considerare la natura problematica dell'uso di determinati termini (p.es. etnia, razza, nazione) per inquadrare l'identità di un individuo o di un gruppo di persone.	Riconoscere e spiegare la natura problematica dell'utilizzo di determinati termini (p.es. etnia, razza, ecc.) per inquadrare l'identità propria e altrui.
Esplorare il ruolo del potere nei discorsi dominanti (p.es. media, pubblicità, Internet, ecc.) e riflettere su come questi discorsi inducano a percepire in maniera stereotipata i soggetti che provengono da background socio-culturali differenti.	Riconoscere come la loro visione soggettiva del mondo possa essere influenzata dai discorsi dominanti proposti nei media, nelle pubblicità, nei film o in Internet, e come quella stessa visione influenzi le loro percezioni rispetto a se stessi e alle loro interazioni con gli altri.
Comprendere come concetti chiave come stereotipi, etnocentrismo e pregiudizio possono portare a fraintendimenti e a rappresentazioni fallaci di persone provenienti da altri orizzonti culturali di cui si ha scarsa esperienza diretta.	Riconoscere quando fraintendimenti comunicativi e rappresentazioni fallaci o parziali dell'altro possono essere il risultato dell'applicazione di stereotipi e di pregiudizi culturali.
Riflettere su alcuni dei miti sullo studio all'estero e sull'intercultura (p.es. interazione, apprendimento delle lingue, identità, cultura, ecc.) Per re-inquadrare le aspettative sul periodo di scambio all'estero.	Stabilire obiettivi realistici in rapporto agli incontri interculturali, comprese le aspettative relative alla loro capacità di uso della lingua e di comunicazione, in riferimento al loro periodo di permanenza all'estero.

1° attività

Attività di elicitazione delle conoscenze e di motivazione. Tempo stimato di esecuzione: 2 ore.

Il docente stimola gli apprendenti a esternare le loro conoscenze pregresse sul tema degli stereotipi, il loro pensiero sulla propria

cultura di origine e su come questa è vista all'estero, e infine le loro opinioni sulla cultura target e su come questa è vista all'estero.

Si visionano in classe dei video e delle immagini, soprattutto presi da pubblicità internazionali (p.es. pubblicità istituzionali, o riferite a prodotti commerciali identificativi di un certo Paese, come alcuni modelli iconici della casa automobilistica FIAT) che ritraggono alcuni degli stereotipi tipici degli italiani (p.es. tutti gli italiani sono mammoni, pigri, rumorosi, ecc.) e dei cinesi (p.es. i cinesi si somigliano tutti, utilizzano sempre apparecchi tecnologici, mangiano strani alimenti, ecc.) e si commentano in gruppo.

Questo permette da subito di combinare attività di comprensione e di produzione e di evitare il gioco dei role-play, che spesso viene vissuto come un'attività preimpostata e spersonalizzante dagli studenti. In questo modo, invece, le loro opinioni hanno un valore autentico e ciò li stimola a parlare, e quindi a utilizzare la lingua target.

2° attività

Attività di brainstorming, lettura e riflessione condivisa. Tempo stimato di esecuzione: 2 ore.

Al termine di questa attività, ci sarà un momento di brainstorming, volto a individuare termini ed espressioni-chiave sul tema degli stereotipi culturali e degli effetti che questi generano sulle comunità che colpiscono.

Si lavorerà anche su estratti di testi scritti nella lingua target, elaborati da persone italiane che hanno visitato la Cina e ne trasferiscono le proprie impressioni. Un esempio potrebbe essere costituito da alcuni paragrafi estratti da *La porta proibita* di Tiziano Terzani (1985), ritenuti dal docente significativi e adatti al livello di competenza linguistica degli apprendenti. In quanto giornalista e scrittore, l'autore di tale opera è stato a lungo corrispondente dalla Cina, e ha proposto spesso degli scorci soggettivi su una terra pressoché sconosciuta e dai più solo immaginata. In questo caso, trattandosi di un testo piuttosto datato, esso è particolarmente adatto anche per affrontare il tema del cambiamento negli usi e costumi della società nel corso del tempo.

A conclusione di questa attività di lettura e riflessione condivisa, gli studenti, divisi in gruppi, dovranno produrre un testo sintetico nella lingua target, una sorta di guida turistica utile a informare i turisti italiani su un aspetto specifico della cultura cinese, ritenuto particolarmente interessante e meritevole di attenzione.

3° attività

Approccio globale ai testi. Tempo stimato di esecuzione: 3 ore.

Vengono presentate agli studenti delle schede illustrative di due tipologie (figg. 2 e 3)²⁶:

1. una *tabella dei sì e dei no*, che mette a confronto ciò che è consentito o meno nella cultura di origine degli studenti e in quella target rispetto ad alcune situazioni relative alla vita quotidiana. Si tratta di un tentativo di avvicinamento di questi due mondi così distanti. Gli apprendenti spiegano oralmente il perché di alcuni comportamenti relativi alla propria cultura di origine, mentre il docente fornirà spiegazioni sulle caratteristiche proprie della cultura target, coinvolgendo gli apprendenti che durante il loro soggiorno-studio in Italia potrebbero aver già avuto esperienza di alcuni dei comportamenti citati nella tabella. Tale confronto deve essere aperto, non giudicante e volto da un lato a incuriosire gli studenti e dall'altro a permettere loro di cogliere le affinità oltre le differenze. Discenti e docente dovranno anche verificare insieme che la tabella sia attendibile, cioè che questi comportamenti siano effettivamente in uso, o se siano, ad esempio, relativi solo ad alcune fasce della popolazione (p.es. gli anziani, i giovani, le persone con un determinato livello di istruzione, ecc.), o idee stereotipate di chi ha compilato la tabella stessa.

²⁶ Le schede illustrative sono state mutate dal lavoro di G. BONAFFINI, *Confronti socio-culturali tra Italia e Cina: un percorso illustrato*, «Italiano LinguaDue», 1, 2011, pp. 353-396.

In Italia - 在意大利	In Cina - 在中国
Si dice: “Salute” quando qualcuno vicino a noi starnutisce; chi starnutisce si scusa. 在我们旁边有人打喷嚏时要说：“祝你健康”，打喷嚏的人要抱歉。	Non è una regola e si pensa che chi starnutisca non ha nessun motivo di scusarsi. 规则不同，并且，打喷嚏的人应该不需要抱歉。
Ci si copre la bocca con la mano quando si sbadiglia. 打呵欠时 要将手放在嘴巴的前面。	Di solito non si fa. 平常不这样做。
Si guarda negli occhi il nostro interlocutore. 说话时要四目对视对方。	Si tende a non guardare negli occhi l'interlocutore. 意欲不四目对视对方。
Quando si riceve un regalo lo si apre di fronte. 当收到物件礼物时必须当做送礼物的人打开。	I regali vanno aperti in privato. 礼物私下打开。
Al ristorante, si richiama l'attenzione del cameriere con voce pacata. 在餐厅里，用平静的声音叫服务员。	Al ristorante, si richiama l'attenzione del cameriere con voce molto alta. 在餐厅里，用大声叫服务员。
A tavola, prima di iniziare un pasto, si aspetta che tutti i commensali siano seduti. 餐桌时，等餐的人到就齐再一起开始吃饭。	Non è una regola. 规则不一样的。
A tavola, soprattutto in contesti formali, si mette il tovagliolo sulle gambe. 餐桌时，特别在正式的情况下，要将餐巾放在腿上。	Di solito non si fa. 平常不这样做。
A tavola, si possono sputare “discretamente” delle cose in una mano e poi si possono mettere nel piatto. 餐桌时，小心地将一些不吃的东西吐到手里，再放到盘子里。	Si può sputare qualsiasi cosa e lasciarla sul tavolo. 可随意地吐到桌子的任何位置。

Fig. 2 - Estratto della Tabella dei “sì e dei no”.

2. Delle *flash cards* raffiguranti alcuni aspetti simili, ma comunque peculiari delle due culture, che da un lato ce le rendono più simili, ma dall'altro ci permettono di evidenziarne l'unicità. Si affrontano in questo modo aspetti trasversali delle due culture, dalle festività tradizionali, al cibo, al modo di stare a tavola, alla prossemica dei saluti, ecc.

Ogni scheda illustrativa è suddivisa in due parti, una relativa alla cultura italiana, caratterizzata dall'uso della lingua italiana per indicare il titolo della scheda stessa e i contenuti ad essa relativi, e da alcune immagini che illustrano l'argomento trattato. L'altra parte della scheda si riferisce alla cultura cinese ed è strutturata come la sua omologa per l'italiano, soltanto che prevede scritte e contenuti in lingua cinese.

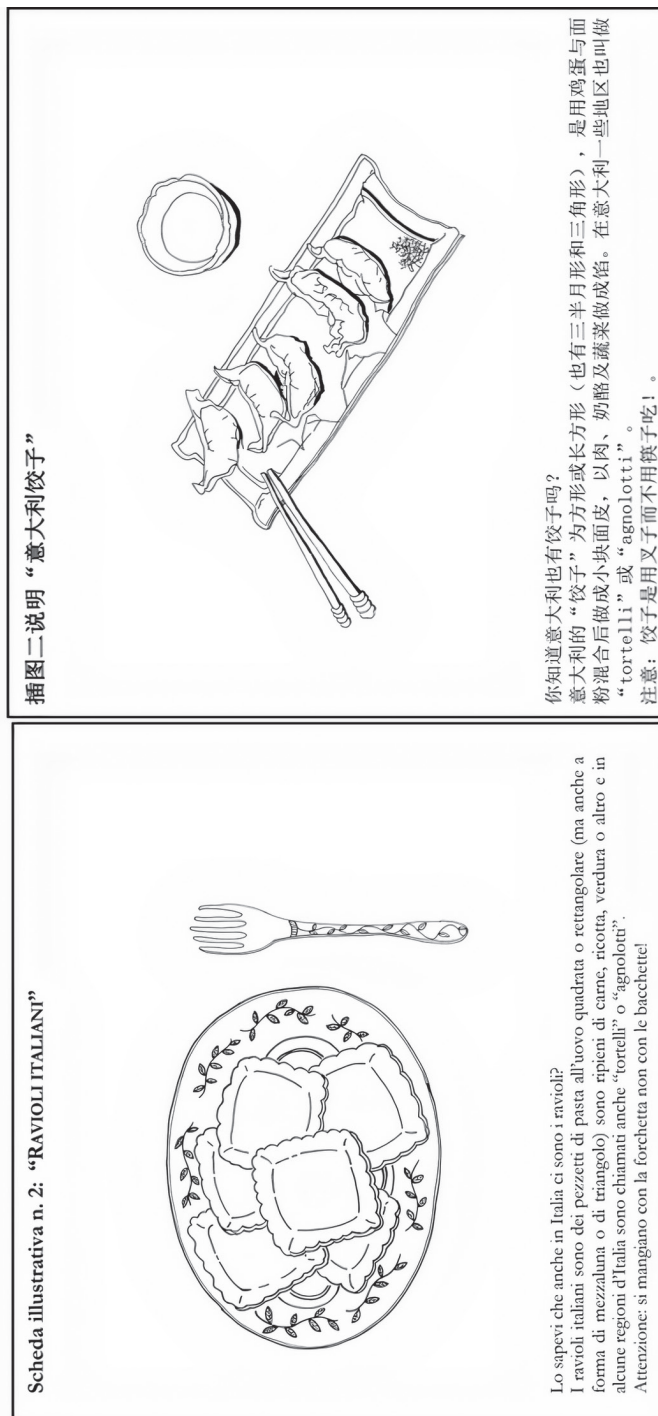
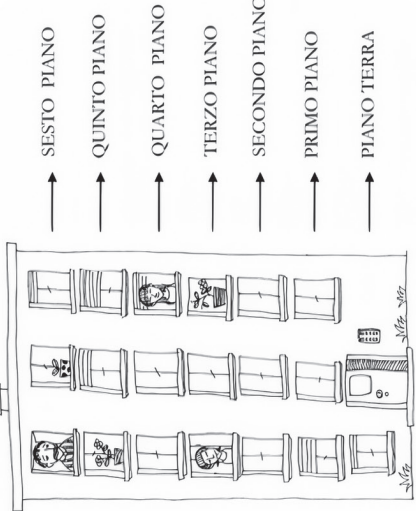


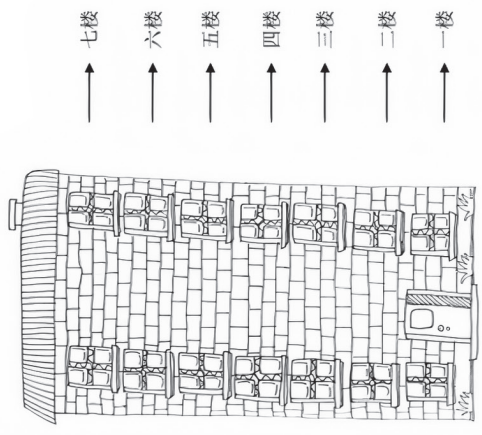
Fig. 3 - Esempi delle flash cards su diversi aspetti della cultura italiana e cinese.

Scheda illustrativa n. 7: “PRIMO PIANO O PIANO TERRA?”



Fai attenzione quando sei in Italia: se qualcuno ti dice di andare al 1° piano di una qualsiasi abitazione, vuol dire che devi salire le scale o prendere l'ascensore e andare al piano di sopra del piano in cui vi è l'entrata di un'abitazione che in Italia si definisce piano terra, mentre in Cina il 1° piano. Quindi ricorda: in Italia il 1° piano si trova sopra il piano terra e il piano terra corrisponde a quello che in Cina è il 1° piano!

插图七说明 “一层还是底层?”



当你在意大利时请注意：如果有人告诉你去任何住宅楼的一楼，都意味着你应该从住宅楼的入口进去，然后上楼或乘电梯到达其上面的一层。因为入口这层在意大利被称为底层而在中国被称为一楼。所以请记住：意大利的一楼位于底层之上，其底层相当于中国的一楼！

Fig. 3 - Esempi delle flash cards su diversi aspetti della cultura italiana e cinese.

La scelta di utilizzare immagini e schemi si deve al tentativo, che ogni docente di lingua dovrebbe sempre mettere in atto nella propria pratica didattica, di sollecitare gli apprendenti attraverso canali sensoriali diversi, assecondandone così i diversi stili cognitivi e di apprendimento.

4° attività

Approccio analitico ai testi. Tempo stimato di esecuzione: 3 ore
Si lavora su testi scritti, che parlano della percezione degli stereotipi culturali relativi alla lingua target, da parte di tre giovani intervistati, con un'età comparabile a quella degli studenti coinvolti nella lezione.

Si tratta in particolare delle opinioni di tre ragazzi italiani espresse in un forum; i testi sono stati adattati dal docente al livello di competenza linguistica del gruppo-classe. In fig. 4 ne viene presentato un estratto.

Prima si presentano i tre testi alla classe anticipandone il contenuto, e in particolare mettendo a confronto la posizione negativa del primo ragazzo, che si vergogna di essere italiano e all'estero trasforma i propri comportamenti, con quella estrema della seconda intervistata, che rifiuta le sue origini italiane fino a odiarle, esaltando invece le usanze del Paese ospitante, con la posizione estremamente tollerante del terzo e ultimo soggetto intervistato.

Se qualcuno è stato fuori d'Italia quest'estate, ha notato quanto i nostri connazionali diventino cafoni e antipatici quando vanno all'estero? Magari in patria sono educati e gentili, ma appena escono dai confini si trasformano. Sempre attaccati al telefonino (magari solo per far vedere che loro ce l'hanno), parlano ad alta voce, si agitano e disturbano tutti. Io sono stato una settimana a Barcellona ed ero arrivato a vergognarmi di farmi riconoscere per italiano (ci ero riuscito benissimo vestendomi da tedesco, che poi era anche più comodo: colori chiari, bermuda e sandali; parlando a voce normale e lasciando in albergo il cellulare). Forse sono io che sono troppo sensibile?

Fig. 4 - Estratto del primo testo utilizzato nella 4° attività dell'UD.

Successivamente si suddivideranno gli apprendenti in tre gruppi, ciascuno dei quali riceverà uno dei testi selezionati, all'interno del quale rintracciare le parole-chiave relative alla cultura e agli stereotipi e le frasi principali, per poi scrivere una breve introduzione che illustri i contenuti di ognuno dei testi considerati. Infine, si chiede ai membri dei tre gruppi di organizzare una presentazione sul testo analizzato, a partire dal riassunto introduttivo sviluppato in precedenza. Si termina l'attività un dibattito relativo ai tre atteggiamenti

riscontrati nei testi forniti dal docente. Le tre posizioni danno l'opportunità di mettere a confronto tre modelli culturali: quello dell'assimilazione, della separazione e dell'integrazione.

Ognuna delle quattro attività costitutive dell'UD, oltre a offrire occasioni di acquisizione linguistica, caratterizzandosi per dei significativi risvolti glottodidattici, permette anche di realizzare degli scenari interculturali, sulla scia di quelli previsti dal modello di Deardorff (2006), illustrato nel paragrafo 2.

In particolare, la prima attività permette agli studenti di riflettere sulla propria cultura e sulla cultura target, nonché di esperire come queste vengono percepite a uno sguardo esterno, lavorando così sul concetto di *conoscenza* espresso da Deardorff. In tal modo gli studenti possono approfondire il concetto di stereotipo culturale, e prendere coscienza dell'esistenza di stereotipi, che riguardano tutte le culture, compresa la propria, quando viene osservata da un occhio esterno.

