



RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con
Lexis sas, Torino

prima edizione: ottobre 2013

ISBN 978-88-904616-5-1

LE FORME DELLA NARRAZIONE
NEL NOVECENTO

letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 10-15 settembre 2012*

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Le *Rencontres de l'Archet* 2012 sono state realizzate con il contributo della



© 2013 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 5
PARTE I. LEZIONI	
<i>Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà. Pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida</i> di Remo Ceserani	p. 7
<i>Drammaturgie del testo narrativo</i> di Nino Borsellino	p. 22
<i>Il Novecento e la letteratura francese. Un secolo per uscire dalla crisi</i> di Matteo Majorano	p. 26
<i>Drammaturgie a confronto. Letteratura e cinema: un problema di intraducibilità</i> di Liborio Termine	p. 40
<i>Le forme della narrazione nel Novecento: dalla lettura allo sguardo</i> di Goffredo Fofi	p. 51
<i>Biosfera e mondo delle idee nel testo letterario e nel film</i> di Giuliana Nuvoli	p. 56
<i>Televisione, di ieri e di oggi, e lingua: da nuovo modello a negazione di modello</i> di Ilaria Bonomi	p. 70
<i>Quando il racconto diventa immagine. Forme e modalità narrative nel fumetto dalle daily strips alla graphic novel</i> di Enrico Fornaroli	p. 81
<i>Cosa ci raccontano i testi e le musiche delle canzoni del Novecento</i> di Franco Fabbri	p. 94
<i>Ecco la torre dove d'estate gelano i prigionieri</i> di Marzio Pieri	p. 130
PARTE II. INTERVENTI	
<i>Le notti bianche: dalle rive della Neva ai fossi livornesi</i> di Silvia Ascione	p. 135
<i>Vladimir Vysockij: il poeta con la chitarra</i> di Silvia Ascione	p. 137
<i>Salvare il non detto: les Éditions de Minuit, la guerra d'Algeria e la tortura</i> di Elisabetta Bevilacqua	p. 139
<i>Letteratura e cinema, poesia e canzone: generi a confronto</i> di Maria Borio	p. 142
<i>Sagapò: da un film mancato all'Oscar I racconti di Renzo Biasion e la sceneggiatura di Mediterraneo</i> di Silvia Cavalli	p. 144

<i>Antonio Tabucchi autore liquido</i> di Francesco Chianese	p. 145
<i>Fumetto, mondo accademico, sensibilità collettiva</i> di Francesco Chianese	p. 146
<i>La vocazione pedagogica di Pier Paolo Pasolini</i> di Alfredo Dell’Era	p. 147
<i>A proposito di Notturmo indiano, tra testo e cinema</i> di Fernando Funari	p. 149
<i>Grazia Nidasio al tempo delle mele (verdi)</i> di Cecilia Ghidotti	p. 151
<i>Extrême contemporain e narratori degli anni zero</i> di Cecilia Ghidotti	p. 153
<i>La popular music: il suono che ci avvolge</i> di Simone Giorgino	p. 155
<i>Produzione editoriale e cultura popolare. Rilievi sulla storiografia del fumetto e della fantascienza in Italia</i> di Giulia Iannuzzi	p. 156
<i>La trasposizione di Francesca da Rimini</i> di Teresa Malara	p. 158
<i>Elementi proustiani in Tabucchi e Alvaro</i> di Teresa Malara	p. 160
<i>Neo-fantastico e letteratura africana di lingua francese</i> di Jada Miconi	p. 162
<i>Breve riflessione sul ruolo dei dialetti nelle fiction della tv italiana: alcuni esempi</i> di Ilaria Mingioni	p. 164
<i>Qualche riflessione sugli studi sul libretto d’opera</i> di Daria Parisi	p. 166
<i>Il fumetto d’autore italiano Napoleone tra Baudelaire e Kafka</i> di Federico Romagnoli	p. 168
<i>La trama chiusa e la «minore tensione letteraria» in Tabucchi</i> di Francesco Sielo	p. 169
<i>La teatralità del romanzo ottocentesco: il caso dei Promessi Sposi</i> di Francesca Suppa	p. 171
APPENDICE Presentazione dei partecipanti	p. 174

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus» ha organizzato annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto nelle prime edizioni a giovani laureati (ed esteso anche ai docenti valdostani), successivamente a dottorandi di diverse università italiane, allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza ormai ventennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università italiane ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al contributo della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblemizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i *tutor* e i dottorandi, proseguendo al di là del seminario, ci ha indotti, a partire da questa edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione i testi, in gran parte rielaborati, delle lezioni tenute dai docenti, oltre a diversi interventi di approfondimento e ampliamento suggeriti ai dottorandi dalle problematiche affrontate a Morgex.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione flessibile, aperta e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

PARTE I

LEZIONI

FRA MODI E GENERI, CODICI E MEZZI, FINZIONE E REALTÀ:
PRATICHE INTENSE DI SCONFINAMENTO
NELLA SOCIETÀ DELLA MODERNITÀ LIQUIDA

di Remo Ceserani

1. *Qualche riflessione sulla metafora solidità/liquidità in testi antichi e moderni e sul suo uso storiografico*

Ha avuto grande successo la proposta di Zygmunt Bauman di sostituire all'insoddisfacente contrapposizione fra moderno e postmoderno (e ancor più fra modernismo e postmodernismo) quella fra modernità solida e modernità liquida. Confessando la sua scontentezza crescente per il termine *postmoderno* egli ha dichiarato, in un'intervista a Milena Yakimova:

È già da qualche tempo che ho preso le distanze dall'applicazione della griglia *postmoderna* nella lettura della mappa del mondo. Tanto per cominciare, il concetto di postmoderno fu una scelta provvisoria, uno schema di massima in una ricerca ancora in corso e tutt'altro che completa. Il concetto segnalava che il mondo sociale aveva cessato di essere simile a quello che era stato mappato usando la griglia della modernità (in particolare, i percorsi e i punti cruciali di svolta erano stati spostati); inoltre stava straordinariamente attento a non impegnarsi a dichiarare quali erano le nuove caratteristiche che il mondo aveva acquisito. Il concetto ha svolto il suo compito preliminare, di sgombrare il campo: ha risvegliato la nostra attenzione e ci ha mandato nella direzione giusta. Non poteva fare di più e dopo un po' sopravvisse alla propria utile funzione; detto altrimenti, si è esaurito svolgendo quel primo compito. Quanto alle caratteristiche del mondo di oggi ora noi possiamo dire qualcosa di più e non semplicemente che esso è diverso dal vecchio mondo familiare. Siamo ormai, si può dire, maturi per permetterci (o rischiare?) una teoria positiva della novità. [YAKIMOVA 2002]¹

L'idea della modernità liquida è stata suggerita a Bauman da una metafora usata da Karl Marx e Friedrich Engels nel *Manifesto* del 1848. Parlando del grande cambiamento provocato nelle società moderne dall'avvento della borghesia, dei suoi modi di produzione, delle sue aspirazioni sociali, dei suoi valori, Marx e Engels scrivevano:

Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen [1848, ediz. 1975, IV, 462].

Le traduzioni italiane di questo passo tendono a banalizzare un poco la forza delle metafore usate dai due filosofi tedeschi. Ecco una traduzione letterale:

Tutti i rapporti solidi e arrugginiti, con il loro seguito di idee e opinioni venerande, vengono sciolti [liquefatti], tutti i rapporti nuovi invecchiano, prima che riescano a solidificarsi. Tutto ciò che è solido e stabile evapora nell'aria, tutto ciò che è sacro viene profanato e gli uomini sono alla fine costretti a guardare con sguardo spassionato [sobrio] le loro reali condizioni di vita e i rapporti con i propri simili.

¹ Altre sue dichiarazioni dello stesso tenore sono riportate in Ceserani 2010a.

La metafora (forse più gassosa che liquida) dei rigidi rapporti feudali che svaporano nell'aria ha suggerito a suo tempo il titolo di uno dei libri più importanti di analisi e ricostruzione della modernità: *All That Is Solid Melts Into Air* di Marshall Berman [1984]. Bauman spiega a lungo, nella prefazione a *Liquid Modernity* [2000], le potenzialità della metafora. La fluidità, derivante dalla consistenza molecolare dei liquidi, è la loro caratteristica principale, accanto alla capacità di prendere forme diverse e adattabili, e di scorrere nel tempo. Forse più che la leggerezza (indicata a suo tempo da Italo Calvino come una delle caratteristiche del mondo in cui viviamo, che lui non chiamava postmoderno, ma di cui dava, nelle *Lezioni americane* [1988], una delle più lucide descrizioni), sono la fluidità e la liquidità gli elementi che caratterizzano la fase nuova in cui viviamo. Bauman aggiunge, per ridimensionare il concetto di «leggerezza», che non è il peso che distingue i corpi solidi da quelli liquidi, ma la consistenza molecolare: solidità contro liquidità. Egli ritiene che i rapporti economici, sociali e culturali del nuovo mondo in cui viviamo possono essere ben rappresentati da questa metafora di origine marxiana. Con un improvviso slancio utopico, e una voluta rivisitazione della metafora, scrive:

i corpi solidi per i quali oggi — nell'epoca della modernità liquida — è scoccata l'ora di finire nel crogiolo ed essere liquefatti sono i legami che trasformano le scelte individuali in progetti e azioni collettive: i modelli di comunicazione e coordinamento tra politiche di vita condotte individualmente da un lato e le azioni politiche delle collettività umane dall'altro. [2000, trad. it 2006, XI]

La proposta di Bauman è stata accolta con sorprendente interesse ed è divenuta un termine di facile uso. Do solo qualche esempio ricavato dalle pagine di giornali e libri recenti. Esiste, per esempio, un sito web internazionale, fondato nel 2001, che ha superato il numero di 80.000 abbonati, dedicato alle arti figurative, all'architettura e al disegno che si chiama *It's liquid*, è basato sui concetti di «fluidità, movimento, connessione e accessibilità» e ispirandosi alle idee di Markos Novak promuove l'«architettura liquida» intesa come:

una sinfonia di spazi, ma una sinfonia che non si ripete mai e continua a svilupparsi, come estensione dei nostri corpi, e, come noi, ha un'identità, ma un'identità che si rivela solo nel corso di una vita. [...] È un'architettura che danza o pulsa, si acquieta o si agita. L'architettura liquida forma città liquide, città che mutano al mutare di un valore, dove i visitatori provenienti da tradizioni diverse vedono simboli storici diversi. [dalla presentazione del sito, www.itслиquid.com]

Nel 2006, per esempio, a pochi giorni di distanza, sono usciti sul «Corriere della sera» (26 maggio) e su «Repubblica» (28 maggio) due editoriali, uno di Dario De Vico intitolato proprio «Il potere liquido» («mai come adesso il potere appare liquido»), l'altro di Ilvo Diamanti, che citava il precedente («il potere è liquido, come ha suggerito Dario De Vico, parafrasando Bauman»), cui seguiva il 4 giugno un altro articolo di Diamanti, che ripeteva il concetto: «Una società 'liquida' (secondo l'immagine felice – e fortunata – di Zygmunt Bauman). Dove i confini e i riferimenti sociali si perdono. I poteri si allontanano dalle persone». Qualche mese più tardi, sull'«Espresso» Giorgio Bocca ha pubblicato un suo editoriale intitolato «La società liquida ha perso l'anima». Nello stesso anno, in un articolo sulla situazione politica in Bolivia, apparso sulla «New York Review of Books» del 10 agosto 2006, firmato da Alma Guillermopietro, a un certo punto si poteva leggere: «Cosa possano significare termini spagnoli come 'indigeno' o 'originario' in questo fluido mondo postmoderno è questione aperta». In alcuni casi la metafore della liquidità viene applicata non solo all'organizzazione sociale delle famiglie (da Diamanti definite «anonime» e «liquide»), ma anche alle strutture tradizionalmente rigide delle abitazioni, come risulta da un articolo su «Repubblica» (18 luglio 2012) di Irene Maria Scalise che parla delle nuove coppie che si formano e si disfano e delle nuove famiglie che si allargano e si restringono (con un forte aumento dei «singles») e annuncia il «debutto della casa fluida»:

La dimora del futuro, senza ripensamenti, può essere solo così: *multitasking*. Un nido adattabile, come un elastico, alle famiglie a geometria variabile. [...] Aziende, architetti e designer progettano per una vita diversa. Mobili fluidi, non impegnativi. [...] Per un nuovo, movimentato, stile di vita». [«La Repubblica», 18 luglio 2012]

Negli ultimi anni, quando in Italia si è definitivamente sgretolata la struttura tradizionalmente solida dei partiti, l'idea della liquidità (e della liquidazione) si è diffusa ancora più ampiamente fra gli osservatori della politica. In un articolo, per esempio, del solito Dario De Vico del 2010, a commento di una campagna elettorale poco esaltante (applicabile, credo pari pari, e forse ancor più stringentemente, alla campagna elettorale successiva, cioè quella recente del 2013) si legge:

La ricreazione è finita. La campagna elettorale si è rivelata un'altra occasione perduta per migliorare il rapporto tra politica e società. La scaletta dei comizi è rimasta lontana mille miglia dall'agenda degli italiani. Si è inseguito il consenso a prescindere, mai si sono messi a confronto in maniera costruttiva problemi e soluzioni. Ai politologi l'ardua sentenza se sia ormai la regola delle democrazie post-moderne o se è stata l'ultima delle campagne condotte alla ricerca del consenso liquido. [«Corriere della sera», 29 marzo 2010]

In un'intervista concessa nel 2010 a Goffredo De Marchis, il sindaco di Torino Fassino, già segretario del Partito democratico, ha criticato aspramente il comportamento del sindacato dei metalmeccanici italiani, con queste parole: «Ora basta arroccarsi. [...] La tutela della rigidità non funziona più, oggi ci vuole il governo delle flessibilità. La Fiom dice: 10 anni fa abbiamo sottoscritto degli accordi e non si toccano. Ma 10 anni fa non c'erano la Cina, l'India, il Brasile». [Goffredo de Marchis, in «Repubblica», 30 dicembre 2010].

L'espressione ha fatto capolino persino nel linguaggio sportivo, come nella dichiarazione del dirigente del Bologna-calcio Carmine Longo rilasciata a fine agosto 2010 e riportata nelle cronache dei giornali a proposito del licenziamento dell'allenatore Franco Colomba: «L'allenatore è un corpo liquido, un litro d'acqua prende la forma del contenitore, se l'allenatore non fa i calcoli giusti il contenitore esplose». Ho incontrato la metafora a persino nel linguaggio musicale: all'inizio dell'ottobre 2006, per esempio, ho colto, nelle parole della conduttrice del programma «Terzo anello» di «Radio3» questa descrizione di un concerto pianistico: «in questa musica la parola scivola, sdrucchiola, è liquida». Potrei dare molti altri esempi.

La proposta di Bauman ha alcuni meriti evidenti: cerca, per via di metafora, di dare una definizione riassuntiva delle caratteristiche dominanti della società contemporanea, cosa che il termine «postmodernità» non poteva fare, visto che si limitava a definire un periodo successivo a quello della modernità. La metafora ha inoltre il vantaggio di collegarsi con una parola che è presente in tutte le principali lingue europee e con un'ampiezza semantica abbastanza simile in tutte, con significati che vanno dal campo della fisica, a quello della fonetica (suoni liquidi), a quello della finanza (danaro liquido) e ad altri ancora (la qualità del cielo, dell'aria, di un sorriso, di una condizione di vita: «liquidare un triste passato», ecc.). Nella tradizione giuridica romana vigeva l'espressione *non liquet* («non è chiaro»), che veniva applicata dal giudice di fronte a casi su cui non si era fatto un'opinione sicura e per cui richiedeva un supplemento d'indagine. Voltaire, nel *Dizionario filosofico*, al termine della voce «Bene (Tutto è)», scriveva:

La questione del bene e del male resta un caos inestricabile per coloro che cercano in buona fede; è un gioco intellettuale per coloro che disputano: sono forzati che giocano con le proprie catene. Quanto al popolo che non pensa, assomiglia piuttosto a quei pesci trasportati da un fiume in un vivaio; non sospettano di trovarsi là per essere mangiati durante la quaresima: così noi non sappiamo niente sulle cause del nostro destino. Mettiamo quindi alla fine di quasi tutti i capitoli di metafisica le due lettere dei giudici romani, quando non arrivavano al fondo di una causa: N.L., *non liquet*, la cosa non è chiara. [1764, ediz. ital. 2011, *ad vocem*]

Bauman ha applicato l'idea della liquidità alla vita sociale, ai rapporti d'amore, ad altri aspetti dell'esperienza contemporanea [2003, 2005]. La parola appartiene a una famiglia semantica, cui

appartengono altri termini che possono offrire applicazioni metaforiche abbastanza simili, come «fluido» e «fluidità». Essa intrattiene rapporti anche con famiglie semantiche affini, come quelle che si riferiscono ai fenomeni fisici dello stato gassoso, delle emanazioni di vapore, della polverizzazione di sostanze e ai fenomeni psicologici dello svanire e vaneggiare. In netta contrapposizione si colloca il campo semantico dello stato fisico della solidità, durezza, petrosità, fermezza, compattezza, staticità, immobilità e paralisi (fino al *rigor mortis*) e delle situazioni psicologiche riferite alla sostanzialità, stabilità, fermezza, austerità, rigidità e freddezza. Si tratta di reti semantiche che rinviano agli elementi primi della natura: 1) la terra, con le qualità positive della solidità, della compattezza, della secchezza e quelle negative della friabilità, dell'aridità (e di stati d'umore con essi collegati, come la rigidità, l'austerità, o la malinconia, secondo l'antica medicina degli umori, o locuzioni come «sentirsi a terra», «tenere i piedi per terra», ecc.); 2) l'acqua, con le qualità positive che la rendono fluida, fluente, corrente, frizzante, sprizzante, trasparente, mobile (le onde), increspata, chiara, cristallina, mormorante, dolce, salata, calda, fredda, tiepida, santa (l'acqua lustrale, battesimale), vitale (l'acquavite), odorosa (acqua di Colonia), e le qualità negative che la fanno scivolosa, trabordante (fiumi in piena, inondazioni), travolgente (annegamenti), torbida, stagnante, morta e locuzioni come «il filo dell'acqua», «il pelo dell'acqua»; 3) l'aria, con le possibili qualità positive che la fanno apparire calma, mobile, leggera, limpida, trasparente, nitida, pura, vivificante, agitata, asciutta, fredda, fresca, frizzante, calda, secca e le possibili qualità negative che la rendono scura, fosca, opaca, opprimente, calda, umida e pesante (afa), inquinante, maleodorante (miasmi), percorsa da venti forti e violenti (colpi d'aria, trombe d'aria, tornado), locuzioni come «avere la testa nell'aria», «andare a gambe all'aria», ma anche significati appartenenti ad altri campi semantici (l'«aria» musicale, «darsi delle arie», ecc.). Né vanno trascurate le possibili combinazioni degli elementi (terra+acqua = acquitrino, fango, melma, fogna; terra+aria = terremoto; acqua+aria = umidità, foschia, nebbia; acqua+terra = ghiaccio, cristallo; aria + terra = polvere, pulviscolo) e le possibili metamorfosi indotte, per esempio dal fuoco (acqua+fuoco= vapore), e così via.

È inevitabile il rinvio a una lunga tradizione filosofica e letteraria di cui sono stati spesso protagonisti proprio gli elementi primi, a cominciare dalle teorie naturali dei filosofi pre-socratici, quando Talete sosteneva che la causa prima della natura fosse l'acqua, Anassimene l'aria ed Eraclito il fuoco o quando Democrito (e sulle sue orme Epicuro e Lucrezio) formulava la teoria atomistica o quando ancora, in età imperiale romana, Plutarco, in polemica con gli stoici, sosteneva la mutabilità di tutte le cose. Mi sembra interessante, senza che sia qui necessario accennare se non per inciso alla fortuna dei pensatori presocratici presso filosofi contemporanei come Heidegger o Severino, ricordare il caso di un architetto e designer fiorentino, Andrea Branzi, professore al Politecnico di Milano, teorico e sostenitore di nuove forme di arredo urbano e design per la modernità debole e liquida [2003], il quale ha dato significativamente a un libro sulle sue teorie e progetti il titolo di *Scritti presocratici* [2010].

Nella tradizione letteraria, e in particolare nel filone più nascosto della tradizione epicurea e lucreziana, non mancano momenti in cui un immaginario che possiamo definire «liquido» o «pulviscolare», comunque attento alle forze che in natura determinano mutevolezza e cambiamento, scorrevolezza e bellezza, si riallaccia a quelle a quelle antiche teorie della natura,² fino alle invenzioni più curiose e bizzarre: penso in particolare alla favola espressionistica che compare nel *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais (ma anche nel *Cortegiano* di Castiglione) in cui si immagina che, nei paesi freddi, le parole scambiate fra gli uomini possano gelarsi nell'aria.³

È interessante anche osservare che, nel linguaggio degli informatici (e dei neuroscienziati) sia di recente comparso, accanto ai termini di *hardware* e *software*, un nuovo termine: *wetware*.

² A questa tradizione, che collega il *De Rerum natura* di Lucrezio con il Rinascimento e la modernità è dedicato lo splendido libro di S. GREENBLATT, *The Swerve* [2011].

³ F. RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel* (1552), IV, 55; B. CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, cap. 2, LV. Vedi FERRONI 2004.

Hardware, come si sa, si riferisce alle basi materiali e ai meccanismi usati nei sistemi di comunicazione (microprocessore, tastiera, schermo, cavi a fibre ottiche, ecc.), mentre *software* si riferisce ai programmi immateriali, che presiedono al funzionamento del *computer* e, per esempio, codificano e trasmettono i testi che noi scriviamo sulla tastiera e che compaiono sullo schermo. *Wetware* sarebbe invece, usando le parole di Yves Citton: l'insieme delle «conoscenze tacite immateriali e impassibili di automatizzazione (le regole di forma, la particolare cura retorica con cui scegliamo di formulare [per esempio] una lettera per disporre l'interlocutore ad accogliere nel modo più favorevole le nostre richieste)». Gli informatici chiamano tutto questo il *wetware*, riferendosi al «carattere non facilmente afferrabile, sfuggente, liquido, di queste conoscenze relazionali». [CITTON 2012, 14]

Se si esamina la produzione letteraria (e non solo) della modernità solida e della modernità liquida, un certo supporto alle tesi di Bauman lo si può trovare. Ho fatto qualche assaggio, molto provvisorio e sperimentale, esaminando per esempio il corpus delle *Novelle per un anno* di Pirandello, nel quale alla rete semantica costituita da termini come «liquido», «fluido», «vano» si contrappone la molto più forte e stringente rete semantica di termini come «solido», «sodo», «rigido», «austero» e simili, proponendo in termini concreti e testuali la contrapposizione filosofica, a suo tempo sostenuta da Adriano Tilgher (ma respinta da Pirandello), tra «vita» e «forma».⁴ Ho anche provato a esaminare la possibile contrapposizione tra «solido» e «liquido» nell'opera di Italo Calvino e in altri testi considerati «postmoderni», come quelli di Antonio Tabucchi e Tommaso Pincio [CESERANI 2010b]. Per quanto riguarda gli scritti di Calvino ho potuto riscontrare in essi una visione della situazione sociale e culturale contemporanea non molto diversa da quella di Bauman, anche se Calvino sembra aver preferito ricavare dalla metafora marxiana l'idea del formarsi di una società gassosa, aerea, leggera piuttosto che di una società fluida e liquida. Questo risulta chiaramente non solo dalle pagine famose sulla leggerezza delle *Lezioni americane* [1988], ma anche da molte altre sue pagine in cui mette a contrasto l'aspirazione verso l'alto, l'aereo, il volatile, l'aria che si respira in cima agli alberi (nel *Barone rampante*) o negli spazi cosmici, con l'attrazione pesante e gravosa verso il basso, il terrestre, il corporeo. Da una parte la giocosità, l'esaltazione, l'amore per la vita, dall'altra la malinconia, sempre in agguato per trascinare, con la sua gravità, Calvino e i suoi personaggi verso la depressione, come ha fatto rilevare Jean Starobinski [1991]. Qui mi soffermo in particolare su Antonio Tabucchi e su un suo racconto, intitolato *Anywhere out of the world*.

2. Uno scrittore attento ai cambiamenti nella società e nella letteratura: Antonio Tabucchi

Antonio Tabucchi (1943-2012) è autore di un'ampia opera narrativa e saggistica. Egli ha pubblicato numerosi romanzi,⁵ raccolte di racconti⁶ (da alcuni romanzi e racconti sono stati tratti dei film),⁷ molti saggi e interventi su temi filosofici, letterari o di attualità.⁸ Ha concesso numerose interviste.⁹ Si di lui c'è ormai un'ampia opera critica.¹⁰

Attorno all'opera di Tabucchi si sono affrontate a lungo due tesi attraversando, come tormentoni, la discussione critica italiana (una piccola e nevrotica provincia critica, quella italiana,

⁴ Ho dato comunicazione di questa indagine tematica in un intervento a un convegno di Lovanio nel 2010 intitolato: *How much liquidity or solidity, fluidity or firmness, or evanescence, can we find in Pirandello's imaginary world?*, che è in attesa di pubblicazione. Ho messo alla prova i dati di questo rilevamento statistico in un'analisi della novella *La trappola* nel saggio *An abominable trap*, presentato a un convegno londinese [CESERANI 2012].

⁵ TABUCCHI [1975, 1978, 1984, 1986, 1992a, 1994, 1997, 2004].

⁶ TABUCCHI [1981, 1983, 1985, 1987, 1991, 2001, 2005, 2010a, 2011].

⁷ Ricordo in particolare *Nocturne indien* di Alain Corneau [1989], *Rebus* di Massimo Guglielmi [1089], *O fio do horizonte* di Fernando Lopez [1993], *Sostiene Pereira* di Roberto Faenza [1996], *Requiem* di Alain Tanner [1998].

⁸ TABUCCHI [1988, 1990, 1992b, 1998, 1999, 2003a, 2006, 2010b].

⁹ Cito soltanto BORSARI 1991, BOTTA 1994, COMMENT 1993, GUMBERT MELGOSA 1995, ALLONI 2008.

¹⁰ Segnalo solo i contributi più importanti: BRIZIO-SKOV 2002, CATTARUZZA 2001, DOLFI 2006 e 2008, FLORES D'ARCAIS 2012, RIMINI 2011, TRENIN 2003.

se la si confronta con la dimensione mondiale dell'attenzione al nostro autore): la tesi che Tabucchi sia autore dal respiro breve, più adatto per i racconti che per i romanzi, e quella che ci sia una discontinuità nella sua produzione; dopo una prima fase sperimentale e raffinata (che ha suscitato ammirazione fra molti), ci sarebbe stata, a iniziare con *Sostiene Pereira* [1994], una fase di minore tensione letteraria e di corteggiamento dei gusti del pubblico. Un altro aspetto controverso che ha impegnato la critica è il contrasto fra le prese di posizione ideologiche e politiche di Tabucchi, decisamente forti e radicali, che si richiamavano a principi sociali ed etici molto fermi e netti, secondo un modello di intellettuale impegnato di tipo sartriano che sottoponesse a critica serrata i comportamenti dei politici e delle classi dominanti in Italia e intervenisse nel mondo della comunicazione (con libri, pamphlet, articoli pubblicati su grandi giornali europei come «Le Monde» o «El País») e dall'altra parte lo sfondo filosofico che sottende ai suoi lavori letterari, che sembrano ispirati a concezioni scettiche e relativiste e a una costante messa in discussione delle apparenze e della verità.

Io tenderei a schierarmi in favore di una continuità (pur con alti e bassi) nelle sue varie prove narrative e di una ricerca intellettuale che non rifugge dalle contraddizioni e dalla consapevolezza della complessità e molteplicità dei nostri parametri culturali, ormai inevitabile in uno scrittore nell'età postmoderna o liquida. Una conferma di queste mie convinzioni la trovo in molte delle interviste rilasciate dallo stesso Tabucchi (fra cui quella, molto ampia, al suo traduttore spagnolo Carlos Gumpert Melgosa [1995]) o nelle pagine contenute nel libro *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* [2003]. Tabucchi si vede come uno scrittore molto consapevole di quello che fa e continuamente impegnato a misurarsi con la sperimentazione. Le testimonianze in favore della continuità, almeno nelle sue intenzioni, sono nel libro del 2003 numerose e ricorrenti, sia per quanto riguarda i temi della sua opera letteraria, sia per quanto riguarda i procedimenti narrativi.

Si possono infatti individuare i temi principali della sua opera (anche se ce ne sono altri che andrebbero elencati). Penso, per esempio, ai temi della memoria con i suoi sprofondamenti e i suoi cedimenti all'oblio, della confusione epistemica tipica della modernità liquida, della nevrosi depressiva e malinconica, con le sue conseguenze psico-fisiche (le emicranie alla Baudelaire). Ci sono, poi, i grandi temi della memoria e della nostalgia per il mondo perduto dell'infanzia, dei rimorsi e delle nostalgie, dei rimpianti e delle rivisitazioni dei morti, degli sdoppiamenti e moltiplicazioni delle soggettività, dei radicamenti nei luoghi di origine e degli slanci verso i luoghi lontani ed esotici. C'è il tema dell'amore, inteso come desiderio, pulsione erotica, sconvolgimento dei pensieri e dei sentimenti, che diventa dominante nella raccolta *Si sta facendo sempre più tardi* [2001]: è tutta una fitta trama o rete che collega fra loro i racconti e i romanzi — una rete che, come ha ricordato Julian Barnes, può essere considerata sia uno strumento a maglie per prendere pesci sia una raccolta di buchi tenuti assieme da un filo:¹¹ l'osservazione è echeggiata dal personaggio della lettera-racconto *Un biglietto in mezzo al mare* in *Si sta facendo sempre più tardi*, il quale, parlando dell'isola in cui è capitato con la donna amata dice

Non è un luogo, è un buco: intendo della rete. C'è una rete nella quale pare sia ormai impossibile non essere catturati, ed è una rete a strascico. In questa rete io insisto a cercare buchi. [2001, 13]

I temi principali dell'intero corpus tabucchiano (che spesso diventano anche procedimento narrativo) sono:

1) La fragile distinzione tra realtà e finzione: sogni notturni, incubazioni, allucinazioni diurne, ossessioni letterarie popolano i libri di Tabucchi, accanto alle memorie autobiografiche e alle rappresentazioni di cose ed eventi.

¹¹ «You can define a net two ways, depending on your point of view. Normally you would say it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define the net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string». [BARNES 1984, 38]

2) Il rapporto fra il narratore e i suoi personaggi. È un rapporto molto pirandelliano. I personaggi vengono a bussare alla sua porta, o ad abitare i suoi sogni notturni. Si travestono da Fernando Pessoa, grande esperto in travestimenti e mascherature, o impersonano l'immagine fantasmatica del padre, come avviene in *Requiem* [1991], il romanzo portoghese che rappresenta forse uno dei punti più alti della produzione narrativa di Tabucchi e sul quale nel libro *Autobiografie altrui* [2003b] si leggono confessioni e rivelazioni illuminanti. I personaggi addirittura prendono la penna e rivendicano, scrivendo al regista portoghese Fernando Lopes, autore di una versione cinematografica del *Filo dell'orizzonte* [1986], di essere stati la vera origine della storia di Spino, il protagonista del libro, e di avere raccontato la propria vita un giorno a Tabucchi, durante una cena in un'osteria genovese. I personaggi prendono la parola evitando i filtri predisposti dal narratore, pronunciano monologhi, «sostengono» le loro tesi, come Pereira e danno la loro versione dei fatti, raccontano «autobiografie altrui», scrivono lettere che non hanno risposta e che servono proprio, assumendo ogni volta un proprio tono di voce e una propria interpretazione del mondo, a costruire se stessi e la propria vita, sfuggendo ai vincoli imposti dall'autorità dello scrittore. È un procedimento frequentissimo in Tabucchi, che sembra appartenere a un fenomeno tipicamente postmoderno: la rifioritura del romanzo epistolare.¹² Questo procedimento, nei racconti di *Si sta facendo sempre più tardi* [2001], è divenuto quasi manieristico, mettendo in difficoltà i lettori e sconcertando i critici. In *Autobiografie altrui* [2003, 85 sgg.] Tabucchi ragiona a lungo sul significato dell'impianto epistolare e sui temi del tempo e dell'amore che caratterizzano questa sua opera. Ci dà addirittura un'ultima, significativa, lettera, scritta *in extremis* e rimasta fuori dal libro, proprio sul tema della complicità fra amanti e, credo, anche fra autore e personaggi.

Si avverte, all'altezza di questa prova, una significativa evoluzione. Là dove c'era una capacità di ascoltare le voci dei personaggi e trasmetterle in un linguaggio trasparente, senza mimetismi stilistici ma con una segreta immedesimazione nel loro mondo (magari generosamente prestando loro la propria cultura letteraria e filmica e anche brandelli di esperienza autobiografica), ora c'è quello che si potrebbe definire un fenomeno di metempsicosi, cioè un sovrapporsi di vite, esperienze, memorie come in una serie di enigmatiche reincarnazioni. È quanto avviene anche nel romanzo *Tristano muore* [2004], in cui il protagonista della storia parla in prima persona ma il narratore, che riferisce le sue parole, continuamente lo trasforma in personaggio, passando alla terza persona, e memoria, delirio, sogno si confondono continuamente. Il vecchio programma realistico stendhaliano dello scrittore come specchio viene messo in discussione:

mai fidarsi degli specchi, lì per lì sembra che riflettano la tua immagine, e invece te la stravolgono, o peggio, la assorbono, si bevono tutto, risucchiano anche te... Gli specchi sono porosi, scrittore, e tu non lo sapevi. [2004, 55]

Tabucchi nel *Post-scriptum* di *Si sta facendo sempre più tardi*, confermando il fenomeno della metempsicosi, dichiara orgogliosamente che:

gli scrittori la vita dei loro personaggi la conoscono proprio bene, anche nelle polle più profonde; viene il sospetto che essi la conoscono così bene proprio perché hanno vissuto dentro quei personaggi in una vita precedente. [2001, 226]

Nel frattempo, però, sia allo scrittore che ai personaggi è capitato di accorgersi di vivere in un mondo che si sottrae a qualsiasi forma di conoscenza lineare, coerente, compatta e che siamo obbligati ad aggirarci un po' a caso e ad avere contatti fra noi non sempre certi e identificabili come nel gioco a mosca cieca e a scambiare spesso luoghi e collocazione come nel gioco dei quattro cantoni. Rispetto al *Gioco del rovescio*, che Tabucchi ha preso a pretesto costruttivo in un celebre racconto della sua prima raccolta [1981], c'è meno occasione di giocare raffinatamente con le

¹² Vd. CESERANI 2009.

parole e più di giocare con i nostri ruoli, le nostre adesioni e fedeltà e tradimenti, i nostri accoppiamenti, la nostra condizione esistenziale nel mondo.

3) Un tema, che è anch'esso procedimento, riguarda la percezione del tempo e la rottura, che avviene di frequente nell'opera letteraria di Tabucchi, delle barriere fra passato, presente e futuro. Come nei sogni, sui quali c'è in *Autobiografie altrui* [2003, 15-42] un vero piccolo trattato, che va ad aggiungersi ai tanti nella storia, da Artemidoro a Freud a Caillois, così come ci sono un piccolo trattato sulla malinconia e uno sull'umorismo.¹³ Nelle storie raccontate da Tabucchi si assiste continuamente a sostituzioni, condensazioni e sovrapposizioni temporali, a rappresentazioni di un tempo rotto, in frantumi.