La seconda attività sembrerebbe di stampo più strettamente linguistico, ma in realtà permette anche di lavorare sul *pensiero critico* e sulla *competenza interculturale* degli studenti, come suggerito da Deardorff, inducendoli a riflettere su come si viene percepiti dall'esterno, su quali cambiamenti si sono verificati nel tempo nella stessa società in cui loro sono abituati a vivere, e a opera di quali meccanismi (p.es. apertura verso il mondo occidentale, maggiore capacità di spostamento, ecc.). Anche la produzione scritta non mira solo all'esercizio della lingua target, rafforzando così quelle che Deardorff chiama le *abilità* degli apprendenti, ma anche a favorire una riflessione su come orientare il testo, ovvero su quali aspetti della caratteristica culturale scelta sia opportuno evidenziare poiché particolarmente significativi nel proprio contesto socio-culturale o perché probabilmente ostici agli occhi di un visitatore esterno.

La terza attività è più orientata al confronto culturale, insistendo ancora sul fattore del pensiero critico, ma andando a lavorare anche su un atteggiamento di curiosità e scoperta verso la cultura target, indotto proprio dal confronto tra le due culture. Gli studenti si trovano a scoprire abitudini, atteggiamenti, ricorrenze della cultura target, sempre ponendoli a confronto con quelli appartenenti al proprio contesto socio-culturale di origine, trovandosi a individuare elementi di vicinanza e di differenza tra le due.

Infine, un altro elemento del modello di Deardorff, che viene introdotto grazie allo svolgimento di questa UD, è quello della rifles-

sione e dell'osservazione da parte del docente, che al termine delle attività potrebbe proporre agli studenti un questionario da compilare, anche in modalità *on line*, volto a verificare e valutare quelli che Deardorff chiama *risultati interni* ed *esterni* sugli apprendenti, prodotti dalle attività proposte e dai materiali utilizzati, inserendo domande come «Pensi che lo studio dell'italiano ti abbia aiutato a pensare criticamente alla tua cultura e alle differenze culturali con altri Paesi?» o «Pensi di saperne di più sulla cultura italiana dopo il lavoro svolto in classe?» e ancora «Pensi di saperne di più sulla tua cultura di origine, grazie alle riflessioni condotte in classe?».

5. Conclusioni

Questo contributo trae spunto dai seminari erogati agli studenti cinesi dell'Università di Whenzou, in visita all'Università degli Studi di Siena nel gennaio del 2020, per un programma di scambio universitario.

Proprio in virtù della crescente tendenza alla mobilità studentesca interculturale, non solo è possibile, ma altamente consigliabile da un punto di vista glottodidattico, implementare l'insegnamento interculturale nel corso di lingua.

L'apprendimento linguistico consente agli studenti di spostarsi tra diverse lingue e culture e quindi di acquisire le conoscenze e competenze necessarie per vivere in una società multiculturale. Si è assistito difatti, nel corso degli anni, a un ampliamento del peso della componente culturale all'interno del paradigma comunicativo. La cultura non è più una presenza invisibile o incidentale nel percorso di acquisizione linguistica, e anzi sta guadagnando gradualmente uno spazio comparabile a quello della lingua sul piano didattico.

Obiettivo di una didattica delle lingue interculturale è il progressivo sviluppo nell'apprendente di una competenza comunicativa interculturale. Questa si configura come un ponte tra le abilità linguistiche e la capacità comunicativa dello studente, così come auspicato anche all'interno del QCER. Pertanto i docenti di lingua devono essere consapevoli del suo ruolo, dei benefici che produce nell'apprendente e di quali siano le metodologie più efficaci per proporre tali aspetti nella classe di lingua.

Un'educazione linguistica interculturale pone al primo posto tra i suoi obiettivi la necessità di comunicare e cerca di insegnare la cultu-

ra al fine di sviluppare al contempo le competenze comunicativa e linguistica dell'apprendente. Questo approccio glottodidattico vede lingua e cultura come strettamente correlate e riconosce la costante presenza latente della cultura quando usiamo una lingua. In questa prospettiva, il modello di riferimento da osservare e raggiungere da parte dell'apprendente non sarà più quello del parlante nativo, ma quello del parlante interculturale. Quest'ultimo non conosce solo la sua cultura e le strutture grammaticali della propria lingua, ma guarda all'altro con curiosità e opera continui confronti critici tra il proprio orizzonte culturale e quello degli interlocutori con cui si interfaccia, esercitando costantemente il suo pensiero critico e utilizzando la lingua come veicolo per rendere comunicabili le proprie idee. Il docente non insegna una cultura o un'altra, ma fornisce allo studente gli strumenti per acquisire e processare nuova consapevolezza interculturale ogni qualvolta che questi vi verrà in contatto, muovendosi verso una sempre crescente autonomia.

Questo contributo ha approfondito un'importante questione relativa all'incorporazione della competenza comunicativa interculturale nella classe di lingua, ovvero quella degli stereotipi culturali, particolarmente significativa quando si accostano culture molto distanti fra di loro, quale quella cinese e italiana. Una breve rassegna teorica insieme all'indicazione sulle motivazioni che dovrebbero spingere il docente di lingua a inserire questo particolare argomento nella sua pratica didattica, insieme ad alcuni esempi applicati di possibili attività didattiche e alle implicazioni pedagogiche descritte, possono essere utili strumenti per fornire nuove intuizioni ai docenti di lingua e stimolarli a implementarle queste tematiche nei loro contesti didattici.

FEDERICO SINISCALCO
SMARTPHONE STYLO

CONNECTING ACROSS CULTURES

Abstract

During a seminar on cross-cultural communication at the University of Siena in Arezzo for students from the University of Wenzhou, it became clear to me that screening student-made autobiographical documentaries was an effective way to introduce a host culture to foreign visitors. This paper illustrates how to assist students in producing such documentaries. The essay is organized in three sections. It begins with a historical overview of documentary cinema's approach to the representation of the real world. Particular attention is paid to Albert Maysles, his contribution to this goal and role in Direct Cinema. It highlights how the use of compact equipment opened the way to an unobtrusive observation of reality, and how the development of digital video helped Maysles achieve his goal. Then the role of Alexandre Astruc is discussed examining how his approach to cinema through a *caméra stylo* looks to the possibility of 'writing' the world independently of traditional moviemaking. Amateur photography and cinematography are also considered as key elements in the growth of auto-produced cinema. The paper then discusses the transition from film to digital video and illustrates how this advanced filmmaking to the point of using a smartphone and personal computer to create a movie. Specific examples from my experience in teaching documentary filmmaking are given, including an outline of 'pre-production', 'production' and 'post-production' techniques.

Durante un seminario sulla comunicazione trans-culturale con gli studenti dell'University of Wenzhou, svoltosi presso la sede aretina dell'Università di Siena, ho constatato come la proiezione di documentari autobiografici prodotti dagli studenti locali offrisse una valida introduzione alla cultura ospitante. Il saggio vuole offrire spunti per aiutare gli studenti a produrre simili documentari. Partendo da un'introduzione storica che evidenzia la determinazione del documentario a rappresentare il mondo reale si analizza il contributo di Albert Maysles e dal gruppo del Direct Cinema. Si mostra come l'utilizzazione di attrezzature compatte abbia permesso un'osservazione non invasiva della realtà, e come il video digitale abbia offerto a Maysles la possibilità di perfezionare ulteriormente quest'approccio. Successivamente si analizza la *caméra stylo* di Alexandre Astruc, che auspica una "scrittura" individuale del mondo, in contrasto con

l'approccio della cinematografia tradizionale. Il cinema e la fotografia amatoriale vengono evidenziati come ulteriori fattori che contribuiscono all'affermarsi di un cinema autoprodotta. La transizione dalla pellicola al video digitale viene indicata come definitiva apertura alla possibilità di creare un film con uno smartphone e un PC. In fine, vengono offerti esempi attinti dalla mia esperienza di docente di cinematografia documentaria, con riferimenti specifici alle tre fasi di pre-produzione, produzione, e post-produzione.

FEDERICO SINISCALCO
SMARTPHONE STYLO

CONNECTING ACROSS CULTURES

In January 2020, I held a seminar on Italian neo-realist cinema for a group of Chinese students participating in an exchange agreement between the University of Wenzhou and the University of Siena in Arezzo. This gave me the opportunity to reflect yet again on the effectiveness of cinema in introducing a foreign country and its culture to people who are unfamiliar with it. On the same occasion, I also screened documentary footage made by University of Siena students on different aspects of their own personal realities, and found, not surprisingly, that this stimulated even further the Chinese students' curiosity about Italy. The following pages will illustrate the development of documentary as a means to learn about the world, and will evince how, through digital filmmaking, today's students can effectively use a smartphone as a *stylo* with which to create stories about their lives to share with others.

1. *A brief historical background*

The strength of non-fictional filmmaking in representing the real world has been acknowledged throughout film history¹. From the birth of cinema itself different documentary filmmakers have contributed to the development of this particular genre, making it a commanding tool for deepening our knowledge of the world.

¹ On the general history of documentary cinema see E. BARNOUW, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1993; R. BARSAM, *Nonfiction Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1992; J. ELLIS, B. McLANE, *A New History of Documentary Film*, New York, Continuum, 2005.

The American documentary filmmaker Albert Maysles is one of the key figures in film history who has contributed to this task. In my efforts as an academic, an educator and a filmmaker, his films and work within the field of non-fiction cinema have been inspirational, and on a practical level have triggered my attempts to use digital content to foster communication and understanding among different cultures.

Maysles position in documentary history is as one of the creators of Direct Cinema². He authored seminal films as *Salesman* (1968), *Gimme Shelter* (1971), and *Grey Gardens* (1976), which today are considered classics of world cinema. In 2001, Albert Maysles accepted an invitation to give a masterclass to students at the Facoltà di Lettere e Filosofia of the University of Siena in Arezzo³. On that memorable occasion, Maysles finished his class by inviting the students to buy inexpensive video cameras and to go out and represent their worlds. Many students took his idea to heart.

Maysles approach was that of a humanist. He firmly believed that documentary filmmaking could help make the world a better place. According to him, this was thanks to documentary's ability to represent the lives of people around the world, thus enabling everyone to better know and understand one another, and to discover that human beings are essentially the same across the planet⁴. Maysles felt that the realization of a common humanity could help in overcoming suspicion and intolerance towards foreign people,

² On Direct Cinema see S. MAMBER, *Cinéma Vérité in America*, Cambridge, MIT Press, 1974; L. MARCORELLES, *The Living Cinema*, New York, Praeger, 1973; P. J. O'CONNELL, *Robert Drew and the Development of Cinema Verité in America*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992; D. SAUNDERS, *Direct cinema. Observational documentary and the politics of the Sixties*, London, Wallflower, 2007; F. SINISCALCO, *Il Direct Cinema e la rappresentazione della realtà: appunti sulla scrittura audiovisiva*, in *Non solo storia. Saggi per Camillo Brezzi*, edited by M. Baioni, P. Gabrielli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2012, pp. 217-224.

³ "School of Humanities" in English. This was changed, 2013, into the Dipartimento di Scienze della Formazione, Scienze Umane e della Comunicazione Interculturale (School of Education, Humanities and Intercultural Communication).

⁴ On Albert Maysles see J. VOGELS, *The direct cinema of David and Albert Maysles*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005; F. SINISCALCO, *Albert Maysles and Documentary Cinema*, in *Catalogue of the 42° Festival dei Popoli*, Florence, Festival dei Popoli, 2001, pp. 72-73. See also my video interviews with Albert Maysles, F. SINISCALCO, F. VARESCO, *L'arte del documentario secondo Albert Maysles*, documentary film, Ravenna, Varese Produzioni, 2001; F. SINISCALCO, F. VARESCO, *Direct Cinema: l'arte del documentario*, documentary film, Ravenna, Direct Film productions, 2007.

cultures and the other. At the beginning of the cold war, Maysles went to Russia and documented local psychiatric institutions. As an aspiring young psychologist, his trip and his filming were sponsored by a New England broadcaster that equipped him with a movie camera, confident that the final product would be a documentary demonizing the Soviet Union, in line with the viewers expectations. It turned out that the broadcaster made a poor investment, at least according to his original goal: Maysles' film humanized the institution's patients and staff, highlighting moments of empathy and care. Such an approach characterized his entire career. In fact, one of Maysles' dreams was to make a documentary in North Korea, showing simple moments among its people, weddings, funerals, get-togethers, and affirm a common humanity that made the North Koreans very similar to their American counterparts, in disavowal of the general perception of that Communist country. Maysles never finalized this project; he was unable to find sponsors to finance the film⁵, but a common humanity surfacing against unfavorable odds, in defiance of prevalent misconceptions, is a theme which recurs in almost all of his work.

The aim of Direct Cinema, the documentary cinema approach that Albert Maysles, together with his brother David, and co-filmmakers Robert Drew, Ricky Leacock, and D. A. Pennebaker helped come about, was to record the real world in the least invasive and disruptive way possible. This was made viable, at the end of the 1950s, by a series of technical innovations in cinematography which made film cameras and audio recorders lighter and more compact, thus enabling handheld usage. Furthermore, film stock became more sensitive to light, which meant that it was possible to shoot without cumbersome lighting fixtures, and synchronization between camera and tape recorder could be achieved without the use of a cable, thus enabling greater freedom of movement to the camera operators. This meant the possibility of getting closer to the film's subjects in ways that would highlight their humanity. When, in the 1990s, digital video became available, Albert Maysles felt that his aim of making the world a better place through documentary became even more achievable.

⁵ The disappointment with the difficulty of financing such a film came up often during my conversations with the filmmaker.

Everything about the new digital technology excited Maysles. He truly felt that he could continue the representation of the real world on his own forces. His favorite video camera was the Sony PD150, a staple among independent cinematographers at the beginning of the century. He found that the camera's sensitivity to light enabled him to film even in the most difficult situations, and that the numerous automatic functions, such as auto-focus, auto-exposure, and auto-volume control, enabled him to concentrate on the surroundings, the people, and the actions that he was aiming to capture on video.

My own experience attests to his trust of the new medium. In 2000, I met with him at his home in New York City to conduct an interview on his filmmaking career. I was equipped with a small audio-recorder as I intended to transcribe the interview on paper. Maysles immediately encouraged me to record a video instead and indicated that I use his PD150 camera. When I consented, he also proceeded to give me valuable advice on ways of framing, and how to steady my shot. It was my first cinematography class with a master⁶! In the following years of our acquaintance, he generously offered more treasured advice on the art of documentary.

Throughout the years, his never-ending enthusiasm for new digital video technology was admirable. Maysles died in 2015, a bit too soon to appreciate the full videomaking potential of today's smartphones. In tune with his character, he most probably would have espoused the technology, seeing it as a further advance towards his goal of connecting people throughout the world.

The desire to film the real world in all of its manifestations, with-

⁶ The fact that Maysles offered technical advice while I was interviewing him might be misleading, as Direct Cinema strongly rejects interviews in favor of a more spontaneous approach in capturing people's opinions. He was simply giving advice to a neophyte. On conducting interviews with the new digital video technologies see F. SINISCALCO, *In the 'Old Country': Memories to Passion*, in *Ambassadors: American Studies in A Changing World*, edited by M. Bacigalupo, G. Dowling, Rapallo, Azienda Grafica Busco Edizioni, 2006, pp. 281-288; F. SINISCALCO, *Americans Who Have Made Tuscany Their Home*, in *Stranieri di carta, stranieri di voce*, edited by L. Anderson and others, Roma, Editoriale Artemide, 2017, pp. 183-195. With today's less invasive technologies interviews are not as problematic as they were at the birth of Direct Cinema, and may even fit well within an observational documentary. For their importance within an oral history context see D. RITCHIE, *Doing oral history. A practical guide*, New York, Oxford University Press, 2015. Within a cross-cultural context see I. BARBASH, L. TAYLOR, *Cross-Cultural Filmmaking*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 341-57.

out staging or acting, was obviously not born with Albert Maysles. It is, in fact, as old as cinema itself. The Lumière brothers started doing precisely this when they pointed their *cinematograph* towards the train arriving in the station, or towards the workers exiting the family factory. Indeed, in this respect, early cinema showed a similar determination not dissimilar to photography to satisfy people's curiosity about the unfamiliar, the remote, that which was not visible to the naked eye⁷.

The parallel between early non-fiction cinema and photography is significant also in regard to the diffusion of these technologies among non-professionals. Amateur photographers and filmmakers helped to shape many future advances which, to some degree, culminated with the advent of digital media-making devices such as the smartphone⁸. Both amateur picture-taking and filmmaking were exponentially increased in conjunction with the invention and distribution of specific products which made these new forms of expression more accessible. In photography, it was the Kodak Brownie camera, introduced in 1901, which universalized "point and shoot" photography and established the widespread diffusion of family snapshots. In cinema, it was the gradual reduction in weight, size, and cost of the film cameras⁹.

A detailed account of the numerous inventions and innovations which expanded the world of amateur cinema is beyond the scope

⁷ For a general, introductory overview on the beginnings of cinema see K. THOMPSON, D. BORDWELL, *Film History: An Introduction*, Boston, McGraw-Hill, 2009. On photography see A. GUNTHER, M. POIVERT, *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007; and *The Oxford Companion to the Photograph*, edited by R. Lenman, New York, Oxford UP, 2005.

⁸ On the importance of amateur moviemaking within the history of cinema see R. ODIN, *Il cinema amatoriale*, in *Storia del Cinema Mondiale, Teoria, strumenti, memorie*, edited by G. P. Brunetta, Torino, Giulio Einaudi, 2001, pp. 319-352. For amateur photography see K. MOORE, *Amateur photography*, in *The Oxford Companion to the Photograph*, edited by R. Lenman, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 26-28.

⁹ This reduction was made possible and went hand-in-hand with the manufacturing of film stock which was safer to use, easier to develop and smaller in size. Original film contained a light sensitive emulsion made of silver nitrate, which was extremely flammable. The original emulsion was substituted, in 1923, by reversal film, which was less flammable and did not require an internegative in order to be screened. Film gauges also became more manageable for the non-professional when 16mm and 8mm gauges were added to the original 35mm one. See R. ODIN, *Il cinema amatoriale* cit., pp. 319-352. For a technical description of film and video formats see S. ASCHER, E. PINCUS, *The Filmmaker's Handbook, A Comprehensive Guide for the Digital Age*, New York, Plume Penquin Group, 2007, 3rd Ed, pp. 23-53.

of this essay. It is interesting to note, however, that there appears to be a constant progression that slowly exemplified and universalized the process of creating moving images with sound, an arc that went from the original *cinematograph* to today's digital devices. Clearly, in the professional sector these developments followed different patterns, and have been integrated in diverse ways, but within the world of independent, non-professional and amateur cinema these innovations have had far-reaching consequences, which seem to incarnate Maysles' movie-making approach.

Another area where technological innovations have had long ranging effects is that of film editing¹⁰. Editing, or cutting footage, is what enables the transition from 'natural-time' to 'film-time'. The process entails the elimination of moments which are deemed superfluous or redundant in the representation of a particular action. At the start of filmmaking, the cutting would be quite literal: a portion of film would be cut from a longer strip of film with a pair of scissors or some other sharp instrument, and then the strip would be reconnected with glue or tape. With analogue video recorded on tape, which took hold in the 1970s, the editing process became electronic: a special video editing console was used to playback the tapes, extract certain portions from them, and move them to a new virgin tape. This system allowed greater freedom than film, but it was still laborious and limited by its linear, analogue nature. The real revolution came about at the end of the 1990s, with the advent of digital video and non-linear computer editing. It was now finally possible to apply continuous revisions, with extreme ease and without loss of image quality. The change is comparable to what took place in writing when the typewriter was substituted by the computer.

It should be apparent at this point that some of the intuitions and hopes of earlier filmmakers regarding the possibility of producing films individually became considerably more realistic with the diffusion of digital video. We have seen Albert Maysles's enthusiasm regarding digital video, an enthusiasm that he expressed at the beginning of the digital revolution. An analogous intuition came to

¹⁰ There are many publications on film editing, going from the more historical and theoretical ones to the specifically technical ones. For a good overview covering all three of these aspects see K. DANCYGER, *The Technique of Film & Video Editing, History, Theory, and Practice*, Burlington, Elsevier Focal Press, 2011. For a more technical guideline see C. J. BOWEN, *Grammar of the Edit*, New York, Routledge, 2013.

the French critic and filmmaker Alexandre Astruc, shortly after the end of World War II. In his seminal essay for *Écran*, Astruc cherishes the possibility of writing with a movie camera, just as people had done for centuries with pen and paper. With an admirable degree of self-confidence about the potential of this new style of writing, Astruc notes:

...a Descartes of today would already have shut himself up in his bedroom with a 16mm camera and some film and would be writing his philosophy on film: for his *Discours de la Méthode* would today be of such a kind that only the cinema could express it satisfactorily¹¹.

Astruc's idea of cinema in some ways foreshadows the French *Nouvelle Vague* in criticizing the Hollywood studio approach to film production, and in calling for a much more circumspect process. In this respect, he seems to adhere to the production methods of the Italian *Neorealismo*, where the industrial way of making films is substituted by a considerably more artisanal mode that enhances an adherence to the real world, much in the manner of documentary cinema¹².

Commercial cinema's dependence on dramatic structure and on entertainment are seen as limiting factors by Astruc. Without necessarily rejecting these aspects of cinema, he welcomes contrasting expressive potential made possible by independent filmmaking:

After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language,

¹¹ Alexandre Astruc's article was originally published in France, A. ASTRUC, *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, «Écran», 144, 30 March 1948. The English translation, where the quotation is taken from, was published in 1968 (A. ASTRUC, *The Birth of a New Avant Garde: La Caméra-Stylo*, in *The New Wave*, edited by P. Graham, London, Secker and Warburg, 1968, p. 18).

¹² For a good English language introduction to *Neorealismo* and its emphasis on direct representation of the real world see P. BONDANELLA, *A History of Italian Cinema*, New York, Continuum, 2009, pp. 61-126. On the *Nouvelle Vague's* origins, also in connection to ASTRUC, see R. J. NEUPERT, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 45-72.

I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of caméra-stylo (camera-pen). This metaphor has a very precise sense. By it I mean that the cinema will gradually break free from the tyranny of what is visual, from the image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a means of writing just as flexible and subtle as written language. This art, although blessed with an enormous potential, is an easy prey to prejudice; it cannot go on forever ploughing the same field of realism and social fantasy which has been bequeathed to it by the popular novel. It can tackle any subject, any genre. The most philosophical meditations on human production, psychology, metaphysics, ideas, and passions lie well within its province. I will even go so far as to say that contemporary ideas and philosophies of life are such that only the cinema can do justice to them¹³.

What Astruc seems to be envisioning here is a non-fiction cinema that can be autonomously produced and cut loose of the cumbersome production apparatuses involving numerous professional figures that have traditionally been connected to filmmaking. It is a striking intuition, considering that at the time he wrote this essay there was not even a glimmer of the possibilities that one day would be offered by the digital revolution.

Astruc's essay enables us to trace, within the history of cinema, a special vein which emphasizes the possibility of creating personal cinema, or, to adopt a terminology more in tune with the latest technological innovations, personal digital content capable of circulating ideas and experiences across the globe¹⁴. Connecting the dots even

¹³ A. ASTRUC, *The Birth of a New Avant Garde* cit., p. 19.

¹⁴ See B. SØRENSEN, *Digital video and Alexandre Astruc's caméra-stylo: the new avant-garde in documentary realized*, «Studies in Documentary Film», 2, 2008, 1, pp. 47-59.

further, what starts to take shape as a concrete possibility today is using the camera as a writing instrument, or better still, to use a smartphone as a pen with which, as Maysles suggested, to describe one's reality for the benefit of others. In an educational context, we are finally at a stage where we can assist students in the use of their smartphones, or some other video making device, to connect across cultures.

2. *Digital video opens the way*

Since the aforementioned 2001 Maysles master class in Arezzo, I have dedicated several university courses to this end. In the process, I have been fortunate to operate on an international level with students from different countries. What follows is an overview of the most significant moments of this experience, which I hope will be of use to colleagues who might be inspired to pursue a similar activity. Given the long stretch of time through which I have carried out this model of teaching (nearly twenty years) some basic technological developments will also be highlighted.

As a premise, it should be said that my own research and teaching focuses have moved from a text-centered theoretical approach to a digital content-based one, or to put it differently, they have moved from writing and teaching about documentary films to creating films and to helping students do likewise. However, this should not be simply seen as a passage from theory to praxis. As Astruc pointed out, it is possible today to write even philosophy with a *camèra stylo*.

Following my work on Albert Maysles and the other Direct Cinema filmmakers, I realized that their style of documentary could function as a window to American society for my American Studies students at the University of Siena. It became apparent, however, that differently from fiction films, the dialogues in these documentaries, which were recorded on location, without the possibility of dubbing, were rather challenging to follow for a foreign audience. This led to the founding of a digital video subtitling facility¹⁵ where

¹⁵ In 2006 the Digital audio visual Intercultural Documentation laboratory (DavID) was established in Arezzo, at the Facoltà di Lettere e Filosofia. The facility also housed

students transcribed dialogues, translated them into Italian, and added them as subtitles on the video.

Working with digital video for subtitling purposes opened the way to the creation of digital content itself. Within my research, I started producing observational documentaries focused on issues relating to cultural communication between Italy and United States and to the Direct Cinema filmmakers¹⁶. My students worked together on the documentation of significant aspects of the local culture for the benefit of foreign audiences.

In the first stages of this teaching experience the students worked in groups, as the equipment, due to cost, was somewhat limited. Notwithstanding this initial limitation, from an educational perspective there were a number of interesting developments. Arezzo, where my school is located, hosted a small group of American university programs that expressed an interest in engaging their students in the production of digital content which focused on intercultural communication. This induced me to design a variety of courses where Italian students worked together with students from the University of Rochester and the University of Oklahoma. It proved an ideal condition as it generated meaningful interactions between the students which focused on the identification of noteworthy topics to mediate through digital content.

Gradually, through the years, further innovations in the means of digital content creation came to our aid. Equipment became more and more affordable, compact, and user-friendly, until it became apparent that video recording could be carried out with the students' personal smartphones, and that editing could be done on their personal computers.

Before looking into this particular mode of digital filmmaking, I would like to make reference to a separate teaching experience carried out at the University of Rochester in Rochester, NY. In this particular case the students had access to a fully equipped video

an archive of short documentaries created by the students.

¹⁶ The expression "observational documentary" is commonly used today, also to encompass Direct Cinema and the French *Cinéma Vérité*. The "observational" approach to documentary filmmaking is well delineated in B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, pp.132-158. It should be noted that in the United States the two expressions "Direct Cinema" and *Cinema Verite* (sic.) are used interchangeably by film scholars, and by the filmmakers themselves. Maysles preferred the expression "Direct Cinema".

production studio and to sophisticated computers and software. It should be underlined that the course developed in Rochester, which I had the opportunity to repeat in subsequent years, was, just as in Arezzo, not specifically aimed at media students, but rather at students from different curricular backgrounds, and with no required experience in digital media creation. This gave us the opportunity to verify the possibility of maintaining a *caméra stylo* as well as a Maysles-like minimalist approach, even while using professional equipment. The experiment was successful; the students understood that the scope was using digital media as a means to foster connection between cultures, not to train people for media professions. Even though we were operating within a professional video production studio, we behaved as amateurs, unhindered by the preoccupations and needs that characterize professionals. Back in Arezzo, I subsequently focused on what appeared to be the opposite problem: making sure the digital media produced with smartphones and personal computers alone rose above a casual, erratic, selfie-inspired level.

3. *Teaching basic filmmaking skills*

As can easily be imagined, the observations made at the close of the previous section represent the crux of the matter, which we will dedicate our attention to in this final section of the paper.

When the Kodak company introduced the inexpensive Brownie still-camera and opened the way to mass photography, it promoted it with the so called “point and shoot” philosophy: ‘you just push the button and we will do the rest’ (develop the film, print the pictures and return them to you). Something analogous happened with filmmaking, in 1965, with the introduction of Kodak’s Super 8 film cartridges, which drastically enlarged the home movies market. Both of these markets, as the names imply, were predominantly focused on the family. The goal was to create family mementos to share, remember and recognize. The problem was that outside of the family that produced them, these documents lost their intelligibility and ability to trigger interest¹⁷. Something analogous still

¹⁷ See R. ODIN, *Il cinema amatoriale* cit.; and K. MOORE, *Amateur photography* cit.,

exists today in the smartphone age, though further elements come into play, such as social media platforms and the action of “posting”. Nonetheless, especially with video content, obtaining the attention of viewers beyond the circle of family and friends implies passing from what can be defined as casual shooting to a type of shooting which adopts a basic grammar of the moving image, and which incorporates, if the process is to be successful, an editing session that organizes the shots into a coherent story.

Albeit doable, this is still an engaging process, and within our limits can only be briefly addressed¹⁸. Naturally, the starting point is to help students understand which aspects of their worlds they would want to represent. This type of preliminary work in filmmaking is referred to as the ‘pre-production phase’. During this initial phase, students also learn basic information on shooting video. This implies notions of picture framing and an understanding of the basic types of shots and camera movements.

Once suitable topics are found, and basic filmmaking notions introduced, students enter the ‘production phase’, which implies the actual shooting. The emphasis here is to go beyond the ‘point and shoot’ attitude; it means moving away from a casual pushing of the ‘record’ button to shooting with the idea of articulating a specific message or point of view. One of the most crucial notions to grasp in this phase is the so-called ‘shooting to edit’, which implies evaluating each shot carefully and moving the camera in such a way that will facilitate the next and final stage of the filmmaking process, the ‘post-production’, or editing, which is when the story as a whole comes together.

This final stage, as can be expected, is extremely critical. In order to proceed, students have to familiarize themselves with an editing software. The hardest task, however, is mastering some basic editing

pp. 26-28. Naturally, as both authors point out, family photos and home movies also have a historical and anthropological value which is of interest to scholars in these fields.

¹⁸ An articulate, yet concise, overview of the documentary production process, which I often use with my students, is the one offered by A. ARTIS, *The shut up and shoot documentary guide*, New York, Focal Press, 2014. A brief overview which is mainly focused on an independent, low key production approach is offered by R. THOMPSON, *Get Close: Lean Team Documentary Filmmaking*, New York, Oxford University Press, 2019. Extremely useful, and also publicly available as a PDF download, is N. KALOW, *Visual Storytelling. The Digital Video Documentary*, Durham, North Carolina, CDS Publications, 2011.

rules which enable a compression of time and a sense of continuity, so that the many cuts that will necessarily have to be executed do not seem too apparent.

Perhaps the procedure in its entirety may strike the reader as rather overwhelming. Indeed, to reach a professional level of proficiency requires time, practice and dedication. It should be remembered, however, that the aim here is to bring students to a level of competency that makes their documents comprehensible and interesting for potential viewers. Based on years of experience, it can be affirmed that such a level is reachable within an academic semester.

In conclusion, we can return to the opening remarks on Albert Maysles' ambition to make the world a better place through documentary. This ambition rests on the assumption that the more people learn about each other, the easier it will be to overcome fear and intolerance that often lead to conflict and violence. In a very small way, my students' short videos seem to confirm this. Their recurrent topics are family life, the hometown community, career expectations, ethnicity, assimilation, emigration and immigration, job searching, local arts and crafts, traditions that risk extinction, artworks and monuments that are presented with pride. Often, these short documentaries are screened to students who are visiting from different countries, and inevitably the outcome is fascinating. Not only is such an audience taken by what they see, feeling that they have an opportunity to get closer to the culture of the country they are visiting, but they usually express the desire to create similar documentaries about their own countries. They are encouraged to take their smartphones and to go out and represent their worlds, in remembrance of Albert Maysles' masterclass twenty years ago.

PAOLO TORRITI
PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO:
MODA E GIOIELLI ALLA META' DEL XV SECOLO

Abstract

Sebbene nato a Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca fu in grandissima parte fiorentino di educazione (1412ca. - 1492).

La chiara luminosità che vivifica tutte le opere di Piero e la sua straordinaria accuratezza nei particolari esecutivi - quest'ultima sicuramente fortificata dai suoi soggiorni presso la corte urbinata in stretto contatto con i "fiamminghi" Giusto di Gand e Pedro Berruguete - ha consentito di leggere con assoluta chiarezza i numerosi gioielli e le preziose stoffe raffigurate dal maestro biturgense nei suoi straordinari dipinti. È la moda del tempo quella che viene descritta da Piero della Francesca, quella delle signorie e delle corti italiane, piena di naturalezza, grazia e preziosità.

La bibliografia sui gioielli e sulla moda, due aspetti in strettissimo rapporto e complementarietà, è cresciuta enormemente negli ultimi anni, ma raramente è stato preso in considerazione il Rinascimento italiano, un periodo nel quale gioielli e moda hanno avuto un ruolo fondamentale nella società. Il presente testo analizzerà quindi i gioielli dipinti da Piero nelle sue opere, in particolare nelle *Storie della Vera Croce* in S. Francesco ad Arezzo.

Credo che uno studio sulle opere di Piero della Francesca e la rappresentazione dei gioielli nel Rinascimento possa essere di grande interesse per dei potenziali lettori cinesi ma anche per tutto il settore turistico di Arezzo.

Despite being born in Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca was largely Florentine by education (1412ca. - 1492).

The clear luminosity that enlivens all of Piero's works and his extraordinary accuracy in the executive details - the latter certainly strengthened by his stays at the Urbino court in close contact with the "Flemish" Giusto di Gand and Pedro Berruguete - made it possible to read with absolute clarity the numerous jewels and precious fabrics depicted by the Biturgense master in his extraordinary paintings. It is the fashion of the time that is described by Piero della Francesca, the one of the Italian lordships and courts, full of naturalness, grace and preciousness.

The bibliography about jewelry and fashion, two closely related and complementary aspects, has grown enormously in recent years, but the Italian Renaissance has rarely been taken into consideration, a period in which jewelry and

PAOLO TORRITI

fashion played a fundamental role in society. The present text will therefore analyze the jewels painted by Piero in his works, in particular in the Stories of the True Cross in S. Francesco in Arezzo.

I believe that a study on the works of Piero della Francesca and on the representation of jewels in the Renaissance can be really interesting for potential Chinese readers but also for the entire Arezzo tourist sector.

PAOLO TORRITI
PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO:
MODA E GIOIELLI ALLA META' DEL XV SECOLO

Il termine Rinascimento possiede oggi un significato più ampio di quanto non lo abbia avuto in passato. Non è certo solo la “rinascita” di quella civiltà classica di fronte alla cosiddetta “barbarie del Medioevo”, troppo originali furono infatti le forme che distinsero l’antichità romana dal Rinascimento, né tantomeno i padri di questa nuova era poterono trascurare un millennio di storia medievale e cristiana che stava loro alle spalle. Sarà per questo sufficiente ricordare i capolavori di Giotto e dei Pisano, nel campo delle arti figurative, e di Dante e Petrarca, in quello delle lettere. Il Rinascimento non fu quindi solo una rielaborazione dell’arte antica, ma piuttosto una nuova e originale concezione dei rapporti fra l’uomo e la natura; un nuovo pensiero che non fu tanto ricerca di filosofi quanto manifestazione di artisti. Alla base del Rinascimento sta proprio l’arte figurativa, poiché furono proprio alcuni artisti fiorentini che, per primi, divulgarono, o meglio, diedero inizio alla nuova civiltà: il Brunelleschi (1377-1446) con le sue “fabbriche”, Donatello (1386-1466) con i suoi marmi, Masaccio (1401-1428) con le sue pitture.

Il Medioevo aveva inteso il rapporto fra l’uomo e il mondo in senso trascendentale, ponendo l’uno e l’altro sullo stesso piano di fronte al Creatore, basti pensare alla trascendentalità gotica, a quel perdersi nelle mille guglie delle sue cattedrali o negli incantati giardini delle sue favolose rappresentazioni pittoriche. Il Rinascimento affronta subito il problema di tali rapporti, ponendo l’uomo, da dominatore, al centro dell’universo. L’individuo ora indaga razionalmente i misteri della natura, ponendosi di fronte a nuove domande e a nuove esperienze fino ad allora impensabili; darà così inizio alla magnifica era delle scoperte. La prima conquista sarà quella dello spazio che lo circonda, elemento percepito nella sua concretezza e quindi misurabile mediante la prospettiva e il rigore delle sue leggi;

quella terza dimensione che, scartata dal metafisicismo medievale, sarà invece riscoperta dal Rinascimento.