Egli stesso ammette che quello del tempo, come risulta anche dal titolo, è uno dei temi principali di *Si sta facendo sempre più tardi*:

La musica è una forma di scansione del tempo che è udibile e obbedisce a leggi matematiche. La matematica è misteriosa, ce lo dicono i filosofi presocratici, ce lo dice la Cabala. Anche la vita è scandita da qualcosa, e non so bene cosa. Scandita da qualcosa che in psicoanalisi si potrebbe chiamare «evento». Gli eventi ritmano la nostra vita, ma non si sa quando arrivano né da dove arrivano. La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata. Ed è vero che ci sono degli slittamenti di tempo, nel senso che si passa da un tempo all'altro, si va all'indietro e lo spazio e il tempo a volte si annullano. [...] I personaggi di questo libro hanno la sotterranea sensazione di essere in ritardo, anche su se stessi. Oppure a volte hanno la sensazione di essere stati in anticipo o di essere stati in ritardo, nel senso che avevano intuito ciò che stava loro succedendo: tradimenti fatti o subiti, errori e incomprensioni, solo che se ne sono accorti in ritardo. Nel senso che sul momento intuivano ma non capivano; hanno capito dopo. Insomma, sono tutte vite fuori orario. [2001, 86-87]

In quasi tutti i testi di Tabucchi si incontrano inoltre i problemi del difficile recupero del passato e della memoria e della difficoltà di allinearli logicamente, o quelli delle anticipazioni, dei prodromi, delle improvvise dissolvenze e sovrapposizioni degli avvenimenti. Nei testi più recenti, poi, il tempo si è fatto esso stesso una dimensione opzionale, segmentata, seriale e «ripetuta», non diversamente dai paesaggi di sfondo che si succedono a scatti come le diapositive proiettate su uno schermo. I personaggi scivolano e «trascorrono» nel tempo e nello spazio («scusami se cambio paesaggio», dice uno a un certo punto), seguono percorsi labirintici e li ordinano in racconti pieni di salti, ritorni, divagazioni. Entrano a caso nella dimensione della memoria o del presente, a caso ne escono in una frazione di storia consumata e rovesciata, che uno dei personaggi definisce una «perversa entropia». Oppure camminano nevroticamente senza soste o deviazioni, presi da una malinconia deambulante come il personaggio della *Folla* di Edgar Allan Poe [1840] o come, in una reincarnazione di Robert Walser, protagonista del racconto *Sono passato a trovarti, ma non c'eri* [2001], che s'avvia camminando lungo il Viale dei tigli a Torre del Lago. In *Tristano muore* [2004] il protagonista è un eroe che ha combattuto in Grecia e ha ucciso da solo un drappello intero di tedeschi durante la guerra partigiana in Italia e ora giace morente in una casa di campagna in Toscana, che egli chiama sprezzantemente Malafrasca. Siamo in agosto, nel mese della grande calura, nell'ultimo anno del secolo che muore e l'allegorica agonia di Tristano si protrae a lungo. Il passato si presenta alla sua mente a sprazzi e brandelli e viene comunicato allo scrittore che è venuto per raccogliere le sue memorie. Ma il tempo, nell'Italia che ha voltato le spalle al passato e vive tutta nel presente televisivo, è ridotto a momenti fissi (istantanee della memoria, *frozen time*):

Gli uomini non si muovono, restano incantati in tanti *momenti fissi*, solo che non lo sanno, noi crediamo che sia un fluire continuo che via via evapora, e invece no, da qualche parte dello spazio resta quel momento fisso col suo gesto e tutto, come in un incantesimo, una fotografia senza la lastra. Bisogna saperla vedere, ma c'è, te lo dico io. [2004, 37]

¹³ Va aggiunto un trattatello sulla *saudade* [2003b].

4) Anche l'intertestualità, e cioè il richiamo aperto o allusivo ai tanti testi che popolano la nostra memoria, tipico di Tabucchi e di tanta letteratura della modernità liquida, è presente in tutti i suoi testi, dai primi racconti, dove film, romanzi, personaggi sono evocati continuamente, in modo aperto o più spesso in modo allusivo, a cominciare dall'onnipresente Pessoa, o addirittura vengono riscritti con la tecnica astuta del *remake*. Nei testi più recenti questo procedimento subisce un processo di accelerazione, diviene quasi allucinatorio. Nelle stesse pagine, per esempio nelle lettere-racconto di *Si sta facendo sempre più tardi*, si accumulano versi di Virgilio e Shakespeare, Ovidio e le *Metamorfosi*, Leopardi e Felice Romani, passi dei Vangeli e liriche dei trovatori, filosofie di Nietzsche e Hugo Ball, canzoni e musiche di Bach e Ornette Coleman, Debussy e i Beatles, Jacques Brel e Villa-Lobos, film di René Clair e Totò.

5) Un tema ricorrente, in tutta l'opera di Tabucchi, è quello della finestra. Esso rinvia da una parte al rapporto fra l'uomo, il suo apparato percettivo e il mondo (come già sapevano i filosofi greci), dall'altra alle tecniche della rappresentazione, il taglio, l'inquadratura, la profondità della scena, la prospettiva di Piero della Francesca e Leon Battista Alberti. Esso compare in molti dei primi romanzi e racconti: nei *Pomeriggi del sabato*, per esempio, o in *Anywhere out of the world*, o in *Il piccolo Gatsby*: «Ho sempre dormito poco, non te ne sei mai accorta. Mi alzavo e mi mettevo alla finestra, dietro le cortine [...] C'era sempre qualche nave che slittava nel riquadro della finestra» [2005, 73], o in *Gli incanti*: «Guardavo fuori dalla finestra e mi veniva un desiderio enorme di andare nella pineta, quasi uno struggimento» [2005, 166]. E ricompare anche nei testi più tardi. In *Forbidden Games* è lo stesso protagonista peripatetico, che cammina per le strade di Parigi e rievoca incontri e amori, a rilevare l'abbondanza di finestre e di balconi che popolano il racconto e a parlare, a un certo punto, della «finestra della mia testa» [2001, 44]. Questo spunto magrittiano viene ripreso in un altro racconto, *Casta Diva*, della stessa raccolta *Si sta facendo sempre più tardi* [2001, 66], diventa personificazione della finestra in *Te voglio, te cerco, te chiamo, te veco, te sento, te sonno* [2001, 200], per trasformarsi in una vera e propria filosofia della finestra in *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato* [2001, 91-93] e soprattutto nella lettera della donna innamorata, la «Lettera al vento», contenuta nel racconto *Si sta facendo sempre più tardi*, che dà il titolo alla raccolta:

Finestre, ciò di cui abbiamo bisogno, mi disse una volta un vecchio saggio in un paese lontano, la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti. Sarà che la nostra vita è subordinata anch'essa agli angoli retti? Sai, quei difficili itinerari, fatti di segmenti, che tutti noi dobbiamo percorrere semplicemente per arrivare alla nostra fine. Forse, ma se una donna come me ci pensa da una terrazza spalancata sul Mar Egeo, in una sera come questa, capisce che tutto ciò che pensiamo, che viviamo, che abbiamo vissuto, che immaginiamo, che desideriamo, non può essere governato dalle geometrie. E che le finestre sono solo una pavida forma di geometria degli uomini che temono lo sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio, come quando Talete guardava le stelle, che non entrano nel riquadro della finestra. [2001, 218-19]

6) Dalla finestra all'immagine fotografica il passo è breve. In un caso ci sono i problemi della visione inquadrata di una realtà attuale, che sta sotto gli occhi, nell'altro, come sappiamo, soprattutto se si tratta di fotografie di persone e momenti del passato, c'è tutta la problematica della memoria, dell'interpretazione, della manipolazione, del *punctum*, ecc. Certamente Tabucchi ha in comune con molti degli scrittori contemporanei, e soprattutto con i francesi, da Proust a Simon a Tournier, e con un argentino divenuto francese come Cortázar, un interesse forte, e quasi ossessivo, per la fotografia.¹⁴ Egli inoltre ha, in comune con Pirandello e altri scrittori prandelliani, un deciso interesse per la riproduzione, lo sdoppiamento, la problematizzazione della soggettività e dell'immagine umana: in *Sostiene Pereira* [1994], per esempio, compare, attribuita a un certo dottor

¹⁴ Vd. CESERANI 2011.

Cardoso e ad alcuni *médicins-philosophes* parigini, una teoria della «confederazione delle anime» [1994, 122-23].

È molto frequente, nei libri di Tabucchi, che in copertina appaia una fotografia, di solito, si presume, scelta da lui. Da *Autobiografie altrui* [2003a, 113-122] veniamo a sapere che la fotografia di una coppia abbracciata strettamente, con i volti nascosti sotto un cappello bianco, che compare sulla copertina di *Si sta facendo sempre più tardi* ha avuto una sua lunga presenza ossessiva nell'esperienza personale di Tabucchi. Comprata presso un *bouquiniste* sul Lungosenna attorno al 1889, la fotografia gli è rimasta a lungo nella memoria. Tabucchi si è chiesto per anni il significato di quell'abbraccio: un addio? una partenza drammatica? un ritorno?; il misterioso autore della foto, di nome Kuligowski, si è materializzato improvvisamente a libro ormai chiuso e pubblicato, in una libreria parigina. Bernard Comment, il traduttore parigino di Tabucchi, e Davide Benati, il pittore emiliano suo amico, sono risaliti dalla fotografia a uno schizzo e a una serie di quadri di Edward Munch. Alla fine Tabucchi commenta:

La storia di questa immagine [...] mi ha sollevato molti dubbi. Soprattutto mi ha messo in guardia dalle nostre pretese, non di rado arroganti, di voler tracciare i confini esatti fra le cose che sono, di credere di misurare al millimetro dove finisce «la realtà» e dove comincia la «finzione». Infine, da un punto di vista della cosiddetta narratologia, mi ha insegnato che, al contrario di quanto affermano critici autorizzati, la copertina di un libro, oltre che una «soglia», può essere una tromba delle scale nella quale si precipita ignari. Nel senso che mi è venuto un sospetto: che non sono soltanto io che ho messo un libro sotto di lei, ma è anche lei che ha convocato un libro sotto se stessa. Forse quel libro l'ho scritto *anche* perché un giorno, senza ragione, comprai quell'immagine su una bancarella di Parigi. [2003, 122]

Il tema della fotografia è presente in molti racconti e romanzi di Tabucchi e con particolare insistenza in racconti come *Lettera da Casablanca*, *I pomeriggi del sabato*, *Stanze*, *Il fiume*, *Forbidden Games*, *A cosa serve un'arpa senza corda*, *Buono come sei* e in romanzi come *Notturmo indiano* [1984], *Il filo dell'orizzonte* [1986] e *Sostiene Pereira* [1994]. Sono fotografie che determinano lo scatto della memoria e danno origine alla trama narrativa, fotografie che ritagliano e sezionano la vita delle persone, «stupidi rettangoli di carta» che rinchiudono la vita «senza lasciarla uscire dai loro stretti confini» [*Il fiume*, in 2001, 24]; fotografie da decifrare, come le impronte lasciate da uomini e donne nelle case, dentro i vestiti, sugli arredi, nel cuore delle persone amate e nella loro memoria, nell'eco improvvisa della loro viva voce, che, in *Forbidden Games* [in 2001, 45] «muore appena è detta, così come l'immagine muore non appena l'obiettivo ha scattato»; fotografie che sostituiscono voci e cose dell'altro mondo e si mettono a dialogare con i viventi come in *Sostiene Pereira*; fotografia che, a seguito di tagli e ingrandimenti, cambiano totalmente di significato, come quelle scattate dalla foto-reporter di *Notturmo indiano*. E, naturalmente, la fotografia ha un ruolo fondamentale ne *Il filo dell'orizzonte* [1986]. Proviamo ad analizzare da vicino un racconto di Tabucchi.

3. Un racconto «liquido» di Antonio Tabucchi: Anywhere out of the world

Il racconto, che è incluso nella raccolta del 1985 *Piccoli equivoci senza importanza* e si legge anche nella raccolta *Racconti* [2005, 187-97] porta il titolo di un *poème en prose* di Charles Baudelaire,¹⁵ compreso nella raccolta *Le spleen de Paris* [postumo, 1869, ediz. 1975].¹⁶ Si tratta di un racconto breve, ma dalle caratteristiche molto interessanti. Ha una struttura narrativa particolare, poiché vira a un certo punto dalla narrazione in prima persona a quella in seconda persona, riprendendo esperimenti cari alla neo-avanguardia francese e in particolare al Michel Butor della *Modification* [1957], ripresi più tardi anche da Calvino. L'esperimento è qui funzionale alla

¹⁵ Il titolo del *poème* di Baudelaire è preso da due versi di una poesia dell'inglese Thomas Hood, *Bridge of Sighs* [1906, 668] che Poe aveva citato nel suo saggio *The poetic principle* [1848, 146]: lì l'aveva letta Baudelaire.

¹⁶ Cito, indicando fra parentesi le pagine, dalle edizioni del 2005 per Tabucchi e del 1975 per Baudelaire.

tendenza del protagonista a parlare con se stesso, a guardarsi negli specchi, a dialogare con la propria anima e a tormentare la propria memoria. Si tratta di un professore parigino che vive a Lisbona dando lezioni della sua lingua e ha lasciato dietro di sé una storia d'amore con una donna sposata, Isabelle, la quale non se l'è sentita di rompere il matrimonio e seguire l'amante verso una nuova vita. Fra i due c'è stato un ultimo accordo: se la donna avesse scelto di unirsi a lui avrebbe pubblicato negli annunci economici di un giornale la frase baudelairiana *Anywhere out of the world*. Purtroppo sono passati ormai quattro anni e non è successo niente e ora, d'improvviso, nel giorno che segna il quarto anniversario di quella rottura e di quel contratto, egli legge, incredulo, quel messaggio baudelairiano negli annunci economici del giornale che ha comperato e legge svogliatamente.

Il racconto è anche un esempio di rivisitazione postmoderna del fantastico perché utilizza la modalità comunicativa della conversazione a distanza tramite un giornale e tramite il telefono per istituire un rapporto fra il mondo naturale e quello che si presenta come sovranaturale. Il telefono agisce da vero oggetto mediatore, che introduce il possibile rapporto fra il protagonista e un fantasma: forse il fantasma di lei che, nel momento culminante del racconto, si manifesta al telefono come presenza silenziosa, poco più di un sospiro. La scena finale della comunicazione telefonica è abilmente preceduta e preparata, all'inizio del racconto, dall'episodio che vede il protagonista, gran *promeneur* cittadino alla Baudelaire, aggirarsi inquieto per la città di Lisbona e imbattersi in una cabina telefonica: «Ci sono vecchie cabine telefoniche ancora di legno, a volte dentro c'è qualcuno, una vecchia con l'aria di un perduto benessere, un ferroviere, un marinaio e io penso: con chi parlerà?» [189].

Il racconto, inoltre, con metodo tipicamente postmoderno, si appoggia su un sottotesto letterario, anzi più sottotesti letterari: non solo il *poème en prose* di Baudelaire del titolo, che è citato ampiamente nel racconto, ma anche da altri testi del poeta francese, delle *Fleurs du mal* e di *Spleen de Paris*. Il lettore è avvisato: deve prendere attentamente in considerazione i testi di riferimento, non solo quello che è stato concordato come eventuale messaggio fra i due protagonisti, non solo il contenuto stesso di quel testo, che contiene un preciso riferimento alla città di Lisbona e al bisogno di fuga verso luoghi esotici dei due amanti, ma anche altri testi, che vengono utilizzati per esempio per descrivere la scena dell'ultimo incontro: la camera, la finestra, le posizioni dei due corpi, tutti filtrati attraverso testi baudelairiani.¹⁷

Ed è proprio, infatti, nel *poème en prose* del poeta francese che si incontra per la prima volta l'immagine della Lisbona liquida:

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre. Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. «Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'habiter Lisbonne? Il doit y faire chaud, et tu t'y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l'eau; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!». Mon âme ne répond pas. [356]

Il racconto di Tabucchi, oltre a presentarsi come un omaggio a Baudelaire e a Lisbona, città minerale e liquida, mette in parallelo il rapporto fra il poeta francese e la città moderna, da lui percorsa con l'inquietudine dell'uomo della folla di Poe [1840], e anche, simbolicamente, la condizione fluida, scorrevole, casuale, misteriosa della vita nel nuovo clima della modernità liquida:

¹⁷ Cfr. per esempio *Un Hémisphère dans une chevelure*: «Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les feuilles et par la peau humaine. Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur». [BAUDELAIRE 1869, ediz. 1975, 300-301]. Altri testi di Baudelaire echeggiano nel testo, come *La chambre double* e *L'Horloge*.

Come vanno le cose. E cosa le guida. Un niente. A volte può cominciare con un niente, una frase perduta in questo vasto mondo pieno di frasi e di oggetti e di volti, in una grande città come questa, con le sue piazze, e la metropolitana, e la gente che cammina frettolosa uscendo dagli impieghi, i tram, le automobili, i giardini, e poi il fiume placido sul quale scivolano al tramonto i battelli verso la foce... [189]

La memoria è «un fiume in piena», che trascina i detriti, «rottami di parole» e li mette in qualche ordine [192]. Oppure, con altra immagine, la memoria è un getto liquido che sgorga da una sorgente nascosta in un anfratto profondo dell'essere, e «comincia a gocciolare, tic, tic, tic, urge contro una parete di roccia, romba, cerca un'apertura», è «un liquido tiepido che però ti fa rabbrivire, un getto travolgente». [189]

Il protagonista del racconto, dopo aver rievocato la pagina di Baudelaire, diviene a sua volta Baudelaire, ne incarna il personaggio malinconico, benjaminiano:

E allora ti incammini per questa città costruita di marmo, passeggi lentamente lungo gli edifici settecenteschi, sono arcate che videro i commerci coloniali, velieri, trambusto e albe nebbiose di partenza, i tuoi passi risuonano solitari, c'è un vecchio clochard appoggiato a una colonna, oltre gli archi si apre la piazza che termina nel fiume, l'acqua limacciosa la lambisce, dal pontile si staccano i battelli illuminati che fanno servizio per l'altra sponda, fra poco la fretta degli ultimi passeggeri sarà inghiottita dall'ora serale e resterà solo la notte silenziosa con vaghi passanti attardati, nottambuli distratti, anime inquiete che portano a passeggio i loro corpi insonni conversando con se stessi. [193]

Egli, conversando con se stesso, ripensa alla storia d'amore che si è interrotta bruscamente, alla sera dell'ultimo incontro:

Perché mai tu non dovevi meritarti di restare con lei, l'avevi conosciuta dopo, molto dopo tutto, anche questo è vero, quando i giochi ormai erano fatti. Ma quali giochi? La vita non ha scadenze, non possiede un croupier che alza la mano e sentenza che i giochi sono fatti, tutto scorre e niente sta fermo, perché evitarsi se ci siamo trovati, se il vero gioco ha voluto così; gli stessi gusti: case bianche con palme esigue o una vegetazione rada e essenziale, agavi, tamerici, una roccia; le stesse passioni: Chopin o musiche povere, vecchie rumbe. *Tiengo el corazón maluco*;¹⁸ la stessa anima; lo spleen de Paris. Via da qui, da questo spleen, cerchiamo una città bianca fatta di marmo a fior d'acqua, cerchiamola insieme, una città così o un'altra analoga, non importa dove, da qualche parte, fuori del mondo. [196]

La città di Lisbona, oltre che il luogo del desiderio e dell'attrazione esotica, è il luogo della lentezza e della *saudade*.¹⁹ Lì le storie si adattano al ritmo lento dello scorrere del Tago, sembrano a volte risalire all'indietro, entrare in uno stato di sospensione. Il protagonista ricorda che, quando sullo schermo di un cinema ha visto proiettata l'ultima scena di *Casablanca*, con la partenza di Ingrid Bergman e l'abbraccio con Humphrey Bogart, lui si è chiesto: «Cosa avrà fatto Ingrid Bergman quando arriva a Lisbona e sullo schermo appare The End?» [191]. Il film si concludeva infatti in un tempo e un luogo sospeso, tra i fronti di guerra e le minacce di un prossimo conflitto lacerante. E forse accenna alla possibilità che la storia riparta in un altro luogo protetto e lontano dai massacri e dagli scontri diplomatici. Anche il protagonista del racconto di Tabucchi, alla fine della sua giornata, dopo aver fatto la telefonata inquietante e aver sentito che all'altro capo del telefono c'era una silenziosa presenza: «una presenza che in silenzio ascolta il silenzio della tua presenza», si era immerso nell'atmosfera sospesa della notte. A quel punto Tabucchi, adottando come conclusione di una storia senza conclusione il modello dello «pseudofinale» teorizzato da Šklovskij, ha introdotto la descrizione di eventi della natura e del tempo, il fluire quasi immobile del Tago, simbolo della continuazione della

¹⁸ È il ritornello di una canzone degli anni Settanta degli Inti Illimani: «Alla viene un corazón».

¹⁹ Vd. TABUCCHI 2003b.

vita, dello scorrere infinito e forse inutile dei giorni e delle ore.²⁰ Ha impostato un finale chiaramente liquido:

Arrivi di nuovo al fiume, ora gli imbarcaderi sono deserti, i battelli hanno cessato il servizio, non c'è più nessuno. Ti siedi sulla spalletta del lungofiume, l'acqua è limacciosa e inquieta, forse c'è l'alta marea e il fiume sfocia con difficoltà, sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio, intorno a te l'ora è vasta, solenne, grande come lo spazio: un'ora immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio. [197]

Riferimenti bibliografici

- ALLONI, M.
2008 *Una realtà parallela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, ADV.
- AUDEN, W. H.
1945 *The Collected Poetry*, New York, Random House, 1945.
- BARNES, J.
1982 *Flaubert's parrot*, London, Cape, 1984.
- BAUDELAIRE, C.
1869 *Le spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, a cura di C. PICHOS, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, pp. 275-363.
- BAUMAN, Z.
2000 *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, trad. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
2003 *Liquid Love*, Cambridge, Polity Press, trad. it. *Amore liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
2005 *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press, trad. it. *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- BERMAN, M.
1984 *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Harmondsworth, Penguin; trad. it. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- BORSARI, A.
1991 *Cos'è una vita se non viene raccontata? Conversazione con Antonio Tabucchi*, in «Italienisch», 29.
- BOTTA, A.
1994 *An Interview with Antonio Tabucchi*, «Contemporary Literature», 35, 3, 423-40.
- BRANZI, A.
2003 *Verso una modernità debole e diffusa*, Milano, Poli Design.
2010 *Scritti presocratici: Andrea Branzi: visioni del progetto design, 1972-2009*, Milano, Franco Angeli.
- BRIZIO-SKOV, F.
2002 *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini.
- BUTOR, M.
1957 *La Modification*, Paris, Minuit; trad. ital. *La modificazione*, Milano, Mondadori, 1971.
- CALVINO, I.
1988 *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1995, vol. I, pp. 627-753.
- CATTARUZZA, C.
2001 (a cura di), *Dedica a Antonio Tabucchi*, Pordenone, Associazione provinciale per la prosa.
- CESERANI, R.
2009 *Dalla scrittura epistolare a quella romanzesca*, «Archivio per la storia postale», 2009, pp. 30-31.

²⁰ Vd. SKLOVSKIJ 1925, trad. it. 79 e 103. Si può ricordare, per qualche analogia, la quartina finale di una poesia di Auden [1938, 199] intitolata *As I walked out one evening*: «It was late, late in the evening, / The lovers they were gone; / The Clocks had ceased their chiming, / And the deep river run on».

- 2010a *Verso una moralità liquida?*, in L. BALLERINI, A. BORSARI e M. CIAVOLELLA (a cura di), *Navigatio vitae. Saggi per i settent'anni di Remo Bodei*, New York, Agincourt Press, 2010, pp. 440-55.
- 2010b *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, «La modernità letteraria», 3, 2010, pp. 11-26.
- 2011 *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- 2012 *An Abominable Trap: A thematic reading of the Short Story 'La trappola'*, «Pirandello Studies», vol. XXXII, 2012, pp. 7-13.
- CITTON, Y.
2010 *L'Avenir des humanités*, Paris, La Découverte, trad. it. *Future umanità*, a cura di I. MATTAZZI, Palermo, :due punti edizioni.
- COMMENT, B.
1993 *Une écriture à l'écoute, entretien sous forme de lettres*, «Quai Voltaire», 8, 80-95.
- CORNEAU, A.
1989 *Nocturne indien*, film
- DOLFI, A.
2006 *Tabucchi, la specularità e il rimorso*, Roma, Bulzoni.
- 2008 (a cura di), *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni.
- FAENZA, R.
1996 *Sostiene Pereira*, film.
- FERRONI, G.
2004 *Le parole gelate. Sulla comunicazione*, in «Àgalma», 2004, 7-8 (numero speciale su xerofilia e xerofobia), pp. 88-93.
- FLORES D'ARCAIS, P.
2012 (a cura di), *Antonio Tabucchi la scrittura e l'impegno*, «Micromega» 5/20.
- FORSTER, E. M.
1910 *Howard's End*, ediz. Harmondsworth, Penguin, 1950; trad. it. *Casa Howard. Solo connettere*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- GREENBLATT, S.
2011 *The Swerve: How the World became Modern*, London-New York, Norton; trad. it. *Il manoscritto*, Milano, Rizzoli, 2012.
- GUGLIELMI, M.
1989 *Rebus*, film.
- GUMPERT MENGOSA, C.
1995 *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama.
- HOOD, THOMAS
1906 *Complete Poetical Works*, London, Frowde, 1906.
- LOPEZ, F.
1993, *O fio do horizonte*, film.
- MARX, K. - ENGELS, F.
1848 *Manifest der Kommunistischen Partei*, in *Werke*, Berlin, Dietz, 1975.
- POE, E. A.
1840 *The Man of the Crowd*, in *The Complete Tales and Poems*, Nyew York, Random House, pp. 475-81.
- 1848 *The poetic principle*, in *The Complete Works*, a cura di R. H. STODDARD, New York, Armstrong, 1894, vol. I, pp. 125-152.
- RIMINI, T.
2011 *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio.
- ŠKLOVSKIJ, V.
1925 *O teorij prozy*; trad. ital. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- STAROBINSKI, J.
1991 *Prefazione* in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori «I Meridiani», vol. I, pp. IX-XXXIII.
- TABUCCHI, A.
1975 *Piazza d'Italia*, Milano, Bompiani, nuova ediz., Milano, Feltrinelli, 1993.
1978 *Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori, nuova ediz., Milano, Feltrinelli, 2011.
1981 *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, nuova ediz., Feltrinelli 1988.

- 1983 *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1983.
- 1984 *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio.
- 1985 *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli.
- 1986 *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- 1987 *I volatili del beato Angelico*, Palermo, Sellerio.
- 1988 *Dialoghi mancati*, Milano, Feltrinelli.
- 1990 *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli.
- 1991 *L'angelo nero*, Palermo, Sellerio.
- 1992a *Requiem*, Lisboa, Quetzal, trad. it. *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- 1992b *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio.
- 1994 *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli
- 1997 *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli.
- 1998 *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio.
- 1999 *Gli Zingari e il Rinascimento*, Palermo, Sellerio.
- 2001 *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli.
- 2003a *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli.
- 2003b *L'araba fenice. Tentativo dissennato di definire a un amico una parola indefinibile* in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, vol. I: *Lecture e riflessioni critiche*, a cura di M. DOMENICHELLI et al., Manziana, Vecchiarelli, 2003, pp. 347-354.
- 2004 *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli.
- 2005 *Racconti*, Milano, Feltrinelli [riunisce le precedenti raccolte, non tutte, e aggiunge due racconti inediti]
- 2006 *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli.
- 2010a *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli.
- 2010b *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli.
- 2011 *Racconti con figure*, a cura di THEA RIMINI, Palermo, Sellerio.
- TANNER, A.
1998 *Requiem*, film.
- TRENTIN, N.
2003 *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni.
- VOLTAIRE, F.-M. A.
1764 *Dictionnaire philosophique*, trad. it. *Dizionario filosofico*, a cura di M. GRASSO, Roma, Newton Compton, 2011.
- YAKIMOVA, M.
2002 *A postmodern grid of the worldmap? Interview with Zygmunt Bauman*, «Eurozine Netmagazine», 11 luglio 2002.

DRAMMATURGIE DEL TESTO NARRATIVO

di Nino Borsellino

Il tema che svolgerò con voi non posso dire che corrisponda con quello iscritto in programma dalla professoressa Franca Angelini, impedita a essere presente a questo seminario (e perciò lo svolgerò da supplente).^{*} So che è un tema che interessa anche la mia cara amica, che però certamente l'avrebbe sviluppato giovandosi di riscontri testuali diversi dai miei, che traggono esempi dalla letteratura italiana antica e parzialmente dalla moderna.

Quanto al metodo, voglio innanzitutto ripetere qui a voi il consiglio di curare con grande attenzione la buona lettura del testo narrativo, sia esso in versi o in prosa. È un consiglio che ho sempre dato ai miei scolari di tutti i livelli scolastici, tanto universitari quanto medio-superiori, e che nella mia lunga esperienza di insegnante ho praticato. Ed è un consiglio che avrei dato anche ai bambini delle elementari e delle prime medie, se avessi insegnato anche a loro, ovviamente con riguardo alle diverse condizioni di apprendimento e di una messa in atto interpretativa di ciò che chiamo la drammaturgia del testo.

A voi, alla vostra consapevolezza di giovani studiosi, non solo di lettori, voglio dire di più. La drammaturgia di cui parlo non è soltanto una pratica di lettura, cioè di buona pronuncia. È anche, almeno per me, un suggerimento, perfino una norma, di interpretazione, sia che il testo venga percepito mentalmente, sia, e tanto più, che esso venga recitato.

La scrittura letteraria alla quale ci applichiamo per acquisirla e capirla non riempie la pagina solo nella sua estensione lineare, da sinistra a destra nel nostro *usus scribendi*, ma per il rilievo sonoro soprattutto in altezza e in profondità, in basso e in alto, insomma verticalmente: un rilievo riscontrabile in origine, e soprattutto, come è ovvio, in testi già teatrali (il profano *Contrasto* di Cielo D'Alcamo, la lauda sacra drammatica più nota di Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*). Visivamente lo cogliamo subito quando il racconto cede il posto al dialogo, vale a dire al parlato, quando alla voce del narrante si sostituiscono le voci dei parlanti (ma anche degli eventuali monologanti). Sono del resto modi discorsivi già da tempo classificati come discorso diretto, quando si rende autonomo il parlato del personaggio; indiretto, quando il narratore assume quello del personaggio introdotto (“disse/rispose *che* ecc.”); indiretto libero (affrancato dalla relativa). Si può avere inoltre l'introduzione di un pensato-emotivo, emergente senza coordinazione mentale da una riserva interna, quasi da un'autoconfessione di istanze celate nel profondo, di desideri persistenti e non esternati, quando non anche di ossessioni o memorie rimosse e perturbanti. È questo il monologo interiore, il flusso narrativo che scorre senza sollecitazione di psicoanalista, quello che affranca i sensi più che i pensieri di Molly Bloom, la protagonista dell'*Ulisse* di Joyce, e vale con il suo *si* conclusivo come abbandono alla vita, nel passato e nel presente.

Mi sono forse eccessivamente diffuso per spiegare che la compresenza di narrato e parlato nel testo narrativo è stata sempre rilevata, nella pratica esegetica, dalla linguistica e soprattutto dalla critica stilistica, a partire almeno da Leo Spitzer. Ma io torno a richiamare l'attenzione sugli effetti drammaturgici che una lettura non solo visiva, ma anche recitativa, virtuale o tanto più effettuale del testo, produce per la sua efficacia espressiva e anche per la sua comprensione. E aggiungo per la sua

^{*} Il seminario prevedeva una lezione di Franca Angelini sui *Teatri di narrazione*, che, nella sopraggiunta impossibilità di intervenire, ha pregato il prof. Borsellino di sostituirla. Il testo che si presenta qui è una sintesi degli argomenti da lui trattati.

disponibilità a una mutazione di forma, principalmente dal racconto al teatro e poi nei generi mediatici di teatralizzazione (cinema e televisione, per intenderci).

Se come primo esempio partiamo dalla *Commedia* dantesca, possiamo anche riferirci ai molti tentativi di trasferire in altre forme la *performance* del poema, del sacro o sacro poema, così designato da Dante stesso con l'ascesa al paradiso, ma nell'inferno titolato *comedia*, proprio laddove la situazione è insieme drammatica e grottesca, allorché il racconto della discesa in Malebolge sul dorso del mostro Gerione può apparire inattendibile («e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro»: *Inf.* XVI, 27-28); e poi nel passaggio verso la bolgia dei barattieri, all'inizio del ventunesimo canto, che apre il più spettacolare e più esteso episodio infernale, volto evidentemente al comico, quasi a conferma del titolo: «Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedia cantar non cura, / venimmo ...». Se non sapessimo che al termine «commedia» Dante stesso nella lettera XIII del suo epistolario intendeva dare un significato estensivo, in quanto la materia rappresentata appare «a principio horribilis et fetida... in fine prospera, desiderabilis et grata», e si rivela pertanto non tragica, saremmo indotti a limitare la pertinenza del titolo alla *commedia* inscenata da un poeta regista ed egli stesso attore per il «nuovo ludo», lo strano e inedito, anche nell'inferno, spettacolo dei diavoli in gara con i barattieri, uno spettacolo che tiene aperto il sipario per ben due canti fino alla fuga dei due viandanti verso una meno rischiosa bolgia.

In Malebolge la voce dei dannati si fa aspra e chiocchia, e perciò deve essere sentita nella sua dura espressività non solo comica, ma anche altamente tragica, come quando vibra dalla lingua infuocata di Ulisse. Il linguaggio di Dante è plurimo nel dettato narrativo e nel suo effetto sonoro. È metamorfico come la stessa metamorfosi scenica. È, insomma, teatro, narrazione che è essa stessa teatro.

Diverso il teatro che Boccaccio inscena nel *Decameron*. A differenza di Dante, che è il primo personaggio della *Commedia*, l'autore non vi prende parte, se non argomentando la sua poetica della *natura*, che è varietà di vicende e persone, ed è quindi commedia terrena. Dopo aver descritto la devastante peste della sua città e il trasferimento di dieci giovani in campagna, sette donne e tre uomini, con relativa servitù, lascia che sia la stessa brigata “onesta” (cioè degna d'onore e non compromessa con una materia suscettibile di censura) a concordare uno statuto di comportamento per dieci giornate, durante le quali narratori e narratrici si alternano sotto il reggimento di uno (o una) di loro, che detta l'argomento. La brigata fa da cornice e fa essa stessa da pubblico interno per le cento novelle che avranno come pubblico esterno, ovviamente, i lettori. Questa è la struttura, che pure si anima dialogando e commentando, ma non fa narrazione. Il narrato è nel racconto delle varie vicende comiche e tragiche dei molti personaggi di varia condizione sociale, umile e alta, laica e religiosa, e di vari paesi (il *Decameron* è infatti il gran libro dell'Occidente che si apre anche all'Oriente non cristiano e favoloso).