Possiamo certamente affermare che negli affreschi di Masaccio nella cappella Brancacci in S. Maria del Carmine a Firenze venga spalancata la porta a una nuova era pittorica. Gli avvenimenti irreali sono ormai collocati in un ambiente che sembra quasi essere il logico amplificarsi di quello nel quale si trova l'osservatore. Gli effetti prospettici delle singole scene sono infatti rapportati al nostro occhio e la luce che cade sulle parti illuminate è subordinata allo stesso coerente rigore scientifico di quella che scaturisce dalla finestra che illumina la cappella del Carmine. Gli episodi narrati sembrano addirittura vivere nelle stesse piazze della Firenze di quei tempi o tra le colline del Valdarno. Ma l'umanità dei protagonisti appartiene a un mondo di pionieri tutti assorti nell'incrollabile consapevolezza della propria missione.

Da Firenze, il primo Rinascimento si irradia ben presto in tutta Italia, accolto con entusiasmo dalla crescente, raffinata grandezza delle signorie e dei principati: gli Estensi a Ferrara, i Gonzaga a Mantova, gli Aragonesi a Napoli, i Visconti e gli Sforza a Milano, i Montefeltro a Urbino, i Medici a Firenze, i papi a Roma, riempiranno di artisti le loro corti, ammantando così la loro feconda attività di un illuminato e splendido mecenatismo.

Tra i pittori fiorentini della prima metà del Quattrocento sono da ricordare il Beato Angelico (doc. dal 1417 - 1455), Filippo Lippi (1406 - 1469) e Andrea del Castagno (ante 1419 - 1457), ma, in particolare, Paolo di Dono detto Paolo Uccello (1397 - 1475) e Domenico Veneziano (doc. dal 1438 - 1461), che interpretarono in maggior misura il problema della concezione prospettica dello spazio e della luce e che, come noteremo, avranno un ruolo non di poco conto nella formazione di Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro, 1412ca. - 1492). Il concetto di spazio di Paolo Uccello, partito da una esatta applicazione delle regole scientifiche, anziché creare le condizioni ambientali entro le quali trovano un metro terreno le scene umane e divine (come in Masaccio), finì per isolare nel vuoto ogni volume, considerato addirittura come un *unicum* a sé stante. Già nel monumento equestre a Giovanni Acuto, affrescato nel 1436 all'interno della Cattedrale di Firenze, Paolo di Dono esalta i volumi, tra loro goduti in armonia di corrispondenze, che affrancano il solenne personaggio dalla banale vita quotidiana per conferirgli un indelebile significato astratto. Tale prerogativa ritornerà ancora

prepotente nel trittico con le tre “battaglie”, da lui eseguite poco prima del '40, per commemorare la vittoria dei fiorentini contro i senesi a San Romano. Nelle tre tavole, divise oggi tra gli Uffizi, la National Gallery e il Louvre, le figure umane ed equestri, colte nei più bizzarri punti di vista, isolate in uno spazio rarefatto, creano una visione d'insieme, quasi una somma di tante singole astrazioni volumetriche e cromatiche. Tali sintesi formali raggiunte da Paolo Uccello avranno, come ricordato, una risonanza molto importante nello sviluppo artistico italiano e forniranno soprattutto fertilissimi suggerimenti a Piero della Francesca. Quel “Petrus de Burgo” che, già nel 1439, risulta a Firenze, quale collaboratore di Domenico Veneziano negli affreschi della chiesa di Sant'Egidio, presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova. Nonostante l'origine veneziana, la formazione di Domenico dovette essere avvenuta interamente a Firenze. A questa città comunque il Veneziano non fu solamente debitore di insegnamenti preziosi, ma, a sua volta, additò per primo il magico potere di una luce chiara e trasparente che si diffonde rasserenando ed esaltando tutto: personaggi, architetture, natura e colori. Pensiamo solo alla pala di Santa Lucia dei Magnoli (1445ca.), firmata «DOMINICI DE VENETIIS», nella quale la sintesi luce-colore del maestro è un fatto certamente insolito al mondo fiorentino.

Questi sono i presupposti che devono aver generato in Piero della Francesca la sua particolarissima sensibilità alle forme e alla luce.

Sebbene nato a Borgo San Sepolcro intorno al 1412, Piero fu in grandissima parte fiorentino di educazione. Recatosi ad apprendere il mestiere a Firenze, nel 1439, come già notato, risulta collaboratore di Domenico Veneziano, dal quale erediterà la predilezione per una luce limpida, mattinatale, che si posa sui colori chiari e tersi: fu questo per lui uno spunto di grande rilievo, come pure decisivo dovette essere l'incontro con gli affreschi del Carmine di Masaccio e con l'esaltazione geometrica dei volumi di Paolo Uccello. Domenico Veneziano, lo stesso Paolo Uccello, il Beato Angelico e Andrea del Castagno, insieme ad altri artisti del tempo, daranno vita a quella particolare corrente fiorentina non a caso denominata da Luciano Bellosi “Pittura di luce”¹. Insegnamenti tutti che Piero assimilò

¹ *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*,

e trasformò per creare un suo modo poetico di eterna bellezza, distintivo e particolare. Occorre infatti mettere in evidenza come il temperamento artistico del maestro biturgense fosse agli antipodi di quello, ad esempio, di Raffaello, il quale fu, per natura, sempre attento e vigile a quanto, in un periodo fervido di altissime invenzioni artistiche, si veniva creando intorno a lui. Piero della Francesca, invece, come avremo modo di sottolineare, si dedicò, durante la sua lunga operosità, a chiarire e ad approfondire, dopo il periodo di formazione giovanile, il proprio e inconfondibile linguaggio espressivo.

Una visione umana unica, originale e, diciamolo pure, non facile da comprendere a prima vista, tanto questo linguaggio è schivo da banali allettamenti: ché, anzi, la sua fu decisamente una predilezione per una tipologia tutta particolare (di un'umanità dal viso ovale, dal naso quasi camuso, dagli occhi di taglio orientale) che potrebbe anche non apparire fisicamente gradevole.

Questi caratteri, aggiunti a un'apparente freddezza espressiva dei suoi personaggi, non hanno sempre giovato alla comprensione della sua arte che, mai come oggi è stata invece apprezzata in tutta la sua potenza; da quando, cioè, si è capita la fondamentale distinzione critica tra bellezza fisica e bellezza formale; tra espressione artistica ed espressione sentimentale.

Creata questa altissima idealizzazione della realtà, Piero le fu sempre fedele e le sue opere ci apportano non molte sostanziali varianti stilistiche, ma piuttosto un continuo e rinnovato godimento spirituale. Certo è che l'opera di Piero costituisce nell'arte universale uno dei momenti più alti di sintesi tra la pittura rinascimentale italiana e quella fiamminga, con la sua chiara luminosità e la sua attenzione lenticolare verso i particolari.

Nel 1442 Piero della Francesca è documentato di nuovo a Sansepolcro, dove attese alla pala con *il Battesimo di Cristo* per la chiesa di S. Giovanni in Val d'Arca (oggi alla National Gallery di Londra). È il primo capolavoro dell'artista biturgense, dove il chiarore assoluto, dettato da una luce zenitale che illumina la scena, plasma i volumi e imperla i colori. Tre anni dopo, la Compagnia

catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio - 20 agosto 1990), a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1990. Vedi anche: *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, a cura di L. Bellosi, Venezia, Marsilio, 1992.

della Misericordia di Borgo Sansepolcro affida a Piero il prestigioso incarico di dipingere il noto *Polittico della Misericordia*, destinato all'altare della chiesa dell'omonima confraternita e attualmente esposto presso il Museo Civico della città. Commissionato dunque nel 1445, il monumentale complesso fu ultimato dal maestro solo nel 1462², impegnato nel frattempo in altri importanti incarichi, tra i quali il ciclo con *Storie della Vera Croce* in S. Francesco ad Arezzo.

Fra i lavori per la corte di Urbino, da Piero assiduamente frequentata, ricordiamo la *Flagellazione*, oggi alla Galleria Nazionale delle Marche. Nel dipinto, realizzato intorno al 1452, le tre figure solenni, in primo piano a destra, gravano con tutto il peso del loro volume sul suolo, ma non sembrano accorgersi di quanto le circondi, né della tragedia che si sta compiendo a pochi passi da loro, né della natura in cui vivono, che è pur gioiosa per i colori freschissimi come riflessi in uno specchio d'acqua. I tre sembrano vivere in un mondo di perfezione ideale - senza tempo - sublimato dall'armonizzarsi dei colori e dei volumi. È proprio dall'intima e reciproca relazione tra figure e architettura che scaturisce, sottolineata dal colore e, in particolar modo, dalla luce, la poesia della *Flagellazione*. Qui l'astratto investe interamente la composizione perché tutto è architettonico e l'architettura è per eccellenza astratta, ma, nello stesso tempo, la figura umana, anche così devitalizzata, è compartecipe del dominante ordine geometrico, diffondendo una nota di enigmatica poesia.

Nel celebre ciclo con *Le storie della Vera Croce*, che Piero, dal 1452 al 1459 circa³, affrescò nella Cappella Maggiore della basilica di S. Francesco in Arezzo, i protagonisti rimangono anche qui chiusi in una specie di ermetica corazza. La loro partecipazione al

² *Ripensando Piero della Francesca. Il polittico della Misericordia di Sansepolcro. Storia, studi e indagini tecnico scientifiche*, a cura di M. Betti - C. Frosinini - P. Refice, Firenze, Edifir, 2010.

³ Sintetizzando le proposte avanzate dalla vastissima bibliografia su Piero e sul ciclo della Vera Croce, la datazione del ciclo oscilla tra gli anni 1452-55, 1452-59 e 1452-66. A titolo di esempio cfr.: E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, Milano, Electa, 1992; A.M. MAFTZKE, *Piero della Francesca*, Cinisello Balsamo (MI), Pizzi, 1998; *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 31 marzo - 22 luglio 2007), a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano, Skira, 2007; L. FORNASARI, *Il racconto della Historia Salutis del popolo cristiano: La Leggenda della Vera Croce nella cappella maggiore in San Francesco di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari - G. Gentilini - A. Giannotti, Firenze, Edifir, 2008, pp. 131-150; A. ANGELINI, *Piero della Francesca*, Firenze, Scala, 2013.

mondo della pura astrazione è dovuto, come nella *Flagellazione* di Urbino, al significato che essi assumono nella visione dell'insieme: tutto, uomini e cose, ha un preciso, calcolato valore di armonica volumetria. Si guardino i volti sferici e i colli cilindrici della *Regina di Saba e delle sue dame di corte* (fig.1), quasi resi, dalla luce chiarissima, trasparenti come vetri soffiati e si potrà comprendere, poi, con un esame attento, come essi facciano parte di un'unica e luminosa costruzione architettonica: di qui il significato più profondo della poetica di Piero. In tutte le scene del ciclo di S. Francesco il netto intersecarsi dei piani, teso alla precisa individuazione di ogni cosa e di ogni persona, si addice spontaneamente alla composizione governata da un supremo stile di astrazione, al cui raggiungimento avrebbe nuociuto il crearsi di un'atmosfera ambientale. Soppresso ogni palpito di vita quotidiana dai volti dei protagonisti, la figura umana può ormai inserirsi davvero, a parità di diritti, nel gioco compositivo degli elementi architettonici; pur isolata in un suo individuale significato statuario, può ora collegarsi al tessuto compositivo architettonico in virtù di un sottile insistere di corrispondenze e di richiami entro l'unificante prospettiva. Entro uno spazio, che mai prima d'ora nella storia della pittura era stato reso con principi così scrupolosi e scientifici. Spesso sono vere e proprie ardite invenzioni prospettiche nelle quali Piero non solo dà prova dei suoi straordinari virtuosismi pittorici, ma dimostra, convinto, la scientificità delle sue teorie: «[...] la pittura non è se non dimostrazioni de superficie et de corpi degradanti o accresciuti»⁴. Si osservi la disposizione della croce inclinata nel *Ritrovamento della vera Croce di Cristo*, oppure le gambe dei cavalli nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*, tra le quali avvertiamo lo spazio di una profondità quasi infinita, o ancora, l'incredibile scorcio dell'angelo che piomba dal cielo nel *Sogno di Costantino*. È questa una delle scene più straordinarie e affascinanti di tutto il ciclo: la luce divina, diffusa dalla croce che l'angelo tiene in mano, estrae dall'ombra, per bloccarle nella loro solidità fisica e nella loro incomunicabilità psicologica, le figure dei protagonisti. La scena raggiunge effetti notturni solo raramente toccati dall'arte precedente, rappresentando il primo cielo stellato -astronomico

⁴ Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, Sansoni, 1974, p. 128.

e non astrologico- dell'arte occidentale⁵ e preannunciando risultati luministici e poetici godibili solamente molto più tardi nella pittura italiana e straniera (dall'ultimo Raffaello, fino a Caravaggio o a Rembrandt).

Anche nell'altra battaglia, raffigurante *Eraclio contro Cosroe*, sebbene più intensa e drammatica di quella di Ponte Milvio, l'isolamento dei singoli volumi e il bloccarsi del movimento - come in una pellicola cinematografica bruscamente arrestata - non si frantumano a scapito dell'unità compositiva, ché invece, è qui saldissima: equilibrata dal corrispondersi delle singole masse e, senza cadere nel monotono, dei due gruppi opposti delle lance e degli stendardi.

Probabilmente in contemporanea al ciclo di Arezzo, Piero dipinse uno dei suoi più celebri e ammirati capolavori, noto in tutto il mondo soprattutto per la sua particolare iconografia: la *Madonna del parto*, realizzata per la chiesa di S. Maria in Silvis a Monterchi. Esaltazione della maternità, la Vergine incinta non è comunque una rappresentazione così rara nella storia dell'arte, in particolare nell'area toscana, già dalla prima metà del Trecento⁶, ma qui Piero realizza una delle immagini più toccanti, realistiche e, al tempo stesso, spirituali della Vergine nell'arte universale. La Madonna del parto di Monterchi è un'incantevole ragazza incinta che ha sciolto i lacci della veste, ma, al tempo stesso, è anche raffinato simbolo dell'Incarnazione.

Dopo il primo viaggio a Urbino, durante il quale realizza la *Flagellazione* (1452ca.), intorno al 1463-64 Piero della Francesca sembra nuovamente soggiornare in città e riprendere i rapporti con la corte urbinata dei Montefeltro. Urbino in questo periodo si stava trasformando in un raffinatissimo centro artistico, un'isola di cultura umanista, fertile e vitale, ideata appunto da uno dei più illustri mecenati del periodo: Federico da Montefeltro (1444-1482). La città marchigiana diventò in poco tempo «un "porto" cui approdavano

⁵ V. VALERIO, *Piero e gli astri. Il primo cielo stellato nella pittura occidentale*, in *Piero della Francesca e le corti italiane* cit., pp. 81-85.

⁶ M. CESAREO, *Arte e teologia nel Medioevo: l'iconografia della Madonna del Parto*, «Arte cristiana», 88, 797, 2000, pp. 43-62; *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori del patrimonio italiano del '300 e '400*, a cura di E. M. Ronchi, Milano, Scheiwiller, 2001; M. CESAREO, *L'iconografia della Madonna del parto. Il segreto della maternità*, «Art Dossier», 177, 2002, pp. 42-47; R. MANETTI, *Le Madonne del Parto*, Firenze, Polistampa, 2005.

intellettuali da tutta Europa»⁷ (tra i quali due pittori di chiara ascendenza fiamminga, Giusto di Gand e Pedro Berruguete), e Piero non poté non prendere parte a quel clima elevatissimo di cultura che aleggiava attorno alla corte rinascimentale. Direttamente dal conte di Montefeltro il pittore biturgense ricevette la commissione del celebre doppio ritratto degli Uffizi e della *Pala di San Bernardino*, oggi conservata nella Pinacoteca di Brera.

I *Ritratti di Battista Sforza e di Federico da Montefeltro*, due primi piani stagliati su un paesaggio infinito, connessi a questo da uno spazio arioso senza partizioni architettoniche, sono, ad un tempo, la conclusione e l'anticipazione del pensiero umanistico durante il suo percorso tra il Quattro ed il Cinquecento. Sono l'esaltazione della dignità umana, individuata entro una forma rigorosamente definita, scandita dal profilo dei due principi. Nel ritratto di Federico, la classica aspirazione del duca (educato alla corte di Mantova dall'umanista Vittorino da Feltre) ad assumere l'aspetto di totale dominio delle passioni e di gelosa protezione del proprio pensiero di uomo politico, trova pienezza di espressione nel linguaggio stilistico di Piero. Il profilo aquilino di Federico risalta chiaro nella luminosità mattinata tra il volume cilindrico del copricapo, privo di ornamenti, semplice massa luminosa, e quello del vestito, anch'esso rosso, che racchiude in una sintesi di solida geometria il busto del principe; un principe che non ha più bisogno, per incutere reverente rispetto, di esibire la vigoria fisica di un Gattamelata di Donatello, tanta è quella morale espressa dalla *concinnitas* delle forme.