Per capire, però, l'istanza teatrale di quel gran libro è necessario ancora una volta fare attenzione non tanto alla trama quanto alla scrittura, e specialmente, come si è visto per l'*Inferno* dantesco, alla scrittura comica. Il dialogo, nella sua forma diretta senza supporti narrativi è già per sé stesso teatro, e tanto più nel *Decameron*. In un saggio di molti anni fa ne ho dato una plurima esemplificazione estratta da un repertorio comico e in particolare da battute di dialogo (ma non solo). Mi limito a rievocare solo due casi. Il primo è tratto da una delle novelle dedicate alle burle ai danni di Calandrino, la terza dell'ottava giornata, ed è la prima di tre che hanno lo stesso protagonista. Un giovane fiorentino, Maso del Saggio, «di maravigliosa piacevolezza... astuto e avvenevole» si prende gioco della credulità di Calandrino improvvisando il favoloso racconto del paese di Bengodi, toponimo parlante, dove si hanno in abbondanza cibo e vino di gran qualità così come si trova una quantità inesauribile di pietre preziose. Calandrino domanda dove quel luogo si trovi, Maso risponde che è in Berlinzone, nella regione dei Baschi, e l'altro vuole sapere se lui ci sia mai andato. Le risposte temporeggiano e sono ambigue: «Di' tu se io vi fu' mai? Sì vi sono stato una volta come mille». L'altro non si contenta, vuole sapere di più: «Quante miglia ci ha», e Maso: «Haccene più millanta, che tutta notte canta».

Qui la risposta si rende credibile e non altera il gioco verbale se la pronunzia si coglie su due altezze di suono. La prima fino a «millanta» (iperbole per indicare la lontananza) è diretta all'interlocutore, la seconda è chiaramente un *a parte*, percepito come proprio in teatro da un pubblico partecipe della beffa,

non dal burlato, che infatti si contenta. Egli è un fiorentino che non si è mai spinto mai oltre il contado: «Dunque dee egli essere più là che Abruzzi», commenta. Qui è messo in atto un procedimento tipicamente teatrale, che consente di cogliere il rapporto tra burlatore e burlato, il quale altrimenti, per quanto sciocco, capirebbe il gioco. Chi cerca di spiegare limitandosi a dire che si tratta di un *nonsense* non ne avverte l'effetto teatrale.

Sono molti i luoghi del comico parlante, non narrante. Un apice di comicità monologante raggiunge il racconto in fine predica di Frate Cipolla nella decima novella della sesta giornata dedicata ai motti di spirito (troppo lungo per riportarlo qui). Basterà dire che è intessuto di parole in maschera ovvero a doppio senso: esso è un procedimento tipico della commedia italiana antica.

È appunto il teatro comico del Cinquecento, nato su un impianto scenico classico, che libera il teatro del *Decameron* chiuso nel circuito narrativo della brigata giovanile e non ancora formalizzato come genere a sé. Il repertorio cinquecentesco fa propria la sua scrittura ambivalente, allusiva nei prologhi, spesso rivolti al pubblico privilegiato (come quello delle centonovelle, che sono le donne, tuttavia ancora escluse dalla scena), e provoca il riso mettendo in atto scarti intenzionali di comprensione tra opposte tipologie antiche e nuove, generazionali e sociali: giovani contro vecchi, anch'essi in amore, servi astuti contro padroni stolti e pedanti con gerghi irrisi di latinorum, parassiti, capitani spagnoli che riattualizzano il tipo del *miles gloriosus* della commedia latina, donne ciarriere ecc. Essendo la commedia già una narrazione trasformata, priva di mediazione d'autore, essa manifesta una drammaturgia già compiuta nella sceneggiatura del testo e tanto più nella scena apparente. Per questo non ci fermeremo sui suoi procedimenti. Valga soltanto un esempio di acquisizione delle battute di dialogo riprodotte dalla novella decameroniana di Calandrino (la prima della serie, già da noi richiamata), a confermare la conclusione che ne abbiamo tratto. È Pietro Aretino che assegna quella battuta a due distinti personaggi di beffatori della sua commedia più nota, *La cortigiana* (da intendere come commedia delle corti), dividendole tra i due, come abbiamo fatto noi: «Haccene più di millanta», il primo, «Che tutta notte canta», il secondo, con intonazione bassa e canzonatoria.

A questo punto il teatro comico è nato con la sua autonomia di genere e nella forma (scena unica e esterna, di prospettiva urbana prevalentemente) che dura a lungo nell'Italia che l'ha istituita e nell'Europa che l'ha adottata, differenziandosi dal genere tragico e dal nuovo genere pastorale; e presto in concorrenza con la commedia improvvisata delle maschere, fortunatissima più che in Italia, dove era nata, sulle *piazze* e nei teatri di molti paesi. Scaramuccia, grande interprete muto, solo mimico, fu celebrato come maestro di Molière, con l'aggiunta che lui ebbe per maestra la natura stessa.

Certo il genio di Shakespeare riluttava alle regole comiche o tragiche che fossero, perciò fino all'Ottocento fu considerato di barbara genialità. E Goldoni trasferì, se necessario, la scena dall'esterno all'interno, e il salotto fu soprattutto il luogo scenico del dramma borghese, commedia o tragedia che fosse. E qui arriviamo verso la fine del nostro discorso.

Anche il teatro di Luigi Pirandello riassume in una scena unica lo svolgimento narrativo di alcuni suoi drammi, per esempio in *Così è, se vi pare*, parabola dell'inconoscibilità. Il suo capolavoro, *Sei personaggi in cerca d'autore*, è denominato da lui stesso con altri due della trilogia, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, "teatro nel teatro". Quasi tutta la drammaturgia di Pirandello è racconto trasformato in teatro, ed è spesso trasformazione di un'unica fonte narrativa, adattamento scenico, si potrebbe dire, di un precedente narrativo. La trilogia manifesta, però, riscontri meno stabili, che comunque si prestano meglio a un'analisi comparata dei procedimenti adottati, che quasi occultano i precedenti.

I *Sei personaggi* soprattutto ci appare, in questo senso, un testo privilegiato. Si adducono a riscontro due novelle, che poi confluiscono nella raccolta generale delle *Novelle per un anno* (titolazione d'autore, come *Maschere nude* per il teatro): *Tragedia di un personaggio* e *Colloqui con i personaggi*, e certo sono ineliminabili per conformità alla poetica pirandelliana del personaggio, non individuo solo funzionale a un intreccio narrativo teatrale che sia, ma persona vivente e autonoma una volta partorita dalla fantasia dello

scrittore. Personaggio, dunque come atto di creazione. Ma non basta per i *Sei personaggi*. La loro genesi è in principio un frammento di romanzo con lo stesso titolo, progettato nel 1917 (come scrive Pirandello al figlio Stefano combattente nella Grande guerra e prigioniero in Austria), e forse già iniziato a quella data e subito interrotto. Qui c'è solo l'antefatto della vicenda tragica poi – nel 1921 – portata sulla scena, incentrata, come è noto, nel mancato incesto del Padre con la Figliastro nel retrobottega di un *atelier* equivocamente ospitale. Lo scrittore aveva concepito un «romanzo da fare», vale a dire un romanzo che si faccia da sé, ovvero nato con l'azione dei personaggi, senza tutela d'autore. Ma subito ne intuisce l'impossibilità. A reggere la trama in forma narrativa non può essere che l'autore. Da qui il rifiuto e la poetica della «commedia da fare», sottotitolo del dramma, unico luogo deputato di un evento che gli stessi personaggi inscenano e possono ripetere in eterno, mentre l'autore nell'atto della creazione li sta ad osservare.

I *Sei personaggi* passano dal romanzo alla scena. È il loro luogo deputato. Eppure non è l'unico caso. Tutto il repertorio pirandelliano, romanzi novelle teatro, è alienabile in altre forme d'espressione mediatica, oltre che scenica, in cinema e in televisione. Il suo romanzo più celebre e innovativo, *Il fu Mattia Pascal*, ha avuto molte versioni cinematografiche, a partire dal film muto, ed anche sullo schermo televisivo. È stato ridotto a testo teatrale. Ma è una rielaborazione televisiva poco nota che ha attratto soprattutto la mia attenzione e della quale infine vi voglio parlare, è una produzione di una network canadese giunta molti anni fa ad Agrigento, città natale di Pirandello, in occasione di un convegno del Centro nazionale di studi pirandelliani. Riguarda ancora i *Sei personaggi* ed una davvero singolare messinscena di un testo che pure le molte regie teatrali hanno variato a seconda delle diverse interpretazioni non solo testuali. L'apparizione dei personaggi o fantasmi avviene durante la pausa di quella che allora si chiamava soap opera, proprio una trasmissione popolare, che esige una continuità di puntate. Regista, attori e attrici sono in crisi, la trama non scorre, gli sguardi si incontrano mostrando apprensione, un revolver è in mostra in un cassetto aperto: forse indica disperazione. Ma ecco che sullo schermo televisivo si affacciano quasi uscendone fuori, proiettandosi nello studio, gli inattesi personaggi, e l'evento imprevisto si sostituisce a quello programmato, ma inceppato, della telenovella.

È una metamorfosi che mette in evidenza la moderna, attuale, possibilità di alienazione di un'opera fortemente segnata dalla creatività di un autore che ebbe col Nobel del 1934, a due anni dalla morte, il pieno riconoscimento mondiale di un'arte innovativa, destinata a non tramontare. Pirandello fu il primo ad esserne consapevole.

IL NOVECENTO E LA LETTERATURA FRANCESE. UN SECOLO PER USCIRE DALLA CRISI

di Matteo Majorano

Il tema del nostro incontro è quello della letteratura del Novecento, della narrazione, della crisi e delle ibridazioni fra situazioni artistiche diverse, cinema, fumetto, musica, romanzo. Tutte situazioni che si trovano a formare il fermento artistico di questo secolo che alcuni hanno definito “secolo breve” e che altri, invece, ritengono sia stato “lungo fin troppo” per il carico di orrore che ha trascinato con sé.

Ho seguito con molta attenzione le relazioni di diversi studiosi in queste prime giornate. Volevo, per seguire la loro traccia, costruire una mappa allargata delle esperienze che mi interessano, che mi coinvolgono; non lo faccio per una forma di soggettivismo esasperato, ma perché penso che nel lavoro che ci vede impegnati in queste giornate, questa cartografia potrà tornarci utile, perché, forse, potrebbe servire per definirsi rispetto ad alcune esperienze artistiche.

Per quello che riguarda la letteratura, nella prima fase della mia esperienza di studioso, mi sono occupato di Rabelais, perché ritenevo (e ritengo tuttora) che sia uno straordinario scrittore, di estrema attualità, che sia veramente un grande “contemporaneo”. Nei modi di scrittura ha inventato forme di ibridazione; quelle che vedo attualmente sono forme di ibridazione minori e molto meno rischiose di quelle da lui attuate in una stagione in cui, talvolta, la critica la si faceva con i roghi. Pensate all’uso del latino da parte di questo scrittore, laddove il latino aveva un peso specifico culturale di esercizio dell’*auctoritas*, senza possibilità di discussione. Sono un lettore appassionato di Rabelais. Sono uno studioso del Cinquecento, dunque, che al momento, tuttavia, seguo da lontano.

Mi sono interessato successivamente al Seicento, in particolare a Scarron. Mi sembrava uno scrittore le cui qualità non erano state a sufficienza riconosciute e che avesse qualcosa da dirci attraverso questi montaggi a scatola cinese che realizzava nei suoi testi, queste narrazioni racchiuse nelle storie, che sono anch’esse estremamente originali e imprevedibili. Scarron costruisce situazioni incluse in altre storie che danno luogo ad altre vicende, in una narrazione che potrebbe essere infinita. I protagonisti sono una compagnia di “comici di campagna” che, nel mondo rurale, in quella parte “reale” delle terre di Francia, porta in giro la rappresentazione di drammi che si consumano tra violenze e comicità. Questa costruzione culturale produce una situazione letteraria che potrebbe espandersi dalle pagine del *Roman comique* sino alle soglie delle narrazioni del contemporaneo.

Sono anche un appassionato dell’opera di Flaubert, in una successione di autori che rivela un percorso del tutto classico. Flaubert mi è sempre sembrato colui che ha aperto le porte alla scrittura del Novecento, specie con *Bouvard et Pécuchet*.

Alcuni miei interessi artistici riguardano le diverse arti messe in gioco da convergenze del tutto ortodosse. Leggo, però, anche fumetti, da *Dylan Dog* a *Big Lee*. Trovo questo passaggio estremamente necessario alla percezione del contemporaneo e c’è, come sapete, una tendenza, in questo momento, alla contaminazione fra romanzo e fumetto che non è più definibile come una ibridazione tradizionale, una “*mise en BD*” – come, per esempio, la trasposizione in fumetto della *Recherche* di Proust. Quello che accade, invece, è la creazione autonoma di un soggetto artistico che pretende una sua letterarietà specifica e autonoma, che si garantisce utilizzando, al contempo, scrittura e immagine.

Sono attento alla musica dei secoli passati (penso ai *Concerti brandeburghesi*) e dell'Ottocento, in particolare. Seguo, però, con molta attenzione Keith Jarrett e Ketil Bjørnstad. La novità non mi disturba, mentre è la ripetizione che mi crea problema.

In televisione, vista la mia passione per il giallo, seguo serial televisivi come *Criminal minds*. Quanto al cinema, il pensiero unico, talvolta dominante, mi terrorizza. Non sono un fanatico del neorealismo: l'ho apprezzato ai tempi dell'"impegno", ma mi sembra, oramai, una vicenda conclusa, anche se dignitosa. Nella produzione cinematografica credo che altri siano i centri d'interesse. Quentin Tarantino è un maestro, Brian de Palma è un classico, Clint Eastwood è un regista che ha prodotto opere capitali per il cinema. Un tipo un po' bizzarro è Gus Van Sant, ma dimostra grande qualità con la macchina da presa. David Lynch lascia dietro di sé pellicole di grande coraggio come *The Straight story*. Questo breve elenco per dirvi che non mi sento un naufrago del passato, precipitato oggi in un mondo per me estraneo e irriconoscibile. Sono presente in questo mondo, sono iscritto nell'oggi. Questo per definire il mio posizionamento rispetto ad alcuni riferimenti artistici.

Vengo ora ad argomenti legati al mio mestiere di critico letterario. Faccio parte di un gruppo di ricerca anomalo, un "gruppo fluido" dove si entra quando si vuole e si esce quando non ci si sente più a proprio agio. La mia "anima culturale" resta fondamentalmente "movimentista" e questo ha fatto sì che la mia tendenza all'inquietudine si sia ostinata nel privilegiare ciò che crea "movimento".

Il GREC (*Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain*) è un insieme composito di studiosi eterogenei: maggiori sono le differenze culturali tra i componenti, meglio è per il gruppo. Non sono previste unanimità di qualunque tipo, né atti di fede: si partecipa e si interviene a seconda del piacere che si ha nel fare il proprio mestiere con convinzione.

In questo lavoro senza steccati (e senza protezioni) penso di poter dichiarare alcune mie inclinazioni. Mi interessa lavorare sulla scrittura, quella che attualmente si chiama "scrittura", termine che ha preso piede negli anni Sessanta qui in Italia, ma che esisteva già in Francia, qualche tempo prima. Mi interessa la capacità degli autori di innovare "la scrittura". Sono arrivato all'*extrême contemporain* per una strada tutta particolare. Mentre seguivo percorsi di ricerca tradizionali già evocati (il *Canzoniere* di Jaufré Rudel, il *Roman des Ailes*, *Pantagruel*, il *Roman Comique*, il *Dom Juan*), mi sono accorto che queste opere diventavano distanti, troppo misteriose e inaccessibili per coinvolgere il pubblico che mi seguiva. Si era entrati in un gioco delle parti che non era felice per nessuno: imponevo letture a chi non percepiva in esse, né la necessità né il piacere.

È stato in questa circostanza che ho avuto l'idea, agli inizi degli Anni Novanta, di occuparmi dell'*extrême contemporain*, cioè dei romanzi attuali, quelli che si vedono apparire in libreria ogni giorno, in Francia. Questo mi ha portato ad un cambiamento radicale di molte abitudini di vita scientifica, perché il punto di riferimento operativo non era più la grande biblioteca, ma diventava la libreria, con il suo rapporto con i librai, con il rapporto con alcuni lettori di fiducia francesi (o italiani residenti in Francia), che potevano aggiungere le loro indicazioni su quello che, oltralpe, si leggeva con più interesse.

Probabilmente, non avrei continuato questo nuovo percorso se non fosse successo qualcosa di inatteso e confortante: a partire dal testo di alcuni autori contemporanei, a partire dalla narrativa di scrittori come Michon, Houellebecq, Modiano, Le Clézio, diventava accettabile, per i miei ascoltatori, leggere con piacere anche i classici che prima risultavano ostici. Non veniva più considerato dallo stesso pubblico con la stessa "estraneità" un autore canonico, per quanto difficile fosse. Una prima esigenza è stata, dunque, quella di fare in modo che la letteratura non fosse interpretata come un cimitero di autori monumentali, ma come una parte vitale della nostra esperienza di lettori, nonostante le difficoltà che si incontrano e che è opportuno che si incontrino perché esse si presentano per permetterci di far meglio.

Il mio non è stato un itinerario lineare e privo di contraddizioni. A fare di me quello che sono hanno contribuito alcuni incontri: la vita di ciascuno può cambiare anche a seguito degli incontri che ci capitano. Se incontriamo gente umanamente ricca, intellettualmente dinamica e brillante,

acquisiamo nuovi stimoli e risorse; se frequentiamo gente umanamente povera, intellettualmente rigida, progredire diventa difficile. Devo molto a tre studiosi: tre persone che hanno contato particolarmente nella mia formazione e nel mio lavoro. Si sono succedute in momenti diversi, tutte e tre con profili e personalità tra loro differenti. La prima è stata Michel Simonin, un cinquecentista di grandi qualità scientifiche. Tra la fine del XX secolo e il XXI, è stato uno studioso che, pur essendo di stretta osservanza “tradizionale”, nel senso migliore del termine, aveva una intelligenza critica non comune, una straordinaria competenza, e la consapevolezza delle trasformazioni in corso. Quando ha letto il libro che avevo scritto su *Pantagruel*, ha capito che, forse, avevo trovato qualcosa che meritava attenzione. In questo libro avevo intravvisto un aspetto semplice, ma passato inosservato. A partire dal *Pantagruel* l’espressione “pantagruelico” era diventata un luogo comune per indicare, per antonomasia, un appetito insaziabile e la ricerca smisurata di cibo. Mi sono messo a lavorare per verificare nel testo la fondatezza di questa certezza apparente. In effetti, dopo aver letto il testo per alcune decine di volte, l’ho schedato e da questo spoglio è venuto fuori che, in tutto il *Pantagruel*, si parla autenticamente del cibo appena ventuno volte. Il resto sono tutte metafore, sono modi di dire figurati, in cui il cibo in questione non allude affatto al cibo reale. Questa constatazione mi ha restituito un’immagine del pantagruelismo molto diversa da quella che, fino ad allora, era la più corrente.

L’altro studioso cui devo molto è Guido Aristarco che ho conosciuto nel corso di un convegno su “Ricciotto Canudo” a Bari. Dopo aver ascoltato la mia comunicazione mi ha chiamato a collaborare con «*Cinema nuovo*». Con Aristarco i rapporti culturali erano molto particolari: ci si trovava d’accordo, ma, poi, apparivano anche importanti divergenze. Per una recensione di un film americano, *Convoy*, di Sam Peckinpah, abbiamo manifestato posizioni opposte, sostanziali e irriducibili. Tuttavia, discutere fino al punto di cessare la mia collaborazione non ha lasciato rancori: il rapporto con lui è stato sempre di stima. Grande ammiratore di Visconti, Aristarco mi ha insegnato molto sul cinema e soprattutto sul modo di lavorare insieme. Per me, resta fondamentale anche oggi una sua indicazione: le persone di talento nella ricerca, bisogna cercarle ovunque e senza farsi condizionare da alcun pregiudizio.

L’ultimo studioso cui sono debitore è stato Luigi de Nardis, figura prestigiosa di francesista che ho conosciuto e frequentato dopo aver vinto il concorso a cattedra nel 1994. Ho avuto modo di frequentarlo negli ultimi anni della sua vita. Ho vissuto un’esperienza allo stesso tempo gratificante e triste di “consegna di testimone” – almeno così l’ho vissuta –, con un invito continuo da parte sua all’onestà intellettuale e a non mediare sull’impegno scientifico e sulla necessità di rispettare il lavoro di ricerca quando ben fatto, senza discriminazioni: queste sue indicazioni costituiscono il suo lascito morale.

La nozione di *extrême contemporain* agli inizi degli Anni Novanta non esisteva ancora. Si parlava di letteratura contemporanea. Gli studiosi francesi erano più categorici su questo punto di quello che si possa immaginare oggi, perché allora la “contemporaneità” finiva al 1970. Preparare una tesi su Sartre, in Francia, era considerato prendere un rischio scientifico notevole e c’era un modo di dire inquietante che circolava: «Un bon auteur est un auteur mort», che la dice lunga sulla maniera in cui i nostri dirimpettai intendevano, al tramonto del XX secolo, lo spazio temporale della ricerca, concezione che costituiva un ostacolo insormontabile, per chi avesse voluto dedicarsi a ricerche su opere recenti. La nozione di *extrême contemporain* è un’etichetta creata a Bari da un gruppo di francesisti di diversa generazione e formazione, all’inizio non condivisa dai colleghi francesi. Tuttavia, universitari e critici d’oltralpe sono stati molto bravi e rapidi, perché si sono resi conto presto – parlo degli anni Novanta – dell’esistenza di un settore importante della letteratura francese che andava analizzato in maniera sistematica: quello della contemporaneità più immediata. Non è certo un problema di priorità, ma pochi studiosi tra Francia e Italia hanno capito, in quel volgere di anni, che esisteva un nuovo spazio letterario. In quel momento, pur convenendo entrambi sull’esistenza di un settore letterario inesplorato, emergeva ancora una differenza: gli italiani utilizzavano la denominazione di *extrême contemporain*, intendendo per esso non un momento

specifico, individuabile a partire da una data precisa, ma la parte più recente della produzione letteraria, quale essa si succedeva nel tempo. L'*extrême contemporain* – nella definizione degli studiosi italiani – è mutevole e procede con il trascorrere degli anni. I francesi fissavano un termine di partenza determinato, il 1980; per gli italiani, se proprio si doveva stabilire una data, questa era il 1984. Sulla necessità di definire un termine *a quo* si è prodotto tutto un dibattito. Il 1980 diventava il momento in cui si era radicato e congelato questo spartiacque tra il passato e il presente. In genere, al contrario, i francesisti italiani, quando parlano di *extrême contemporain*, indicano un periodo molto più vicino ai giorni nostri. Possiamo anche occuparci nei nostri lavori di opere meno recenti e attuali, ma, di solito, siamo proiettati verso gli anni a ridosso del presente: dal “passato prossimo” tendiamo al presente. Essere legati ad una data ci sembra un vincolo che non aiuta scientificamente. Tra le due scuole abbiamo avuto momenti di confronto fra “passatisti” e “presentisti”, tra chi propendeva per ciò che si era affermato e chi cercava ciò che si sta affermando. Dall'altra parte delle Alpi, in un primo tempo, non si accettava che si usasse l'espressione *extrême contemporain* perché ritenevano che si faceva ricorso ad un'espressione riservata alla poesia. Per la poesia, si poteva accogliere la definizione di *extrême contemporain*; per la prosa, non si poteva impiegare lo stesso contrassegno. Questa opposizione si fondava sul fatto che esisteva una collana di poesia che si intitolava *extrême contemporain* e sembrava che, utilizzandola, si sottraesse ad altri ciò che poteva creare confusione, qualora si fosse applicata l'etichetta anche alla prosa. Al momento attuale, i ricercatori francesi sembra abbiano superato la fase in cui hanno creato la definizione di «*littérature au présent*» e pare stiano adottando sempre più la stessa accezione proposta dagli italiani, anche se con sfumatura diversa. Questa convergenza permette ad entrambe le scuole di lavorare meglio.

Dunque, la disciplina si è costituita in Italia, a Bari, a partire dagli anni Novanta con una serie di tesi di laurea che sono state assegnate a laureandi e con una serie iniziale di studi da part di un piccolo nucleo di studiosi. Quindi, gli autori di questo passaggio sono stati giovani studiosi. Dal momento in cui abbiamo incominciato a proporre tesi di ricerca sull'*extrême contemporain*, abbiamo avuto un riscontro favorevole da parte degli studenti che s'interessavano a questa “nuova” letteratura non più separata da quella tradizionale.

Ho articolato questo intervento in tre momenti: la presentazione del lavoro svolto, una specie di “cartografia scientifica iniziale”; una seconda parte, dedicata a una riflessione su alcuni nodi definitivi – per stabilire un lessico comune; una terza parte, in cui si esamineranno alcuni frammenti della letteratura francese del Novecento. Ho scelto, nella letteratura francese, alcuni momenti particolari del Novecento, non i momenti canonici. L'ho fatto, più che per una scelta di originalità, per una ragione di metodo: mi sarei sentito in difficoltà qualora fossi venuto a parlarvi di Proust, riducendolo ad una breve parentesi. Mi sarebbe sembrato sconveniente. Proust richiede tempi lunghi, un uso accorto della pagina che non potrebbe essere concentrato in un tempo limitato. *La recherche* di Proust esiste per restituirci il tempo lungo, una rarità, che ormai sembra quasi inconcepibile in questa stagione. Tratterò, dunque, di alcuni testi o di alcune situazioni letterarie che possono interessare e che, secondo me, non sono state sempre prese nella giusta considerazione: questo intervento vale come segnalazione. Infine, farò qualche cenno alla letteratura dell'*extrême contemporain*, ad alcuni problemi di questa letteratura, fino a qualche decennio fa non studiata scientificamente e in maniera organica. Questa letteratura affonda le sue radici nel Novecento e lo trasforma. Forse, occorrerebbe mettere in discussione alcuni parametri di valutazione della letteratura e della storia del Novecento, perché esistono e sopravvivono omissioni occultate e troppi spazi di “non-detto”. Attraverso lo studio di questa letteratura, capita di rendersi conto che alcune situazioni occultate o trascurate assumono sempre maggior rilievo. Adesso vorrei darvi qualche informazione sugli strumenti prioritari di lavoro: occorre sapere quali testi costituiscano una buona introduzione alla conoscenza di questa fase storica. Due libri possono fornire una base essenziale di riferimento: non tanto il Lyotard de *La condition post-moderne*, quanto un testo, forse anche contraddittorio, ma che ci spiega la contemporaneità come non ho trovato altrove, secondo una

prospettiva aderente ai fenomeni di questa stagione: si tratta del testo di Bauman, *Liquid life* (2005; *Vita liquida*, 2006). Bauman è uno studioso che ha avuto una vita molto difficile: professore polacco, prima perseguitato, poi “assorbito” nel sistema culturale del regime comunista, che, dopo qualche tempo, non lo tollererà più e ne farà un esule. Costretto all’esilio, dapprima in Israele, risiede, poi, in Inghilterra dove ha chiesto e ottenuto la cittadinanza britannica. Credo che il testo di Bauman, per chi lavora sul contemporaneo, sia un testo capitale perché è necessario uscire dall’“archeologia filosofica” di una attardata concezione “industriale” del mondo. Sono un ricercatore perché ho molte domande da pormi e qualche risposta da verificare; lo sono perché non so e quello che so è pochissimo, rispetto alle domande in attesa di risposta. La ricerca è tutta nelle domande. Quando si affronta una ricerca, ci si deve chiedere cosa si vuole effettivamente sapere: occorre avere questa consapevolezza della “domanda giusta” perché, se non si hanno questa esigenza e questa chiarezza sulla “domanda”, al massimo si arriverà ad essere dei “buoni archivisti”. Ho molto rispetto per gli “archivisti”, ma praticano un mestiere diverso da quello del critico letterario, diverso da quello di chi lavora sulla letteratura. Due sono i percorsi possibili: o facciamo “filologia del testo”, che è un’attività nobilissima, oppure facciamo critica letteraria che è un’opera altrettanto utile e meritoria. Occorre che chi voglia fare ricerca rinunci a pensare: “Mi piace questo autore, perché ho letto un suo romanzo, che ho trovato avvincente e, dunque, svolgo la mia ricerca su di lui e su tutta la sua opera”.

Occorre partire da sé, ma in altro modo: a quali domande può rispondere un’opera? A quali domande irrisolte risponde un testo? Altrimenti, se non ci si vuole interrogare, mettendo in gioco le proprie certezze o nascondendo i dubbi, è meglio lasciar stare. Se, diversamente, stiamo operando in altra maniera, per esempio, abbiamo in corso un’attività di catalogazione di una serie di riflessioni critiche che sono state espresse, cui aggiungere, infine, il nostro “minuscolo” giudizio, del tipo “Sono d’accordo un po’ con tutti (cosa impossibile) e aggiungo una mia postilla riguardosa”, non faremo progressi. Il tempo della vita sarebbe meglio utilizzarlo per vivere e non per sonnecchiare. La ricerca ci aiuta in questo: a spostare le certezze, ad aprire nuovi fronti e a trovare nuovi punti di osservazione. Nel mestiere di critico letterario occorre la passione per il proprio lavoro, che si esprime con una presa di rischi, una tenace volontà di sapere, una curiosità a tutta prova. Dobbiamo essere intellettualmente onesti per sapere cosa ci dobbiamo chiedere: non perdiamo tempo, soprattutto ora, in quella che Bernanos chiama «l’ère des imbéciles».

La bibliografia presentata riguarda la letteratura francese, ma può essere un modello per altri lavori che non siano di ambito francese. Ho cercato di far apparire la genesi della letteratura dell’*extrême contemporain*. Ho interesse a citare testi che vi diano chiara la sensazione che anche con una bibliografia si va in una direzione precisa, quella che invita a scoprire la letteratura dell’*extrême contemporain*. La «letteratura di oggi» è la zona a più alto rischio della letteratura. Se si affronta una ricerca sull’opera di Proust, se si è fortunati, si scopre un suo manoscritto inedito, visto che da decenni è già al lavoro la “*invincible armada*” degli studiosi di Proust. Se, al contrario, si lavora sull’*extrême contemporain* francese, inglese, italiano, tedesco, spagnolo, se si è critici letterari, ci si prende un rischio consistente, perché se si afferma che uno scrittore è tale e, poi, risulta che al massimo è uno che ha “prodotto polvere”, si corre il pericolo di farsi giudicare severamente per questo errore.

Nella bibliografia ho inserito testi come questo di Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française* con la *préface* de Jean Starobinski, perché ho ritenuto che andasse segnalato che già nel 1976 si avvertiva un cambiamento in atto, ma sono menzionati lavori più recenti di quello e appaiono studi successivi, fatti anche da scrittori. *Le Roman français depuis la guerre* è un testo del 1970 che rientra, tra le prime opere che fanno parte della genesi critica, pur non avendone consapevolezza. C’è l’*Histoire de la littérature du XX^{ème} siècle*, in due volumi, delle Presses Universitaires de Rennes. Ci sono Dubois, Forest, Huglo, Marx (si tratta di William Marx), che scrive qualcosa che vi invito a leggere, *Adieu à la littérature. Histoire d’une dévalorisation* che, riassunto in una frase, potrebbe suonare così: “Le gesta straordinarie e mirabolanti di alcuni scrittori capaci di avviare un processo di distruzione reciproca, coinvolgendo nella distruzione la stessa

letteratura”. Un altro testo che merita ancora più attenzione è di Nunez, *Les écrivains contre l'Écriture*. Baricco, per esempio, oramai, afferma che la critica non serve (ma questo lo sostiene anche Berardinelli), qualche altro si spinge fino a considerare che la letteratura “non serve”. Probabilmente, Baricco parla solo di sé, che non ha voglia, né “intenzione” di accettare il giudizio della critica. Mi sembra che, se si amplifica la sua affermazione, si rischia di rendere un problema personale un problema della letteratura. Del resto, il proposito di Baricco sembra ad un uso “interno”, tutto italiano. Se questo è vero, allora siamo di fronte ad un errore di posizionamento rispetto alla globalizzazione. Siamo inseriti in un contesto che è il pianeta, che non può essere osservato dall’alto del proprio campanile. Mi pare utile segnalare altri testi di critica e di analisi della letteratura, come *Écritures blanches* di Dominique Viart e di Dominique Rabaté, *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle* di Bruno Blanckeman, Marc Dambre e Alina Mura-Brunel e, infine, *La littérature sans estomac* di Jourde. Volevo suggerire, a parte, un altro volume: si tratta di un lavoro di Gerald Prince, ove vengono proposte alcune riflessioni preziose, il suo *Guide du roman de langue française*. In questo testo Prince segue uno spartiacque temporale, che è anche dettato da un’omogeneità di esperienze – i primi cinquant’anni –, però, con molta avvedutezza non manca di sottolineare una serie di elementi che annunciano gli sviluppi letterari successivi. Ho citato, tra l’altro, anche Giulio Ferroni per *Scritture a perdere*, perché penso che sia un testo da tenere presente, anche se si può essere parzialmente, o totalmente, in disaccordo con quanto sostiene. Ho inserito in questa lista bibliografica anche Cesare Segre perché questo studioso di grande autorità opera ad un altro livello: quando parla di critiche ai critici, parla dei grandi critici, quelli che sono stati i referenti critici del Novecento; non si riferisce ai critici successivi.

Passiamo ora ad esaminare come attuare un progetto di ricerca letterario. Come si fa ad individuare un progetto di ricerca? Il punto di partenza è la lettura: si legge, si legge molta letteratura, molti romanzi e si cerca di incrociare questi romanzi con una o più domande per vedere quello che da questi romanzi emerge e che ci può permettere di capire alcuni processi e alcune situazioni. Per esempio, abbiamo segnalato la tendenza, tre anni fa, ad un ritorno nella letteratura francese contemporanea, dapprima velato, poi sempre più chiaro dei sentimenti. Forse, all’origine di questa “epifania”, si potrà trovare il declino degli effetti del *Nouveau Roman*, che ha messo in atto tutta una strategia di esclusione degli elementi più coinvolgenti e individuali. I romanzi, dopo il *Nouveau Roman*, si sono liberati dei suoi vincoli e hanno organizzato risposte narrative a questa scuola. Il *Nouveau Roman* si poneva il problema dell’abolizione del soggetto, della ripetizione, della cancellazione della storia, della soppressione della narrazione, con il risultato, dopo un deserto sentimentale letterario, che nella letteratura contemporanea, a partire dagli anni Settanta, in Francia, un cospicuo “materiale sentimentale” sommerso, progressivamente, per linee diverse, è riemerso con forza. Si deve constatare una marcata tendenza, oggi, anche al “neo-neo-neorealismo” di cui occorre prendere atto. L’interesse per i sentimenti appare, dunque, giustificato. Attualmente, per quel che riguarda la letteratura francese dell’*extrême contemporain*, due sembrano i principali temi di interesse: la storia e i sentimenti, elementi opposti, ma talora convergenti, anche nello stesso testo. Non si può disconoscere che, in questi ultimi anni, alcuni centri di ricerca francesi abbiano dato ampio spazio a questi studi e abbiano investito in maniera consistente in direzione di questa ricerca, nella convinzione che questi studi abbiano un solido futuro scientifico. In questo modo, studiosi di alcune università transalpine stanno incrementando il loro impegno per affermare la loro egemonia su di una materia tanto coinvolgente e di largo interesse. Non è nella tradizione degli studiosi francesi, in un settore considerato di loro stretta competenza, lasciare mano libera ad una critica non autoctona.

Da questo quadro essenziale della contemporaneità letteraria in Francia, risulta che l’*extrême contemporain* è una disciplina oramai ben organizzata con una fisionomia molto precisa, capace di un’intensa attività.