Nel ritratto di Battista (fig.2), Piero non poteva escludere dalla rigorosa sintassi formale l'eleganza dell'abbigliamento femminile e allora impone agli ornamenti muliebri - i gioielli, le perle, il nastro che gira intorno al capo - la funzione di coloristica scansione del volume, anche per lei concepito come sigillata custodia di sentimenti preclusi al volgo. Personalità dunque che entro un preciso contorno del profilo trova una sua conclusa definizione morale. È qui tutto il più alto significato della lezione che Piero trae, attraverso Domenico Veneziano, dalla laguna e a Venezia restituisce potenziata al massimo: il godimento del colore-luce che accomuna il paesaggio alle figure li accosta in un'armonica perfetta convivenza senza però,

⁷ E. DAFFRA, *Urbino e Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca e le corti italiane cit.*, pp. 53-67.

come avverrà a distanza di anni nella Gioconda di Leonardo, che i due mondi -quello umano e quello della natura- si confondano in un unico significato panteistico.

Nella *Madonna col Bambino e santi*, databile tra il 1472 e il 1474, un tempo esposta nella chiesa di S. Bernardino a Urbino e oggi conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano (fig.3), Federico da Montefeltro, vestito con la sua armatura, è inginocchiato, con le mani giunte, di fronte alla Vergine. Accanto a sé tiene i guanti di ferro e il suo elmo, volutamente ritratto deformato da un violento colpo, evidentemente ricevuto in battaglia. È quindi verosimile che la *Pala di Brera*, definita da Meiss «la più originale e importante Sacra Conversazione di tutto il Quattrocento»⁸, abbia avuto un carattere votivo, “per grazia ricevuta”, forse da associare alla conquista di Volterra da parte del duca di Urbino (18 giugno 1472). All’interno di una architettura albertiana, Piero dispone i santi in semicerchio intorno alla Vergine, in continuità con l’abside alle loro spalle; nulla è affidato al caso, e le stesse proiezioni delle ombre e dei riflessi sono attentamente studiati a priori, razionalmente e scientificamente. Anche il celebre uovo di struzzo, appeso alla conchiglia della tribuna, risalta splendidamente contro l’ombra della valva stessa. Simbolo dell’incarnazione miracolosa di Cristo, quell’uovo è pure immagine della proporzione -esattamente in linea con l’ovale quasi perfetto della testa della Vergine- ma anche espressione dello spazio, indispensabile per creare la profondità di tutta la composizione.

Non si può concludere una panoramica, seppur sintetica, sull’opera di Piero della Francesca, senza accennare ai trattati del pittore biturgense relativi alla teoria e alla pratica della prospettiva⁹. Dato ai primi anni settanta e senz’altro antecedente al 1482 (anno di morte di Federico da Montefeltro, a cui l’opera fu dedicata)¹⁰ è il *De Prospectiva Pingendi*¹¹. Il testo è un vero e proprio manuale di prospettiva, corredato, come tutti i manuali, da numerosi disegni, esempi e dimostrazioni pratiche. Al figlio di Federico, Guidobaldo da Montefeltro (asceso al trono del ducato di Urbino nel 1482),

⁸ M. MEISS, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, Firenze, Centro Di, 1971.

⁹ C. BERTELLI, *Scritti di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca* cit., pp. 77-79.

¹⁰ A.M. MAETZKE, *Piero della Francesca* cit., p. 289.

¹¹ *De Prospectiva Pingendi. Piero della Francesca*, a cura di C. Gizzi, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2016.

è invece dedicato l'altro trattato, il *Libellus de quinque corporibus regularibus*. Nel testo, prima opera del Rinascimento destinata alla realizzazione e alla misurazione dei poliedri ritratti in forma tridimensionale, Piero dimostra che ogni forma, pure la più articolata, «può essere ricondotta ad uno di questi cinque corpi regolari: cubo, piramide, ottaedro, dodecaedro, icosaedro»¹². L'ultimo scritto del maestro biturgense, forse redatto intorno al 1480, è il *Trattato d'abaco*, un testo tuttavia composto soltanto da nozioni di aritmetica di natura puramente mercantile.

La chiara luminosità che vivifica tutte le opere di Piero e la sua straordinaria accuratezza nei particolari esecutivi -quest'ultima sicuramente fortificata dai suoi soggiorni presso la corte urbinata in stretto contatto con Giusto di Gand e Pedro Berruguete- consentirà, come osserveremo più avanti, di leggere con assoluta chiarezza i numerosi gioielli e le preziose stoffe raffigurate dal maestro biturgense nei sui straordinari dipinti. È la moda del tempo quella che viene descritta da Piero della Francesca, quella delle signorie e delle corti italiane, piena di naturalezza, grazia e preziosità, in linea con l'equilibrata e plastica costruzione delle figure dettata dalle nuove regole rinascimentali.

Purtroppo un esiguo numero di abiti e pochissimi gioielli quattrocenteschi sono giunti fino a noi: per quanto concerne l'abbigliamento, la deperibilità dei materiali, insieme al passare delle mode, sono state certamente le cause maggiori, mentre i gioielli, come accade di solito, furono fusi o smontati per riadattare le pietre ad altri esemplari aggiornati alle tendenze del momento. Fortunatamente le numerose e attendibili testimonianze iconografiche compensano tali perdite e così, attraverso l'osservazione e lo studio delle vesti e degli ornamenti preziosi riprodotti nei dipinti di Piero della Francesca, è possibile tracciare comunque una storia del costume nel Rinascimento. Come è noto, gli abiti e i gioielli sono certamente le manifestazioni più evidenti della moda in ogni età e in ogni cultura, complementari e in strettissimo rapporto.

Nelle *Storie della Vera Croce* in S. Francesco ad Arezzo, «[...] dove sono molto belle considerazioni e attitudini degne d'esser lodate, come, verbigravia, gl'abiti delle donne della reina Saba,

¹² A.M. MAETZKE, *Piero della Francesca* cit., p. 291.

condotti con maniera dolce e nuova»¹³, i protagonisti della leggenda antica, seppur bloccati in un'astrazione senza tempo, indossano tutti abiti contemporanei a Piero, autentici e del tutto coerenti con le tendenze del momento. In un palcoscenico immaginario il pittore del Borgo fa sfilare re, regine, imperatori, uomini, donne, nani e guerrieri, in una sorta di parata sulla moda di metà Quattrocento. Negli abiti sicuramente il modulo disegnativo più raffinato e più in voga del momento è la cosiddetta "melagrana" (o forme simili, tipo fiore di cardo o pigna), usata nei due motivi ornamentali quali il "cammino" e la "griccia"¹⁴, e adoperata nei preziosi velluti operati, spesso arricchiti da numerose trame d'oro filato. Ben informato sulle mode del tempo, Piero raffigura spesso questa tipologia di vesti con la decorazione a "griccia": riprodotta in differenti motivi e colori, la ritroviamo infatti sullo splendido manto di *re Salomone* e nella veste della *regina di Saba* (fig.4), mentre nella *Battaglia di Eraclio contro Cosroe* riveste l'elmo di un soldato ucciso e il cuscino del faldistorio reale¹⁵ (fig.5). Ma in altre numerose opere di Piero possiamo riconoscere i medesimi velluti aulici, decorati con lo stesso motivo, come, ad esempio, nel sontuoso piviale di *Sant'Agostino* (fig.6) dell'omonimo polittico (vellutato blu e impreziosito da trame broccate d'oro), oppure nella veste della Vergine, in quella di un angelo e nel mantello di Federico da Montefeltro, della *Pala di Brera* (fig.3), e ancora nelle incantevoli maniche staccabili (elemento sempre più comune nell'abbigliamento del tempo)¹⁶ di *Battista Sforza* nel dittico degli Uffizi (fig.2).

Tornando alla Cappella Bacci in S. Francesco, le nobili dame, al

¹³ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Giunti, 1568, edizione consultata a cura di M. Marini, Roma, Newton, 1991, p. 378.

¹⁴ Il motivo a "griccia" si sviluppa in verticale, con un tronco sinuoso dal quale spuntano foglie (soprattutto di acanto), rosoni e fiori di vario tipo, accompagnati da melagrane o pigne. Il tronco è intervallato da grandi corolle, circondate da fiori di cardo, e al cui centro si ripete la melagrana (o pigna o fiore di cardo). Il motivo del "cammino" è simile alla "griccia", ma in questo caso si sviluppa in orizzontale ed è caratterizzato da una serie di corolle disposte in maniera geometrica, alternate a foglie (G. CANTELLI, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze, Nardini, 1996, pp. 99-110).

¹⁵ P. PERI, *Velluti auro-serici nelle opere di Piero*, in *Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca* (Arezzo, Basilica inferiore di S. Francesco, 11 luglio-31 ottobre 1992), a cura di M.G. Ciardi Dupré - G. Chesne Dauphinè Griffo, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 69-71.

¹⁶ Le maniche staccabili venivano sostituite facilmente a seconda delle occasioni, variando l'aspetto del proprio vestito senza cambiare tutto l'abbigliamento.

seguito della regina di Saba in adorazione del sacro legno (fig.1), esprimono perfettamente la moda del tempo: la fanciulla in primo piano indossa una *cotta* di colore rosso con sopra una *giornea* azzurro acqua con risvolti celesti¹⁷, mentre, dietro di lei, la sua compagna veste una *cioppa* color rosa antico con maniche blu scuro e la gonna incannucciata¹⁸. I capelli delle due dame sono intrecciati con nastri che girano intorno alla testa, tipo cercini, mentre le due fanciulle sullo sfondo sembrano acconciate con la *sella* (un bicorno derivante dal “corno alla francese”), nelle cui punte è posto solitamente un velo. Tutte le dame, infine, mostrano fiere l’ampia fronte rasata, tipica del periodo.

Anche tra gli uomini gli abiti di moda ci sono tutti, rappresentati come sempre da Piero con una straordinaria veridicità materica, tale da renderli perfettamente leggibili ancora oggi (come riferisce il Vasari, Piero utilizzava dei manichini in terracotta che rivestiva di stoffe). I giovani indossano *farsetti* con sopra *giubbe* o corte *giornee*, oppure gonnellini tagliati anch’essi ben sopra il ginocchio, mentre i personaggi più importanti e più anziani vestono generalmente abiti lunghi, come l’imponente *robone* o il più modesto *lucco*¹⁹. Ai piedi si portano di solito semplici “calze solate”. Certamente la più prestigiosa veste maschile del Quattrocento, il *robone* era riservato a personaggi di alto livello sociale, quali nobili, magistrati o medici, ed era una sopravveste realizzata con pregiato tessuto rosso, generalmente foderato di pelliccia di vaio. Lo accompagnava di solito il maestoso *tocco* posto sulla testa, qualche volta impreziosito anch’esso da un giro di pelliccia. Un esempio tra i più noti è proprio nella scena dell’*incontro tra Salomone e la regina di Saba* (fig. 4): «Veggasi a destra, in quel vecchio cortigiano di Salomone, sotto l’atrio, l’orlo verticale della casacca riprender, perfettamente parallelo, lo scannellato, rigato di lume, della colonna cui si addossa»²⁰.

¹⁷ La cotta era un abito elegante con maniche lunghe, da indossare sopra la camicia e spesso sotto la giornea. Solitamente di tessuto leggero e colori vivaci, era aperta sul davanti e sui fianchi, chiusa da una fila di bottoni o di lacci. Un esempio tra i più noti è la cotta indossata dalla Vergine nell’affresco della *Madonna del parto* a Monterchi. La giornea era invece una sopravveste senza maniche e aperta sui fianchi, dotata spesso di strascico.

¹⁸ La cioppa è forse la veste femminile più emblematica del Quattrocento. Abito da indossare sopra ad altri indumenti, ha maniche aperte per mostrare quelle della cotta sottostante di diverso colore. La gonna di solito è incannucciata.

¹⁹ G. CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO, *Gli abiti*, in *Con gli occhi di Piero* cit., pp. 49-61.

²⁰ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Milano, Hoepli, 1946, p. 52.

Ma avvicinando lo sguardo alle pareti della cappella Bacci, gli accessori che davvero rapiscono gli occhi sono indubbiamente i cappelli: ce ne sono di tutti i tipi e in tutte le tinte, dai più comuni a quelli più insoliti e bizzarri. Dal già citato *tocco* al celebre *mazzocchio* del dignitario di fronte a re Salomone²¹ (fig. 4), dalla *grecanica* di Costantino²² nella *battaglia di Ponte Milvio* (fig. 7) al cappello cilindrico del magistrato nella *tortura dell'ebreo*, fino alla favolosa parata di copricapi esotici degli alti dignitari al seguito di Eraclio nella *Esaltazione della Croce* (fig. 8): si riconoscono una mitra, una maestosa tiara, un berretto conico e un cappello del magistrato. A parte il primo, gli ultimi si ripetono pressoché identici nei tre orientali ritratti sull'estrema destra del *Riconoscimento della Vera Croce*. Sono infatti copricapi di origini bizantine, che Piero potrebbe aver visto indosso agli alti dignitari costantinopolitani durante il Concilio di Firenze nel 1439 o, ancora meglio, potrebbe aver ripreso dalla medaglia, e dai suoi progetti, raffigurante Giovanni VIII Paleologo e realizzata da Pisanello per lo stesso concilio²³.

Ma il linguaggio descrittivo e ricco di dettagli di Piero non indugia soltanto sugli abiti, anche i gioielli e le pietre preziose, che proprio in questi anni iniziano ad assumere un ruolo fondamentale nella società italiana ed europea, fanno bella mostra di sé in numerose opere del maestro biturgense. Nella *Leggenda della Vera Croce*, probabilmente condizionato dai committenti e dai severi dettami delle leggi suntuarie, Piero si limita a raffigurare solo una sottile corona in oro in testa alla regina di Saba nell'*Adorazione del Sacro Legno* e una fila di perle cucita nel manto della Vergine nell'*Annunciazione* (quale simbolo della sua purezza). Ben altri gioielli notiamo invece in altre opere del pittore, come, ad esempio, il ritratto di Battista Sforza (fig. 2), pendant dell'altra tavola raffigurante il marito Federico da Montefeltro. Conservato oggi agli Uffizi, il celebre dittico, databile al soggiorno urbinato di Piero della Francesca (1463-64

²¹ Copricapo tipico del Quattrocento, il *mazzocchio*, derivato dal turbante orientale, consisteva in un cerchio imbottito e fasciato con una banda di tessuto pregiato di cui la cima veniva portata a sinistra mentre la parte finale scendeva sulla spalla destra, girando poi dietro la schiena. Celebri sono quelli dipinti da Paolo Uccello nella *Battaglia di San Romano*, equiparati dal pittore ai geometrici poliedri scaccati.

²² La *Greca* è il berretto a punta tipico dei viaggiatori, presente certamente tra gli illustri prelati greci convenuti al concilio di Firenze nel 1439.

²³ S. RONCHEY, *Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze*, in *Piero della Francesca e le corti italiane* cit., pp. 13-19.

circa), in origine era collegato da una cerniera e si chiudeva a libro lasciando in vista i due *Trionfi* dipinti sul verso dei ritratti. L'abito (con quelle stupende maniche staccabili) e l'acconciatura (con la fronte alta depilata) sono assai simili alle dame ritratte nelle pareti di S. Francesco, ma Battista mostra sulla testa una *broche* in oro, impreziosita da perle, con al centro un rubino o spinello, tagliato a tavola²⁴ (fig. 9). Di lato un'altra preziosa spilla in oro sostiene l'elegante acconciatura: tre castoni a forma di fiore racchiudono un diamante e un rubino (o spinello), tagliati a tavola, mentre a sinistra è uno zaffiro *à cabochon*. La giovane contessa presenta poi un collarino composto da due file di perle che incorniciano una sequenza di castoni dove si ripetono zaffiri *à cabochon* e rubini a tavola (fig. 10). I castoni, alternati a perle, sembrano incorniciati da file di perline di corallo e, in parte, da piccoli ovali smaltati in blu zaffiro. Dal girocollo cala verso il petto una collana di perle, alla quale è agganciato un pendente in oro con al centro una gemma intagliata (una corniola?)²⁵, forse antica. Il reimpiego nei gioielli di gemme o cammei di epoca romana, dal Medioevo fino a tutto il Rinascimento, fu infatti un'operazione assai comune, dettata principalmente dal desiderio del proprietario di assicurarsi una legame culturale con il periodo classico²⁶. Certo è che quel pendente, insieme agli altri gioielli, appartenne senza dubbio a Battista Sforza, magari dono del marito Federico da Montefeltro, committente del dipinto che impose certamente a Piero della Francesca la rappresentazione delle pregiate gioie. Se nei ritratti la raffigurazione di questi manufatti era un'e-

²⁴ Le forme squadrate e l'oggettiva grandezza di tali pietre, porterebbero a pensare che si tratti appunto di spinelli nobili. Nel Quattrocento lo spinello non era comunque conosciuto e quindi la sua varietà rossa veniva scambiata solitamente per rubino, tanto che alcuni dei più grandi e famosi "rubini" sono in realtà spinelli, come, ad esempio, il "Timur ruby" di 361 carati presente sulla corona reale britannica, oppure quello di ben 400 carati incastonato nella corona imperiale russa, detto "il rubino di Caterina". Solo nel XIX secolo lo spinello è stato classificato come minerale distinto.

²⁵ La critica, da sempre, ha riconosciuto in quella straordinaria pietra centrale un rubino ma, in verità, dovrebbe trattarsi appunto di una corniola. Cfr.: R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze, Giunti, 2007.

²⁶ S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3. volume: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 373-486; P. CASTELLI, *Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), a cura di M.G. Ciardi-Dupré, Firenze, Spes, 1977.

splicita dimostrazione pubblica dello *status* della casata, attraverso la natura simbolica delle pietre venivano celebrate anche le virtù morali della persona ritratta: il Rubino era la gemma più nobile e preziosa nella scala gerarchica del Rinascimento e possedeva un forte significato simbolico. In generale era infatti simbolo di carità, concedeva inoltre spiritualità e forza a chi lo indossava, allontanando il peccato, la lussuria e la tristezza; gemma *sine macula* è chiamata dal Filarete nel suo trattato di architettura del 1464. Lo zaffiro simboleggiava invece la fede, mentre il diamante, l'unico a poter tagliare tutte le altre pietre, era attributo della forza. Se da una lato, quindi, la scelta delle pietre preziose da parte della committenza è stata sempre associata al fattore estetico e al valore economico, tale valutazione derivava spesso anche dalle proprietà e dalle virtù che il genere umano associava a queste gemme²⁷. Già nell'antichità gli influssi e i poteri misteriosi delle pietre erano stati esposti da Plinio nella sua *Naturalis Historia*, ma in particolar modo furono i *lapidarii*²⁸, trattati scientifici adoperati più che altro da medici e assai diffusi anche in epoca rinascimentale, a illustrare le virtù terapeutiche e talismaniche delle pietre preziose.