Qui in Italia, nello studio della letteratura francese contemporanea, siamo riusciti a conseguire alcuni obiettivi e, in certe circostanze, i centri di ricerca italiani (Bari, Genova, Roma, Verona) sono

riusciti a essere complementari ai francesi. L'integrazione costituisce la garanzia che, pur non avendo lo stesso controllo del "territorio culturale", in Italia si è in grado, talvolta, di far bene. Per esempio, una scrittrice come Maylis de Kerangal è stata individuata in Italia, dal Grec, prima che se ne accorgessero in Francia. François Bégaudeau – l'autore di un romanzo che si svolge in una scuola di periferia, *Entre les murs*, da cui hanno, poi, tratto il film *La classe*, è stato segnalato prima in Italia. Certo, senza fare una lista di tutte le circostanze fortunate, questo è poco, ma qualche buon intervento viene pur fatto.

Intanto, desidero sottolineare che in questa disciplina sta cambiando la maniera di svolgere ricerca: presto ci si è resi conto che andava rifondato il rapporto con altri "partner culturali", per esempio, con i giornalisti. Abbiamo esaminato le pagine letterarie di settimanali e periodici francesi e abbiamo cercato di mettere a fuoco i modi di questa critica (che spesso è quella di primo intervento) e su questa abbiamo riparametrato la critica letteraria scientifica.

Affrontiamo, anche in maniera cursoria, il problema della critica. Critica e crisi hanno la stessa radice etimologica. Critica è anche una situazione di rottura degli equilibri, una malattia: la crisi di fegato, la crisi di nervi, la crisi epilettica. Accanto a questa accezione, convive la crisi come giudizio: condizione che, comunque, indica una rottura con l'indifferenza, una distinzione delle qualità, una decisione. Il compito della critica sembra chiaro: i lettori devono disporre di indicatori per scegliere non le opere esaltate dalle campagne di promozione commerciale, ma ciò che durerà e che sarà rappresentativo di una stagione artistica. Una volta che abbiamo stabilito che la critica serve a comporre un "catalogo ragionato di opere eminenti per la loro qualità artistica", occorre pur compiere delle distinzioni.

Di "scuole critiche" se ne possono individuare tre tipi: la "critica giornalistica", la "critica di autore" e la "critica universitaria". La più immediata e diffusa è la "critica giornalistica": qual è il contributo alla critica del giornalista della pagina letteraria? Il giornalista delle pagine culturali provvede ad informare ed esprimere un giudizio di "primo livello", che può costituire una prima analisi e una riflessione sommaria di avvicinamento ad un testo narrativo (non vale la pena di parlare dei "non-testi": forse sarebbe opportuno distinguere tra testi "indispensabili", "gradevoli", "inutili" e "controproducenti"). Si deve constatare, poi, con qualche disappunto, che l'intervento dei giornalisti, talvolta, assomiglia ad una pratica che qualcuno potrebbe definire "pubblicità culturale" e, quindi, questa tendenza comporta un'ulteriore difficoltà e impone ancora maggiore cautela al lettore (e al critico che ne fa uso). I collaboratori delle pagine letterarie devono essere attentamente valutati, senza per questo esprimere giudizi definitivi: anche in questo mestiere ci sono i competenti (pochi) e ci sono quelli più corrivi (molti). Occorrerebbe, in realtà, compilare un "albo virtuale" dei giornalisti letterari validi e con loro si potrebbe instaurare un rapporto di reciproca collaborazione, utilizzando i loro interventi come piste aperte da "esploratori" sperimentati, seguendo con attenzione le loro segnalazioni, raccogliendo i loro suggerimenti e controllando le loro ipotesi immediate. Per la letteratura francese contemporanea, mi sembra meritino stima alcuni giornalisti della pagina culturale del «*Journal du dimanche*», come Marie-Laure Delorme o, tra gli italiani, Massimiliano Parente. Si tratta di lettori di grande sensibilità e anche assai controcorrente e "fuori dal giro". Per altri giornalisti, invece, anche famosi abbiamo dovuto constatare che non sempre quello che sostenevano corrispondeva effettivamente a quello che le loro presentazioni inducevano a credere: nonostante le evidenze, spesso proponevano testi deboli.

Accanto a questa forma di critica si deve considerare la "critica d'autore" (che mostra qualche limite, perché la "critica d'autore", quella dovuta ad uno scrittore in esercizio, non sempre si dimostra attendibile: spesso diventa una maniera per "regolare i conti" tra autori o tra gruppi di autori). Mi sembra sia quello che sta succedendo quest'anno per il "caso Richard Millet". La vicenda contiene aspetti preoccupanti e, forse, gravi. Millet è conosciuto, oltre che come scrittore di qualità, come un "provocatore", un refrattario alla vulgata vigente tra gli intellettuali parigini e francesi, troppo convinto della propria unicità. Ha scritto testi indimenticabili, ma il suo gusto per lo scandalo, talvolta, si dimostra eccessivo e, qualche volta, fastidioso e inopportuno. La polemica nasce da un pamphlet, *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, in cui sostiene che la strage di cui è stato

autore il fondamentalista “occidentale”, oppositore del multiculturalismo, ha una perfezione letteraria. La società norvegese avrebbe meritato un atto simile – secondo Millet – poiché troppo aperta, come del resto tutto l’Occidente, al multiculturalismo. Alcune delle affermazioni di Millet hanno indotto Annie Ernaux a pubblicare su «*Le Monde*» un intervento (sollecitato da una giornalista della testata), contro Millet, firmato poi da un numero cospicuo di scrittori francesi. Millet si vede costretto a lasciare il *comité de lecture* di Gallimard. Larga parte degli intellettuali francesi sono fautori del *politically correct*, a volte anche in maniera assai ingenua e, dunque, *au casse-pipe* su un bersaglio “esposto”. Esiste una tendenza, da lacune parti, a provocare scandali artatamente, conquistando benemeritenze ideologiche a buon mercato, senza considerare i danni collaterali. Il *pamphlet* di Millet è un libello composto da una trentina di pagine, come l’opuscolo *Indignez-vous* di Stéphane Hessel, altro saggio polemico, confortabilmente ideologico. Gallimard ha, a dir poco, “preso le distanze” dallo scrittore del *plateau de Millevaches*, ma non mi sembra abbia aperto un dibattito sulla libertà di opinione. Né qualcuno può pensare che la Gallimard sia una sezione ancora operativa delle “Terza Internazionale”. La “critica” di autore presenta, dunque, più di un rischio quando confonde il “letterario” con il “politico” e quando considera l’arte uno spazio subordinato alla dimensione politica. Inoltre, non bisogna dimenticare che la “critica” prodotta dagli scrittori non manca, talora, di creare un “conflitto di interessi”, instaurando relazioni di scambio, che vanno dalle recensioni ai premi letterari, con tutto l’inquinamento che ne consegue.

Infine, bisogna considerare la “critica universitaria”, quella che ci deve consegnare, dopo una analisi approfondita e coerente, documentata e metodica, le ragioni concrete per cui un’opera resta come punto di riferimento letterario. Quello della “critica universitaria” è un ruolo di grande responsabilità, che viene assunto con difficoltà, in quanto comporta dei rischi di valutazione evidenti, ben diversi da quelli di chi si dedica a incarichi di valutazione provvisorie e precarie.

Sarebbe ora opportuno soffermarsi su alcune questioni di critica. Indico alcuni termini essenziali. Per esercitare il mestiere di critico letterario bisogna ridefinire alcune categorie di riferimento, alcune categorie letterarie su cui mi pare opportuno riflettere. Quelle che più possono interessare il critico, qualunque sia l’autore che si sta affrontando, sono la categoria di narrazione, quella di mimesi e quella di realismo. Ne esistono ben altre, ma tratto, in questa circostanza, solamente queste (anche se, a queste prime, bisognerebbe aggiungere, poi, quelle di soggetto, di autobiografia e di «*autofiction*»).

La cosiddetta “francofonia” è eccellente involucro politico della Francia metropolitana, che, tuttavia, include esigenze economico-commerciali e di egemonia culturale, per cui l’*Hexagone* si è fatto promotore di questo “continente virtuale”, sotto la sua direzione. Per quello che riguarda gli studi sulla contemporaneità in Italia, abbiamo inteso per “letteratura francese” le opere degli scrittori che usano la lingua francese, in un quadro di riferimento “geografico” europeo. Questa scelta permette di equilibrare, in una qualche misura, una tendenza presente, che corre il rischio di affermarsi per motivi extraletterari: quella che vuole che tutta la letteratura di lingua francese appaia sotto l’etichetta della “francofonia”. Un giorno *Bérénice* potrebbe essere considerato una tragedia francofona. In realtà, la cosiddetta “francofonia”, per alcuni versi, appare come la “fraterna” tentazione di costruire un campo culturale, negando alle letterature francofone una dignità artistica, se non all’interno di una “totalità” francofona. Promuovere letterature di lingua francese fuori di Francia non significa inglobarle, dissolvendo nella “francofonia” le loro identità diverse di corpus letterario autonomo.

Affidarsi ai dati (quelli storici – cioè quelli certificati da una ricerca rispettosa delle fonti – e del testo – infatti, anch’esso è un dato) è una garanzia necessaria e sufficiente e non è questione di “interpretazioni”. In questa stagione si è affermato un relativismo inquietante, che vorrebbe che tutto fosse opinabile e vacillante per nascondere le realtà oggettive. Tuttavia, gli ebrei morti nei campi di sterminio della Germania nazista sono un dato documentato e non discutibile. Né chi è l’autore della “soluzione finale”, né chi è la vittima, né i luoghi, né i momenti. Una sentenza di un Tribunale della Repubblica Francese, quello di Bordeaux, ha condannato nel 1998 Maurice Papon, collaborazionista dei nazisti per crimini contro l’umanità e ha stabilito che le parti lese (i

sopravvissuti alla deportazione) dovevano essere risarcite dallo Stato francese perché quello Stato aveva collaborato con i nazisti nelle “*rafle*” di ebrei e oppositori. In questa vicenda non c’è spazio per “interpretare”. Oramai gli storici francesi, come anche quelli europei e americani che si sono occupati di questo periodo, mettono di fronte alle atrocità commesse durante la seconda guerra mondiale. Fornisco elementi per conoscere quello che finora non sapevamo. Ci informano del fatto che i “resistenti”, in Francia, con De Gaulle erano, all’inizio, molto pochi, alcune migliaia. Quando Parigi è stata liberata, la liberazione è stata conseguita con le truppe americane alle spalle, quindi, si è trattato di una liberazione “molto aiutata”. Una parte della letteratura attuale, quella che sta rivisitando questo periodo oscuro della Francia e della sua storia, fa emergere dal silenzio la collusione della Francia petenista (cioè della maggioranza dei Francesi) con l’occupazione.

La cosiddetta critica “militante” si esprime, oggi, soprattutto in Francia attraverso la tentazione pamphletaria, con gli interventi di alcuni scrittori fortemente implicati con la politica. Sono, comunque, esperienze che hanno una forte eco immediata che, però, non si rivela di lunga durata, in molti casi. L’“impegno”, la ridefinizione della nozione di “impegno”, appare come una delle necessità più urgenti di questi “anni liquidi”, perché l’“*engagement*”, come l’abbiamo ereditato da Sartre, non regge più. Questa stagione richiede un impegno diverso, un impegno critico per la letteratura e l’arte, un impegno “ontologico”, come sembrano suggerire Castoriadis e Quine. Lo scrittore (come il critico, del resto) deve schierarsi dalla parte dell’arte, dalla parte della letteratura: questo è il solo impegno concreto concepibile. L’arte (e la critica) come camuffamento della ragione politica, credo, che abbia perso titolo ed efficacia: nell’epoca dell’immateriale, la liberazione può essere solo immateriale e nulla meglio dell’arte può conseguire questo “obiettivo”. L’impegno tradizionale dello scrittore o dell’artista è legato a forme ideologiche tipiche degli anni Cinquanta, più o meno rivisitate e aggiornate, a esperienze di “politica culturale” come espressione di un mondo organizzato ancora in forme arcaiche (per esempio, la forma partito).

Un altro elemento di riflessione si potrebbe aggiungere sulla posizione di Sartre: il filosofo dell’*engagement* ha detto e scritto molto, per alcuni si è “agitato anche troppo”, ma, se noi lo dovessimo misurare con il metro della coerenza politica, potremmo avere qualche perplessità. Sartre nel periodo 1940-1944 scrive su riviste legate alla resistenza e su altre riviste autorizzate dall’occupazione. Non è il caso di esprimere giudizi sulle eventuali “ambiguità” dell’autore della *Nausée*, ma vorrei che si avesse consapevolezza delle difficoltà e delle contraddizioni tra cui gli uomini vivono. Lo scrittore non è un “manichino metafisico”, è una persona con i dubbi, i problemi e anche gli opportunismi cui la vita può costringere per sopravvivere. Sartre resta un filosofo di grande spessore intellettuale e uno scrittore di grande capacità di “traduzione” di elementi teorici in romanzo, però, resta anche un uomo con i condizionamenti della vita reale. Quando si parla di uomini e dei loro meriti, occorre misura, per non costruire miti caduchi. Sono artisti, pensatori, scienziati, uomini che hanno la capacità di condensare in opere straordinarie elementi di una ricchezza straordinaria, ma questo non li sottrae alla complessità della natura umana e delle sue cadute.

Prendiamo il caso di uno scrittore, un grande scrittore, che oltre tutto è considerato anche santo, Agostino da Ippona. Le *Confessiones*, di cui è autore sono, di fatto, un’esperienza di sana «autofiction» *avant la lettre*. Infatti, si tratta di una autobiografia di forte elaborazione stilistica e retorica che narra la *peregrinatio animae* di un uomo che si espone in tutte le sue umane debolezze. Le vicende narrate avvincono il lettore e restituiscono le contraddizioni della sua umanità. “Sant’Agostino”, quando scrive, resta Agostino, con la storia del suo complesso rapporto con la divinità. Si tratta di un grande scrittore perché riesce a tradurre, attraverso la “banalità” del proprio percorso, l’eccellenza di una situazione molto più ampia e molto più profonda di quella che si potrebbe immaginare per una semplice persona.

Vorrei ora utilizzare alcune citazioni che, ad un primo approccio, potrebbero sembrare estranee al discorso fin qui sviluppato: queste sono citazioni riferite alla musica fatte da grandi jazzisti del Novecento, ma che coinvolgono bene tutta l’arte di questo secolo. Attraverso queste frasi è

possibile ricostruire un “manifesto dell’arte del Novecento”, o almeno, alcuni suoi capisaldi. Eccole qui di seguito: «Don’t play what’s there. Play what’s not there” (Miles Davis); «Discrimination is important” (Thelonius Monk); «Writing is like jazz. It can’t be taught” (Paul Demond); «Tomorrow is the question» (Ornette Coleman); «Practice makes perfect. Imperfect is better» (Paul Bley); e, infine, «Whatever you think can’t be done, someone will come along and do it» (Thelonius Monk). Sono riflessi che possono costituire benissimo un canone dell’arte e della letteratura del Novecento. Sottolineo, soprattutto, alcune idee: quella del *tomorrow* – che è un’idea che attraversa tutto il Novecento –; quella della “perfezione” e dell’uso dell’“imperfessione”; quella di poter realizzare ciò che non è stato ancora immaginato, o, ancora, la “distinzione”, o la “differenza”, come elemento fondamentale e costitutivo dell’atto artistico. Si ritrova ugualmente in questo codice “inatteso” la convinzione che l’arte non possa essere insegnata (contraddicendo le pretese delle scuole di scrittura, di discendenza americana).

Come parlare della letteratura del Novecento? Non ha senso dar vita ad una marcia a tappe forzate tra i monumenti letterari del XX secolo. Ho pensato, invece, che questa di oggi potesse essere un’occasione per riflettere su qualche nodo essenziale della letteratura e cerco di intervenire su qualche aspetto trascurato e, tuttavia, paradigmatico, accettando la parzialità e l’insufficienza di una simile trattazione. Queste osservazioni hanno senso, tuttavia, solo se inserite nel contesto di un’attività di ricerca letteraria, di un’attività svolta sui testi e a partire dai testi, dove la specificità linguistica non sia un limite, ma l’occasione di una condizione di apertura e di approfondimento, da verificare semmai in altri territori letterari. Per esempio, ritengo utile richiamare la nostra attenzione su un’esperienza che, nelle storie letterarie del Novecento, ha uno spazio modesto, quella della «*Nouvelle Revue Française*». La «*Nouvelle Revue Française*» costituisce un caso a parte, perché, pur se studiata, viene considerata fenomeno subordinato alle figure che la animarono. Mi sembra, invece, che nella «*Nouvelle Revue Française*» appaia una “metodologia straordinaria”, poiché Gide e Rivière, con le rivista compiono un gesto di coraggio, foriero di un’attitudine che sarà ripresa, in qualche misura, da altri: cercano “talenti artistici” ovunque, a prescindere da ogni “affiliazione” culturale, ignorando ogni appartenenza a gruppi o correnti, o clan. Si imposta così un lavoro fortemente “sovversivo”, conclamato, ma per niente abituale. La «*Nouvelle Revue Française*» doveva uscire nel 1908, mentre esce nel 1909, in ritardo rispetto alla sua progettazione. Da questa rivista sono stati “scoperti” scrittori di grande talento.

Come si può fare ricerca letteraria senza percorrere strade poco battute? Eppure, qualcuno pensa ancora sia possibile, e questo pone consistenti problemi al critico letterario, quando intende affrontare “l’ignoto”.

Caso letterario opposto è quello di Céline, dopo tanto ostracismo ora ripescato: sulla sua opera molto è stato detto (anche se molto resta ancora da dire). Non è, quindi, tanto del *Voyage au bout de la nuit* che occorre continuare a discutere, ma piuttosto di *Mort à crédit*, dove si entra, con largo anticipo rispetto al presente, in un meccanismo di «*autofiction*». L’«*autofiction*» rappresenta l’uso del momento biografico, reso funzionale, in una forma di narrazione irrisolta e ambigua, sino a non distinguere più tra biografia e finzione. Questa scelta narrativa (che in alcuni casi diventa una tecnica) permette tutta una serie di “variazioni”: consente di esprimere l’“io” e di affermarlo con molta più determinazione; con l’uso dell’“io” attua in maniera esplicita un recupero consistente della mimesi, poiché l’“io” esercita un “effetto-realtà”; da questa certificazione di presenza dell’“io” discende anche una autorevolezza inaspettata: se si scrive in prima persona, questa persona diventa referenziale.

Céline era una persona per niente “politicamente corretta”, viscerale e intollerante: non era certo un esponente di una associazione di beneficenza o di una scuola di scrittura “caritativa”. Ha scritto cose terribili, che pur bisogna leggere, perché bisogna arrivare a vedere fino a che punto si può spingere l’uomo nello sconvolgimento della ragione (e in quali profondità di abiezione possa cadere, pur avendo una scrittura di straordinaria bellezza). Seppur sconvolgente, *Bagatelles pour un massacre* è un passaggio obbligato nella conoscenza del male (la sua “banalità”): mostra fino a che punto un uomo cerchi un “nemico” da accusare di tutti gli errori del genere umano. Il nemico,

ovviamente, è sempre il più debole, quello da sempre additato come responsabile delle sciagure del mondo. Giova leggere il livido *pamphlet* di Céline, sapendo che il suo autore è la stessa persona che, esercitando la professione di medico, cura gli “ultimi”, i precari dell’epoca, i senza risorse, quelli che non avevano niente né nessuno, quelli che non avevano di che pagare il medico. Céline dava la colpa biblica dei disastri dell’umanità agli ebrei e questo comportamento costituisce una contraddizione enorme con ciò che faceva in concreto. In questo romanzo irripetibile, in *Mort à crédit*, Bardamu, il protagonista del *Voyage au bout de la nuit*, diventa Ferdinand. Non siamo ancora all’«autofiction», ma siamo, di fatto, in un “passaggio stretto” dal punto di vista della scrittura, in cui Céline, sovvertendo regole granitiche, utilizza un personaggio che ha il suo stesso nome e che sembra agire come “potrebbe” aver agito il suo autore. Di questo straordinario romanzo, voglio citare due frasi brevissime: «Il faut noircir et se noircir». Mi pare un’affermazione che metta bene in evidenza la capacità distruttiva e autodistruttiva di Céline e che può spiegare molte cose. Si tratta di una frase su cui riflettere con attenzione perché costituisce un’affermazione che, forse, potrebbe orientare diversamente i comportamenti. Sempre in *Mort à crédit*, Céline scrive «La grande prétention au bonheur. Voilà l’énorme imposture! C’est elle qui complique toute la vie, qui rend les gens si venimeux, crapules, imbuables». Céline rappresenta in scrittura uno dei nodi esistenziali più difficili da sciogliere e su cui chiama gli uomini a riflettere. Fino a quando l’umanità non avrà esaminato a fondo il significato di questo “diritto”, le “forzature” che la sua realizzazione concretamente comporta e le ragioni che hanno spinto a credere che questo costituisca un “diritto” (quasi una possibilità contrattuale con la vita), continuerà a percorrere i campi infruttuosi della retorica. Altri, invece, sono i “diritti” che uno scrittore con la sua opera può creare: il diritto alla parola tal qual è nella ruvidezza confusa della vita; la sua frammentazione e il “diritto alla frammentazione”; l’immensità della espressione verbale (tutti diritti reali, invece, che dobbiamo a Céline). Questo scrittore “maledetto” precorre e rende accettabili, estetici i nostri discorsi frammentari, inconcludenti, incomprensibili, incongruenti, le semplici eruttazioni verbali. Dell’oscurità messa nero su bianco ne ha fatto una luce e una liberazione. Ha lasciato in eredità all’umanità il linguaggio “anarchico”: per questo, oggi, siamo tutti cèliniani da parlare alla “Céline” senza rendercene conto.

Un altro scrittore che riaffiora, sparisce e riappare sulla scena letteraria è Jean Genet. Genet, scrittore “irregolare”, senza *agrégation* né *École Normale Supérieure*, continua a minare i territori dei gesti più banali e segreti, il nostro eloquio “conveniente”, spingendolo sino alla sconvenienza insignificante. Per parafrasare quello che Genet scrive “noi non saremmo ciò che siamo, ma ciò che non siamo” e per precisare ulteriormente questa sua intuizione, sostiene che “ciascuno di noi è abitato da più persone”. Genet percepisce sulla sua pelle questa condizione umana assai complessa, e non intende tacerla. L’essere umano è sfuggente: mai interamente da una parte, né in senso sessuale né in senso sociale, ciò che rende Genet – secondo Sartre – non un delinquente, ma “un santo e un martire”. Siamo tutti soggetti indefinibili in una molteplicità inafferrabile. A questa condizione umana si adegua la pluralità di linguaggi di Genet, che porta avanti con convinzione questa mutazione epocale del linguaggio, facendone materia composita: scrive, a momenti, in maniera sontuosa, elegante, poi, con improvvise svolte argotiche, alogiche, iniziatiche, tumultuose, crea una diversione, un corto circuito del senso comune.

È già capitato di accennare, per altri motivi, alla questione del *Nouveau Roman*, una vicenda che trova fondamento in due personaggi fuori dal comune: Jérôme Lindon, con le «*Éditions de Minuit*», e Alain Robbe-Grillet e i suoi romanzi. Con Robbe-Grillet incominciano ad apparire testi che non hanno trama, aboliscono le descrizioni dei personaggi, sono privi di vicende, adottano successioni acroniche e ripetizioni di situazioni (*Les gommages*, *Le voyeur*). Tutta una serie di autori si mettono sulle orme di Robbe-Grillet, come Renaud Camus quando scrive le *Églogues*. Non è un caso che il «*Nouveau Roman*» coincida con quello che i francesi chiamano «*le vacillement des idéologies*», il tramonto del pensiero monolitico e teleologico.

Ne *Les gommages* un colpo di proiettile impiega ventiquattr’ore ad arrivare al bersaglio. A spararlo è un detective, lo stesso che indaga sulla morte di una persona. Questo testo si propone come lavoro

di decostruzione della narrazione e di dilatazione della scrittura, che copre ogni istante del movimento. Con il *Nouveau Roman* si arriverà molto più lontano, sino ad inserire ogni testo di qualunque natura nel testo principale “non-narrativo”. Il *Nouveau Roman* diventa tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, un movimento “di moda”, di proporzioni inimmaginabili, praticando una vera egemonia artistica, realizzando esperienze artistiche diverse. Segue, com’era inevitabile, a partire dagli Anni Ottanta una “reazione” a questa “scuola”. Il movimento letterario di controbilanciamento si presenta come «retour du sujet»: tra i tanti esempi, si possono scegliere quello di Barthes (con *Roland Barthes par Roland Barthes*) e quello di Jacques Borel (con *L’adoration*). Il riapparizione del soggetto innesca tutta una varietà di situazioni di scrittura dell’“io” che giunge fino al «roman di filiation». Mi voglio fermare su questo aspetto – siamo negli ultimi anni Settanta – con un testo considerato il punto di svolta: *Fils*, del 1977, di Serge Doubrovsky. Questo testo appartiene al genere denominato «autofiction», una “biografia immaginaria” (ma non tanto) di un professore universitario, quale era, peraltro, Doubrovskij. Questi (il personaggio o l’autore?) scrive la propria vita, rivelando con le sue passioni, le sue intime difficoltà e quanto di più personale lo può riguardare. Dopo questo primo testo, insiste su questa pista, elaborando una vera “genealogia” e pubblica un altro racconto, di cinque anni successivo, *Un amour de soi*, seguito da *Un livre brisé*, e da una serie di altri scritti che completano (storicamente) e riprendono (modificando) il primo volume. L’«autofiction» e il «roman de filiation» sono generi che procedono paralleli e complementari, restando due “pratiche” distinte. L’«autofiction» consiste nella descrizione dell’“io”, del recupero dell’“io” in forma ambigua; il «récit de filiation» rappresenta la «fiction» sulla “filiazione”, creando una continuità, una sorta di “epopea familiare minima”. Si potrebbe anche dire che questa costituisca una forma di scrittura che si afferma e gode di un certo successo, dopo il «Nouveau Roman», recuperando una storia minuscola. Attraverso alcuni «roman de filiation», per esempio, Pierre Bergounioux ricostruisce, come un entomologo, la storia di suo nonno, di suo padre, di sua moglie e di quanti incontra, con una trascrizione “oggettiva e comportamentale” di chi incrocia sul suo cammino. Si potrebbe osservare che entrano sulla scena letteraria “famiglie numerose”, perché, esaurito un personaggio, bisognerebbe poter avere a disposizione altri familiari che permettano la prosecuzione del racconto, altrimenti, se i personaggi si estinguessero, con essi terminerebbe la narrazione. In una qualche misura, tuttavia, questi «roman de filiation» trattano di un’epoca che sta scomparendo, drammaticamente, dove la famiglia tradizionale risulta oramai datata rispetto alle famiglie “mononucleari”. In questi romanzi, possono narrarsi anche vicende tragiche, come ne *L’Orphelin* (la prima guerra mondiale): la tragedia individuale sfocia in quella della storia e, di soppiatto, si trasforma in storia collettiva.

Nell’«autofiction», nel “ritorno al soggetto” dobbiamo inserire anche uno scrittore fuori dal coro come Sollers: a lui si deve un romanzo molto particolare che s’intitola *Femmes* (1983), in cui racconta i suoi rapporti con diverse donne, ciascuna unica, seppure tutte accomunate in un destino generale di incontri. Il “non-detto”, ciò che fa male e non si può o non si riesce a narrare diventa così espressione letteraria.

Attraversiamo oramai una stagione di recuperi: il recupero del soggetto, il recupero della storia, specie attraverso i «récit de filiation», il recupero della storia attraverso la cronaca minuscola di vite minime. Allorquando riappare la storia, affiorano i “non-detti” storici che, peraltro, disponevano già di un patrimonio cospicuo e fondamentale (per esempio, *La peste* di Camus, *Les chemins de la liberté* di Sartre, *La route des Flandres* di Claude Simon).

Nella storia, così come appare dagli anni Ottanta, emergono, intanto, tre avvenimenti capitali: il processo contro Klaus Barbie del 1985; il processo contro Paul Bouvier del 1994 e il processo contro Maurice Papon del 1997. Succede che nelle scritture si incomincia a intravedere – gli scrittori sono, infatti, fra i primi a intuire e a comprendere la necessità di “ripercorrere” col romanzo questi episodi – che qualcosa di grave non era stato detto (e non per caso). Si era taciuto sul fatto che la Francia era stata confortabilmente «pétainiste», che De Gaulle e i gollisti nel 1940 costituivano una minoranza, come lo fu, del resto, la resistenza; che i francesi avevano regolato i conti col passato in maniera sbrigativa nell’immediato dopoguerra e che, poi, hanno messo una

pietra tombale su quanto era accaduto. Gli storici oggi concordano, in larga parte, sul fatto che lo Stato francese è stato «*pétainiste*» e complice della Germania nazista. Dunque, questa scoperta ha dato luogo ad una produzione letteraria intensa, e spesso di valore; non sono pochi gli scrittori che hanno scritto e scrivono su questo periodo oscuro, perché non hanno voluto sentirsi complici di un silenzio colpevole. Tutto un capitolo esemplare della storia recente deve essere rivisitato e reso trasparente dalla scrittura. Chi se ne è occupato con maggiore efficacia, forse, è stato Claude Simon, nel *Jardin des plantes*. Comincia a scrivere come gli scrittori francesi non osavano fare più da tempo. Si procura due fonti preziose: il diario di Rommel e i documenti degli «*Archives d'État de Vincennes*» ed incomincia a studiare cosa è avvenuto in quel periodo, cosa faceva Rommel in quella fase. Avendo rischiato di finire volontario con le forze naziste, cerca di capire come poteva succedere di finire nelle truppe francesi al servizio permanente ed effettivo del Reich. Nel *Jardin des plantes* mostra come la grande macchina da guerra nazista fosse una macchina che, al proprio interno, era marcia, non funzionava, vi era solo una parvenza di perfezione e un'imperfezione sostanziale. Dopo Claude Simon, altri scrittori hanno percorso questa stagione. Molto tempo dopo, Michel Chaillou scrive *1945* (2004) e consegna questo romanzo d'«*autofiction*», di cui è interprete sua madre, rea di aver avuto una relazione con un soldato tedesco. L'ultimo testo che voglio ricordare tra i romanzi che recuperano la storia, è quello di Michel Séonnet, *La marque du père* (2007): narra del padre, soldato volontario della *légion Charlemagne*, affrontando uno dei più pesanti “non-detti” storici. Questa formazione militare era composta da francesi che, con entusiasmo e convinzione, si arruolavano a fianco della *Wehrmacht* e dell'apparato di guerra tedesco. Seguono, a distanza di tempo, una serie di romanzi, come *Jan Karski* di Yannick Haenel, uno spaccato terribile degli anni della “collaborazione” francese con l'occupante tedesco, mostrando, in tutto il suo orrore, la complicità francese con le truppe hitleriane. A ricordarla e confermarla basta un indirizzo: 93, rue Lauriston, a Parigi. Qui era la sede della cosiddetta “Gestapo francese”. Gli orrori non hanno limite, né sono immaginabili quando gli uomini prendono il cammino della distruzione. Se qualcuno oggi volesse cercare questa strada, non deve andare in periferia: la trova nel XVI *arrondissement*, al 93 una piccola targa ricorda che in quel luogo morirono molti resistenti francesi in maniera atroce. Se qualcuno non conoscesse l'ubicazione precisa, difficilmente potrebbe rendersi conto che, in pieno centro di Parigi, in un palazzo assai dignitoso, la macchina della tortura e della morte girava indisturbata. La “Gestapo francese” era quella cui le SS davano i resistenti catturati, quando li volevano “far parlare”. Il capo della “Gestapo francese” era un ex-poliziotto, un alto funzionario, un ispettore della *police nationale*. Il suo vice era un criminale comune. Oggi, dietro quel portoncino marrone la gente vive tranquillamente, come se niente fosse mai successo, tra quelle mura. La letteratura odierna perciò, nella sua “ricerca storica”, contribuisce a restituirci un po' di luce, mostrandoci di quali nefandezze l'uomo è capace. Il risultato di questo “dovere di verità” va al di là della “verità storica”: aiuta a capire che le vicende non sono o bianche o nere, ma sono grigie, di infinite sfumature di grigio, e, a volte, diventano di un grigio che si confonde quasi col nero. La letteratura dell'*extrême contemporain* contribuisce a far emergere una verità scomoda sull'uomo, una verità che va oltre la sua “individualità recuperata” e oltre la storia, quella delle “ragioni di Stato” e degli “equilibri tra gli Stati”. La letteratura mostra che tutti gli uomini, in diversa misura e in modi diversi, sono implicati nelle sofferenze che si infliggono, con o senza nessuna “ragione”. Nell'uomo abitano generosità e miseria e una forma di liberazione dell'uomo sembra quella di riuscire a vedersi così com'è, senza indulgenze. In questo difficile compito l'umanità troverà ancora la letteratura al suo fianco. Non sarà sola.

Bibliografia minima

- K. BENE, *La collaboration militaire française dans la Seconde Guerre mondiale*, Talmont-Saint-Hilaire, Éditions Codex, 2012.
- B. BLANCKEMAN, A. MURA-BRUNEL, M. DAMBRE (Eds), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, PSN, 2005.
- M. BORGOMANO, E. RAVOUX-RALLO (Eds), *La littérature française du XXe siècle. Tome 1, Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1995.
- A. CERISIER, *Une histoire de la NRF*, Paris, Gallimard, 2009.
- J. DUBOIS, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.
- Ferroni G., *Scrittura a perdere. La letteratura negli anni zero*, Bari, Laterza, 2010.
- Ph. FOREST, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- H. GODARD, *Un autre Céline*, Paris, Textuel, 2008.
- M.-P. HUGLO, *Le sens du récit*, Lille, PU du Septentrion, 2007.
- P. JOURDE, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des Péninsules, 2002.
- W. MARX, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation*, Paris, Minuit, 2005.
- M. NADEAU, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970.
- L. NUNEZ, *Les Écrivains contre l'écriture*, Paris, José Corti, 2006.
- G. PICON, *Panorama de la nouvelle littérature française*, préface de J. STAROBINSKI, Paris, Gallimard, 1976.
- G. PRINCE, *Guide du roman de langue française (1901-1950)*, New York, University Press of America, 2002.
- D. RABATE, D. VIART (Eds), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2009.
- H. ROUSSO, *Pétain et la fin de la collaboration : Sigmaringen 1944-1945*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984.
- Segre C., *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- A. SIMONIN, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955 : Le devoir d'insoumission*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 1994.
- M. TOURET, *Histoire de la littérature française du XXe siècle: Tome 2, après 1940*, Rennes, PU de Rennes, 2008.
- D. VIART (ed.), *Écritures contemporaines – Tome 10, Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes-Minard, 2010.

DRAMMATURGIE A CONFRONTO LETTERATURA E CINEMA: UN PROBLEMA DI INTRADUCIBILITÀ

di Liborio Termine

“Cinema e letteratura” è un’espressione (anche un tema) che è trapassata nei luoghi comuni. E come tutti i luoghi comuni è difficile trovarvi una sostanza di verità, anche perché dei due termini che vorrebbero istituire una relazione, la cosa ha interessato solo il cinema, non avendo la letteratura mostrato mai una qualche propensione a prenderla sul serio. Così il discorso, appena aperto, si potrebbe concludere dicendo, come MacLuhan diceva, che sì, è vero che il romanzo può diventare e spesso diventa “materia” di un film, dal momento che contenuto di un medium può essere un altro medium, ma compiuto questo gesto di espropriazione del contenuto dalla forma letteraria, il romanzo, la letteratura non c’è più e, nel suo perdersi, non lascia al film nessun residuo di sé. E tuttavia, questa radicale diversità di linguaggi mostra una sottile linea di continuità nella definizione e nel passaggio dalla “narrazione” (che appartiene al fatto letterario) alla “rappresentazione” (che riguarda il cinema in quanto spettacolo). Un confine che mi sembra interessante percorrere con le argomentazioni di un grande regista, che è anche un grande teorico: Sergei Ejzenstejn; e di un grande drammaturgo: Luigi Pirandello.

La messa in scena dello sguardo

Da dove arriva il montaggio al cinema? si chiede Ejzenstejn. E risponde: Arriva da Griffith. Ma vuol sapere dove Griffith l’abbia trovato. Ed è sicuro che lo ha trovato nel romanzo vittoriano, nell’opera di Dickens: «Incominciò la cuccuma!» Ma, per quanto strano possa sembrare, in quella cuccuma bollivano anche i film. Proprio di qui, da Dickens, dal romanzo vittoriano nascono i primi elementi dell’estetica cinematografica, legata per sempre al nome di David Wark Griffith». E ancora: «Griffith arrivò al montaggio attraverso il metodo dell’azione parallela, e fu portato all’idea dell’azione parallela da... Dickens». Quindi, cita questa pagina di Dickens:

Sui palcoscenici in tutti i buoni melodrammi a fosche tinte che si rispettano, è usanza presentare scene tragiche e comiche, alternandole regolarmente, come gli strati di rosso e di bianco nella carne d’un ben conservato prosciutto. L’eroe s’abbandona nel suo letto di paglia, affranto dal peso dei ceppi e delle disgrazie; e nella scena che segue, il suo affezionato, ma inconsapevole genitore rallegra il pubblico con una canzonetta allegra. Seguiamo, con cuore pieno d’angoscia, l’eroina alla mercé d’un orgoglioso e spietato barone; la sua virtù e la sua vita sono in pericolo; eccola che tira fuori un pugnale, per salvare l’una a spese dell’altra; ma proprio quando siamo arrivati al culmine dell’azione, si sente un fischio; ed eccoci di colpo nella grande sala del castello, dove un maggiordomo dai capelli grigi canta una buffa canzone accompagnato da un ancor più buffo gruppo di comparse, che sotto vari aspetti circolano ovunque, dai sotterranei delle chiese ai palazzi, e vanno attorno in compagnia, perpetuamente cantando.

Simili spostamenti sembrerebbero assurdi; ma non sono inverosimili come possono apparire a prima vista. Anche nella vita reale, si passa da mense riccamente imbandite a letti di morte e da vesti di lutto ad abiti da festa; ma siamo attori vivi, anziché passivi spettatori, ed è questa la differenza. Nella mimica teatrale, gli attori non si accorgono dei passaggi violenti e dei bruschi sbalzi della passione e del sentimento che, agli occhi dei semplici spettatori, appaiono invece inverosimili e assurdi.

Gli improvvisi cambiamenti di scena e i rapidi mutamenti di tempo e di spazio non soltanto sono sanzionati nelle opere letterarie da un lungo costume, ma vengono considerati da molti come dimostrazione di grande

arte; ci son critici, che misurano l'abilità dello scrittore dalle difficoltà in cui lascia i suoi personaggi alla fine di ogni capitolo: qualcuno stimerà probabilmente inutile questa breve introduzione...

Ma inutile, naturalmente, non è; anzi, è pagina straordinaria perché, nel fissare i principi letterari della costruzione a montaggio, Dickens li fa risalire al teatro, e perciò li considera come un vero e proprio innesto della drammaturgia teatrale in quella letteraria. Con queste conseguenze per il romanzo: la linearità della struttura narrativa si rompe e si moltiplica in diversi piani, ciascuno dei quali, come avviene nella scena teatrale, non implica immediate connessioni causali con quel che avviene prima o dopo; quindi, un procedere per "salti" e spostamenti spazio-temporali che privilegiano la presenza del singolo evento, il potenziamento degli effetti di suspense, la fissazione dei caratteri e della psicologia nei tipi, nei corpi e nelle loro azioni, una tensione costante verso la dimensione del visivo che accentua i caratteri della rappresentazione.

Cose tutte che, giunte al romanzo dal teatro, trapassano nel film – e perciò cose che Griffith avrebbe potuto più direttamente rintracciare in quei palcoscenici che furono di suggerimento a Dickens e spostarle, rimodellandole lungo l'asse dello spettacolo e non della letteratura, nel film. Come dire che la traccia più remota, lo strato più antico del palinsesto chiamato *montaggio* è quello che caratterizza la tecnica compositiva dello spettacolo, i processi costruttivi della *drammaturgia* e che sono diversamente elaborati dal teatro, dal romanzo, dal film. Per il bisogno di drammatizzare l'orditura del racconto, la letteratura prende dal teatro la tecnica del "montaggio", ed è perciò davvero curioso che il cinema la scopra nel romanzo e a questo si fissi quasi per filiazione. Kundera lo dice con chiarezza:

La scena diventa l'elemento *fondamentale* della composizione del romanzo (il luogo dei virtuosismi del romanziere) all'inizio dell'Ottocento. Scott, Balzac, Dostoevskij strutturano i loro romanzi come un susseguirsi di scene di cui vengono descritti minuziosamente l'ambientazione, il dialogo, i gesti; tutto quanto non è legato a un susseguirsi di scene, tutto quanto non è scena, viene considerato e percepito come secondario, se non superfluo. Il romanzo è simile a una sceneggiatura ricchissima di particolari.

Con l'assunzione della scena a elemento fondamentale del romanzo, viene virtualmente posto il problema della realtà quale essa appare nell'attimo presente. Dico "virtualmente" perché, in Balzac o in Dostoevskij, l'arte della scena si ispira più alla passione per l'arte drammatica che non a quella per la concretezza, più al teatro che alla realtà. Nasce così la nuova estetica del romanzo (l'estetica di quello che ho chiamato il "secondo tempo" della storia del romanzo), la quale si manifesta proprio attraverso il carattere *teatrale* della composizione: vale a dire, attraverso una composizione imperniata a) su un unico intreccio (all'opposto della pratica compositiva "picaresca" che ne presenta un buon numero); b) sugli stessi personaggi (lasciare che un personaggio abbandoni il romanzo a metà strada, cosa normale per un Cervantes, viene ora considerato un errore); c) su uno spazio temporale limitato (anche se tra l'inizio e la fine del romanzo passa molto tempo, l'azione si svolge nell'arco di alcuni giorni e solo in quelli...)

Nella composizione del romanzo balzachiano o dostoevskiano, tutta la complessità dell'intreccio, tutta la ricchezza del pensiero (i grandi dialoghi di idee in Dostoevskij, per esempio), tutta la psicologia dei personaggi devono esprimersi con chiarezza solo attraverso le varie scene; per questa ragione, una scena diventa, come in un'opera teatrale, artificiosamente concentrata, densa (nell'ambito di una sola scena possono aver luogo più incontri) e sviluppata secondo una logica improbabile (al fine di mettere in luce lo scontro degli interessi e delle passioni); poiché si mira a esprimere tutto l'essenziale (essenziale per l'intelligibilità dell'azione e del suo significato), la scena deve rinunciare a tutto l'"inessenziale", a tutto ciò che è banale, ordinario, quotidiano, a ciò che dipende dal caso o anche soltanto dall'atmosfera.

Sarà Flaubert (che Hemingway in una lettera a Faulkner definisce "il più venerato dei nostri maestri") ad affrancare il romanzo dalla teatralità. Nei suoi libri, i personaggi si incontrano in un ambito quotidiano, che (con la sua indifferenza, la sua indiscrezione, ma anche con atmosfere o sortilegi capaci di rendere una situazione bella e indimenticabile) interviene continuamente nella loro vicenda intima... Non si tratta di manierismo artistico; si tratta di una scoperta per così dire ontologica: la scoperta di quella perpetua coesistenza di banale e di drammatico che è alla base delle nostre vite. L'aspirazione a cogliere la concretezza del presente è una di quelle che caratterizzano costantemente l'evoluzione del romanzo, da Flaubert in poi: essa avrà il suo apogeo, anzi il suo autentico monumento, nell'*Ulisse* di Joyce...

Perciò Kundera, nel ribadire che è l'Ottocento «l'epoca d'oro, in cui il romanzo si impone per la prima volta come immensa forza sociale», osserva anche che, «dotato di un potere seduttivo quasi ipnotico, il romanzo prefigura il cinema», in quanto «sullo schermo della propria immaginazione, il lettore vede scorrere scene così reali che rischia di confonderle con quelle della sua stessa vita». Il romanziere, per avvincere il lettore, «dispone di una completa *attrezzatura per produrre l'illusione del reale*», ma tale attrezzatura, aggiunge, «finisce però col generare nell'arte del romanzo una dicotomia strutturale» che non tocca il film.

Se, infatti, nel romanzo, il montaggio ha soprattutto il compito di assicurare una specie di «ricucitura» di quell'ordito narrativo che rischia di disperdersi nella frammentazione a cui lo scrittore lo sottopone; nel cinema, invece, proprio perché non c'è narrazione, ma diretta *rappresentazione dell'evento* (sia pure colto nella frammentazione delle unità drammaturgiche di cui si compone, e che non sono più quelle della «scena» teatrale o romanzesca), il montaggio non è più chiamato a «ricucire» le parti, ma a determinare il *ritmo della rappresentazione e del suo svolgimento*. Come dire – ed Ejzenstejn dice – che proprio per questa ragione, il montaggio cinematografico, contrariamente a quello letterario, non è una «tecnica» ma un *metodo* che acquista, all'interno della composizione drammaturgica, natura e finalità estetiche.

Ejzenstejn si chiede, appunto, da dove proviene, dove affonda le sue radici «questo metodo dello smembramento e della ricomposizione», e pensa a Dioniso, ai miti e ai misteri del dio: «Dioniso che viene dilaniato, e le sue membra che di nuovo si ricompongono in un Dioniso trasfigurato. Cioè la soglia da cui muove l'arte del teatro, che diventerà in seguito l'arte del cinema. Quella soglia a partire dalla quale il rito sacro si trasforma gradualmente in arte. L'effettiva *azione del rito* per poi diventare *un'immagine nell'arte*».

Ecco le stazioni del metodo: le membra dilaniate di Dioniso che si ricompongono in un Dioniso trasfigurato: *frantumazione-ricomposizione-trasfigurazione* – un processo attraverso cui la *(ri)composizione*, cioè il montaggio, mostra tutto il suo potere di *interpretare* «diversamente la rappresentazione». In questo modo il montaggio svolge due funzioni: da una parte, mantiene e protegge l'evidenza e l'intelligibilità del fatto, dell'accadere che si va svolgendo e che nella rappresentazione si deposita; ma, dall'altra, ha la funzione, o comunque la possibilità, di attribuire al fatto, all'accadere così riconfigurato un «senso secondo» che «diversamente» ci fa interpretare quel che è stato rappresentato.

Ma, aggiunge Ejzenstejn, perché questo «secondo piano» si instauri, è necessario che vada in ombra il «valore narrativo» della rappresentazione, il quale appunto deve «essere eliminato dal montaggio» in quanto già «sappiamo chi insegue. Sappiamo chi è inseguito. Conosciamo chi fugge e da chi. Abbiamo visto chi dà la caccia a chi. Resta solo da fare in modo che lo spettatore senta al massimo *l'inseguimento*. È a questo punto che il montaggio procede per pezzi brevi che, nel vortice del ritmo, permettono di afferrare in modo *allusivo* che cosa stia accadendo, dove e come». È «attraverso gli elementi di ciò che viene rappresentato che sorgerà davanti allo spettatore un senso più ampio e non rappresentabile: l'immagine generalizzata, l'idea, la generalità». La quale va sempre «oltre i limiti della rappresentazione di un evento»; e può andare oltre perché il montaggio opera in modo da lasciare «*l'avvenimento* intatto e, al tempo stesso, interpretarlo diversamente solo con i procedimenti di una mediazione puramente cinematografica».

In questo quadro, il film, dunque, si istituisce come un puro fatto di rappresentazione. Inaccostabile, dice Ejzenstejn, dalla letteratura e dal teatro:

Com'è angusta la letteratura che, pur capace di penetrare nei più sottili viluppi della coscienza umana come nel moto degli avvenimenti e delle epoche, con metodi speculativi e mezzi melodico-ritmici, può però dar soltanto una vaga idea di quell'ampio mondo di sensi evocato da ogni riga e da ogni pagina.

Com'è imperfetto e limitato anche il teatro sotto questo aspetto! Solo attraverso *un'azione fisica e un comportamento* esterno può trasmettere allo spettatore il contenuto psichico, l'intimo movimento della coscienza e dei sentimenti, il mondo interiore in cui vivono i personaggi e l'autore stesso. Ma questo non è il solo materiale della rappresentazione.

C'è dell'altro, e il cinema lo dimostra, perché esso soltanto «può prendere come base estetica non solo la statica del corpo umano e la dinamica della sua azione e della sua condotta, ma una gamma infinitamente più ampia, che riflette il movimento multiforme e i mutevoli sentimenti e pensieri dell'uomo. Non si limita a rappresentare sullo schermo le azioni e il comportamento dell'uomo, ma li compone in un quadro dove si riflettono la coscienza e il sentimento del mondo e della realtà. Il cinema può dispiegare in una forma grafica al tempo stesso sonora e visiva la ricchezza della realtà e delle forze che la dominano, facendo nascere il tema dal procedimento narrativo cinematografico, fondato sul sentimento e il pensiero umano». E lo può perché in esso soltanto «si fondono in vera unità tutti quegli elementi singoli dello spettacolo inseparabili un tempo agli albori della cultura e che per secoli il teatro si è vanamente sforzato di fondere nuovamente».

Così il film modifica il concetto stesso di “rappresentazione” dal momento, dice Ejzenstejn, che si definisce come una «costruzione di montaggio» che si caratterizza per essere «una notazione del cammino dell'occhio, il quale compie, secondo gli oggetti, un determinato percorso relativo alle condizioni nelle quali esso incontra gli oggetti o gli oggetti lo “incontrano”».

Roland Barthes, alcuni decenni dopo, ci ricorderà che “teatro” significa «il luogo in cui si vede» e sottolinea il vincolo che lega *visione e rappresentazione*: il teatro, scrive, «è effettivamente una pratica che calcola il posto guardato delle cose: se metto lo spettacolo qui, lo spettatore vedrà questo; se lo metto in un altro posto, non lo vedrà e io potrò approfittare di questo nascondiglio per produrre un'illusione: la scena è per l'appunto la linea che taglia il fascio ottico, disegnando il termine e per così dire il fronte del suo schiudersi». Come dire che nella scena lo sguardo incontra sì il suo oggetto, ma, essendone orientato, accade a volte che sia proprio l'oggetto che incontra e guarda lo sguardo dello spettatore. Nel verbo “guardare”, precisa, «le frontiere e del passivo sono incerte».

Nel cinema, quelle frontiere sono ancora più incerte perché la linea che taglia il fascio ottico non ha interruzioni e, nella continuità che crea il montaggio, distrugge la scena. Non a caso, per il cinema, Ejzenstejn parla di *cammino dell'occhio*, di *percorso dello sguardo*:

Ogni sfumatura del rapporto ricettivo dell'occhio riguardo agli oggetti e ai fenomeni incontrati trova riscontro nelle curve del percorso che esso segue da un oggetto all'altro, nella durata delle soste, nella successione del fissaggio degli oggetti. Altrimenti l'occhio non si orienterebbe in una situazione estranea, o in una situazione nota. Amichevole, nemica o sconosciuta. La triade stereotipata: piano generale, piano medio, primo piano (oppure al contrario: dal primo al generale) ha imprigionato a tal punto il pensiero di montaggio nella semplice illustrazione di un ambiente, di una situazione o dell'inizio di un'azione, che non ci si rende più conto del processo originario della successione e della raccolta delle impressioni che di volta in volta si allineano secondo differenti sequenze. Soltanto rispettando la diversità di questa sequenza – cioè della raccolta di successioni di impressioni secondo un determinato ordine e ritmo (la composizione delle durate) – l'effetto finale consisterà in quella sfumatura emotiva desiderata dall'autore. Ma, aggiungiamo, questa sorgerà solo quando il processo dell'inserzione dei pezzi (dei soggetti), delle misure (dei piani) e delle durate (metraggio) sarà perfettamente conforme al lavoro che l'occhio, in quelle date condizioni, avrebbe compiuto per vedere l'oggetto in questione. Qui dobbiamo intendere entrambe le cose: la messa in scena del cammino dell'occhio dell'attore e il cammino dell'“occhio della macchina da presa”.

Nulla in comune con il processo letterario o teatrale, dunque. E tuttavia, proprio in relazione alla “messa in scena dello sguardo” (dell'autore e della macchina da presa), accadde, negli anni del passaggio dal muto al sonoro, che l'introduzione della parola nel film sembrò dovesse davvero scardinare il concetto stesso di “rappresentazione”. Si temette, infatti, che la parola obbligasse a una sorta di “letteralizzazione dell'immagine”, di naufragio dello sguardo. Non è perciò un caso che a dare paradigmatica testimonianza di quel timore, della massa di problemi che si agitarono, del disorientamento che investì la nuova nozione di “spettacolo” appena definita, sia stato un autore come Luigi Pirandello.

«Sta capitando al cinematografo – scrive Pirandello in un articolo dal titolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, apparso sul «Corriere della Sera» il 16 giugno 1929 – quella stessa ridicolissima disavventura che in una delle sue più famose favole Esopo fa capitare al vanitoso pavone, allorché lusingato beffardamente dalla diabolica volpe per la sua magnifica coda e la maestà del suo incesso regale, aprì la bocca per fare udire la sua voce e fece ridere tutti».

Nel 1929 il cinema apre bocca e rischia di far ridere tutti perché quella “voce” mette finalmente in mostra il “pavone” che, in effetti, era diventato; in mostra l’inconsistenza che nascondeva dietro la vanagloria della magnifica coda e dell’incedere regale. È un apologo importante, una metafora impietosa, quella che Pirandello usa; e tanto più impietosa in quanto accende i riflettori su una tendenza che era diventata egemone, se non generale, e che appunto il sonoro, la “voce”, illumina, chiarisce. Quella “voce”, infatti, con la sua sola apparizione (che definitivamente dichiara morto il cinema muto, perché il silenzio della “visione muta” è stato rotto, «non si rifà più», e «bisognerà dare adesso ad ogni costo una voce alla cinematografia»), mostra che «*l’errore fondamentale della cinematografia è stato quello di mettersi, fin dal primo principio, su una falsa strada, su una strada a lei impropria, quella della letteratura (narrazione o dramma)*».

Non si tratta di una considerazione di poco conto (né di giudizio che colpisce le rare, geniali opere che vi fanno eccezione), dal momento che intende registrare la sconfitta che, proprio sul piano dell’innovazione, dell’invenzione drammaturgica, il cinema ha voluto infliggere a se stesso. Come, per molti versi, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* avevano anticipato. D’altra parte, non era, questa di Pirandello, una valutazione isolata.

I Formalisti russi, per esempio, sottolineavano la stessa cosa in alcuni saggi dedicati alla semantica e alla stilistica del film scritti nel 1927: «Ancora oggi il cinema vive di generi estranei: il “romanzo”, la “commedia” e via dicendo. Sotto questo aspetto la “comica” primitiva era più onesta e, sul piano teorico, ci offre le basi per risolvere la questione dei generi più del “cineromanzo”, che è frutto di un compromesso», dice Jurii Tynjanov; e Osip Brik stigmatizza ciò che più di ogni altra cosa dispone il film sul versante della letteratura, la preminenza dell’intreccio: «Qualsiasi intreccio è una violenza compiuta sul materiale, perché se ne estrae solo ciò che può servire agli sviluppi della trama»; mentre Viktor Sklovskij, alcuni anni prima, segnalava che «i tentativi di utilizzare la letteratura per fini cinematografici si sono risolti in un fiasco», poiché «nel romanzo quasi niente può essere trasferito sullo schermo. Quasi niente all’infuori del nudo soggetto».

Né, del resto, è senza significato che proprio Pirandello, nella “dichiarazione di assenso” per l’adattamento cinematografico de *Il fu Mattia Pascal*, rilasciata a Marcel L’Herbier nel 1924, tra l’altro scrivesse: «Il cineasta del *Don Juan et Faust*, nel realizzare il film, pur aggiungendo quel che non c’è nel romanzo, saprà conservare la tenuta massima e la portata filosofica del soggetto originale... Credo che il cinema, più facilmente e più compiutamente di qualsiasi altro mezzo di espressione artistica, possa darci la visione concreta del pensiero». *Pur aggiungendo quel che non c’è nel romanzo*, dice: e noi sappiamo che intende la forma drammaturgica, che è la vera sostanza del film, e in cui solamente può realizzarsi la *concreta visione del pensiero*; appunto la drammaturgia filmica che nel romanzo non c’è e non può esserci, e che spetta al regista creare, porre in essere. E questo era il suggerimento che in forma cortese dava a L’Herbier. .

Perché, dunque, proprio il sonoro pone in evidenza l’errore fondamentale della cinematografia: il suo mettersi, fin dal principio, sulla strada, impropria, della letteratura? Frattanto, Pirandello rileva che la cinematografia, su questa strada si è trovato per forza in una doppia impossibilità: di sostituire la parola; di farne a meno. E con questo doppio danno: per sé, perché non ha trovato una propria espressione libera dalla parola (espressa o sottintesa, “sottotitolata” in didascalia); per la letteratura, la quale, ridotta a sola visione, subisce per forza una diminuzione di tutti i suoi valori spirituali, che, per essere espressi totalmente, hanno bisogno di quel “di più” che è loro proprio, cioè la parola.

Pirandello sa – e l’ha detto proprio nei *Quaderni* – che l’immagine è disimmetrica rispetto alla parola; che ha uno statuto diverso da questa; che, nell’ambito della rappresentazione, segue orditure che alla parola sono interdette: il gioco dei piani, delle ombre e delle luci, dei tagli, delle angolazioni, la grana dei corpi, l’eccedenza dei dettagli... la complessità insomma di un’organizzazione e di una visione sincretica che dilata i campi della significazione, li perfora persino, al punto da raggiungere e muovere ciò che Walter Benjamin chiama «l’inconscio ottico».

È forse vera l’osservazione di Barthes secondo cui se vogliamo formalizzare, enunciare il senso di un’immagine, non possiamo fare a meno della parola. Ma questo non vuol affatto dire che fondamento dell’immagine sia la parola (che l’immagine sia in qualche modo una “illustrazione” della parola), o, peggio, che l’immagine, al suo fondo, nasconda una parola che vi è almeno sottintesa. L’immagine è, semplicemente; e, nel suo essere, come è stato detto, coglie la realtà, per chi la guarda. Può, certo, accadere che quando essa non è raggiunta da una parola, perda di significato e taccia; ma accade sempre che la parola che coglie e in sé vuole interamente assumere l’immagine ne impoverisce il significato, non la satura, non copre tutti i suoi sensi possibili, la gamma vasta e perfino infinita delle sensazioni, delle emozioni che l’immagine appunto genera. Così Pirandello divide con Ejzenstejn la convinzione che tra un’espressione verbale e un’espressione visiva non si dà analogia né di natura né di struttura. C’è naturalmente, tra immagine e parola, una solidarietà, addirittura un vincolo; ma proprio per questo il loro rapporto è delicatissimo, facile a rompersi. O a trascendersi in una nuova unità dentro cui anche la parola dovrà assumere caratteristica d’immagine.

Perciò Pirandello dice che se l’immagine non è capace di sostituire la parola in tutte le sue funzioni (di significato, di pensiero, di rappresentazione, nelle sue coloriture affettive, evocative, ecc.), si trova anche nell’impossibilità di farne a meno; si trova cioè nella necessità di istituirla come il suo proprio fondamento nei cui riguardi può solo svolgere una funzione illustrativa, descrittiva.

E questo, appunto, sembra a Pirandello che sia accaduto nella maggior parte del cinema muto, il quale si è trovato costretto a disporsi sul versante della letteratura, a diventare “narrazione” (per la preminenza dell’orditura delle “didascalie” nei cui riguardi l’immagine poteva porsi solo come “illustrazione”), andando contro la sua vera natura, sconfinando in una strada innaturale. Il prezzo che ha così pagato è stato la rinuncia a una drammaturgia propria. Non a caso nel 1924 lo scrittore aveva dichiarato: «Io credo che il cinema, più facilmente, più compiutamente di qualsiasi altro mezzo di espressione artistica, possa darci la visione del pensiero...: il Sogno, il Ricordo, l’Allucinazione, la Follia, lo Sdoppiamento della personalità». Non diversamente Ejzenstejn (a memoria di un’altra singolare coincidenza) quando afferma – in un saggio che non a caso si intitola *Drammaturgia della forma cinematografica* – che il cinema, se non impiega «la consueta forma descrittiva», ha «la possibilità di stimolare e dirigere l’intero processo del pensiero».

Il sonoro, afferma Pirandello, rischia di non sanare il male, ma anzi di aggravarlo, «sprofondando la cinematografia più che mai nella letteratura», di cui occuperà l’estrema provincia. Egli teme, infatti, che il cinema si sposterà sempre più verso un puro descrittivismo, che l’immagine diverrà illustrazione superficiale, funzionale, espositiva della parola, per la preminenza che questa inevitabilmente avrà e che devasterà un linguaggio che, se non ha veramente elaborato una drammaturgia propria, ha mostrato comunque di saper acquisire un apparato retorico sofisticato.

Le ragioni che indica sono diverse. Alcune contingenti, legate a una tecnologia ancora rudimentale (la “voce di macchina” che rende irreali l’ambiente che il film rappresenta perché dilaga nella sala con «sguaiato borbottamento da ventriloqui accompagnato da quel ronzio e friggio insopportabile dei grammofoni»); altre legate a una sorta di rudimentale buon senso (se al cinema si parla, chi parla è l’attore, ma l’unico attore che sa parlare è quello di teatro: perciò il cinema abolirà se stesso e diventerà copia stereotipata, illogica e innaturale del teatro); altre ancora pretendono avere misura teorica e lasciano qualche sconcerto.

L’autore che nei *Quaderni*, con intuito acutissimo, ci ha mostrato – prima di Sklovskij, prima dei Formalisti russi – che l’immagine non è l’ombra di un oggetto o di un’azione, ma è essa stessa “oggetto” e “azione”, per foga polemica ora non esita a ridurre l’immagine a un’ombra, che non ha

e non sopporta (se non innaturalmente, se non irrealmente) una voce: «Le immagini non parlano, si vedono soltanto; se parlano, la voce viva è in contrasto insanabile con la loro qualità di ombre e turba come una cosa innaturale che scopre e denuncia il meccanismo».

(E fu davvero facile a Vitaliano Brancati, qualche giorno dopo l'uscita dell'articolo, così rispondere a Pirandello: «Non importa che la voce sia di un corpo vivo e il personaggio che la pronuncia sia invece un fantasma. L'umanità, la quale sa vedere un uomo che canta ascoltando un disco di grammofono, saprà certo intensificare la vitalità dei fantasmi cinematografici sino ad accordarli con la potenza della loro voce. L'umanità, insomma, che ha la forza di vedere un uomo, ascoltandone soltanto la voce attraverso un filo telefonico o attraverso le onde herziane, avrà certamente la forza di immaginare un po' di rosso sulle labbra, che si muovono e parlano, di un artista proiettato sullo schermo. Dal nulla all'immagine viva c'è più strada che dal fantasma all'immagine viva. Il pubblico del cinema si abituerà facilmente a lasciare il suo udito raccogliere i suoni senza la necessità di integrarli e a tenere desta la sua fantasia visiva in modo da colorare, mettere in rilievo e illuminare le immagini che l'occhio raccoglie»).

Condanna dura e fragile, dunque, quella che Pirandello pronuncia per il cinema sonoro – e perciò ci sembra pirandelliana la circostanza davvero curiosa che il primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, abbia come soggetto la novella di Pirandello intitolata *In silenzio* – anche se del tutto stravolta, incredibilmente manipolata.

Condanna fragile e anche un po' equivoca, o almeno forzata; ma che ha il merito di rendere evidente un bisogno, un percorso, un progetto. Scrive: «È un vano persistere, è un cieco affondarsi nel suo errore iniziale il cercare questa voce nella letteratura. La letteratura, per far parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti, ha il teatro... Bisogna che la cinematografia si liberi della letteratura, per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento. Il suo proprio elemento è la musica».

E precisa: non la musica che accompagna il canto («il canto è parola: e la parola, anche cantata, non può essere delle immagini; l'immagine, come non può parlare, così non può neanche cantare»), né musica come il jazz, che è cosa da music hall, ma la musica «che parla a tutti senza parole, la musica che s'esprime coi suoni e di cui essa, la cinemelografia, potrà essere il linguaggio visivo».

Propone, appunto, il nome: *cinemelografia*, linguaggio visibile della musica; e, per così dire, un programma: «Gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti che i suoni esprimono, rappresentata nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini impensate, che possono essere terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione, o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale».

Non è davvero un'idea, com'egli invece con entusiasmo afferma, rivoluzionaria. Trascina echi di intuizioni e sperimentazioni svolte dalle avanguardie, e di cui era certamente informato. Ma gli sembra un'idea in ogni modo capace di far uscire il cinema dalle «due colonne d'Ercole della narrazione e del dramma»; e perciò possiamo intenderla come una sorta di “sistema di montaggio” che doveva – avrebbe potuto – produrre una nuova forma di rappresentazione e di spettacolo tutta visiva o visionaria, fondata sul contrappunto dei ritmi dell'immagine (rappresentazione, azione, movimento, suggestione, pensiero) e della musica. Coltivò con passione quest'idea ma non ebbe successo. Dopo una serie di tentativi falliti, nel luglio del 1929 scrive ancora: «Voglio indicare nuove strade al cinema. Come sarà tecnicamente possibile che queste strade risultino transitabili è ancora il mio segreto, il quale però sarà presto rivelato dal mio lavoro che darò al pubblico» – e parla di una versione cinematografica dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che sarà «sperimentato dall'autore fin dal principio come una pura visione».

Riemerge così il tema centrale: quello della forma drammaturgica – e quindi di una rappresentazione non letteraria, non teatrale – da dare al cinema. E ne affida la verifica alla sceneggiatura dei *Sei personaggi*. È una scelta coerente per l'autore che, proprio con quest'opera, ha “rivoluzionato il teatro”, come dice Ejzenstejn, attraverso un radicale sovvertimento delle

strutture della rappresentazione. Certo, i *Sei personaggi* gli indicano il metodo anche per il cinema, ma egli sa bene che l'impianto dell'opera teatrale è inconciliabile, incompatibile con il cinema, che ha altra cognizione e pratica della rappresentazione e dello spettacolo. Perciò tenta di scardinare il vecchio impianto recuperando per intero la natura visiva del film, che assume come il tratto caratterizzante del suo linguaggio, il "luogo" dentro cui articolare la rappresentazione.

L'articolo in cui parla della sceneggiatura dei *Sei personaggi* appare qualche giorno dopo la pubblicazione di *Se il film parlante abolirà il teatro*, il 7 luglio 1929 su «La Nación» di Buenos Aires con il titolo *Il dramma e il cinematografo parlato* (noto in Italia come *Dramma e sonoro*). Affronta ancora il tema del sonoro e di una drammaturgia tutta fondata sulla "pura visione", ma l'affronta, rispetto all'altro articolo, da una angolazione più sfumata, più problematica.

Il cinema, dice, al pari della parola, ma con modi e forme diversi dalla parola, può dare rappresentazione della "vita interna"; mostrare «la visione degli avvenimenti che muovono l'artista», drammatizzare cioè i processi interiori, profondi, anche inconsci – appunto pensieri e sentimenti – a condizione però che esso sia «cosciente delle possibilità e motivi che gli appartengono esclusivamente». Quindi torna a precisare: «Rinunciando totalmente al filo che persisterebbe ad unirlo ancora all'arte, del tutto differente, del dramma, il cinema dovrebbe trasformarsi in pura visione: cioè dovrebbe cercare di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata».

Il sogno – e dobbiamo intendere un linguaggio e, insieme, un "sistema di montaggio", una coesistenza di materiali visivi che si intrecciano lungo una molteplicità di piani rappresentativi, un vero e proprio congegno drammaturgico.

Quindi, aggiunge: «Il mio dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* sarà posto adesso in lavorazione. Dire che lo sarà non risulta molto corretto: piuttosto cerco di risolvere in maniera puramente ottica il problema che s'incontra nella stessa radice del mio dramma; e che è trattato in esso trascuratamente. Mi sto sforzando di rendere intellegibile, attraverso questo mezzo visivo, come i *Sei personaggi* e i loro destini furono concepiti nella mente dell'autore, e imbevutisi di vita si resero indipendenti da lui. Naturalmente questa proiezione del problema su un nuovo piano, è solo una sostituzione, una creatura ibrida che s'incontra molto lontano dall'idea del vero lavoro del cinema. Esso sarà perciò sperimentato dall'autore sin dal principio come pura visione, e che può per conseguenza essere riprodotto».

Per chi legge, la frase «questa proiezione su un nuovo piano è solo una sostituzione, una creatura ibrida che s'incontra molto lontano dall'idea del vero lavoro del cinema», ha qualcosa di criptico, di enigmatico. Chi ignora che cos'è la *cinemelografia*, stenta a decifrarne il senso; e chi la conosce avverte che, nell'opera, solo una parte – quella che riguarda i processi della creazione artistica – avrà proiezione su un "nuovo piano", ibridamente incrociandosi con altri "piani" che rimangono lontani "dal vero lavoro del cinema". Segno, dunque, che la cinemelografia è, nelle intenzioni di Pirandello, qualcosa che può articolare ritmi in contrappunti sonoro-visivi, i quali però non permettono, in nessun caso, di organizzare una sostanza o una connessione o uno sviluppo in qualche modo "descrittivi", "narrativi". Lo dice anche con chiarezza: nel cinema «ogni elemento che si richiama alla comprensione e non influenzi solo l'anima dell'osservatore, esclusivamente per mezzo del senso visivo, deve sparire».

Pirandello sa bene che questo progetto non può essere integralmente realizzato dai *Sei personaggi*: troppo peso ha l'opera teatrale per non condizionare la versione cinematografica; ma, non volendo del tutto abbandonarlo, intende provarlo almeno su un asse del film, un "piano": quello che nell'opera teatrale non è oggetto di rappresentazione e che il cinema può rendere visibile, cioè i processi della produzione artistica, «il lavoro – inconscio, sorprendente – della creazione». Che è, appunto, uno dei "piani" dell'opera, essendocene altri due che completano la struttura, l'architettura del film. Ne aveva dato notizia un anno prima (in un'intervista con Enrico Rocca apparsa su «Il Popolo d'Italia» il 4 ottobre 1928) e in una forma che ci sembra utile accogliere come una vera e propria dichiarazione di poetica.

Il film, dice Pirandello, deve organizzare la materia dei *Sei personaggi* in “piani” tra loro diversi: «il mondo dell’autore e delle creature che gli forniscono lo spunto (il piano della realtà); quello dei personaggi, pallidi dapprima come fantasmi, poi sempre più distinti e alla fine surreali e dal corpo potente, statuario, incumbente (piano fantastico); e il mondo degli attori (piano teatrale)». Questi piani, precisa, debbono essere rappresentati *in simultaneità e intersezione*, debbono incrociarsi *senza disturbarsi ed anzi ottenendo un’evidenza pari e una ricchezza anche maggiore di quella del lavoro teatrale*.