I gioielli indossati da Battista Sforza dovettero rimanere ben impressi nei ricordi di Piero, tanto che l'incantevole collarino della giovane contessa venne riproposto dal maestro biturgense al collo di un angelo nella *Pala di Brera* (fig. 11). Così la *broche* di Battista la ritroviamo, con poche varianti, sulla testa dei quattro angeli nel medesimo dipinto, commissionato anch'esso, lo ricordiamo, da Federico da Montefeltro intorno al 1472-74 (fig. 12). Le spille delle acconciature si presentano in larga parte con un modulo simile, chiaramente mutuato in diverse varianti: una rubino o spinello tagliato a tavola (in un caso è una perla) montato al centro di un supporto in oro a forma di fiore impreziosito da smalti e circondato da un giro di perle. L'angelo a sinistra della Vergine sfoggia al collo un doppio filo di perle al quale è appesa un'enorme goccia di spinello (o granato o quarzo ciliegia), mentre il suo compagno, a

²⁷ P. TORRITI, *Rinascimento prezioso. Gemme e gioielli nei dipinti di Raffaello*, Firenze, Edifir, 2020.

²⁸ Tra i lapidari più noti si ricordano il *De Lapidibus* di Marbodo di Rennes (Angers, 1035 – 1123), il *De Triplici Vita* di Marsilio Ficino, redatto a Firenze tra il 1480 e il 1489 e lo *Speculum Lapidum*, scritto da Camillo Leonardi nel 1502, in cui l'autore elenca oltre 280 pietre.

destra, indossa una collana in oro (composta da una catena classica a “nodo da marinaio” a forma di goccia) con un imponente rubino (o spinello) al centro. San Francesco mostra invece una croce gemmata in cristallo di rocca²⁹ con al centro un diamante tagliato a tavola e quattro rubini *cabochon* nei terminali dei bracci (fig. 13). Tutte gemme, queste, minuziosamente descritte da Piero della Francesca con luminosità e trasparenze talmente reali che Longhi volle così sottolineare: «[...] la mirifica scomposizione dei lumi in taluna delle pietre di più gran prezzo, rilegate in quegli esemplari unici dell’oreficeria ducale»³⁰. Infine, il Bambin Gesù della *Pala di Brera* porta al collo una collana in perline di corallo dove sono appesi una piccola sfera in cristallo di roccia con una nappa di fili d’oro e un rametto dello stesso corallo (fig. 14). Già in epoca romana il corallo era ritenuto un amuleto infantile dai poteri magici. Associato poi al sangue di Cristo, diventò genericamente un talismano che teneva lontano ogni sorta di pericolo. Ovidio nelle *Metamorfosi* narra che il corallo ebbe origine dal sangue della testa recisa di Medusa, sangue che, a contatto con le alghe marine, rese queste dure come la pietra³¹. Nei dipinti rinascimentali, dal Quattro al Cinquecento, è facile quindi imbattersi in collanine o in piccoli rametti di corallo indossati ai nobili fanciulli o al piccolo Gesù in braccio alla Vergine.

Un esempio del tutto simile alla collana del Bimbo di Brera compare infatti anche nella *Madonna di Senigallia*, sempre al collo del Bambin Gesù (fig. 15). Realizzata da Piero intorno al 1474 per la chiesa di Santa Maria delle Grazie di questa città marchigiana, la tavola è oggi conservata presso la Galleria Nazionale delle Marche ed è sicuramente una delle opere dove traspare maggiormente l’influenza della cultura fiamminga appresa certamente dall’artista alla corte urbinata. Molto si è scritto su quella straordinaria finestra del fondo, da dove la luce soffusa ritaglia sulla parete di fronte un luminoso riquadro (si pensi a tutta la pittura belga e olandese, da van

²⁹ Solitamente assegnate dalla critica a manifattura veneziana, un buon numero di queste croci tre-quattrocentesche sono giunte sino a noi, come, ad esempio, quella conservata presso il Museo Diocesano di Arezzo (cfr.: R. GENNAIOLI, *Croce astile*, in *Il cammino del sacro. Un viaggio nell’arte orafa delle chiese monumentali di Arezzo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, 7 dicembre 2007 - 3 febbraio 2008), a cura di P. Torriti, Arezzo, Letizia, pp. 51-52).

³⁰ R. LONGHI, *Piero della Francesca* cit., pp. 102-103.

³¹ G. CORSETTI, *Origine, storia e caratteristiche del corallo*, Brescia, Garatti, 2012, pp. 31-43.

Eyck a Vermeer), ma il linguaggio materico e luminoso di Piero indugia, anche in questo caso, sugli abiti e sui brillanti gioielli perfettamente leggibili. Tra questi, oltre al corallo del Bambino, spiccano quelli al collo dei due angeli dietro la Vergine, vestiti da leggeri e colorati *guarnelli*³²: a sinistra un cordone in oro (formato da una catena “bizantina”) regge un’enorme perla sferica (fig. 16), mentre a destra è un’elegante collana formata dalle stesse gemme. La perla, attributo di Venere, simbolo in Occidente di castità, di purezza e di bellezza d’animo, proveniva generalmente dall’India o dalla Persia, e divenne, come abbiamo osservato, la gemma prediletta per tutto il Rinascimento.

L’interesse di Piero per la pittura fiamminga è assai evidente anche in un altro tra i più noti lavori dell’artista biturgense: si tratta del *Polittico degli Agostiniani*, commissionato nel 1454 dai frati del convento di Sant’Agostino a Sansepolcro, ma ultimato dal maestro solo nel 1470³³. Attualmente l’opera, in origine assai complessa, risulta smembrata e i suoi vari pannelli conservati in diversi musei: il *San Michele* alla National Gallery di Londra, il *San Nicola da Tolentino* al Museo Poldi Pezzoli di Milano, il *Sant’agostino* al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona e il *San Giovanni Evangelista* alla Frick Collection di New York. Queste sono le quattro tavole laterali, mentre altri pannelli minori, facenti parte del polittico, sono conservati tra la stessa Frick Collection e la National Gallery of Art di Washington. La parte centrale con la *Madonna in trono* risulta ad oggi dispersa. Ma è nel *San Michele* di Londra (fig. 17) e nel *Sant’Agostino* di Lisbona che la veridicità materica dei contenuti e l’attenzione lenticolare verso i particolari, proprie della grande arte di Piero, si rivelano con sorprendente abilità. L’arcangelo è di una eleganza straordinaria, completamente ingioiellato con perle e zaffiri (rosa e azzurri) incastonati sulle placchette sbalzate e cesellate dell’armatura (fig. 18). E che dire della camicia in organzino di seta? Quel velo, rilevato e attraversato da una morbida luce, è di una bellezza sconcertante, impreziosito ai polsi e nel colletto dagli stessi zaffiri e chiuso lungo l’avambraccio da perline di corallo. Non da meno è la figura di *Sant’Agostino* (fig. 6), titolare del conven-

³² G. CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO, *Gli abiti*, in *Con gli occhi di Piero* cit., pp. 53 e 134.

³³ *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca*, a cura di A. Di Lorenzo, Torino, Allemandi, 1996.

to di Sansepolcro. Il vescovo indossa un fastoso piviale in velluto operato, impreziosito da trame broccate d'oro, con stolone istoriato e chiuso da un fermaglio in oro e smalti traslucidi, raffigurante la *Resurrezione di Cristo*³⁴ (fig. 19). La mitria, con al centro il *Cristo porta croce*, è completamente ricamata con perle e impreziosita da due spille in oro e pietre *cabochon* (a sinistra un rubino, a destra uno zaffiro), mentre la fascia mostra, al centro della fronte, un enorme spinello tagliato a tavola. Le pietre preziose che, come abbiamo notato, sono le protagoniste indiscusse dei gioielli del Rinascimento, fanno bella mostra di sé anche negli anelli d'oro di *Sant'Agostino* (fig. 20), disposti sopra a eleganti guanti impreziositi da due spille con zaffiri azzurri: la mano sinistra presenta un rubino, mentre la destra porta uno smeraldo, altri due rubini e, probabilmente, sul mignolo, una perla o un quarzo. Ma forse ciò che attrae in maggior misura la nostra attenzione è quel magnifico pastorale interamente formato in cristallo di rocca, una melodia che i nostri occhi assai difficilmente potranno osservare in tutta la pittura rinascimentale italiana. Il cristallo di rocca, che nel pensiero cristiano è connesso alla celebrazione del battesimo e negli antichi lapidari è considerato simbolo di purezza, è un elemento che ritroviamo spesso nei dipinti dell'artista biturgense, come, ad esempio, la croce tenuta in mano da *San Francesco* nella pala di Brera o il vasetto di *Maria Maddalena* nel duomo di Arezzo³⁵. Nell'affresco della cattedrale aretina³⁶ (fig. 21), probabilmente eseguito agli inizi degli anni Sessanta, dopo il compimento del ciclo della Vera Croce in S. Francesco, la Maddalena, raffigurata al centro di un arco classico, indossa un'elegante cotta color verde acqua con sopra un mantello rosso, mentre lunghi capelli sciolti ne caratterizzano la pettinatura e la sua tipica iconografia. Come di consueto, la santa mostra il vaso porta-unguenti, con i quali, alla cena in casa del Fariseo (o di Betania), unse i piedi di Cristo asciugandoli poi con i propri capelli (fig. 22). È questo

³⁴ Iscritto in una cornice polilobata, il fermaglio è una citazione puntuale delleoreficerie tre-quattrocentesche. Assai più moderna appare invece la spilla del manto della *Madonna della Misericordia* nel polittico omonimo di Sansepolcro. Nel gioiello una composizione floreale in oro, impreziosita da perle, incornicia un enorme rubino (o spinello) cabochon.

³⁵ D. LISCIA BEMPORAD, *Una fonte per Piero: oro, argento e cristallo di rocca nell'oreficeria liturgica dal XIII al XV secolo*, in *Con gli occhi di Piero* cit., pp. 73-79.

³⁶ S. CASCIU, *La Maddalena di Piero della Francesca nella cattedrale di Arezzo: il restauro*, «Quaderni dell'Arte», 5, 8, 1995, pp. 46-49.

senza dubbio l'oggetto più affascinante ed essenza di tutto il dipinto, nel quale Piero della Francesca dà prova delle sue straordinarie osservazioni sulla riflessione e sull'assorbimento della luce: questa, proveniente da sinistra, sbatte sulla parete convessa del cristallo di rocca tracciando quattro nitide liste di luce riflessa. La stessa, assorbita dai cristalli del quarzo, si scompone all'interno della pisside rifrangendosi, sfumata, sulla parte destra e uscendo, infine, ad illuminare il pollice della santa.

Piero muore a Borgo Sansepolcro il 12 ottobre 1492. Quel giorno Cristoforo Colombo approda a San Salvador scoprendo l'America e di lì a poco Vasco da Gama doppiierà Capo di Buona Speranza, navigando direttamente verso le Indie Orientali. Una nuova era stava iniziando.

CREDITI FOTOGRAFICI

Archivio fotografico dell'autore: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
Riprodotta da A.M. Maetzche, *Piero della Francesca*, Milano, 1998: 6
Foto Stefania Martiniello, Arezzo: 21, 22



Fig. 1 - Piero della Francesca, *La regina di Saba in ginocchio di fronte al ponte sul fiume Siloe*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco.



Fig. 2 - Piero della Francesca, *Battista Sforza*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*,
Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 4 - Piero della Francesca, *L'incontro tra la regina di Saba e Salomone*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco.



Fig. 5 - Piero della Francesca, *La battaglia di Eraclio contro Cosroe*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco, particolare.



Fig. 6 - Piero della Francesca, *Sant'Agostino, Polittico degli Agostiniani*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 7 - Piero della Francesca, *La vittoria di Costantino su Massenzio*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco, particolare.



Fig. 8 - Piero della Francesca, *L'esaltazione della Croce*,
Leggenda della Vera Croce, Arezzo, Cappella Maggiore,
Basilica di S. Francesco, particolare.



Fig.9 - Piero della Francesca, *Battista Sforza*, Firenze,
Galleria degli Uffizi, particolare.



Fig. 10 - Piero della Francesca, *Battista Sforza*, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.



Fig. 11 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*,
Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig.12 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig. 13 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*,
Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig. 14 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig. 15 - Piero della Francesca, *La Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare.



Fig. 16 - Piero della Francesca, *La Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare.



Fig. 17 - Piero della Francesca, *San Michele*, *Polittico degli Agostiniani*, Londra, National Gallery.

PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO



Fig.18 - Piero della Francesca, *San Michele, Polittico degli Agostiniani*, Londra, National Gallery, particolare.



Fig.19 - Piero della Francesca, *Sant'Agostino, Polittico degli Agostiniani*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, particolare.

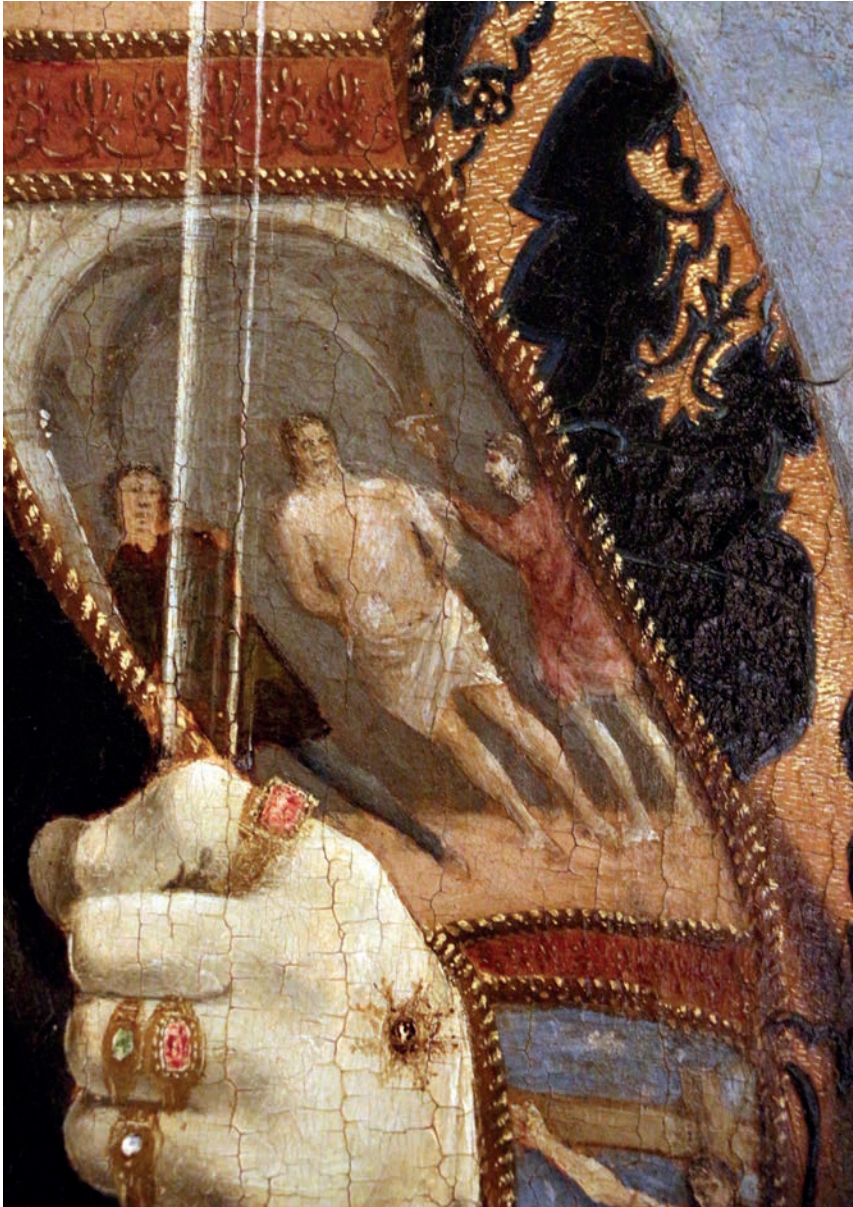


Fig. 20 - Piero della Francesca, *Sant'Agostino, Polittico degli Agostiniani*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, particolare.



Fig. 21 - Piero della Francesca, *La Maddalena*, Arezzo, Cattedrale dei Santi Pietro e Donato.



Fig. 22 - Piero della Francesca, *La Maddalena*, Arezzo, Cattedrale dei Santi Pietro e Donato, particolare.

MINLU ZHANG
AN HISTORICAL INTRODUCTION OF CHINESE LANGUAGE
STUDY IN EUROPE

FROM THE 16TH TO THE 19TH CENTURY

Abstract

Il presente saggio esplora il tema dello studio della lingua cinese in Europa secondo le prospettive della *global history*. A partire dalla metà del XVI secolo, la lingua cinese fu introdotta e studiata in Europa grazie ai resoconti, le lettere e le monografie dei primi missionari europei stabilitisi in Cina. Questa tendenza proseguì fino al termine del XVIII secolo, quando la Compagnia di Gesù fu dissolta e i missionari europei furono banditi dalla Cina. Ponendo come limite il primo gruppo di gesuiti francesi in Cina intorno al 1780, l'attività dei missionari nel paese si può dividere di base in due fasi. La prima fase è caratterizzata da una prevalenza di missionari italiani e portoghesi, i quali, al fine di convertire i cinesi al cristianesimo, iniziarono a studiarne e a descriverne la lingua, ottenendo importanti risultati nella ricerca sulla fonetica e mettendo a punto una variante dell'alfabeto latino per accelerare il processo di apprendimento, oltre ad elaborare una propria visione della grammatica del cinese. La seconda fase è dominata dai missionari francesi, i quali portarono avanti indagini scientifiche per conto della Royal French Academy of Sciences. La maggior parte di loro parlava cinese e vantava una conoscenza della Cina più profonda rispetto ai missionari della fase precedente. Soprattutto, i missionari francesi tentarono di superare l'applicazione di modelli occidentali nella descrizione della grammatica cinese, prestando particolare attenzione alle caratteristiche della lingua e apportando un contributo determinante nella compilazione di dizionari. Sebbene la libertà d'azione dei missionari in Cina fosse limitata, i loro sforzi congiunti portarono alla nascita della sinologia in Europa.