Dichiarazione importante, questa di Pirandello, perché il progetto dei tre “piani” distribuiti non in successione bensì in simultaneità e intersezione, traccia la mappa di un processo complesso, di una procedura sofisticata che ha come obiettivo quello di porre non solo una nuova forma, ma una nuova nozione di “rappresentazione” – nuova non solo in rapporto al teatro, ma al cinema stesso. Accenna qualche esempio. E dà, innanzitutto una notizia: «Io prendo parte al lavoro in qualità d’attore, cioè... d’autore qual io insomma sono». Come dire che i sei personaggi diventano sette. E dal settimo personaggio, che è ed è interpretato da Pirandello stesso, il film prende le mosse: è dalla sua presenza e dalla sua azione, che il dramma comincia a porsi, a svolgersi, ad avere consistenza.

Racconta a Rocca: «Lei rammenta il punto di partenza dei *Sei personaggi*: io ho concepito un’azione teatrale, ma poi le difficoltà incontrate nel tradurla in opera d’arte mi fanno rinunciare ad ogni tentativo di ulteriore realizzazione. Nonostante ciò i personaggi di quell’azione, da me rifiutati, non cessano d’assillare il mio cervello e mi diventano quasi un incubo. Tutto questo si vedrà. Cioè si vedrà com’io mi imbatta nello spunto che poi mi dovrà invogliare a dare al fatto brutto forma d’arte».

Ed ecco lo spunto, l’occasione – in certo modo “reale”, perché appunto sul “piano della realtà” si svolge – da cui si genera un livello “fantastico”: «Può immaginare me che incontro per un vicolo sudicio una ragazza, che mi sfiora recandosi in una casa equivoca. Questa ragazza – che io poi conosco e con cui per pietà, per interessamento, continuo a mantenere i rapporti – resta nella realtà lei con il suo dramma, con le sue preoccupazioni. Ma intanto in me quel suo dramma si trasforma in fantasma artistico: accanto alla ragazza vera un’altra ne sorge: il suo doppione, il suo sosia artistico, nel caso nostro quella giovane che nei *Sei personaggi* incontra il patrigno nella casa d’appuntamento di Madama Pace».

È la realtà, dunque, che muove la fantasia – e l’immaginario nient’altro appare che il *sosia*, il doppio fantastico, irreali, della realtà stessa, che in quello si muta senza mai del tutto dissolversi. Pirandello, infatti, precisa: «Cinematograficamente lei può figurarsi me che nel mio studio l’ho di fronte, seduta, la ragazza del vicolo che mi racconta i suoi casi. Racconta ma, mentre racconta, una le nasce accanto che le somiglia, visibilmente dico, un fantasma ancora pallido, il personaggio della favola immaginata che trae dalla vita del personaggio reale, ma anche dalla mia fantasia, nutrimento. E così la narrazione dei casi della ragazza – dei casi veri –, ne suscita altri analoghi – fantastici –, e di essi, e da tutto ciò che in me autore si evoca per associazione, nascono via via abbozzati i personaggi e la loro vicenda». Che, come noto, è questa: nell’impossibilità di avere consistenza di vita nell’opera, perché l’autore gliela rifiuta, i sei personaggi «se ne vanno sul palcoscenico a domandare al capocomico di dar vita alla loro vicenda, ma ognuno volendo viverla senza rinunciare nemmeno a una briciola, senza ceder nulla ai compagni di vicenda e di catena». E così dovrà anche accadere nel film, a coprire il “terzo piano”: quello teatrale o, ancora meglio, quello degli attori.

Non è difficile cogliere, nel progetto di Pirandello, il fatto che i “piani” si pongono come orditure, dispositivi strutturali che hanno, essenzialmente, la funzione di liberare le tensioni drammatiche della materia e di abbassare, per così dire, il livello di attenzione per l’intreccio, il quale si rende mobile, “lavora” per varianti e spostamenti, in continuità, in simultaneità. Ciò che, infatti, vediamo emergere con chiarezza è il fatto che non ci troviamo dinanzi a tre “piani” ciascuno in sé concluso, che si sviluppano in successione. Sono tre piani che si svolgono, si sciolgono, simultaneamente poiché l’uno nasce sempre sulle radici dell’altro, attraverso un movimento in cui l’uno e gli altri si danno in continuazione, vicendevolmente, il cambio; e perciò come se uno fosse spinto dagli altri in

una sorta di processo a spirale dove, con assoluta precisione, si possono segnare, e contare, i punti di rottura e di innesto di ciascuna struttura e di tutte insieme.

Vorremmo dire, i punti di “esplosione”; perché di questo, in fondo, si tratta. E, detta la parola, ricordiamo ch’essa è di Ejzenstejn, il quale la usò quando, per definire il processo estatico – che interamente si fonda sulla “rottura” e la moltiplicazione delle strutture –, pervenne alle stesse conclusioni (allo stesso metodo) di Pirandello. Un’altra affinità, tra i due autori, che qui appunto ci piace registrare; e affinità non solo di metodo, ma di orientamento estetico.

Estasi è parola che etimologicamente – da *ex-stasis* – significa “essere fuori da sé”, “uscire dallo stato abituale”; e “uscire da se stessi” è condizione che, per verificarsi, necessariamente implica «il passaggio a qualcosa d’altro, a qualcosa di qualitativamente diverso o contrario rispetto a quel che precedeva»: come può essere, per portare un esempio elementare, il passaggio repentino dal riso al pianto, dall’immobilità al movimento. Perciò “estatica” sarà quell’opera, dice Ejzenstejn, che dispone tra loro i fenomeni da rappresentare «in modo che *ciascuno in rapporto all’altro manifesti una sorta di passaggio da una intensità all’altra, da una “dimensione” all’altra*». Si intende allora che si ha “estasi” in un’opera quando, nella sua unità d’opera, si attuano autentici passaggi da un “sistema di rappresentazione” a un altro diverso e meglio se contrapposto; ma poiché sappiamo che, all’interno di un’opera, questi “sistemi di rappresentazione” sono organizzati dalla struttura, possiamo anche dire che estatico è quel processo che agisce propriamente sulle strutture, permettendo il passaggio dall’una all’altra, magari inducendole a *trafiggersi l’un l’altra* – come, con bella immagine, dice Ejzenstejn, e come abbiamo appunto visto in Pirandello.

Si tratta di un principio estetico che ha caratterizzato le procedure e i destini dell’intera arte del Novecento, la quale, com’è noto, attraverso tali successive e sempre più articolate “esplosioni” delle strutture, non solo “apre” l’opera, la rifrange su se stessa (è qua la radice del “teatro nel teatro”), ma finisce – e in particolare la cosa è più evidente nell’arte figurativa – per rompere il legame con l’oggetto che ora esplose «in linee ed elementi, che come frammenti di “quinte” costruiscono un mondo di nuovi spazi, di nuovi volumi e delle loro intersezioni».

Un principio, un metodo che Pirandello considera “adattissimo”, necessario al cinema per evadere dal recinto puramente narrativo in cui si è chiuso, per liberarsi dalla servitù della letteratura. Un metodo che riprenderà un anno dopo la redazione della sceneggiatura cinematografica dei *Sei personaggi*, nel 1929, per *Questa sera si recita a soggetto*. Anche qui, non a caso, la materia è distribuita sui tre piani della realtà, del fantastico e del teatrale che tra loro si “trafiggono” l’un l’altro, e vorticosamente si trafiggono. Perché “piano della realtà” è quello del teatro vero, con il pubblico vero (che avrà la sua parte), con gli attori-persone (il signor..., la signora...); “piano fantastico” è quello dei personaggi che si costruiscono attraverso le persone degli attori; “piano teatrale” infine è quello della rappresentazione vera e propria, di una “recita” che, seppure “a soggetto”, si compie comunque secondo tutte le convenzioni, solo in apparenza distrutte, della scena. E questi “piani” sono sempre rappresentati in simultaneità e in “integrazione”, come al cinema e forse più che al cinema se anche la proiezione di un film vi può trovare posto.

Qualcosa di più che una semplice coincidenza se, nell’inviare il “Prologo” a Ugo Ojetti, scriveva che l’opera «pone (mi pare) all’estetica in generale, e alla critica in particolare, un problema nuovo». *All’estetica in generale*, dice: anche al cinema, dunque. E Pirandello davvero pensava che il cinema non avesse bisogno di una estetica “speciale”, dal momento che i suoi problemi non erano diversi da quelli dell’arte in generale ch’esso stesso aveva contribuito a trasformare e dentro cui ricercava appunto la soluzione.

Da questa esigenza nasceva il progetto cinematografico dei *Sei personaggi*, e ad essa dava una risposta. Perciò ci piace ricordare che, nel 1933, così scriveva al produttore Carl Laemmle: «Lo scenario è stato eseguito per un film “muto”, e questo è un grande vantaggio, perché tutta l’azione risulta così rappresentata in movimento: vero cinematografico e non teatro tradotto in cinematografico. Per rendere il film “parlato”, basterà che io aggiunga poche efficacissime battute di dialogo, ai luoghi opportuni».

Aveva, in buona parte, ragione. Nel 1940, Ejzenstejn dirà che in un film strutturato secondo una complessa orchestrazione di montaggio – intellettuale, verticale, polifonico –, «il passaggio dal montaggio muto all'immagine sonora, ovvero al montaggio audiovisivo, non cambia *sostanzialmente* nulla».

CINEMA E CULTURA DI MASSA NEL NOVECENTO*

di Goffredo Fofi

Non essendo figlio di alfabetizzati, ma di analfabeti, il cinema è stato per me la prima fonte di culturalizzazione: ho imparato a ragionare guardando i film, ragionando sui film, fantasticando sui film, immaginando sui film, e da lì poi è nata la curiosità per altre cose, per la lettura, per i libri, per il teatro ecc.

In questo mio tentativo di ricostruire rapidamente una storia della cultura di massa nel Novecento, che è un argomento molto dibattuto e molto importante – sul quale però credo che i tempi recenti, il cosiddetto postmoderno, stiano gettando una luce del tutto nuova rispetto ai dibattiti del passato – partirei dal cinema, che è la cosa che conosco meglio e che è del resto un esempio straordinario di ibridazione delle forme. Il cinema nasce innanzitutto e immediatamente dalla fotografia: in americano si chiama infatti *movie pictures*, “fotografia in movimento”, “immagini in movimento”: la scoperta della croce di Malta ha permesso alla fotografia di procedere velocemente, di dare con fonti di luce forti l’illusione del movimento, quando invece si tratta di immagini che si susseguono una dopo l’altra. La fotografia, dunque, ma non solo, come vedremo. Appena il cinema ha cominciato a emettere i primi vagiti si è immediatamente diviso in due filoni, rimasti tutt’oggi, come vedremo, le due strade dominanti nella storia del cinema.

La prima linea è quella del documentario, quella dei fratelli Lumière. Essi avevano una fabbrica di materiali fotografici e, tra coloro che hanno contribuito alla nascita del cinema (che nasce quasi contemporaneamente in molte parti d’Europa, prima di trasferirsi e affermarsi in America), sono quelli che ci mettono più entusiasmo e diventano quasi subito industriali della pellicola e del mezzo cinematografico. I fratelli Lumière si limitano a registrare la realtà (famosissima la scena dell’arrivo del treno in una stazione, citata in molti film, come pure quella degli operai che escono dalle officine Lumière e vanno verso il pubblico). L’altra “faccia” del cinema delle origini è Georges Méliès (gli ha dedicato di recente un film in 3D Scorsese), un costruttore di giocattoli che, secondo una tradizione molto antica (pensate agli automi dei racconti di Hoffmann e a quelli di Casanova), si ingegnava a dare l’illusione del vero attraverso il falso assoluto, attraverso la tecnica (a questa tradizione appartengono anche Carlo Rambaldi, Antonio Margheriti, Mario Bava). Méliès aveva capito che era possibile usare il montaggio per creare una storia, degli effetti straordinari (ad es. i primi uomini sulla luna), anche comici (ad es. facendo entrare un signore dalla porta, e facendolo ripassare cinque mesi dopo, molto ingrassato, ecc.).

Il cinema dunque è sin dalle sue origini da un lato documento, dall’altro sbalordimento, meraviglia. E non a caso si sviluppa, attraverso il fenomeno dei *nickel odeon*, i filmini proiettati nei luna park, come un fenomeno da baraccone. Negli Stati Uniti, fino a tempi recenti, i grandi padroni del cinema americano sono i grandi ciarlatani ebrei, che girano di piazza in piazza con i loro trucchi e che attraverso i nickel odeon hanno accumulato il patrimonio necessario a sviluppare l’industria del cinema. Tutti i grandi produttori di Hollywood hanno alle spalle quell’esperienza e infatti è noto che McCarthy prese di mira il cinema hollywoodiano da un lato per motivi pubblicitari (data la forte amplificazione delle notizie che il mondo dello spettacolo permetteva), dall’altro perché il suo antisemitismo lo portava a voler sgominare uno dei settori in cui il potere ebraico era più forte e

* Il testo che si presenta è la riproduzione della lezione tenuta da Goffredo Fofi, che ha non potuto rielaborare il testo, ma che ha approvato la redazione qui fornita.

importante. Ed è risultato un settore fondamentale per diffondere l'“american way of life”, cioè quello che Susan Sontag ha definito «la peste che l'America ha regalato al mondo».

Il cinema nasce da queste due spinte di fondo, rappresentare e stupire, e immediatamente deve “rubare” da altre forme artistiche: la fotografia non gli basta, ha bisogno del teatro, della letteratura, e persino dell'opera lirica. Il cinema ruba innanzitutto ai grandi narratori dell'Ottocento che, secondo Eisenstein, sono stati i veri inventori del montaggio cinematografico con i loro meccanismi narrativi, i tagli e le sequenze, sviluppati successivamente dal cinema). Il più saccheggiato naturalmente è Dickens, il più cinematografico di tutti (e anche qui c'è la spinta allo sbalordimento, al meraviglioso, alla sorpresa: i grandi romanzi dell'Ottocento nascono come *feuilletons*, come romanzi popolari a puntate, il cui meccanismo di fondo impone di tenere sempre desta l'attenzione).

Ma anche l'opera lirica, dicevo. C'è un nome fondamentale nella storia dello spettacolo americano e nella nascita del cinema ed è quello di David Belasco, che era un grande impresario teatrale, di cui è stato assistente Griffith, il codificatore della “grammatica cinematografica”. Belasco era in grado di realizzare a Broadway dei grandi “super-spettacoli” teatrali (due di questi, *La fanciulla del West* e *Madame Butterfly*, sono stati messi in musica da Puccini): in questo caso lo scambio si è verificato dal teatro all'opera. Si assiste cioè, nei primi decenni del Novecento, a uno scambio continuo fra diverse forme espressive, che contribuiscono tutte insieme a creare la cultura di massa.

Cosa significa cultura di massa? A fine Ottocento/inizio Novecento (e anche oltre) quasi tutta la popolazione è analfabeta (ed è rimasta a lungo tale: anche da noi sino agli anni Sessanta gran parte degli Italiani era analfabeta). Il cinema diventa dunque il mezzo più potente per parlare a questo pubblico, non solo per dargli mezzi di evasione ma anche la conoscenza (si vd. il racconto di Schwartz *Nei sogni cominciano le responsabilità*, nel quale si narra come proprio grazie al cinema un bambino capisca i rapporti fra suo padre e sua madre e i rapporti che regolano la società). Buñuel diceva: quando si spengono le luci in sala, si entra nel sogno – il cinema determina un meccanismo di proiezione che ci permette di vivere molto intensamente, grazie all'identificazione nei personaggi rappresentati; e la partecipazione emotiva è così forte che nel nostro inconscio (e nel nostro conscio) essa continua a operare anche dopo la fine del film. Benjamin ha sottolineato come, nell'epoca della riproducibilità tecnica, la macchina abbia permesso all'opera (d'arte o meno) di arrivare dovunque — tanto da “risucchiare”, prima o poi, tutte le altre forme (è quello che si è verificato con grande evidenza in Italia).

A riprova di tutto questo, vorrei concentrare l'attenzione su un personaggio che rappresenta la prima storia del cinema, cioè su Charlot. Charlie Chaplin è il primo artista nella storia dell'umanità a parlare a tutto il mondo: a ricchi e poveri, ad analfabeti e intellettuali, a maschi e femmine, a vecchi e bambini. È il fenomeno più straordinario ed emblematico nella storia del cinema. Anche lui nasce da Griffith, nasce da Dickens, dal teatro inglese popolare, povero, dell'Ottocento. Charlot si identificò col cinema al punto da odiare il sonoro (che si affermò nel '29-30). Il suo unico grande film dopo la nascita del sonoro è *Tempi moderni*, del 1936; ma Charlot in questo film non parla mai (canta solo alla fine del film in una lingua strampalata, assurda, incomprensibile). Solo con *Il Dittatore*, del 1939/1940, utilizzò appieno il parlato.

Charlot è un esempio significativo della potenza di diffusione che il cinema ha avuto, e distinguere cosa c'è di alto e di basso nel suo cinema è estremamente difficile. Alla fine degli anni Trenta Virginia Woolf, autrice di *Mrs. Dalloway*, un libro d'avanguardia in cui il cinema domina, si arrabbiò moltissimo quando un recensore del «Times» la accusò di aristocraticismo: lei gli rispose che le grandi opere d'arte sono da sempre il frutto di uno scambio continuo tra cultura alta e cultura bassa (dove collocare Shakespeare, Dante, Boccaccio, Rabelais...? dove finisce l'alto e comincia il basso?) e che il vero nemico è la cultura media. C'è una circolarità tra cultura alta e culture basse che è stata il grande, vero motore della cultura letteraria dell'Ottocento. Ma anche nel Novecento, dove mettiamo John Ford o Mario Monicelli? Monicelli, come John Ford, si è sempre preoccupato enormemente che un suo film piacesse alle masse. Quei registi facevano film per le masse, *for the millions*. Ma se riuscivano a capire cosa volevano le masse, non rinunciavano ad aggiungere

qualcosa di loro, costringendo le masse a fare un passo avanti nella conoscenza del mondo, nella riflessione morale, ad avere anche una funzione propositiva ed educativa. Essi si preoccupavano però di raccogliere le esigenze, la tradizione, le radici delle masse alle quali parlavano: la cultura di massa italiana, fino agli anni '50-60, ha prodotto cose notevolissime, oggi dimenticate: i contastorie, vari tipi di circo, i ciarlatani di piazza...: i grandi comici nascevano nell'avanspettacolo. Il neorealismo deve moltissimo all'avanspettacolo – come Rossellini capì subito scritturando Fabrizi (un celebre comico) e la Magnani (una diva di rivista) per *Roma città aperta*. E al dialetto (lo dico tra parentesi: la mia impressione è che anche in questo caso si tratta di una storia da fare).

Forse il momento più alto della sperimentazione, durante e dopo il muto, sono gli anni successivi alla Prima guerra mondiale, quelli dell'avanguardia storica. Essa nasce da un'esplosione dettata dal massacro cui avevano assistito gli artisti, dall'odio verso la cultura borghese. Da subito c'è un'avanguardia che si ferma alle forme e un'avanguardia che cerca di andare oltre. Il futurismo russo prende da Marinetti, prende dal cinema, che è movimento, velocità, culto della macchina, culto dell'America, della modernità. Nel manifesto del FEKS, la "Fabbrica dell'attore eccentrico", stilato da Kozincev e Trauberg (due grandi registi che fecero in quegli anni un film sublime, *Nuova Babilonia*, musicato da Šostakovič), si legge già un'esaltazione del muto contro il sonoro: «sia chiaro che noi alle mani di Eleonora Duse preferiremo sempre il sedere di Charlot». Charlot – lo sapete – recitava letteralmente col sedere: si vd. il cortometraggio in cui agguanta, anche col sedere, dei mattoni; e i suoi film si concludono sempre con Charlot che esce di scena di spalle, ancheggiando. Qual è l'alto, qual è il basso? È anche il segno di un'arte che non deve essere presa in ostaggio dal naturalismo, dai piccoli sentimenti, ma deve esplodere attraverso nuove forme, cercare linguaggio nuovi, che partono anche dall'attore. Non a caso Kozincev e Trauberg avevano fondato la "Fabbrica dell'attore eccentrico", che influì moltissimo anche su Eisenstein. La straordinarietà di quella avanguardia è che non si trattava solo di distruggere, ma anche di creare nuove forme da legare alla costruzione del socialismo che contemporaneamente andava avanti nel paese. Sono gli anni della rivoluzione russa, sono gli anni di Lenin, dell'invenzione di un mondo nuovo, dell'utopia che esplode, della convinzione che costruire una nuova società implica anche costruire – con il cinema, con il teatro, con nuovi linguaggi, con nuovi modi di raccontare la realtà, l'uomo – una nuova cultura. Poi come sappiamo le cose sono andate diversamente: Majakovskij, cantore di Lenin e del bolscevismo, si suicida sulla tomba del suo nemico Esenin, dicendo "ci vuole molto più coraggio a vivere che a morire". Ebbene è significativo che anche Majakovskij abbia fatto cinema: c'è un piccolo film, *La signorina e il teppista*, in cui lui recita nella parte del teppista ovviamente (che tra l'altro è l'adattamento di un racconto di De Amicis, *La maestrina e gli operai*). Un altro suo film, di cui non ci sono tracce, è *Non nato per il denaro*, da Jack London. Il suo primo film si chiamava *Incatenata dal film*: era già cinema nel cinema, idolatrato del cinema. Nell'avanguardia c'è un'importante circolarità e una profonda influenza nel gioco delle avanguardie tra cinema, letteratura, teatro, poesia: Brecht diceva che le grandi opere sono "opere senza autore". E in fondo il cinema è questo: sì, c'è un regista, ma ci sono anche gli sceneggiatori, i tecnici, gli attori; insomma il cinema è l'arte più collettiva di tutte.

È anche l'arte più forte: Lenin, Mussolini, Goebbels capiscono che il cinema può essere un'arma importantissima non solo per educare le masse, ma anche per influenzarle. Con gli anni delle rivoluzioni – fascista, comunista, nazista, e più tardi franchista – il cinema diventa uno strumento di comunicazione, ma anche di propaganda, di pubblicità. Mussolini inventa Cinecittà nel 1931/32 per creare una fabbrica anche a Roma, una fabbrica però in cui non ci siano operai che scioperano, ma lavoratori specializzati e ben pagati che svaghino il popolo italiano. Insomma è un cinema consolatorio, evasivo (quando Blasetti fece un film sulle origini del fascismo, *Vecchia guardia*, Mussolini lo boicottò).

Allo stesso obiettivo di fare del cinema uno strumento di evasione di massa si arriverà in America con il codice Hays, un codice di autocensura dei produttori: tutto ciò che può alludere alla corporeità, alla sessualità, è censurato; il film deve avere un lieto fine, non ci può essere un delitto impunito, ecc. (è evidente la contraddizione tra gli obiettivi dichiarati e la pratica realmente

perseguita: Cecil De Mille, regista dei *Dieci comandamenti*, *Il re dei re*, *Sansone e Dalila*, sosteneva che la ricetta per fare un film di successo è: sesso, violenza, religione).

Il cinema ha dunque questa doppia funzione: estrema innovazione da un lato; strumentalità reazionaria dall'altro. E se ne accorgono subito, per esempio, i tedeschi della Scuola di Francoforte: Adorno è durissimo, fino al punto di essere quasi ottuso, e cita tra i mercanti della manipolazione addirittura Orson Welles.

Nuovo picco di vitalità dopo la Seconda guerra mondiale, dalla quale si esce con nuove esigenze e con un nuovo cinema: il "neorealismo". Una generazione straordinaria di registi, sceneggiatori, attori, tecnici, che per ragioni di forza maggiore (mancano i soldi, le pellicole, ecc., si ricomincia da zero: le macchine di Cinecittà erano state portate a Venezia), spezza un tabù: il cinema non si fa più negli studi cinematografici di Hollywood e di Cinecittà (in Russia non si fa quasi più, negli anni più duri della guerra e del dopoguerra Stalin autorizza la produzione solo di tre, quattro, cinque film all'anno, che però venivano stampati in centinaia di esemplari e distribuiti in tutto il territorio sovietico: erano anche film belli, come i musical di Ivan Pyriev, che veniva dall'avanguardia).

Il cinema conosce questa stagione nuova di maggiore libertà rispetto al passato, nonostante McCarthy: si potrebbe costruire una storia rievocando il primo film in cui si parla di droga, di omosessualità, ecc. Sono anni di entusiasmo, con enormi cambiamenti: in Italia dopo il '45, la Repubblica, la Costituzione, la democrazia, il voto alle donne, la scolarità obbligatoria, la motorizzazione, le strade, lentamente crolla il tabù fascista di non potersi trasferire dalle campagne alle città, ecc. Per il cinema italiano è un'epoca straordinaria che apre dunque una seconda fase – mondiale – di vitalità del cinema. Gli Italiani vanno moltissimo al cinema e grazie ai film conoscono il loro Paese, i loro connazionali (non ci sono più solo le commedie ungheresi, i telefoni bianchi), gli emigranti, i disoccupati, ecc. Dopo la fine della guerra (mi ricordo i manifesti del PCI a Roma: Togliatti, Papa Giovanni, Kennedy e Krusciov: il disgelo in Russia, l'aggiornamento di Papa Giovanni, la coesistenza pacifica di Kennedy, la nuova frontiera in Italia) – si assiste anche all'esplosione della televisione. Il cinema mette al mondo anche altre forme espressive, come la televisione, che lo distruggerà. Su questo bisognerebbe ricordare una frase di Marx, che diceva che il capitalismo è anarchico, nel senso che non guarda in faccia a nessuno, è disposto anche a distruggersi per il profitto. Pensate ai mezzi tecnici con cui si faceva il cinema: era macchinosissimo; col tempo diventa sempre più facile e accessibile. Di fatto però il cinema, dopo gli anni Sessanta, va in crisi: per reagire, cercando di non perdere il pubblico, è costretto a lasciare più liberi gli autori, di lasciare spazio ai giovani. In Europa, grazie anche alle tecniche più leggere, nascono le *Nouvelles vagues*, che prendono origine da Rossellini (Truffaut lo chiamava "il nostro Socrate"), la macchina da presa diventa una penna stilografica, l'autore del cinema può dire io, la personalità del regista prende il sopravvento con una libertà espressiva che prima non aveva mai avuto. Questa prepotenza dell'io si afferma in maniera geniale in diversi ambiti: a teatro con il Living di Julian Beck, con Carmelo Bene, con Grotowski in Polonia...: c'è il fenomeno mondiale del risveglio di una generazione di ventenni e trentenni, che prendono in mano la storia delle arti. In musica: John Cage. In pittura: Andy Warhol, ecc. È un momento straordinario che si completa e in qualche modo si distrugge col Sessantotto, quando diventa un fenomeno di massa politicizzato. La fine della modernità è databile alla fine degli anni '70: sconfitta di tutte le utopie che c'erano state nel mondo sino ad allora. L'unica vittoria sembrava quella del Vietnam, ma subito dopo hanno vinto gli Americani, con i loro supermercati, la loro pubblicità, le loro droghe, ecc. Con la fine degli anni '70 c'è stata la fine di un'epoca. E, fatto ancora più grave - perché dimostra che non avevamo più una cultura all'altezza -, pochi lo hanno capito, anche perché chi aveva colto benissimo le insidie insite nel miracolo economico, come Pasolini, Bianciardi, Mastronardi, era morto. I movimenti muoiono e si assiste a una loro degenerazione complessiva, a livello mondiale. Le grandi speranze, degli anni '45-60, muoiono tutte miserabilmente dal '70 in poi, e domina un unico progetto, un unico modello culturale, quello dell'"anarchia capitalistica": vendere purché sia. Cos'hanno capito anche dal cinema i poteri forti? che si governa col consumo e col consenso. La

gente va aiutata a consumare - la pubblicità diventa uno strumento fondamentale di questa società. Il cinema muore: non c'è più la grande varietà di generi cinematografici che aveva caratterizzato i decenni precedenti, e che vengono assorbiti dalla televisione; restano solo la commedia sentimentale e il super-spettacolo. Finisce con la storia degli effetti speciali e dei super colossali: si fa tutto col computer. Il cinema diventa per pochi, le sale chiudono. La pubblicità domina tutto, siamo dominati da suoni aberranti, superflui. Buñuel diceva: «spente le luci, si entra nel sogno»; ma ora siamo sempre nel sogno. Godard diceva: «bisogna che il cinema cerchi le immagini necessarie»; Gombrowicz, grande avanguardia polacca, diceva: «i libri e i film non sono belli o brutti; sono superflui o necessari» – e io credo che sia ancora un discorso serio. Siamo massacrati da suoni, immagini, parole. I giornali oggi non servono a niente, sono anche quelli delle droghe – lo dico un po' paradossalmente, ma l'Italia è sotto il tallone di ferro della «Repubblica» e del «Corriere della Sera». Vi siete mai domandati perché l'Italia è il paese che sa meno non solo degli altri, ma anche dell'Italia stessa? nonostante sia un paese straordinario e ricchissimo di storie. C'è un'industria culturale che produce merci che servono a non farci pensare. Per fortuna esistono anche delle minoranze. Forse è sempre andata così, non lo so. Certo dopo due guerre mondiali e una guerra civile esisteva un popolo, si sapeva per chi lottare. Ora siamo tutti uguali, i nostri gusti sono identici a quelli degli altri – la differenza sta solo nel denaro che si possiede. Esiste un potere unico che ci dice cosa leggere e cosa vedere. Chi scrive lo fa solo per diventare famoso e fare soldi; i libri sono merce. Anche se naturalmente ci sono delle eccezioni. Come risvegliarsi da questo sonno? L'unica speranza è nelle minoranze, che per fortuna continuano ad esserci – e non so come questo sia possibile. La crisi in cui ci troviamo non è solo economica, ma anche culturale, sociale. In questa situazione mi sembra che il cinema sia tornato alle sue origini: Spielberg è la parodia di Méliès; ai margini però c'è un cinema che mescola i Lumière e Méliès, un cinema che si vede pochissimo, ma che è ancora in grado di produrre delle inquietudini, di far scoprire l'Italia (si vd. *L'intervallo*, un film bellissimo di Leonardo di Costanzo). C'è poi, sempre ai margini, una letteratura di giovani molto bella – difficilissima da reperire perché le librerie sono diventate dei supermercati. Insomma è difficile ragionare con la propria testa, essere artisti e raccontare questa epoca. Credo che quelli che riescono a farlo, ci riescono grazie all'ibridazione: i film belli sono anche documentari; la fotografia si mette in gioco mescolandosi con la pittura e la scultura. In tutte le arti c'è un po' questo, anche nella letteratura: Francesco Targhetta ha scritto un romanzo in versi molto bello sulla condizione giovanile in Italia, ripartendo da Pagliarani; altri mescolano la letteratura con l'inchiesta giornalistica. Insomma è un momento di disorientamento e di ricerca faticosa, che passa attraverso queste mescolanze. Oggi siamo in un'epoca di mescolanze, in cui bisogna diffidare molto delle fissità formali. Per cui si riparte nel disorientamento dall'ibridazione e dal tentativo di riscoprire la realtà reinserendola dentro forme narrative ed espressive relativamente nuove, anche se hanno modelli in passato, cercando di trovare delle strade per sfuggire a questa dittatura del luogo comune e dalla merce imposta dalla produzione – ovvero da Wall Street. Riconquistare un'autonomia di giudizio vuol dire riconquistare un'autonomia di individuo, di cittadino. I giovani in particolare dovrebbero tirare fuori le unghie e stare molto attenti a non farsi fregare.

BIOSFERA E MONDO DELLE IDEE NEL TESTO LETTERARIO E NEL FILM

di Giuliana Nuvoli

Viviamo in un'epoca in cui gli elementi base della nostra conoscenza sono messi in discussione in attesa di essere ridefiniti. Lo spazio e il tempo non hanno più la configurazione certa attribuita loro negli ultimi secoli; e i legami fra le varie dimensioni sono divenuti mutevoli e cangianti.

Col passare degli anni siamo sempre più convinti che non esistano separazioni – né ragionevoli né giustificabili – fra le varie dimensioni: sì che fenomeno e noumeno finiscono per sovrapporsi e, di fatto, coincidere. E nel medesimo campo semantico, e prima ancora ontologico, vengono a trovarsi la potenza e l'atto; il fenomeno e il noumeno; ciò che cade sotto i nostri sensi e quello che l'immaginazione riesce a produrre.

Cosa è oggetto della sensazione? In primo luogo ciò che è contenuto nella *biosfera*,²¹ il livello di organizzazione più ampio riconosciuto dagli studiosi di ecologia, rifornito in continuazione di *energia* che gli organismi viventi della Terra sono grado di catturare e utilizzare generando vita e *biodiversità*. La *biosfera* è il luogo dunque dove la conoscenza dell'uomo attinge la sua materia e nel quale fa, in ogni caso, il suo primo esercizio: e in questa accezione noi lo utilizzeremo. Ma non vi sarebbe conoscenza se non vi fossero le idee: se non esistesse la possibilità di astrarre la percezione e, in un secondo momento, di trasferirla a un destinatario fuori dal sé.

E cosa intendiamo per *idea*? Democrito aveva usato la parola *idea* – derivata da una radice verbale greca *id-* che significa vedere – per indicare l'atomo in quanto forma visibile. Platone ne rovesciò il senso, indicando con la parola *idea* un'intuizione intellettuale sottratta al mutamento, e quindi opposta al mondo sensibile. Con questo significato la parola fu accolta dalla lingua latina in età classica, continuò a vivere nel latino medievale e venne acquisita dalla lingua italiana fin dal Due-Trecento, mantenendo il significato di forma intellettuale universale.

L'origine del significato attuale della parola *idea*, quello cioè di contenuto del pensiero separato dal mondo esterno, va ricercata nella filosofia italiana del Rinascimento: messa in uso da Marsilio Ficino, e sviluppata nel Seicento da Cartesio; nel Settecento diventa dato certo lo stretto rapporto che sussiste fra le idee e le esperienze umane. È in questo contesto che il termine *idea* rimanda alla creazione di nuove realtà, in particolare nella scienza e nell'arte: grazie alla capacità di elaborare idee l'uomo diventa creatore del mondo, partecipando di una facoltà che Platone in primo luogo attribuiva solo al divino.

Noi crediamo che il modo più opportuno di intendere il termine *idea* sia quello di attribuirle il duplice significato di forma astratta che si crea nella mente, e di forma concreta che all'astratta viene data, in modo che essa possa diventare conoscibile. E non è tanto importante che vi siano idee che rappresentino la verità, come Platone sosteneva: conta piuttosto che vi siano idee che possano creare nuove forme della realtà e nuovi oggetti per la conoscenza.

Ma Platone è di nuovo utilizzabile quando parla del mito, che ritiene vada rivalutato in quanto utile, e anzi necessario, alla comprensione. Il mito, sostiene, ha una funzione allegorica e didascalica per il fatto che presenta una serie di concetti attraverso immagini che rendono più

²¹ Si tratta di una sottile epidermide di aria, acqua, suolo in cui la vita può manifestarsi; in altri termini è la parte del pianeta che ospita l'insieme degli esseri viventi.

comprensibile il significato di un discorso anche complesso, creando nel destinatario una nuova tensione che favorisce la riflessione.

Il mito ha così una doppia funzione: da un lato è un semplice espediente didattico-espositivo di cui Platone fa uso per comunicare in maniera più accessibile e intuitiva le sue dottrine; dall'altro è un mezzo per superare quei limiti oltre i quali l'indagine razionale non può andare, diventando un vero e proprio strumento di verità, una "via alternativa" al solo pensiero filosofico, grazie alla sua capacità di armonizzare unitariamente gli argomenti.

Caratteristiche simili al mito sono presenti in forme letterarie come il romanzo; e ancor di più, per alcuni aspetti, nel cinema, che si comporta da fissatore di immagini e, insieme, da narratore. Il romanzo e il cinema danno forma definitiva a una storia (che può essere archetipica) e svelano un frammento di verità con una approssimazione che può essere indubbiamente superiore alla scienza.

È già stato detto che il mito della caverna, presente nel VII libro de *La Repubblica*, ha anticipato l'immagine del cinema. Sulla parete opposta all'ingresso della caverna vengono proiettate le immagini delle idee; il sole illumina le idee che si trovano fuori della caverna: sulla parete si assiste alla proiezione del loro aspetto, che è più vero di quello degli oggetti presenti all'interno, che sono soltanto copia imperfetta delle idee. Ciò che viene proiettato sulla parete della caverna (sullo schermo) è dunque qualcosa di molto vicino a "forme definitive", quelle che il romanzo e il film rappresentano, avvicinandosi molto alla natura stessa delle idee; "forme chiuse", più perfette e visibili (e percepibili) di quelle presenti in natura. Così il mondo delle idee non sono più gli dei a generarlo: ma gli uomini che, in virtù di un intelletto creativo e della facoltà di immaginare, possono dare origine a tutti i mondi possibili: quelli, per tornare alle nostre categorie, della biosfera reale e quelli della biosfera virtuale.

E chissà, forse quanto dice Platone appare meno peregrino e improbabile di quanto le teorie sulla conoscenza degli ultimi secoli abbiano indicato; non è detto che ciò che immaginiamo non sia frutto della memoria: ma la sua provenienza è problema che non tocca, nei suoi effetti, il processo di creazione delle forme artistiche.

Biosfera e mondo delle idee sono ben più vicini di quanto la loro definizione possa far intendere. Conoscere è entrare in contatto con la loro energia e dare a questa forme fisse e immutabili che permettano anche ad altri di vederle e riconoscerne il significato. Cosa fa accedere l'autore/gli autori al linguaggio che collega biosfera e mondo delle idee? Quello che Giordano Bruno chiamava lo *spiritus phantasticus*: l'energia creativa che permette di vedere oltre il fenomeno, di creare infinite serie di immagini, di individuare i procedimenti per renderle conoscibili attribuendole un senso compiuto. Le modalità sono diverse: la parola, nel romanzo, è contenitore meno ampio, ma che offre infinite possibilità di ricostruzione: eccita quindi – di più – la conoscenza "attiva". Nel film il contenitore è più capiente e composito, ma chiude la storia in una sorta di forma fissa stimolando maggiormente la conoscenza "passiva".

Prenderemo adesso a campione alcuni testi letterari e la loro trasposizione, per comprendere come la lettura, e la traduzione in forme conoscibili, vari a seconda della biosfera di riferimento. E per capire come "il mondo delle idee" operi in questo processo.

1. *La difficoltà di trasporre: La Divina Commedia*

La *Divina Commedia* è un poema allegorico, ma è – sopra tutto – un *romance* che vaga per i meandri di un universo noto o sconosciuto a seconda della lente usata per guardare. L'immaginazione di Dante è straripante: è potente e intraducibile. La *biosfera* di riferimento della *Commedia* è un contenitore in cui tutto si mescola insieme: storia, letteratura, scienza, immaginario, desiderato, mondano, ultramondano, cultura araba, cristiana, ebraica e altro ancora. È una biosfera piena di energia che fornisce essa stessa le forme della rappresentazione: il modello del viaggio ultramondano; il percorso di salvezza; l'organizzazione dei tre regni... e via via sino al sublime modello della lingua. La biosfera dantesca e l'immaginazione del poeta producono un'opera in cui tutto

passa nel mondo delle idee, in maniera armonica, senza separazioni, immediata. Il passaggio al film si rivela complesso: difficile immaginare una sceneggiatura adeguata. E suonerebbe falso qualunque tentativo di ricostruzione della biosfera dantesca. Cosa fare allora? Un buon esempio è costituito da *L'Inferno* di Bertolini - De Liguoro - Padovan del 1911, in cui la sceneggiatura è appena un abbozzo.

La forma che il film prende è quella di una galleria d'immagini che raccontano la storia quadro dopo quadro. La biosfera dei registi si allunga nel tempo risalendo indietro sino alla metà del Quattrocento, a un quadro di Priamo della Quercia che rappresenta l'episodio di Paolo e Francesca. Il dipinto, che va letto da sinistra a destra, chiudendo al centro, racconta tre momenti dell'episodio: 1. le anime dei lussuriosi trasportate dalla bufera, in cui si riconosce Francesca dalla lunga treccia; 2. Paolo e Francesca che parlano... ma a Virgilio;²² 3. Dante, che vinto dalla commozione, cade a terra. Il quadro rappresenta, senza ombra di dubbio, l'immagine cui i registi si ispirano nell'omonimo episodio.



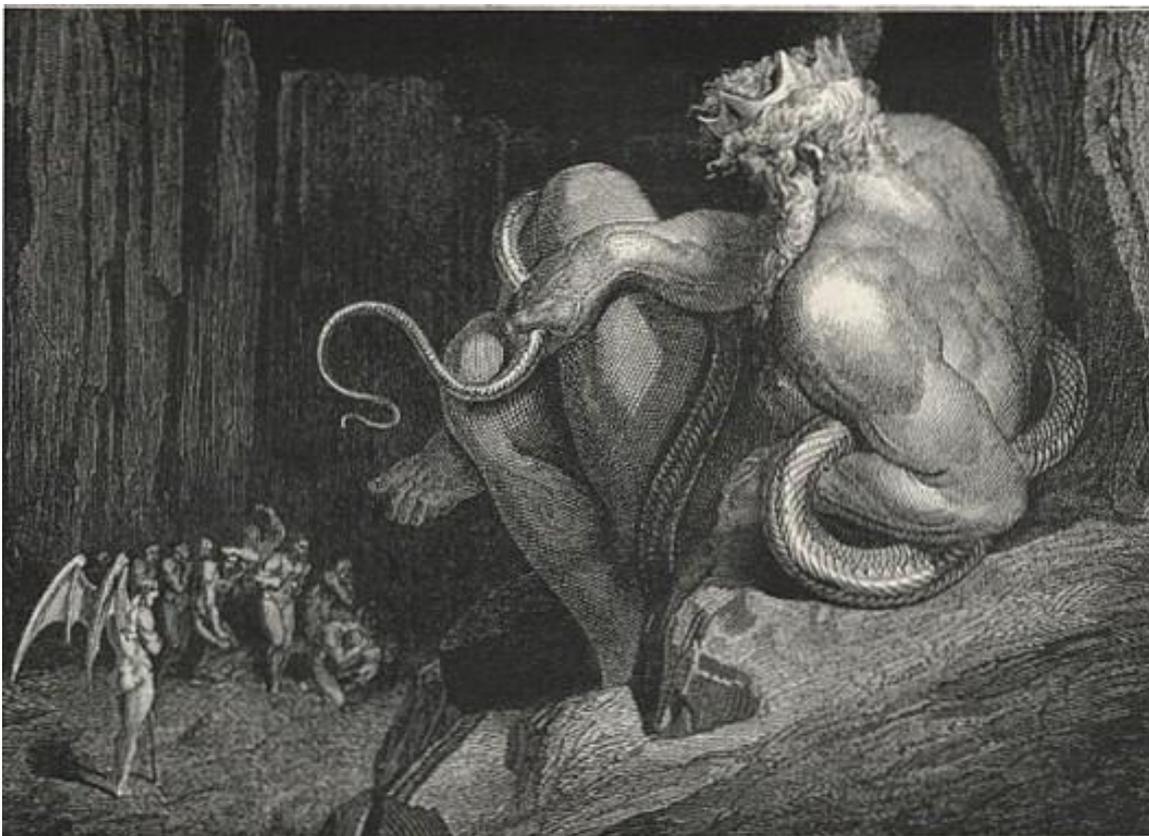
Priamo della Quercia, *V canto dell'Inferno* (1444-1450).
Yates Thompson Collection, British Library, London



I Lussuriosi da *L'Inferno* (1911)

²² Scelta determinata, ovviamente, dall'economia complessiva dell'immagine, in cui sarebbe risultata sovrabbondante una terza presenza della figura di Dante.

A parte altri riferimenti pittorici di minor rilievo, i quadri di cui parlavamo sono tratti dal complesso di illustrazioni che Gustave Doré fece per la *Commedia*, con una fedeltà esemplare come nel caso di Minosse.



Gustave Doré, *Minosse*



Minosse da *L'Inferno* (1911)

Una biosfera allungata e caratterizzata dai riferimenti alla pittura, dicevamo. Ma un salto nella contemporaneità viene fatto: e proprio a proposito di Francesca, per la quale viene individuato il

modello di Isadora Duncan, la diva del momento, l'artista che stava incantando, in quegli anni, l'intera Europa. Francesca ha una leggera tunica bianca come lei, muove il corpo e le braccia come danzasse e possiede quel languore e quella grazia che caratterizzavano la danzatrice.



Paolo e Francesca da *L'Inferno* (1911)

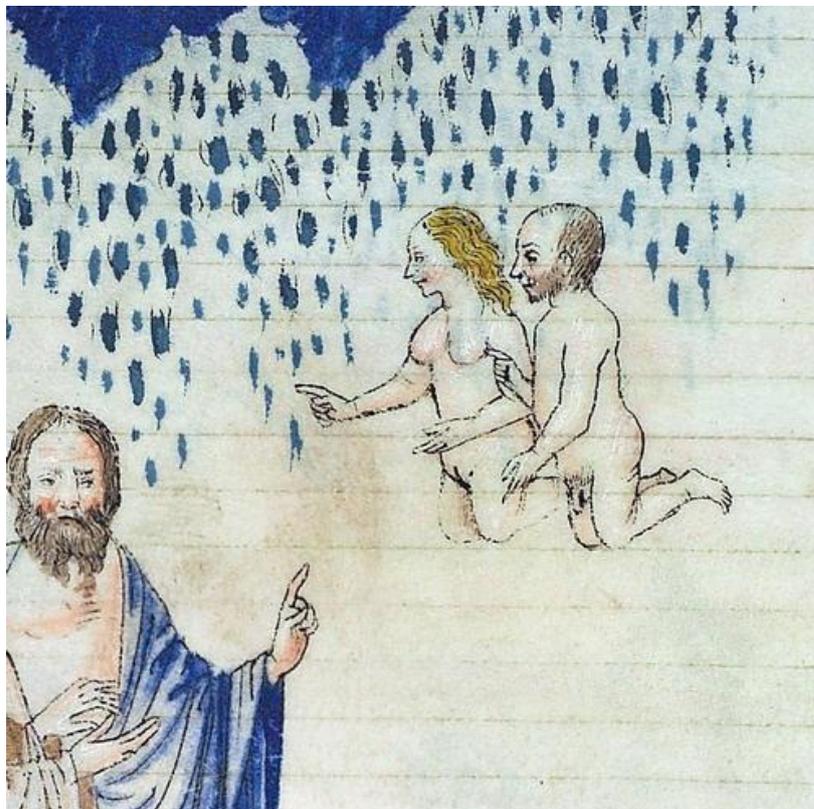


Isadora Duncan



Isadora Duncan

Una contemporaneità che si riflette anche in un altro elemento, questa volta di natura concettuale, che rimanda a un modello culturale appartenente alla biosfera dei primi del secolo XX: Paolo, il maschio, non può restare inerme e muto, mentre Francesca parla con Dante e recita il ruolo dell'affabulatrice.



Paolo e Francesca, Codice Gradenigo (XIV sec.)

Così anch'egli parla e si muove come accade nella prima illustrazione del V canto dell'*Inferno*, dove Paolo e Francesca mostrano la stessa posizione delle braccia e delle mani, con l'indice della mano destra tesa in avanti, che caratterizza il *dicere vehementer*. Caso pressoché unico, perché Paolo, di norma, è rappresentato in silenzio accanto a una Francesca che narra da forte protagonista della scena.

Composto da 54 scene, è il primo film europeo di grande impegno letterario e artistico. Grazie agli effetti speciali cinematografici (soprattutto la sovrimpressionazione) e teatrali (come i voli grazie a corde e macchinari) venne allestita un'opera visionaria,²³ che non sfuggiva a potenti suggestioni da Méliès.

Alla biosfera degli autori appartiene anche la scelta del luogo in cui viene ambientato l'*Inferno*. Il paesaggio non è quello che Dante vedeva, ma un paesaggio noto agli autori del film, che per certo Dante non aveva mai visto: le scene vennero girate in esterno presso il letto della Grigna. E forse qualche significato implicito ha anche la scelta del protagonista, scalatore eccellente: metafora dell' "eccellenza" del personaggio Dante nell'ascesa al punto più alto: Dio.

Ma l'idea cardine della *Commedia*, quella di un'opera edificatrice, in grado di indicare la strada della salvezza alla specie umana, quella si è del tutto persa; così come lo sforzo di purificazione e "transumanazione" del protagonista. Da credere, anche per il futuro, che il poema sia intraducibile: forse perché la parola di cui è costruito è già in grado, per forza propria, di produrre inarrivabili immagini.

2. Da un "racconto specchio" al "discorso di parte: il Decameron

Il *Decameron* di Giovanni Boccaccio fa riferimento a una biosfera di cui con chiarezza e a fondo ha parlato Vittore Branca:²⁴ è l'epopea dei mercanti che, fra il Duecento e il Trecento, corrono per il mondo in lotta non impari con la Fortuna. Di coloro che fanno di una qualità tutta umana come l'ingegno lo strumento per assaporare appieno l'esistenza. Un mondo che pullula di elementi variegati ed eccitanti, ma che vorrebbe trasferire tutto in un mondo ideale: quello che possiede anche l'eleganza e l'idealità del mondo cortese

Proprio al tramonto di questa società che nell'autunno del Medioevo aveva creato i presupposti del nuovo vivere civile e sociale, Boccaccio crea la sua «commedia» che è, al tempo stesso, una narrazione epica. La biosfera di Boccaccio si nutre di questo mondo variegato in cui trionfa l'ingegno e la vitalità del mercante; in cui permane la nostalgia del mondo cortese; che si nutre delle letture dei classici, della frequentazione di Dante, della conoscenza di Petrarca e di esperienze personali che gli fanno guardare il mondo con un lieve sorriso. Ma in cui l'arrivo della peste (1348) brucia ogni certezza, scardina l'ordine civile e sociale, sembra mandare in frantumi un Universo trionfante.

L'idea salvifica è allora quella di riprodurlo con la massima fedeltà possibile, come testimonianza che un'energia positiva esiste e può dare buoni frutti. E la forma a cui Boccaccio intende dar vita è quella di un contenitore che tutto possa raccogliere in sé; è una forma/specchio onnicomprensiva che abbia, però, l'autorevolezza di una voce riconosciuta. Ecco l'altra idea,

²³ Per la prima volta si usarono in maniera coerente le didascalie scritte, che introducevano ogni scena con i versi più famosi o con una frase esplicativa in prosa. Dal punto di vista della tecnica cinematografica vi si nota tutta una serie di articolazioni dell'inquadratura per rompere la monotonia del tipico campo medio lungo e fisso: ci sono riquadrature (spostamenti dell'inquadratura della macchina, il tipo più semplice di movimento di camera), montaggio di più inquadrature, con scala diversa di piani, ecc., con gli accorgimenti tecnici diffusi tra il 1908 e il 1910. Non si può però ancora parlare di montaggio usato in maniera narrativa, cioè per incalzare la storia e caratterizzare i personaggi: l'inquadratura viene scelta in funzione degli effetti speciali e dello spettacolo visivo, infatti siamo ancora nella sfera del cosiddetto "cinema delle attrazioni", dove cioè la parte visuale è predominante rispetto alla storia narrata (che alla fine è solo il pretesto per mettere in scena effetti speciali), anche se si sta aprendo la strada al cinema narrativo che porterà di lì a poco, nel 1914, alla pietra miliare di *Cabiria* di Giovanni Pastrone.

²⁴ V. BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1996.

fondamentale, quella di prendere la forma narrativa più diffusa, la novella, e farne un testo d'autore e una testimonianza inattaccabile.

Nel 1971 Pasolini traspone il *Decameron*. La biosfera di riferimento è lontana anni luce da quella di Boccaccio: e non tanto per il dato temporale (oltre seicento anni), quanto per l'alchimia degli elementi del mondo in cui si muove. Il baricentro, per iniziare, è spostato dall'individuo a una società regolata da leggi che impongono comportamenti artificiali e, non di rado, contro natura. La sfera affettiva ed erotica è ordinata secondo dettami imposti dalla Chiesa cattolica; il corpo è penalizzato; l'omosessualità rifiutata; e, nel complesso, i rapporti fra gli esseri umani sono inesistenti e la vita negata.²⁵

Chiarificatrice una sua dichiarazione:

La gioia di vivere che c'era nel Boccaccio (anche nei racconti tragici) proviene dall'ottimismo del Boccaccio. L'ottimismo del Boccaccio era un ottimismo storico. Cioè, nel momento in cui lui viveva, esplodeva quella meravigliosa e grandiosa novità, che era la rivoluzione borghese: cioè nasceva la borghesia. E, in quel momento, intorno al Boccaccio, la borghesia aveva la grandezza, che avrebbe raggiunto solo in certi momenti, e in certi stadi, e in certe, diciamo così, aree marginali della sua storia. [...] Quindi il Boccaccio ha vissuto in questi momenti di esplosione, di nascita, di inizio e di principio di una nuova era. E questo ottimismo suo, che è razionale e logico (perché la ragione è il segno della borghesia), fa sì che l'opera del Boccaccio sia una grande opera gioiosa.

Evidentemente, per me tutto questo non avviene. Io ho ritagliato un Boccaccio mio, particolare. Il mio Boccaccio è infinitamente più popolare del Boccaccio reale. Il Boccaccio reale è popolare in un senso molto più vasto di questa parola: la borghesia veniva lecitamente compresa nel popolare allora (le istituzioni erano ancora feudali, erano ancora aristocratiche. Il potere era ancora un potere, o metafisico nel Papa, o insomma era comunque un potere sacro). Dunque, la borghesia, in qualche modo, era estremamente più vicina al popolo. [...] Quindi ho ritrovato quella gioia (che nel Boccaccio è giustificata ottimisticamente dal fatto che lui viveva la nascita meravigliosa della borghesia) e l'ho, diciamo così, sostituita con quella innocente gioia popolare, in un mondo che è ai limiti della storia, e in un certo senso fuori della storia.²⁶

L'idea primaria è, dunque, quella di riprodurre la vitalità che di continuo esplode nelle pagine delle novelle; la seconda è di assimilare la classe borghese a quella popolare come egli sostiene accada in Boccaccio. La prima è un'idea di intenzione, e come tale non valutabile in sé, ma solo ad opera compiuta. La seconda è una idea di interpretazione e in questo caso valutabile: e il giudizio è che si tratti di una valutazione imperfetta. In Boccaccio la distinzione fra classe borghese e classe popolare è assai più netta e definitiva di quello che Pasolini abbia inteso.

Ma da un'idea imperfetta nasce un capolavoro: le idee che presiedono la stesura prima del trattamento poi (fortemente rimaneggiata) della sceneggiatura, sono innovative e con un tasso molto alto di creatività. Il nucleo più consistente di racconti sono quelli napoletani e costituiscono il tessuto connettivo del film, sottolineato dalla scelta di sostituire la lingua toscana con quella napoletana; ma a questo gruppo se ne aggiungeranno altri, che concorrono a dar vita a quell'universo interregionale (e internazionale) che caratterizza il *Decameron*.

Oltre ai nove racconti, nel *Decameron* vi sono due episodi-guida, quello di ser Ciappelletto e quello dell'allievo di Giotto, interpretato dallo stesso Pasolini che sostituiscono la cornice urbana e raffinata della raccolta. Al termine del lavoro egli festeggerà con i suoi lavoranti l'impresa compiuta, poi, guardando l'affresco – il suo film – dirà: “Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?”. Momento significativo che mette l'accento sulla discrasia esistente fra l'idea che deve essere realizzata e l'opera che nasce da quell'idea; e che rende esplicita, al tempo stesso, la necessità che l'idea esca, per così dire, “dal sogno”, e diventi elemento oggetto della percezione. Che entri dunque, nella biosfera di altri.

²⁵ Con *Decameron*, così come per gli altri due successivi film (*I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*), con i quali costituisce ciò che verrà poi definita la *Trilogia della vita*, Pasolini si propone di esaltare i valori della corporeità e della vitalità sessuale.

²⁶ P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 47.

Un elemento di grande interesse è costituito proprio dal modo in cui viene creato e rappresentato il personaggio dell'allievo di Giotto, copia esatta del Vulcano di Velázquez nel dipinto del Museo del Prado di Madrid: corpo asciutto seminudo, grembiule di cuoio e fascia bianca sulla fronte. Pasolini aveva visitato il museo madrileno nel 1964, si era scoperto "tale e quale" nel quadro di Velázquez: identificazione forse accidentale, ma non peregrina. Velázquez dipinge come Boccaccio scrive: a specchio. Riproduce fedelmente ciò che accade con vivezza, attenzione ai particolari, travolgente realismo. Ma Velázquez è anche l'autore di *Las Meninas*, dipinto che evidenzia i problemi del concetto di rappresentazione grazie al suo uso di specchi e schermi, con le conseguenti oscillazioni tra l'interno e l'esterno dell'immagine e la sua superficie.²⁷ problemi certo non ignoti a Pasolini che gioca ripetutamente con l'immagine di Vulcano



di cui replica lo sguardo:



²⁷ Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Paris 1966, in cui il capitolo di apertura è dedicato a una attenta analisi di *Las Meninas*.

Da cui riprende la bandana bianca che gli cinge la testa:



E a cui assomiglia in modo impressionante nel corpo asciutto, atletico, minuto:



Altra idea felice è la risoluzione del problema dell'erotismo boccaccesco tanto proverbiale quanto incompreso. Pasolini ne fa semplice gesto dei corpi, riconducendolo in un alveo di quotidiana normalità. Ma quello che non riesce ad evitare, e che rappresenta un'idea non dichiarata, forse involontaria, ma che condiziona la forma finale del film, è l'attenzione e l'amore per il corpo maschile, che sullo schermo appare spesso di una bruciante bellezza, a fronte dei corpi femminili spesso di cascanti maturità e forme imperfette.

3. *Una fedeltà opportuna*: I promessi sposi

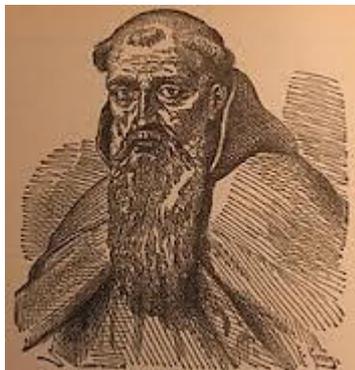
La prima edizione de *I promessi sposi* risale al 1827; quella definitiva al 1842. La biosfera di Manzoni è quella di un mondo che aveva creduto in profonde trasformazioni; che aveva visto ascese repentine e fatali cadute; che aveva provato a scardinare consolidati sistemi di potere senza riuscirci. Un mondo caotico che, dopo la Rivoluzione Francese e Napoleone, ripristina col Congresso di Vienna (1815) una normalità apparente e forzata che dura pochi anni: a Cadice (1820)

appare la prima vistosa incrinatura, che si approfondirà in modo irreversibile nei decenni successivi. In questa biosfera che ha per baricentro Milano, ma che coinvolge più di quanto non paia la Brianza e Parigi, nasce il romanzo nazional-popolare che viene assunto, a partire dalla nascita del Regno d'Italia, a romanzo esemplare. A differenza della *Commedia*, che sottrae alla dimensione del tempo e dello spazio il suo *romance*, *I promessi sposi* sono collocati in un tempo e in uno spazio esatto. Si che ci si trova di fronte a una biosfera duplice: quella in cui si muove l'autore e quella in cui sono collocati i personaggi, entrambe perfettamente riconoscibili e facilmente rappresentabili.

I promessi sposi vengono trasposti da Camerini nel 1941, a un secolo pressoché esatto di distanza dall'edizione definitiva. Prodotto con larghezza di mezzi dalla Lux, è sceneggiato da Gabriele Baldoini e Ivo Perilli, con la collaborazione di Emilio Cecchi e Riccardo Bacchelli; la musica è di Ildebrando Pizzetti. La sceneggiatura è dunque il frutto di un gruppo di scrittori di alto livello che rileggono con fedeltà le pagine del romanzo e sono coadiuvati da costumisti, truccatori, parrucchieri che riproducono alla perfezione le immagini dei personaggi presenti nelle illustrazioni del 1827.



Lucia



Fra' Cristoforo



Renzo



Don Abbondio e i bravi

Nella biosfera degli autori del film il romanzo entra dunque, come un prodotto perfetto, anche nella sua prima edizione cartacea. E mantiene il suo valore esemplare di racconto sulla efficacia dell'azione della Provvidenza.

Il vero legame tra romanzo e film, al di là di una fedeltà narrativa e iconografica quasi ossessive, è da cercare però in un'idea sottesa, quasi impercettibile: il potere terapeutico e consolatorio del racconto. Quando il film viene girato, l'Italia è da poco entrata nel secondo conflitto mondiale: l'universo forzatamente ordinato degli Italiani viene stravolto. Si ha bisogno di rassicurazioni; di credere che qualcuno possa ripristinare un'armonia perduta: *I promessi sposi* avevano funzionato un secolo prima; avrebbero funzionato ancora. È emblematica l'immagine finale del film, con fra' Cristoforo – in mezzo a Renzo e Lucia – che, insieme a loro, alza gli occhi al cielo: lassù c'è qualcuno che ha ascoltato le loro preghiere.

Le patenti lontananze del film – l'eliminazione della voce del narratore, la venuta meno dell'ironia, della riflessione, degli enunciati gnomici – passano così in secondo piano di fronte alla funzione consolatoria che le due opere assolvono in una Storia disperata e straniante.

4. *Lo gnommero delle causali e due esiti diversi. Da Quel pasticciaccio brutto di Via Merulana a Un maledetto imbroglio*

La biosfera in cui nasce *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è quella della Roma del 1946, a ridosso della fine della seconda Guerra Mondiale.²⁸ Il clima storico è molto importante per comprendere il romanzo che utilizza uno schema narrativo fluido e ricchissimo, in cui ogni elemento è nodo potenziale di un sistema complesso di relazioni, un pretesto per divagare tra le innumerevoli possibilità offerte dal mondo della conoscenza. Oggetto degli strali di Gadda è la società rigida, ipocrita e crudelmente ottusa della borghesia fascista, con tutti i suoi miti fasulli: l'efficientismo degli apparati burocratici, la fertilità come unica prerogativa femminile, la virilità ostentata e arrogante, una famiglia che dietro all'apparente solidità nasconde violenza e sopraffazione. Il protagonista è il commissario Francesco Ingravallo, conosciuto come «don Ciccio», un personaggio che ha molte cose in comune con lo stesso Gadda, prima fra tutte una profonda passione per la filosofia che lo ha portato ad elaborare una visione dell'esistenza tutta particolare: le disgrazie, le catastrofi rappresentano un vortice alla cui costituzione contribuiscono molte cause funestamente convergenti.

²⁸ Ufficialmente viene pubblicato nel 1947; ma alcune parti erano uscite sulla rivista «Letteratura» nel 1946-47. L'edizione definitiva esce a Milano, presso Garzanti, nel 1957.

L'elemento fisso, la forma che viene data al racconto è l'idea di una «molteplicità di causali», che non si presentano mai in uno schema nitido e ordinato ma tendono a ingarbugliarsi, a formare un «groviglio, o garbuglio, o gnommero»: così il romanzo assume la forma paradossale di giallo senza risoluzione, che alla fine lascia aperte tutte le possibilità.²⁹ Nella biosfera cui attingeva, Gadda aveva individuato il mondo come una rete, infinita e incontrollabile, che può arrivare a comprendere tutti gli aspetti della realtà stabilendo tra di essi connessioni sottili ma fortissime. La letteratura diventa così un metodo di conoscenza, un possibile approccio al magma caotico dell'esistenza, che non si illude di semplificarne l'intrico, ma cerca di dare una rappresentazione alla sua natura complessa. Anche la lingua diventa uno straordinario strumento di analisi, di mimesi entropica: ne nasce un formidabile impasto linguistico che si riversa su fatti, cose e personaggi assumendone forme, suoni, colori. Compito del romanziere è provare a conoscere e a riprodurre il mondo complesso, contraddittorio e oscuro dell'uomo: missione senza speranza che, anche per questo, non può dare vita a storie di significato compiuto e finale chiuso.

Pochi anni dopo, nel 1959, Pietro Germi gira *Un maledetto imbroglio*: sua è la sceneggiatura che stende coadiuvato da Ennio De Concini e Alfredo Giannetti. Egli stesso dice: «Del *Pasticciaccio* non è rimasto quasi niente, forse sbagliando, perché probabilmente il romanzo ha qualche cosa che ora nel film non c'è».

Lo schema prescelto è quello del racconto poliziesco; ma il mondo di riferimento, pur di pochi anni posteriore al *Pasticciaccio*, è del tutto diverso. La biosfera cui attinge, pur collocata nella stessa città, Roma, è composta da elementi che solo tangenzialmente coincidono con quelli gaddiani. In particolare l'idea che dà forma al film è quella che più si allontana dal romanzo: un racconto poliziesco a finale chiuso. Nella storia umili e sottoproletari ruotano intorno alla figura del commissario Ingravallo in un clima di comprensione per i diseredati, in cui le colpe e le responsabilità vengono rimandate dai singoli individui al contesto sociale, secondo il dettato del materialismo storico. Questa sintonia con il popolo rappresenta l'unico punto di contatto³⁰ tra la complicata prosa gaddiana, che ruota intorno ai temi del desiderio ossessivo di maternità e a quello dell'oro che tutto può comprare: anche i figli.



Il commissario (Pietro Germi), la servetta (Claudia Cardinale) e l'assassinata (Eleonora Rossi Drago)

²⁹ Non a caso Calvino ha scelto proprio il *Pasticciaccio* per introdurre il capitolo delle *Lezioni Americane* dedicato alla *Molteplicità*: un romanzo che ha in sé tutti i segni della contemporaneità, e va letto «come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo».

³⁰ «Del mio libro si sta facendo un film (Germi regista), che però ha scarsamente a che vedere con l'intreccio del romanzo. I mutamenti sono stati necessari, e bisogna riconoscere che sono stati utili. Comunque non ne ho né colpa né merito. Non ho partecipato alla sceneggiatura scritta, e tanto meno (neppure fisicamente potrei affrontare la dura fatica) alle riprese» (lettera a Lucia Rodocanachi del 3 giugno 1959, in *Lettere a una gentile signora*, Milano, Adelphi, 1983, p. 215).

In generale, mi sembrerebbe un sintomo di decadenza, per il cinema, ridursi a cercare le sue storie nei romanzi. Per quanto mi riguarda, mi sentirei diminuito se risultasse che nel mio lavoro mi aggancio alla letteratura. Io credo nell'assoluta autonomia del cinema; non solo, ma credo che sia molto difficile che un film veramente importante nasca da un libro.³¹

Germi toccato un punto dolente: nessuna trasposizione è efficace e dà vita a un'opera degna di essere conosciuta se non si forma su idee autonome e originali; e se non fa riferimento a una biosfera che non sia solo imitativa ma che, rispecchiando la biosfera di coloro che operano la trasposizione, aggiunga nuovi significati al testo di origine e dia vita a nuove forme e a nuovi oggetti di conoscenza.



Pietro Germi con Carlo Emilio Gadda

Germi rielabora così il romanzo di Gadda dando vita a un poliziesco italiano, dove il classico investigatore, a metà tra il cinico e il romantico, si muove in una Roma degli anni '60, quella che Fellini ha immortalato ne *La dolce vita*.³² Quindi biosfera assai diversa, vista inoltre con una lente estranea a Gadda: quella del materialismo storico. Ingravallo ripropone così la filosofia di Germi, disgustato dall'ipocrito perbenismo borghese, incarnato da Valdarena, mentre giustifica, per la loro ignoranza, Assuntina e Diomede, colpevoli di avidità.

Partendo da due punti assai lontani, l'impegno morale di Germi e lo scetticismo di Gadda, romanzo e film finiscono per avvicinarsi più del previsto: e l'idea finale che li accomuna è quella che l'uomo, ogni uomo, è vittima del male che domina il mondo.

Dunque biosfere diverse ma stessa idea finale: la terribile e dolorosa fatica di vivere.

³¹ E. GIACOVELLI, *Pietro Germi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 5.

³² Ma certe le influenze del cinema poliziesco americano, in particolare quella Hitchcock (vedi la scena della chiave).

TELEVISIONE, DI IERI E DI OGGI, E LINGUA: DA NUOVO MODELLO A NEGAZIONE DI MODELLO

di *Ilaria Bonomi*

Il presente intervento è dedicato principalmente ai due seguenti argomenti:

1. Linee del percorso linguistico della tv attraverso la sua storia (in che modo la tv ha rappresentato e rappresenta un modello linguistico alternativo a quello letterario)
2. Generi e modalità del racconto in tv

*Linee del percorso linguistico della tv attraverso la sua storia*³³

Ricordiamo preliminarmente le fasi della storia della tv individuate da Umberto Eco nel 1983: paleotv 1954-76 tv di Stato, neotv dal 1976 con canali privati e concorrenza, coinvolgimento del pubblico, invadenza dell'intrattenimento. Fondamentale nella neotv, anche per la sua caratterizzazione linguistica, la partecipazione del pubblico, la sua presenza nei programmi, l'interazione a distanza con telefonate, sms, mail, social network.

Ora si parla di tre fasi, aggiungendo alle prime due l'età della convergenza e della crossmedialità, con la personalizzazione del palinsesto e della fruizione, televisione senza televisore (detta anche fase della post-televisione). Una fase, questa, discussa, che vede pareri contrastanti sul ruolo e il destino della tv oggi, per qualcuno in grande crisi soppiantata dagli altri media e soprattutto dalla rete (Menduni), per altri (Grasso) con possibilità di buona sopravvivenza a patto di radicali cambiamenti.

Nel percorso della televisione attraverso le diverse fasi, i generi hanno subito profonde trasformazioni. Nella paleotv si aveva una grande distinzione nei tre fondamentali macrogeneri informazione, educazione e intrattenimento. La triade «informare, educare, intrattenere», che il direttore generale John Reith assegnò come missione sociale e culturale alla BBC, fu assunta in toto dai palinsesti Rai dal 1954 al 1958, al punto che gli utenti meno acculturati percepivano come «istruttivo» perfino l'intrattenimento.

Nella neotv si è avuta contaminazione tra i generi, con decisiva estensione dell'intrattenimento. Con la moltiplicazione di programmi determinata dalla liberalizzazione delle emittenti mutava anche la natura del *medium*: da una televisione che destinava specifiche trasmissioni a un pubblico prefigurato secondo una precisa scansione giornaliera dei generi si passava alla tv generalista, che per compiacere un pubblico indifferenziato arrivava a spettacolarizzare i generi più "seri", come informazione e divulgazione culturale e scientifica. Nel nuovo modo di trasmettere della cosiddetta tv di flusso il carattere identificativo dei programmi è dunque la *serialità*, ovvero la messa in onda quotidiana e a ora fissa, una volta tipica del telegiornale e delle rubriche satelliti, come *Almanacco*, *Cronache italiane*, ecc. Così fiction, quiz, rubriche di approfondimento assumevano un andamento ciclico, rituale con esiti di addomesticamento e di fidelizzazione del pubblico.