(Trad. it. Sergio Conti)

This paper looks into the Chinese language study in Europe from the perspective of global history. Since mid 16th century, European missionaries came and settled in China, the Chinese language was introduced and studied through their reports, letters and monographs. This trend continued into late 18th century until the Society of Jesus was dismissed and foreign missionaries were banned from China. Taking the first group of French Jesuits to China in the 1780s as the boundary, missionaries' activities in China are basically divided into two

phases. The first stage was mostly Italian and Portuguese missionaries. For the purpose of persuading Chinese to convert, they began to learn and research the language. They made great achievements in the research of Chinese phonetics, created a variety Latin alphabet to speedup the learning process, and put forward their own understanding of Chinese grammar. The second stage is dominated by French missionaries. They shouldered the mission of scientific investigation by the Royal French Academy of Sciences. Most of them speak Chinese, and their knowledge on China have been greatly improved compared with the previous missionaries. In addition, they tried to surpass the model of Western grammar in the study of Chinese grammar, but paid more attention to the characteristics of Chinese, and made outstanding contributions to the compilation of Chinese-Western language or Western language-Chinese dictionaries. Although for European scholars, living experience in China were limited in the 19th century, the academic Sinology was still established through their joint efforts in Europe.

Key Words: Chinese language, European missionaries, Sinology

MINLU ZHANG
AN HISTORICAL INTRODUCTION OF CHINESE LANGUAGE
STUDY IN EUROPE

FROM THE 16TH TO THE 19TH CENTURY

1. *Early encounter*

At the beginning of the 13th century, the Mongols rose in northern China. In 1206, Genghis Khan established Mongolia and quickly strengthened the country through a series of wars. The iron heels of the Mongol government galloped across Eurasian continent. Envoys, missionaries and merchants from Western Europe came to China in succession, and the messages they brought back made the Europeans begin to know the existence of China. The earliest records of Chinese language appeared among the materials they sent back to Europe.

Giovanni de Plano Carpini (1182-1252), who was sent to Mongolia on the order of Pope Innocent IV, was the first papal envoy to East Asia. In 1247, after returning to Europe, Carpini wrote a mission report in Latin, that is *Ystoria Mongalorum*. Referring to the characters used by the Chinese, he wrote in his report: «The language they speak is also very unique»¹. Short as this sentence is, it is the first description of Chinese characters seen in a Western language document.

During the hundred years of reign of the Mongol Yuan Dynasty, a few monks and merchants had the fortune to come to China. The records of the uniqueness of Chinese character was sporadically found in their travel notes and reports. For example, Guillaume de Rubruquis (1215-1270), a friar of the Franciscans who

¹ G. DE PLANO CARPINI, *Bolang jiaping menggu xingji* [Carpini's *Ystoria Mongalorum*], translated by Y. Geng, G. He, Beijing, Zhonghua Shuju, 1985, p. 49.

was sent to Mongolia by Louis IX in 1252, noticed that: They wrote with a brush as painters did; their words were written from right to left, like the Arabs, and arranged from top to bottom.² While the Italian, Marco Polo (1254-1324), noted that although one main language was used throughout China, there were various dialects, which were difficult for people who spoke different dialects to understand each other.³

The Westerners who came to China at this stage were mostly businessmen and travelers with no clear purpose and opportunity to learn Chinese. Therefore, their records of Chinese remained on the observation, with only shallow records of Chinese characters' styles and phonetics along with long-distance speculation. Their understanding and research of Chinese was far from thorough. The rapid decline and contraction of the Mongolian Empire blocked the sea and land routes and the brief contact became a passing memory, scattered among libraries and folklore.

2. *Further contact*

With the thriving of European navigation in the 15th century, Spain and Portugal were in fierce competition to expand their overseas power. Portuguese colonists first sailed eastward and established a strong-point in Macao, China, in 1553. The Spaniards crossed the Atlantic and Pacific oceans, forming a trade route between Spain, Mexico, Luzon (Philippines) and China, namely the so-called Galleon Trade. At the same time as commercial colonization activities being carried out frequently, Western missionaries arrived in Asia one after another. A new chapter in the history of cultural exchange between East and West had begun. The missionaries had a more definite motive to learn the language than the merchants of the previous era, who just had a tiny sip of it. Nonetheless, a good deal of obstacles had to be overcome in the process of starting from scratch: the preference of language policy, the difficulty of learning styles, the capability of learners, the changeable current politics, etc,

² G. DE RUBRUQUIS, *Lubuluke dongxing ji* [Rubruck's Journey to the Court of the Great Khan Mongke], translated by G. He, Beijing, Zhonghua Shuju, 1985, p. 280.

³ M. POLO, *The Description of the World*, translated and annotated by A. C. Moule, P. Pelliot, London, Routledge, 1938, p. 353.

all of which interacted and set up the general framework of European Sinology over a hundred years.

In 1541, Franciscus Xaverius (1506-1552), a Spanish Jesuit, was sent by the Portuguese king Dom Joao III (1502-1557) to preach in the East as a special envoy of the Pope. In his report to the governor of Portugal, he talked for the first time about his knowledge of Chinese language. «If you can speak Chinese, you can travel all over the country safely without any scruples... All the great works of knowledge are written in Chinese... from Champa to Kyoto on land of Japan, people read and wrote books in Chinese characters». The understanding of “the prevalent of Chinese in East Asia” by Franciscus Xaverius was also what most impressed many Westerners after they came to Asia, which also served as a statement of necessity for the later missionaries’ language learning. After all, to enter the Chinese characters cultural circle including Japan, Korea and Indochina, one must master the language.

Franciscus Xaverius died of illness in 1552 before he could enter China. Thereafter, Father Melehior Nunes Barreto (1519-1571) succeeded him as rector of the Jesuit Indian Diocese. In his letters written in 1555 from Macau to friars in India, Portugal, Rome and all over Europe, he also emphasized, as Franciscus Xaverius did, that learning Chinese was the key to missionary work in East Asia.⁴

As the Portuguese and Spaniards continuously came to the East, the information related to China in their reports, letters or travel notes increased by degree, and the description of Chinese became more specific and in-depth. Gaspar da Cruz (c.1520-1570), a Portuguese Dominican friar, went to India to preach in 1548 as a member of a group of 12 Dominican priests, and came to Guangzhou in the winter of 1556. After living in Guangzhou for several months, he was expelled and returned to Portugal in 1569. On the ground of his own experience in China, he completed the book *Tratado das cousas da China*, which came out in 1570 in Portugal. It was the first monograph on China published in Europe. Given his brief sojourn in China, his accounts on the Chinese language in the book were rather specific⁵.

⁴ K. MATSUDA, *Supein kōōshō-shi: 16-17 Seiki* [Reports of Jesuits in Japan: 16-17th century], Vol.1, Tokyo, Taishūkanshote, 1997, pp. 158-159.

⁵ C. R. BOXER, *South China in the Sixteenth Century*, London, Routledge, 1953, pp. 161-162.

In 1572, Martinus de Rada (1533-1578), a Spanish Austinite friar was appointed bishop of Manila. Through his two diplomatic trips to Fujian in 1575 and 1576, he obtained some Chinese books and collected a lot of materials, and finally completed a report on China. Rada was an early Westerner who put forward that Chinese characters were difficult to learn, an argument that had been repeatedly confirmed by later people and had far-reaching influence. In 1575, Rada compiled *Arte Vocabulario de la Lengua China* in Spanish according to Quanzhou dialect (Minnan dialect). It was the first Western study of Chinese dialects, yet the complete copy did not survive.

In conclusion, since the opening of the new seaway, missionaries, merchants, and envoys from Portugal and Spain had found their way to China again. Some of them had learned and comprehended some basic Chinese language. The information we can see nowadays was left by a few of them. As the providers of these materials had not yet been able to enter the political and cultural core of inland China, despite they had already been exposed to Chinese character during the activities in the surrounding area of China and had a certain understanding of the language, on the whole, they lacked the personal experience of learning and eventually mastering Chinese. Their descriptions of the Chinese language, though some were quite specific, were rather general.

3. *Study Chinese*

It was the Jesuits who came to China in the early 1580s that the Westerners really began to learn Chinese. They first received their language training in Macao, and then continued to study and research the language in mainland China. At this time, the friars of the Spanish Dominican society were only active in Manila. For the purpose of spreading the gospel of Christ among the local Chinese, they also began to learn Chinese language and writing. Later, some of these missionaries started to compile Chinese language textbooks and reference books and carry out preliminary research. These materials were not only summaries of their learning experience, but also important works of Sinology in early Europe. From the end of the 16th century to the second half of the 17th century, it was an early period of initial exploration and important accumulation in the development of Western Chinese studies.

In February 1582, Alexander Valignan (1539-1606), the inspector of the Far East Jesuit Church, issued the “Theological School Regulations” specially to require students to learn to write Latin and Chinese characters.⁶ From September 1578 to July 1579, Alexander Valignan paid an inspection visit to Macao. He proposed that to open the closed door of China, missionaries «must learn not only Cantonese, but also Mandarin, and must not only be able to speak, but also recognize and and write characters».⁷ To this end, he instructed Michele Ruggieri (1543-1607) to study Chinese in Macao. Afterwards, he wrote that: There were already two priests (Michele Ruggieri and Matteo Ricci) learning this language (Chinese). They did nothing else. For this reason, I arranged for them teachers and a room slightly separated from the others to provide them with all the conveniences⁸.

At that time, the majority of the Western missionaries in Macao were Portuguese. Many of them stick to the missionary principles and regulations of portuglizing Chinese, «Any conservatives to be preached must be portuglized, learn Portuguese language, take Portuguese names and live in a Portuguese way».⁹ Hence, they strongly opposed learning Chinese, saying, «There are other undertakings in the church for a priest to engage. Why waste his time to learn Chinese and work in a hopeless job?».¹⁰ Thus, when Michele Ruggieri studied Chinese assiduously, what he often met with was ridicules and hindrance from other priests. As a result, Alexander Valignan wrote a letter to the then Jesuit minister, pointing out that it was not correct for the presiding priests of Macao to criticize some missionaries for «seeing them only focus on the study of Chinese language, thinking that their life was too leisurely»¹¹. This, he said, «is really a short-term behavior of a short-sighted

⁶ Y. QI, *Riben zaoqi Yesubui shi yanjiu* [History of the early Jesuits in Japan], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2003, pp. 286-287.

⁷ R.P. HENRI BERNARD, *Limadou shenfu zhuan* [Le Pere Matthieu Ricci et la Societe chinoise de son temps], translated by Guan Zhenhu, Shangwu yinshuguan, 1998, p. 56.

⁸ Y. QI, *Riben zaoqi Yesubui shi yanjiu* [History of the early Jesuits in Japan], Beijing, Shangwu Yinshuguan, 2003, pp. 286-287.

⁹ *Limadou shuxin Ji* [Letters of Matteo Ricci], translated by Luo Yu, Kuangchi Cultural Group, FJU Press, 1986, p. 426.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. SHEN, *Ming Qing zhiji de zhongxi wenhua jiaoliu shi: mingdai, tiaosbi yu huiyu* [The history of Sino-Western communication between Ming and Qing Dynasty: Ming, adjust and encounter], Shangwu Yinshuguan, 2001, p. 201.

supervisor who only cares about the convenience of his tenure»¹².

After exerting himself for over a year, Michele Ruggieri finally mastered more than 15,000 Chinese characters and could read some Chinese books. Three years later, he was even able to write articles in Chinese. In 1584, Michele Ruggieri printed the first Christian creed in Chinese, *Doctrina*, in Guangzhou. In around 1590, Michele Ruggieri returned to Rome with a batch of Chinese books and some translated manuscripts. The latter are still preserved in the Vatican Library and the Jesuit archives in Rome. Michele Ruggieri became an expert in the study of Chinese in Europe of the time. He also translated *The Great Learning* into Latin and published it in Rome.

Under the direct guidance of Michele Ruggieri, Matteo Ricci soon mastered some basic knowledge of Chinese. They went to Zhaoqing together in 1583. Their ability to speak Chinese and their adherence to Chinese customs endeared them to local officials, and they were eventually granted residency and permission to set up a church in the city of Zhaoqing. Thus, it is obvious that their Chinese learning experience in Macao played a decisive role in opening up a new situation of missionary work in China. Alexander Valignan's strategy of adapting to China achieved initial success. After that, most missionaries who came to China would first study the language in Macao.

Different from the alphabetic languages in Europe, Chinese is a character language, its number is predictably daunting for Western missionaries. Duarte de Sande, (1547-1599), who served as the president of the Chinese Missionary Society from 1585 to 1597, wrote «The Chinese attach great importance to written words, or the art of written words. They spend a long time, nay, almost a whole life in learning it with great enthusiasm. For this purpose, in all cities and towns, and even in rural areas, teachers were hired to teach writing to the teenagers». Even Chinese need to spend their whole life learning to read and write, let alone foreigners. Therefore, in the process of learning Chinese of the early missionaries, special attention was paid to the study of Chinese characters, including its origin, structural features, styles and so on, in order to find a way to master Chinese as soon as possible.

¹² H. PEI (Henri Bernard), *Tianzhujiào liushi shìjī zài Huá chuánjiào zhī* [Catholicism in China in the 16th century], translated by J. Xiao, Shanghai, Shangwu Yinshuguan, 1936, pp. 194-195.

In terms of the study of Chinese characters, Joao Tcuzu Rodrigues (1561-1634), Alvare de Semmedo (1586-1658) and Gabriel de Magalhaes (1610-1677) were the most representative. They all once lived in China and were familiar with the Chinese language. They carried out their research of Chinese characters from four aspects: 1, the origin of Chinese characters (It was they who began to raise the question: Which was the earliest hieroglyphs, Babel characters, Egyptian hieroglyphs or Chinese hieroglyphs?); 2, the patterns and structures of Chinese characters (Gabriel de Magalhaes put forward that there were difference between single and compound characters in Chinese characters.); 3, the styles of Chinese characters (Joao Tcuzu Rodrigues made the earliest exposition of Chinese characters styles by Westerners); 4, studies on the specific meaning of Chinese characters and phrases (Alvare de Semmedo paid special attention to the expression features of “synonymity”, Gabriel de Magalhaes had included a good few Chinese characters in his articles, which specifically explained the construction of Chinese disyllabic words.)

Compared with the study of Chinese characters, Jesuit missionaries had made outstanding contributions to Chinese phonology, represented by Matteo Ricci’s *Wonder of Western Writing* and Nicolas Trigault’s *A Help to Western Scholars*. The pinyin schemes created by Matteo Ricci and Nicolas Trigault were the two earliest Latin alphabet schemes of Chinese characters created by Westerners, which became the originators of the romanization system formulated by missionaries and Western sinologists later. The object of their research on Chinese phonetics was the standard pronunciation of Ming¹³ Mandarin, which was based on Nanjing dialect. This has been studied and demonstrated by many scholars. As the Jesuit missionaries’ strategy in China was to follow the upper-class route, they specially focused on the study of Mandarin.

With the study of Chinese characters, vocabulary, phonology and other aspects, the compilation of reference books for Chinese learning also became a significant feature of the development of Sinology in this period. *Dictionaris Portugues-Chines* was a typical achievement of Sinology in this period, in which the pinyin scheme

¹³ Ming Dynasty (1368-1644), its capital was seated in Nanjing, rather than Beijing, so the mandarin in early Ming dynasty was based on Nanjing Dialect. The Capital of Ming changed from Nanjing to Beijing in 1421, but the standard official dialect remained most of its ruling span.

used was the first Chinese Latin alphabet pinyin scheme created by Matteo Ricci. Compared with the current pinyin, it is rather rough with neither the symbols for exhaling sound nor the signs for intonation. Be that as it may, Luo Changpei, a Chinese linguist, pointed out in his *The Contributions of the Jesuits to Phonology*: Based on my observation, Matteo Ricci's Roman phonetic notation together with Nicolas Trigault's *A Help to Western Scholars* should enjoy the same position in the history of Chinese phonology as the thirty-six letters created by Shou Wen referring to Sanskrit, and the chorus Fanqie created by Li Guangdi referring to Manchu script in his *Yin Yun Chan Wei* because they firstly used Roman characters to analyze the phonemes of Chinese characters, turning Fanqie, something regarded as complicated, into something easy to understand; the pronunciation marked by the Roman alphabet made it possible to infer the common sounds of the time; these works opened a new way for the study of Chinese phonology and greatly influenced the phonological scholars of the time, such as Fang Yizhi, Yang Xuansi and Liu Xianting, and others¹⁴.

At the beginning of the 17th century, Dominican friars started to enter the mainland of China. They had also made remarkable achievements in the study of Chinese. According to research by Jose Maria Gonzalez, the Dominicans had written a total of 182 papers on languages, over half of which were about Chinese or dialects¹⁵.

Francisco Varo (1627-1687), a Spanish Dominican friar who came to China in 1649, made outstanding contributions to the study of Chinese grammar. In 1682, he completed the book *Arte de la Lengua Mandarina* in Fujian and published it in Guangzhou in 1703. It was the first Chinese grammar book that was ever formally printed and published in the world, and also an important work in the history of Western Chinese study. The most prominent feature of *Arte de la Lengua Mandarina* was that Francisco Varo applied the concept of "part of speech" in Latin grammar to the study of Chinese grammar. In his point of view, nouns, pronouns, verbs, participles, prepositions, adverbs, exclamations and quantifiers were parts of

¹⁴ C. LUO, *Yesubuisbi zai yinyunxue shang de gongxian* [Contributions of the Jesuits in phonology], in *Lishi yuyan yanjiu suojiikan*, vol. I, part 3, Beijing, Zhonghua Shuju, 1987, p. 268.

¹⁵ J. M. GONZALEZ, *Apuntes acerca de la filologia misional dominicana de Oriente*, «España Misionera», 12, 1955, 46, pp. 143-179.

speech with Chinese features, so he made a very detailed description. Meanwhile, he also analyzed the “plurality, property, and case” of nouns and adjectives as well as the conjugation and various tenses of verbs. Due to the highly flexible syntax of Chinese, it is difficult to summarize it completely in the Western grammar model. Consequently, Francisco Varo mainly interpreted the Chinese morphology and summarized the syntactic rules of Chinese through the analysis of Chinese morphology. This analysis method became the main method for Europeans to learn Chinese for a long time.

Over 20 categories of Chinese learning materials, grammar books, vocabulary manuals, dictionaries and manuscripts had been compiled by Western missionaries from the 16th to 17th century, accounting for 5% of the 402 categories of books translated and published by Jesuits in China of the time¹⁶. In addition to specialized works, there were also reviews on Chinese in some comprehensive works. If their discussion and research on Chinese are classified according to the three elements of language, namely phonology, vocabulary and grammar, the most attention was again paid to the aspects that Chinese characters were alphabetic and had a large number, Chinese characters were mostly monosyllabic, as well as the assessment of the difficulty of learning Chinese, among which the discourse on Chinese characters and Chinese vocabulary was the key focus. Many of these works are not the fruit of scientific research in the strict sense, but are at most the result of their experiences and feelings in China. Still, some works published in Europe provided a lot of information for westerners to understand China, which opened the prelude to the spread of Eastern learning to the West. Besides the missionaries and works mentioned above, Michel Boym, Martino Martini, Philippe Couplet and so on also made great achievements in the study of Chinese. As their works were published in Europe, they had a profound impact on the understanding and learning of Chinese by European scholars.

¹⁶ T. YUAN, *China in Western Literature: A Continuation of Cordier's Bibliotheca Sinica*, New Haven, Conn, Far Eastern Publications, 1958.

4. *The rise of Sinology in France*

In the second half of the 17th century, the national power of Portugal and Spain was going downhill. Meanwhile, France was in the midst of Louis XIV's prosperity and desired to expand its influence in the Far East. The number of French missionaries in China had greatly increased. The first group of French Jesuits who came to China as "King's Mathematicians" continued to introduce China to the West, and increasingly advanced the multi-dimensional study of China. This kind of research had largely been decoupled from missionary activities and had become a scientific activity.

In 1678, G. D. Cassini (1625-1712), director of the Paris Astronomical Observatory, proposed to Jean Baptiste Colbert (1619-1683), the French Chancellor of the exchequer, to send missionaries to the East for scientific investigation and draft a report. King Louis XIV of France approved the plan, which was implemented by Colbert. In March 1685, as "King's Mathematicians" of France, Jean de Fontaney, Joaehim Bouvet (1656-1730), Claude de Visdelou (1656-1737), Jean Francois Gerbillon (1654-1707), Louis Le Comte (1655-1728) and Guy Tachard, (1648-1712), with scientific instruments and gifts, set out from Brest harbor to China.

Later, Jean Francois Gerbillon and Joaehim Bouvet stayed in the palace to explain geometry, philosophy and anatomy to Emperor Kangxi. To recruit more missionaries to China, Joaehim Bouvet returned to Europe in 1694 with Emperor Kangxi's edict, a batch of gifts and 49 books, which became the earliest collection of Chinese books in the Royal Library of France. On March 7, 1698, Joaehim Bouvet together with 11 Jesuits set out for China on the three masted ship "Amphitrite" and arrived in Guangzhou on March 7, 1698. Among them, Dominique Paarenin (1665-1714), Joseph Henrg Marie de Premare (1666-1735) and others made outstanding achievements in introducing China to Europe and studying the country in the future. By the 18th century, with the arrival of Moyrlac de Mailla (1669-1748), Antoine Gaubil (1689-1759), Alexandre de la Charme (1695-1767), Marie Amiot (1718-1793), Pierre-Martial Cibot (1727-1780) and Francois Bourgeois (1723-1792), and others, the dominant position of French Jesuits in China was finally recognized.

In addition to maintaining correspondence with members of the Royal French Academy of Sciences, French Jesuits also had close

contacts with scientists from the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg and the Royal Society of England. Today, a large number of records are still preserved in the archives of the French Academy of Sciences, the Astronomical Union in Paris and the National Museum of Natural History, which bear witness to the extensive academic exchanges between the Jesuits in China and the European scholars.¹⁷ The exposition and research on Chinese grammar were the new progress in Chinese studies made by missionaries in China during this period. In the next section, I will make a detailed analysis of an important Chinese grammar book written by Joseph de Prémare, *Notitia Linguae Sinicae*.

Father Joseph-Francois-Marie-Anne de Moyriac de Mailla came to China in June 1703. He was known for his 13 volume *General History of China* in French. On January 1, 1725, in a letter to Etienne Soueiet (1671-1744), he traced the historical process of the formation and evolution of Chinese characters from ancient Chinese classics, which was the first time that Westerners had systematically described and studied the origin of Chinese characters.

Around 1652, on his way back to Europe from China, Martino Martini stayed in Batavia for over eight months. During this period, he completed a Chinese grammar in Latin, entitled *Grammatica Sinica*. It was the earliest Chinese grammar book written by Jesuits. Although not officially published, its copy was widely circulated and had been the only reference book for European scholars to understand Chinese grammar for a long period of time. Later, it was revised by Philippe Couplet, which was also of great influence. However, with the passage of time, many copies and revisions *Grammatica Sinica* were gradually forgotten. In recent years, Giuliano Bertucchi (1923-2001), an Italian Sinologist, rediscovered *Grammatica Sinica* when sorting out Martino Martini's manuscripts, and finally made it public. According to his research, the basic framework of *Grammatica Sinica* was still divided into chapters on the basis of the common practice of missionaries before.¹⁸

¹⁷ C. JAMI, *Faguo dui rubua yesubuisbi de yanjiu* [Research on the French Jesuits in China], translated by Y. Geng, in *Faguo dangdai zhonguo kexue* [Sinology in contemporary France], edited by R. Dai, Beijing, China Social Sciences Press, 1998, pp. 256-268.

¹⁸ B. GIULIANO, *Martino Martini's Grammatica Sinica*, «Monumenta Serica», 50, 2003, pp. 629-640.

In 1728, Joseph de Prémare completed the book *Notitia Linguae Sinicae* in Latin in Guangzhou. In the same year, he sent the manuscript to France, asking for the help of Etienne Fourmont (1683-1745) to help publish it, but failed. In 1742, in his book *Linguae Sinarum Mandarinicae Hieroglyphicae Grammatica Suplex*, Etienne Fourmont made a summary and comment on *Notitia Linguae Sinicae*. Since then, the whereabouts of *Notitia Linguae Sinicae* was unknown. Until the beginning of the 19th century, the French Sinologist Abel Remusat (1788-1832) found this manuscript buried for nearly 100 years in the Oriental manuscript Department of the Royal Library of Paris. After his transcribing, the book was circulated again and became known to the world.

In March 1825, Stanislas Julien (1797-1873) re-transcribed the manuscript of Abel Remusat. In February of the next year, British Protestant Missionary Robert Morrison (1782-1834) obtained the manuscript in London. Thanks to his efforts, the Latin text of *Notitia Linguae Sinicae* was published by Anglo-Chinese College of Malacca in 1831 (Premare, *Notitia Linguae Sinicae*, Malacca, 1831), which was the earliest Latin text of *Notitia Linguae Sinicae* known to us.

By no means was Joseph de Prémare's work simply a book of grammar or rhetoric. He abandoned the model of Latin grammar and constructed a new framework of Chinese analysis. Instead of sticking to the Latin grammar model, Joseph de Prémare combined with the characteristics of Chinese, replaced the explanation of grammar rules with the analysis of sentence structure. Flexibly, he also applied the theory of "notional words" (实词, shici) and "functional words" (虚词, xuci) in Chinese linguistics, and connected it to the traditional Western part of speech. Not only did he realize the difference between spoken and written Chinese, but also was the first to separate the two language for grammatical analysis.

In order to carry out missionary and academic research, early Jesuits in China made great efforts to improve their Chinese level, and made striking achievements in Chinese phonetics, Chinese grammar, Chinese vocabulary and dictionary compilation. They constituted a part of the overall achievements of linguistics in the Western era and greatly promoted the specialization of Western Chinese studies.

5. *The establishment of Sinology in Europe*

By the end of the 18th century, Westerners had accumulated some research on Chinese language. Not only were there specific explorations in the field of Chinese phonetics, vocabulary, grammar and other areas, but also new interpretations of Chinese were made from another perspective. But textbooks really suitable for Europeans to learn Chinese were still in short. The compilation of significant dictionaries and Chinese grammar works had become the main task faced by European Sinologists in the century. The establishment of professional Sinology in Europe in 1815 was directly related to the substantial progress in these two aspects. At this time, French, Italian, German, British and American scholars had made remarkable contribution in the field of Chinese studies. With their efforts, Europe ushered in a new climax of Sinology research.

On November 26, 1814, Collège de France decided to set up a chair of Sinology professor. The young French Sinologist Jean Pierre Abel Rémusat (1788-1832) took the post of Chaire de langues et littératures chinoises et tartares-mandchoues. The establishment of the chair of Sinology professor in the Collège de France had greatly changed the outlook of Sinology research. This is a crucial day not only for French Sinology, but also for the whole European Sinology. For the first time in the Western world, the study on China had been listed as a university discipline. In 1837, Kazan University of Russia set up a Chinese teaching post. In 1855, this post was transferred to Petersburg. The first post was held by Vasillii Vasil'ev (1818-1900). In 1837, under the promotion of Morrison, University College London established the position of Professor of Chinese language and literature. Rev. Samuel Kidd (1799-1834), as the first professor of Sinology, although his contract was only for five years, still created the history of British professional Sinology. In 1876, a teaching post of Sinology was set up in Leiden University of the Netherlands. The first professor was Gustav Schlegel (1840-1903) from the Dutch East India Company. On October 27, 1877, Schlegel officially took office and opened the first page of Dutch Sinology. In 1877, Germany established a permanent chair in the Chinese language at the newly founded Oriental Language Institute in Berlin.

Given that the 19th century was the beginning century of professional Sinology in Europe, an important problem faced by these Sinology professors who first went to university lectures was to

teach Chinese history and culture to their students, so the translation of Chinese classics becomes one of their primary tasks. Thus, began the transition period of Chinese classics from missionary translation of to professional Sinologists translation, during which the academic base was the Institute of Chinese Studies in the Collège de France.

The missionaries were banished from China because of the Rites Controversy¹⁹, and China's foreign trade was confined to a corner of Canton, thus, the French Sinologists of this period were self-taught and home-schooled scholars. Despite lacking firsthand experience of Chinese culture and language, they had the acumen of philology. For the first time, they developed a sophisticated set of technical methods, for not only using literature through reading, but, more importantly, critically evaluating the value and place of literature within textual traditions, and boldly put forward independent interpretations. This technical method, which directly contributed to the attempt of Sinology research, came more from the absorption of classical academic achievements and comparative philology methods, and less from the reference of Chinese annotation tradition²⁰.

Jean Pierre Abel Rémusat, as the first Sinology professor in France, set a perfect example of sinologist in this period. His achievements in translation can be summarized as follows.

First, he was the earliest promoter of Western translation of Chinese classics in the 19th century. On January 16, 1815, he began to teach at the Collège de France. At that time, he mainly used *Notitia Linguae Sinicae* by P. Joseph-Henry-Marie de Prémare (1666-1736) as his Chinese teaching material. The hallmark of P. Joseph-Henry-Marie de Prémare's book was the incorporation of example sentences from ancient Chinese cultural texts into the grammar book. Under its influence, Jean Pierre Abel Rémusat also included many examples of Chinese classics in his book *Éléments*

¹⁹ The Chinese Rites controversy was a dispute among Roman Catholic missionaries over the religiosity of Confucianism and Chinese ritual practices of honoring family ancestors and other formal Confucian and Chinese imperial rites qualified as religious rites and were thus incompatible with Catholic belief.

²⁰ H. DAVID, *Chuantong yu xunzhen: xifang gudian banxue huigu* [The tradition and the pursuit for truth: Review of Western classical sinology], translated by G. Chen, «World Sinology», 3, 2005, p. 7.

de la grammaire chinoise, ou principes généraux du Kou-wen ou style antique, et du Kouan-hoa, c'est-à-dire, de la langue commune généralement usitée dans l'Empire chinois, which actually started the first step of western translation of Chinese classics in the 19th century. The achievements in the translation of Chinese classics in the 19th century far exceeded those in the 18th century, and this starting point was Jean Pierre Abel Rémusat.

Second, he translated Chinese Buddhist classics for the first time. Diligent as they were in the translation of Chinese classics, the Jesuits in China had some limitations in the translation of Chinese classics due to their missionary position, they did not have a high evaluation of Buddhism, and basically did not translate any classics of Chinese Buddhism. Jean Pierre Abel Rémusat's *Relation des royaumes bouddhiques de Fabien* should be the first translation of Buddhist classics in the history of Western Sinology.

Third, he focused more on the translation of Chinese literary works. For quite some time, Jesuits who came to China had interest mainly in philosophy and religion. The situation had changed since French Jesuits came to China. Joseph de Prémare translated the Yuan drama *The Orphan of Zhao*; D. Entréolles translated four novels: *Lu Dalang Huan Jin Wan Gu Rou*, *Zhuangzi Xiu Gu Pen Cheng Da Dao*, *Huai Si Yuan Hen Pu Gao Zhu*, and *Liu Yue Xue*. However, as a university professor, Jean Pierre Abel Rémusat did not have the mentality and restrictions of a missionary, so he was naturally more concerned about the secular life and inner spiritual world of the Chinese people. This is the so-called influence of the cultural identity of the translator on translation.

Fourth, Jean Pierre Abel Rémusat's *Notitia Linguae Sinicae* has contributed to the introduction of ancient Chinese cultural classics. *Notitia Linguae Sinicae* was the most important representative work of Jean Pierre Abel Rémusat, which was not only of great academic significance in the history of Western Chinese studies, but also the best introduction to ancient Chinese cultural classics. As the language materials of *Notitia Linguae Sinicae* were mainly from the early research of missionaries in China, this book contained the contents of a large number of Chinese historical documents translated by missionaries in China.

6. Conclusion

The number of missionaries coming to the East in the Ming and Qing Dynasties exceeded 1,000. Those who could have a foothold in China and carry out missionary activities should have a certain knowledge of Chinese. Their cognitive level of Chinese language was uneven, and few had works left. Besides, some travelers, emissaries and merchants left some records about the Chinese language after their travels in the East. In addition to some representative works mentioned in this paper, there are still many academic papers published in various journals, and many manuscripts have never been published, so they are buried in the archives and libraries. In this paper, I have chosen the representative figures and their works for analysis which cannot but be regrettable omissions and needs to be gradually made up in the future.

The first lecture on Sinology was set up in Collège de France, marking that the study of Chinese language and culture by Westerners had officially become a discipline in the University. Not only did Abel Remusat serve as the first professor of this lecture, but he also, together with his friend Saint Martin and German scholar Julius Klaproth (1783-1835), founded the Societe Asiatique in Paris in 1822 and published the Society's Journal, *Journal Asiatique*. As the major base of European Sinologists, the journal has remained to this day. After France, universities in Russia, Britain, Germany, the Netherlands, the United States and other countries also followed suit, setting up lectures on Sinology, professors of Sinology, and establishing societies and journals related to Sinology studies. Since then, Western Sinology had entered a stage of professional research. The establishment of professional Sinology research in the West was not only the result of the efforts of European scholars, but also the inevitable result of missionaries' reports and research in China in the past 300 years.

INDICE

Raffaele Giannetti, <i>Altea o storia di una malvacea</i>	1
Maria Chiara Scopelliti, <i>Wittgenstein e Schopenhauer</i>	29
Ludovica Salera, <i>La fotografia in Sicilia: Una storia di lutto e luce</i>	57
Paola Nadja Colacicco, <i>Corporale di Paolo Volponi</i>	75
Francesca Raffagnino, <i>Fine del mondo e mutazione antropologica tra letteratura e cinema</i>	119
Paolo Kutufâ, <i>Niente da vedere</i>	133
Francesco Maria Pistoia, <i>Visita al confino di Mino Maccari</i> . . .	151
Agnese Macori, <i>La possibilità conoscitiva del racconto in Palomar</i>	173
Federico Lenzi, <i>Straziante, insulso, disperato autunno, o Cole Porter</i>	189
<i>Dialoghi sulla Cina</i>	249
Yi Chen, Hairong Wu, <i>From survival to development: transnational dynamic entrepreneurship of immigrants</i>	251
Sergio Conti, <i>Fraseologia in cinese</i>	271
Simona Micali, <i>Saltimbocca in salsa di soia</i>	287
Gianluigi Negro, <i>Prima del Made in Italy</i>	301
Maria Omodeo, <i>Reciproche simbologie reciproco immaginario</i>	317

Diana Peppoloni, <i>L'uso degli stereotipi culturali per promuovere la competenza comunicativa interculturale nella classe di italiano L2</i>	339
Federico Siniscalco, <i>Smatphone stylo</i>	369
Paolo Torriti, <i>Piero della Francesca ad Arezzo</i>	385
Minlu Zhang, <i>An historical introduction of Chinese language study in Europe</i>	429