³³ Per questa parte mi sono riferita al recente volume ALFIERI-BONOMI (2012), indicato in bibliografia, da cui traggio, rielaborati, ampi stralci.

Da una graduale contaminazione di generi e linguaggi si passava all'attuale sincretismo tra informazione, fiction e intrattenimento: basti l'esempio del cosiddetto *infotainment* (contaminazione tra informazione e intrattenimento) o dell'*edutainment* (contaminazione tra educazione e intrattenimento) che dalla formula gradevole di *Elisir* (Rai3), in cui si alternano, restando distinguibili, informazione scientifica e intrattenimento con giochi e interviste agli ospiti, si è evoluto nell'invasiva modalità di *Medici in prima linea* (La7), che contamina esasperandoli i toni di ER (titolo e look dei conduttori), di *Elisir* e di *Invasioni barbariche*. L'attuale fruizione personalizzata delle tv via cavo ha ulteriormente movimentato il panorama del consumo mediatico, provocando la convergenza e dunque l'ibridazione tra i media e una comunicazione sempre più ravvicinata tra emittente e ricevente: nei siti web delle trasmissioni si può appagare ogni curiosità ed è possibile proseguire o scegliere la visione on line al di fuori dei tempi preordinati del palinsesto, pratica di fruizione sempre più diffusa tra i giovani.

Tra i generi risultanti dall'ibridazione di due o più generi, oltre all'*infotainment* e all'*edutainment*, citiamo l'*infosportainment*, la *docufiction*, il *docudrama* (documentario drammatizzato con personaggi veri e storie vere di interesse sociale raccontate come se fossero fiction, diffuso in Nord Europa, poco in Italia).

Passiamo ora alle fasi della televisione sotto il profilo linguistico.

Fondamentale è stata, nei primi decenni della sua storia, la funzione linguistica della tv nella diffusione dell'italiano a spese dei dialetti.

L'italiano televisivo nasceva come lingua di acculturazione e di formazione identitaria nella tv di Stato che si ispirava agli intenti pedagogici della televisione europea, e della BBC in particolare.

Forte era l'impostazione pedagogica della cosiddetta paleotelevisione, che divulgava arti, scienze, storia, letteratura come elementi basilari della memoria collettiva e della coscienza simbolica di una data comunità. Semplificando un po' potremmo perciò dire che la televisione delle origini assolveva la missione di costruire l'identità culturale, morale e anche linguistica della comunità nazionale, mentre la televisione di oggi si limita a imporre modelli di identificazione adattabili trasversalmente a varie sottocomunità sociali (donne, giovani, anziani ecc.) di carattere transnazionale.

Contava anche il modo del trasmettere: nella fase del monopolio di Stato dominava il palinsesto settimanale, per cui negli anni del canale unico (1954-1960) ogni serata era dedicata a un genere di trasmissione (il lunedì i film, il giovedì i quiz, il sabato il varietà), finché con l'introduzione del secondo (1961) e poi del terzo canale (1979) la programmazione venne distribuita in modo complementare fra le tre reti, senza alcun intento concorrenziale, al punto che si indirizzava la scelta del telespettatore tra l'una e l'altra.

La televisione agisce anche sulla memoria dei telespettatori che registra eventi di portata epocale, come l'assassinio di Kennedy o i vari delitti scavati dalla «vita in diretta» che diventano tracce di un vissuto individuale e collettivo. Basti pensare ai recenti omicidi di Sarah Scazzi e di Melania Rea. Ma soprattutto la televisione agisce sul vissuto linguistico dei telespettatori come canale di apprendimento dell'italiano. L'impatto più immediato e visibile fu quello dei cliché fraseologici – come l'intercalare *Nientepopodimenchè* di Mario Riva, o il *Ma cosa mi dici mai?* di Topo Gigio, *Anch'io ho commesso un errore* dell'ispettore Rock di *Carosello*, o il mitico *Dadaumpa* delle gemelle Kessler – che si strutturavano nella competenza idiomatica degli italiani. Ma nella lunga durata il mezzo televisivo avrebbe avuto una sicura incidenza sociolinguistica trasmettendo una stabile e diffusa competenza dell'italiano, dapprima nella varietà di standard aulico e poi nell'attuale neostandard.

La programmazione televisiva delle origini ebbe inizialmente un uditorio limitato alle classi medioalte e colte della popolazione urbana e al Centro-nord del paese. Solo nel 1957 il Sud fu raggiunto dai ripetitori nazionali.

Radio e televisione dunque, coprendo dal 1961 l'intero territorio nazionale, si rivelarono mezzi «poderosi» di un'unificazione linguistica, che, programmata come omologazione della pronuncia, si

sarebbe via via realizzata come profonda e improvvisa innovazione del lessico italiano, invaso da elementi tecnici, burocratici e televisivi e svecchiato da formule come *Allegrìa!*, *Esatto!*, o *Colpo di scena!* di Mike Bongiorno, e infine come stabile e definitiva esposizione a modelli di italiano in situazione.

Le trasmissioni televisive esercitarono un'indubbia azione unificante ai fini dell'*italofonia*, ovvero dell'uso abituale e attivo della lingua parlata, e ai fini dell'assetto dell'italiano contemporaneo e delle sue dinamiche d'uso. Sottolineiamo che negli anni Sessanta le percentuali di telespettatori erano molto alte.

Va ricordata poi l'importanza, per la diffusione dell'italiano, del maestro Alberto Manzi, che con il programma *Non è mai troppo tardi* (1959-68) consentì a un milione e mezzo di italiani di prendere la licenza elementare.

Ma com'era l'italiano televisivo?

Alcuni studiosi avevano caratterizzato l'italiano della paleotv come una «lingua intermedia fra quella parlata e quella sognata dai puristi» (Mario Medici) e calibrata sull'italiano scritto proposto dalla scuola e dai giornali. Anche Pasolini indicava nella lingua normativa standard lo specifico televisivo. Ma già De Mauro sottolineava la eterogeneità dell'italiano televisivo, anche se ne rilevava il livello sostanzialmente alto. A integrare questa linea interpretativa centrata sull'emittente, mantenuta da De Mauro (1968, 1970), interveniva Alberto Sobrero ritenendo riduttivo l'approccio di definire isolatamente l'italiano teletrasmesso come ipotetica «lingua dei programmi più specificamente televisivi: servizi informativi, varietà, pubblicità» (1971, pp.169-171). Un approccio corretto e rispondente all'effettiva azione linguistica della tv si sarebbe avuto solo considerando l'apporto rielaborativo del parlante spettatore ai modelli proposti dal medium audiovisivo. Trovandosi esposto a un italiano distribuito su vari registri in base ai generi di trasmissione (stile illustre del telegiornale; stile medio di *Carosello*; stile umile del varietà) e alle pertinenti situazioni comunicative, il pubblico televisivo si sarebbe appropriato di una «rudimentale varietà di livelli stilistici e di un approssimativo funzionamento della lingua italiana» (Sobrero, 1971, p. 177). È un'importante riflessione per una più adeguata e condivisibile rilettura dei processi di identificazione e di acculturazione sociolinguistica in termini di ricezione consapevole e selettiva e non di mero rispecchiamento.

Su questa stessa linea si muoveva Andrea Masini (2003) nel rielaborare con l'efficace immagine dello «specchio a due raggi» la metafora della tv «specchio» e non più solo scuola di lingua proposta da Raffaele Simone (1987) per definire la cosiddetta neotv e i suoi effetti di narcotizzazione reattiva sul pubblico.

Nella prima fase il medium audiovisivo domestico sembra aver influito sull'acquisizione della pronuncia e sulla conoscenza passiva dell'italiano, ma non sull'apprendimento di un riuo attivo e semanticamente complesso della lingua. Negli anni Ottanta gli spettatori diventano coprotagonisti delle trasmissioni, intervengono nei varietà e nei quiz con scambi telefonici, condividendone linguaggio e stile comunicativo, con conseguente sdoganamento delle pronunce regionali e abbassamento dei registri lessicali e della tenuta morfosintattica.

Rispetto all'italiano del periodo del monopolio radiotelevisivo pubblico (1954-1976), controllato e monocoloro, l'italiano del sistema misto, pubblico e privato, si configura come una lingua fluida, condizionata dalla varietà dei programmi e dal flusso continuo del trasmesso, che perciò facilita il rispecchiamento e l'imitazione da parte del pubblico.

Nel multiforme linguaggio televisivo, varietà diastratiche, diatopiche e diafasiche si intrecciano e sfumano spesso l'una nell'altra, creando un *continuum* di varietà intermedie tipico della tv odierna. L'italiano televisivo è stato variamente etichettato e classificato. Alla caratterizzazione dei vari esempi e modelli di parlato concorrono i diversi fattori di estrazione sociolinguistica dei parlanti: provenienza geografica, livello culturale, registro adottato. Dalla loro combinazione l'italiano teletrasmesso assume la fisionomia multipla e complessa che richiede una caratterizzazione descrittiva al plurale dei vari *italiani del piccolo schermo* (Alfieri, Bonomi, 2008).

Nel recente volume Alfieri-Bonomi 2012 abbiamo descritto e analizzato il variegato italiano televisivo stabilendo una corrispondenza tra i generi ibridati della tv odierna e le varietà di italiano, secondo il seguente schema:

Dall'italiano serio semplice alla tv delle parole: informazione, infotainment, divulgazione scientifico-culturale.

In questo ampio quadro si va dall'italiano giornalistico orientato sullo scritto e derivante da esso dei telegiornali e dei programmi schiettamente informativi, all'italiano colloquiale dei talk show, all'italiano artificiale e patetico dei programmi come *Chi l'ha visto*, al linguaggio della divulgazione, variato tra un polo alto/it. serio semplice e un polo più semplice accattivante, meno ingessato, più colloquiale.

L'Italiano ibridato dell'intrattenimento.

Il macrogenere dell'intrattenimento presenta un grandissimo cambiamento dalla paleo alla neotv. Il quadro linguistico è straordinariamente diversificato al suo interno sui diversi assi della variazione sociolinguistica. Si va dal polo più basso del reality show (parlato spontaneo esasperato, esibito, accentuato nella volgarità, nel regionalismo) al parlato curato di certo talk show di intrattenimento (Maurizio Costanzo) e di alcuni programmi di quiz e giochi, in cui attraverso stili diversi si declina il binomio comunicazione/espressività, il cui spesso gioca un ruolo importante il dialetto, specie in funzione comica.

L'Italiano oralizzato della fiction

Il macrogenere della fiction mostra rilevanti cambiamenti strutturali e di finalità dalla paleo-alla neotv: si è passati dalla fase in cui dominava il modello letterario dello sceneggiato, e pesava la finalità educativa accanto a quella intrattenitiva, alla fase odierna con una serialità lunga, modelli e tematiche molto vari. La lingua è un parlato recitato televisivo, oralizzato, che da un lato riflette la varietà dell'italiano contemporaneo, dall'altro ha funzione modellante. E' possibile distinguere tra tre tipi linguistici: testi stilisticamente compatti, verso l'alto (*Incantesimo, Centovetrine*); testi stilisticamente variati, con moderata variazione di registri (*Un medico in famiglia*); testi stilisticamente ipercharacterizzati (*Commissario Montalbano, Un posto al sole*). In crescita il regionalismo e il dialetto.

L'Italiano brillante dello sport presenta una notevole variazione tra lo stile diversamente brillante (a seconda dei canali e dei telecronisti) delle telecronache calcistiche, e il variegato quadro dei programmi di commento e analisi degli eventi sportivi (*infosportainment*). Linguisticamente rilevante, poi, soprattutto per il lessico, la differenza tra gli sport.

L'italiano educativo-ludico della tv per bambini e ragazzi

Nella varietà di programmi, da sottolineare il mantenimento della funzione educativa della paleotv (soprattutto alcuni canali, p.es raisat) accanto a quella ludica. I caratteri generali sono una maggiore vicinanza norma rispetto ad altri generi, la creatività, l'espressività, la ricchezza lessicale, la permanenza di un'idea di modello linguistico.

“La lingua della televisione di oggi appare dunque come una realtà molto varia, una mescolanza di livelli, registri e stili tanto diversa da quell'italiano omogeneo e tendente allo standard che caratterizzava, pur con inevitabili differenziazioni parziali tra i generi, la paleotv, giudicato, con certo eccessiva severità, da Pasolini nel 1964 come «un bell'italiano, grammaticalmente puro» in cui «la comunicazione prevale su ogni possibile espressività».

L'analisi sistematica della lingua televisiva, rapportata all'italiano contemporaneo nell'articolazione del suo repertorio, ha messo in luce la sua varietà, e anche ricchezza, di usi comunicativi, stilistici e

funzionali. Crediamo dunque che si possa modificare il giudizio generalizzato e stereotipato dell'italiano televisivo come lingua 'spazzatura', povera, banale, trascurata, frammentaria.

L'italiano televisivo, analogamente all'italiano contemporaneo, si presenta come un continuum di varietà diamesiche, diafasiche, diastratiche, diatopiche, con relativi addensamenti.

Si può individuare, come abbiamo visto, un polo più alto, un parlato serio-semplificato, proprio di una fetta dell'informazione e della divulgazione nella voce di giornalisti ed esperti, ma anche di certa fiction, nella sua declinazione di parlato recitato più spostato verso l'alto nella miniserie, che convive in altri sottogeneri con un italiano medio o tendente al basso, soprattutto per finalità mimetiche, e con l'italiano ipercaratterizzato delle *fiction* di ambientazione regionale. Un livello, dunque, di tutto rispetto, anche se la progressiva invadenza della finalità intrattenitiva nell'informazione e nella divulgazione tende a "sporcare" ed abbassare questo italiano connotato da positivi intenti comunicativo-stilistici.

Al polo opposto stanno tanto l'italiano sciatto, trascurato, addirittura triviale volutamente e quasi provocatoriamente usato in certi programmi come il *reality*, che veicola modelli di negatività anche esistenziale, o in altri sottogeneri di intrattenimento, quanto l'italiano substandard reale della miriade di persone comuni che portano la loro voce nella neotelevisione. E in questa direzione si colloca la crescente presenza del dialetto, da un lato consapevole strumento di espressività, specie in ambito comico, dall'altro normale codice che interferisce o caratterizza l'enunciazione di molti parlanti televisivi, spesso in *code mixing* o in *code switching* con un italiano più o meno regionalizzato. In questo quadro un ruolo e una visibilità di assoluto spicco sono assunti dal romanesco o dalla varietà romana di italiano, presenti trasversalmente nei diversi generi come tratto strutturato della competenza linguistica dei professionisti della parola radiotelevisiva: una varietà di standard virtuale, conseguente alla centralità di Roma nella produzione televisiva dalla paleo alla neotv.

Ma la divaricazione tra i poli e tra i tipi di italiano usati nel piccolo schermo non può essere ricondotta in modo automatico a una differenziazione tra i generi, che nella televisione odierna, come è stato ampiamente documentato, non è nemmeno più possibile individuare. Infatti, ciò che caratterizza di più, complessivamente, il panorama linguistico della neotv è la pluralità di livelli e registri che deriva da una compresenza e da un'alternanza di voci diverse: abbiamo visto come la maggior parte dei programmi nei differenti generi o macrogeneri, dall'informazione, alla divulgazione, alla fiction, allo sport, alla tv per ragazzi, comprenda e dia voce ad attori, operatori e parlanti disposti su piani sociocomunicativi tanto diversi, che riflettono un'escursività sociolinguistica impensabile nella televisione di cinquant'anni o anche trent'anni fa. D'altra parte, i caratteri fondanti della neotv, dalla spinta concorrenziale verso l'audience, all'ossessiva tendenza alla fidelizzazione, alla contaminazione dei generi, con l'invadenza dell'intrattenimento entro gli altri, sono potenti molle verso la ricerca di un'espressività che va nella direzione di una non sempre brillante e convincente mescolanza linguistico-stilistica.

Ecco quindi che il taglio della nostra analisi, basato su grandi varietà tipologiche di italiano, dal parlato serio-semplificato all'italiano della conversazione, all'italiano leggero, all'italiano "oralizzato", a quello brillante, a quello educativo-ludico, mira a individuare e descrivere queste varietà solo parzialmente identificandole con i macrogeneri. Ne risulta un'analisi in cui inevitabilmente le linee si intrecciano e i poli si toccano, non senza evidenziare zone più chiaramente caratterizzate di altre.

Il confronto, pur non sistematico e più giustificato in alcuni macrogeneri, con programmi della paleotv o della fase iniziale della neotv ha evidenziato linee evolutive chiare e precise, nelle quali da archetipi sono derivati epigoni ben diversi, la cui caratterizzazione linguistica contribuisce a comporre il complesso e dinamico quadro dell'italiano televisivo odierno.

Se tutto ciò riconduce al rispecchiamento da parte della televisione della variazione linguistica italiana odierna, in una prospettiva opposta e speculare riportano invece il riuso e la ricaduta che l'italiano televisivo hanno nella lingua comune.

Non molte, nel complesso, le parole create dalla televisione e passate al lessico (più o meno) comune: tra le più recenti, *tronista*, *aiutino*. Al lessico settoriale televisivo appartengono termini

ormai diffusissimi come *audience, zapping, share, bucare lo schermo, prima (o prime time)/seconda/terza serata*. In questa prospettiva rientra anche il riuso automatico di formule rituali nel macrotesto: *buon proseguimento di serata/ascolto, restate con noi, benvenuto, grazie per essere stati con noi, ecc.*

Davvero molte le espressioni della lingua italiana che la televisione, usandole in modo insistente e martellante, reimmette nell'uso comune determinandone un riuso potenziato e, di solito, semanticamente appiattito (Setti, 2011). Pensiamo alle molte parole e forme elative, tanto gradite al mezzo televisivo, così orientato a dilatare e spettacolarizzare cose, modi e lingua: insistenze aggettivali per cui tutto è *straordinario, incredibile, fantastico, meraviglioso, eccezionale, magnifico, importante*; insistenze prefissali come *super-, iper-, stra-, mega-*. Pensiamo ad avverbi e forme di affermazione e negazione enfaticizzate, come *assolutamente, assolutamente sì/no*, forme della cosiddetta "lingua di plastica", molto in uso nell'italiano quotidiano, certo anche per influsso televisivo. Pensiamo a perifrasi verbali, senza dubbio influenzate dall'angloamericano, come *andiamo a vedere* (molto usata, per esempio, in alcune trasmissioni sportive) in luogo del semplice *vediamo*. Né si può tacere il riuso indotto dal doppiaggio, con interferenze sintagmatiche e fraseologiche del tipo *abbi cura di te, non ci posso credere, dov'è il problema, qual è il tuo nome*. E la televisione, con la prevalenza di parlato conversazionale più o meno marcato in diatopia, diafasia e diastratia, certo contribuisce ad aumentare, con il grande spazio dato nell'uso della lingua alla funzione fática, l'uso di segnali discorsivi dilaganti quali *diciamo, come dire*, di fatismi come *sai, scusa, senti, dai*, di modismi o espressioni alla moda come *ci sta, e quant'altro, sta di fatto che*, di genericismi come *cosa/coso, roba, affare*.

Nella tv per ragazzi, animata tuttora da intenti educativi, si favorisce l'immediata comprensione e presumibilmente la riusabilità da parte del bambino della lingua teletrasmessa, che si distingue per la buona tenuta normativa e stilistica (rispetto di tempi e modi verbali, evitamento di termini scurrili, regionali o popolari, preferenza per costrutti sintattici brevi e incisivi).

Una lingua molto attuale, quella televisiva, variegata, mescolata, comunicativa quando deve esserlo, espressiva (forse troppo) quando vuole esserlo: e in questa spinta verso una sempre maggiore modernità e vivacità, la televisione si giova sempre di più, e quasi sempre meglio, dell'aiuto e della sinergia con il codice iconico. L'immagine, anche se non in tutti i generi e i programmi sfruttata appieno per quello che potrebbe dare, è un linguaggio sempre più potente e raffinato da accompagnare al codice verbale in funzione illustrativa, esplicativa e, perché no, espressiva.

Chiudiamo con un auspicio: che le analisi dell'italiano televisivo ad opera dei linguisti, dalle quali, insieme al rilievo della funzionalità e delle non poche positività, emerge inevitabilmente qualche rilievo negativo, possano, adeguatamente sfruttate in chiave didattica e divulgativa, stimolare nei telespettatori un'osservazione critica; e che possano sollecitare nei protagonisti e negli operatori della televisione qualche attenzione in più per la lingua" (Alfieri-Bonomi 2012, Conclusioni).

Generi e modalità del racconto in tv

Profondi cambiamenti hanno modificato il racconto dalla paleo alla neotv.

Nella paleotv possiamo schematizzare così i generi e le principali modalità del racconto televisivo:

- finzione intrattenitiva con finalità artistica ed educativa: sceneggiati, teatro
- racconto nella pubblicità: Carosello (1957-77)
- racconto nella tv per ragazzi

Nella neotv i generi si ibridano, e intervengono funzioni e modalità diverse. La televisione oggi presenta sempre più miscelate insieme funzioni narrative, informative-testimoniali, conversazionali. Il racconto/intrattenimento è esteso a tutti i generi e i programmi, con ingresso generalizzato di mistero, sorpresa, suspense.

Va poi sottolineato accanto al coinvolgimento/empatia passiva dello spettatore sottoposto a queste dinamiche, il suo coinvolgimento attivo, in buona parte crossmediatico, tramite mail/sms, chat, telefonate. Il coinvolgimento attivo dello spettatore nelle diverse modalità del racconto televisivo avviene anche attraverso sondaggi, giochi e scommesse, votazioni. Pensiamo, per quest'ultimo elemento, al *Grande Fratello*.

Il *Grande Fratello* appartiene ad un genere solo in parte nuovo nella televisione, il reality. Esso affonda le sue radici, quasi paradossalmente, nella Tv verità/tv realtà iniziata alla fine anni '80 da Angelo Guglielmi (direttore Rai3), che si richiamava a Pasolini (raccontare la realtà attraverso la realtà). Qualcuno ha parlato di nuova narrativa popolare, p.es. a proposito di *Chi l'ha visto*, nato nel 1989. Molti sono i programmi in cui vengono messi in scena problemi e drammi della gente comune, che interviene direttamente nei programmi: *Chi l'ha visto*, *Mi manda Lubrano*, *Un giorno in pretura*, e poi *Forum* (in cui peraltro la componente di realtà è solo di facciata e palesemente finta, in un programma che ha quindi esclusivamente una finalità intrattenitiva attraverso il racconto).

Il *reality-show* all'interno della tv verità rappresenta ovviamente un ben diverso genere da quello pensato da Guglielmi. Sulle funzioni e gli obiettivi del reality rimando alle dense considerazioni di Grasso 2010 p.94 sgg., Menduni 2002a p.169 sgg. Sugli aspetti linguistici del genere cfr. Alfieri-Bonomi 2012, cap.3.

Il *talent-show* (*Saranno famosi*, *Amici*) rappresenta un nuovo sottogenere del *reality*.

Sulla tipologia, le modalità e la lingua della fiction nella televisione di oggi (a cui si è accennato prima), anche in raffronto con la paleotv, si veda Alfieri-Bonomi 2012 cap.4.

Per il racconto in tv sono importanti anche la tv per bambini/ragazzi (superfluo fermarsi), la divulgazione scientifica, la pubblicità

Divulgazione culturale e scientifica: nella paleotv dominavano modelli dall'alto, didascalici e accademici, nella neotv si afferma, nella linea dell'intrattenimento, il racconto, la testualità di flusso, la good story (sociologi, Bettetini e Grasso). Fondamentale la dimensione del racconto nella storia (studi specifici, vedi bibliografia)

Desidero ora fermarmi su un aspetto non marginale della presenza del racconto nella televisione di oggi, all'interno dei programmi di divulgazione scientifico-culturale, a documentazione di come la componente narrativa possa investire un genere apparentemente ad essa lontano. Mi riferisco per questo alle osservazioni di Elisabetta Mauroni in Alfieri-Bonomi (2008), cap.2.

La "good story"

Farsi raccontare una storia (da parte del pubblico) e avere la consapevolezza di raccontare una storia (da parte degli autori televisivi); spesso la televisione declina in più varianti la formula, potremmo dire, antropologica del racconto orale: la narrazione 'cronachistica' in presa diretta (es. parti del conduttore in *Ulisse*, parti fuori campo in *Gaia*), la narrazione diaristica in prima persona (es. alcune parti di *Pianeta Mare*), la narrazione a struttura circolare (in cui l'inizio coincide con la scena finale, es. puntata su Spartaco in *Stargate*). La tv stessa esplicita questa sua funzione di *story teller* chiamando in causa il suo spettatore e avvertendolo di predisporre ad ascoltare una storia:

es.1

CON: *la nostra storia comincia* in una località sperduta del New Mexico negli Stati Uniti // (Ulisse)

CON: *ecco le storie: che racconteremo* stasera / da un lato la grandiosa opera dell'impero // dall'altro / la ribellione di Spartaco / che dall'impero / non voleva / farsi stritolare // (Stargate)

Il patto narrativo però funziona se il racconto è presentato come inedito, avvincente, o rivela nuove prospettive, o è costruito tanto bene da far sì che lo spettatore abbia voglia di riascoltare nuovamente un tema noto; ecco quindi il richiamo alla rivelazione, all'inaccessibilità di informazioni che invece lo spettatore avrà la fortuna di ascoltare:

es.2

CON: il nome di Spartaco / è entrato nella leggenda // Spartaco il gladiatore / il leader rivoluzionario / lo schiavo che ha liberato 100mila schiavi / trasformandoli in un esercito abbastanza forte / da sfidare la più grande potenza del mondo antico / Roma // *ma forse / la realtà è diversa dal mito* // (Stargate)

VFC: e di questo / alleato di celluloidi / dello schermo oscuro di Adolf Hitler / vi racconteremo questa sera / la storia e i protagonisti // *vi sveleremo i retroscena / le lotte di potere / le rivalità / le invidie / le follie* // (La grande storia)

La dimensione della scoperta, poi, della meraviglia e dello stupore contraddistinguono una presentazione della realtà narrata che non sfugge, a volte, all'iperbole definitoria, sia nelle parole del conduttore o delle voci fuori campo, sia nei titoli e titoletti dei servizi:

es. 3

CON: *è un mondo / pieno di sorprese / spesso fantastico* e in fondo / invisibile / queste / bellissime grotte di Frasassi / ad esempio / si snodano per più di 30 chilometri // (Ulisse)

2003)

Proprio sulla comprensione di concetti e contenuti difficili, la divulgazione televisiva, attraverso la figura autorevole di conduttori divenuti simbolo e garanzia di qualità e veridicità scientifica, fa leva su alcune modalità 'didascaliche' quali la riformulazione, attraverso l'uso di parallelismi con l'esperienza comune e concreta di tutti i giorni, oppure attraverso un 'movimento cognitivo' che va dal semplice al complesso o viceversa:

es. 4

CON: vedremo tra poco: / *come viene trasformata l'acqua che beviamo / cioè dove va a finire ogni singola goccia d'acqua* // ma / secondo voi / quante molecole ci sono / in un bicchier d'acqua / magari anche semplicemente / in una sola goccia d'acqua? // bene / un numero spropositato / pensate che *ci sono più molecole in una goccia d'acqua / che stelle nell'intera galassia* // (Ulisse)

Ma è il telespettatore che giudica la storia, che la segue o decide di abbandonarla; è uno spettatore che con un tasto del telecomando può rivolgersi altrove, ad un altro affabulatore, ad un altro canale, ad un altro genere. È uno spettatore quindi che nel macrotesto del programma viene tenuto esplicitamente in considerazione, e al quale si indirizza una richiesta di attenzione e di

coinvolgimento immediato (spesso ottenuto con l'uso della I persona plurale, una sorta di 'noi di compartecipazione'), o una promessa di approfondimenti successivi:

es. 5

CON: *entriamo* insieme allora nella tomba di Filippo secondo / la più importante scoperta archeologica del secondo novecento / per *metterci* sulle tracce del / grandissimo figlio / Alessandro / Magno // *lo seguiremo* nelle sue conquiste / nella sua: / ricerca dei confini del mondo fino all'India / [...] *amici* / questa sera la "Macchina del Tempo" *vi fa / conoscere* da vicino / *vi fa entrare* nella più importante scoperta archeologica / che è stata fatta / prima della fine del Novecento / *stiamo per entrare* / nella tomba di un uomo che è stato importantissimo nella storia della Grecia perché / ha unito / tutte le città / greche / quando stava iniziando la decadenza delle grandi: / polis come Atene e Sparta // (La macchina del tempo)

L'uso del 'noi' tratto visibile e caratterizzante, è anche la spia di quel nuovo rapporto 'amichevole' e non più professorale che il conduttore instaura con chi sta al di qua del video:

es. 6

CON: ma da dove viene tutta: / quest'acqua? *noi non ci facciamo caso* / perché / siamo nati sulla terra ferma / anzi / ci siamo evoluti sulla terra ferma / ma in realtà il nostro / è un mondo d'acqua // è ovunque attorno a noi / e abbiamo sempre a che fare con lei // (Ulisse)

Con la finalità di movimentare l'esposizione e ancorarla al qui e ora, intervengono anche altre strategie, di ordine retorico, come le false domande destinate ora a ridestare l'attenzione attraverso un appello all'ascoltatore, ora a immettere una certa *suspense*, ora a creare una evidenza del testo giocata tutta sui significati e su alcune figure di parola e di pensiero (climax ascendente, ossimori ecc.), oppure strategie di ordine linguistico come l'uso insistito dei deittici che fanno da collegamento 'multimediale', tra testo orale e immagini:

es. 7

CON: *che cos'è / esattamente l'acqua?* beh/ per quanto / strano / possa sembrare / in realtà non si sono capiti bene molti aspetti di questa sostanza / perché malgrado: / la sua apparenza così semplice / quasi banale / in realtà si tratta di una sostanza strana e: molto anomala // (Ulisse)

Qualche volta, ma meno frequentemente, il coinvolgimento dello spettatore è esternato sottoponendogli addirittura verifiche e fonti: in questo caso si inserisce l'uso di un 'noi redazionale' che potremmo fare rientrare in quella cultura del servizio che alcuni programmi seguono più o meno esplicitamente:

es. 8

CON: bene / *noi* / vogliamo riproporvi questo documento / perché? / eh / perché: / capire: a fondo / lo scenario culturale / politico e religioso / della prima amministrazione Bush / *pensiamo* che possa / aiutare a prevedere quali saranno le linee guida / della politica americana / dei prossimi / 4 anni // (La storia siamo noi)

CON: questa è la biografia ufficiale del presidente degli Stati Uniti / tratta / dai documenti della / Casa Bianca / così come / li vedete nel sito: internet / nella home page del sito internet / una biografia: scarna / che qualcosa dice / ma / naturalmente / NON dice tutto / come *noi* / questa sera / non *diremo* tutto / ma *seguiremo* un solo percorso / uno e uno solo // quello del rapporto tra Bush / e la religione // rapporto / che secondo / moltissimi osservatori di tutto il mondo / è stato uno degli elementi forti e determinanti alla base / della sua schiacciante / vittoria / elettorale // (La storia siamo noi)

Interessante rilevare, però, in questi esempi di Minoli, che all'esplicitazione delle fonti e alla verificabilità dei dati si affiancano un montaggio e un taglio di presentazione delle notizie basati su un forte impatto emozionale, provocato dal mix rapidissimo di immagini-parole-musica; quasi, in controcanto, una sorta di 'cogenza antiriflessiva'.

Infine, spiccano altre strategie come quelle relative alla presentazione delle informazioni che vivacizzano il dettato e convogliano l'attenzione dello spettatore: la frase scissa e pseudoscissa, alcuni usi della dislocazione e le strategie *top-down* e *bottom-up* su cui, invece, ci soffermiamo

qui. Sono strategie speculari che rispondono a esigenze diverse, generalmente dettate dal contesto, dal progetto di presa sul pubblico, dalla necessità di immettere subito l'informazione principale o il tema di cui si parlerà più estesamente in seguito, o dall'opportunità di tenere in sospeso il pubblico, accumulando elementi descrittivi e particolari suggestivi che andranno riferiti ad un evento o personaggio i cui contorni o la cui identità verranno dichiarati in un secondo tempo. L'utilizzo soprattutto della seconda modalità, che tiene in sospeso lo spettatore (anche cognitivamente, in attesa di attribuire l'accumulo di dati ad un referente), si contraddistingue per una sollecitazione più forte dell'attenzione, spesso già risvegliata da una elocuzione più veloce, modulata su picchi intonativi percepibili e scelti in corrispondenza di alcune parole significative, e da un accompagnamento musicale che gioca sui tasti dell'emotività. Un esempio di struttura *bottom-up*:

es. 9

VFC: 32 anni / 10 mesi e 20 giorni / tanto è vissuto / eppure nella sua vita brevissima ha unificato la Grecia / ha conquistato un impero che andava dall'Adriatico all'Indo e dal Pakistan all'Egitto / è diventato imperatore / faraone e figlio di dio // ha fondato decine di città / e a tutte / ha dato il suo nome tranne una nell'Asia profonda che ha chiamato come il suo cavallo / Bucefalo / la più importante di tutte queste Alessandrie / Alessandria d'Egitto / nasconde ancora oggi / 2387 anni dopo / la sua tomba / il vero graal dell'archeologia moderna // ha vinto battaglie / conquistato popoli ed ha / in pochissimo tempo / cambiato il mondo / *si chiamava Alessandro* ma: / chi era veramente? (La macchina del tempo)

CONCLUSIONI E SPUNTI PER DIBATTITO

Sia per mancanza di tempo, sia per mancanza di materiale e studi critici, non tratto e mi limito a sottoporre all'attenzione per il dibattito due argomenti:

- la valenza narrativa della pubblicità e il suo cambiamento dalla paleo alla neotv
- l'immagine della tv nel cinema (per questo specifico argomento si veda il recente Menduni 2012 e nella narrativa

Conclusivamente, richiamo il problema del destino della tv nell'epoca della convergenza, e soprattutto il problema della sua autonomia dagli altri media, e il profondo cambiamento nelle funzioni linguistiche della tv, che dalla funzione di modello è passata a quella di rispecchiamento. Sollecito comunque a non generalizzare e a non estendere indebitamente il comune giudizio negativo sulla lingua della tv (tv spazzatura e generalizzata deriva linguistica), tenendo conto della differenziazione nei diversi tipi di italiano veicolato dalla televisione.

BIBLIOGRAFIA

1) GENERALI, SOCIOLOGICI, STORIA TV

- ANANIA F. (2003), *Immagini di storia. La televisione racconta il Novecento*, Rai-Eri, Roma
- AUGIAS C. (2011), *Divulgare il mondo* (M.Alloni dialoga con Corrado Augias), Aliberti, Roma
- BUONANNO M. (1991), *Il reale è immaginario. La fiction italiana. L'Italia nella fiction*, Rai-Eri, Roma.
- BUONANNO M. (2002), *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, RCS Libri, Milano.
- BUONANNO M. (2006), *L'età della televisione. Esperienze e teorie*, Laterza, Bari.
- DORFLES P. (1998, n.ed. 2011), *Carosello*, Il Mulino, Bologna.
- FARNÉ R. (2003), *Buona maestra tv. La RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*, Carocci, Roma.
- GRASSO A. (2002), *Televisione*, Garzanti, Milano.
- GRASSO A. (a cura di) (2006), *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, Vita e Pensiero, Milano.

- GRASSO A. (2010), *Prima lezione sulla televisione*, Laterza, Roma-Bari.
- GRASSO A. - SCAGLIONI M. (2009, 1^a ed. 2003), *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano.
- MENDUNI E. (2002a), *I linguaggi della radio e della televisione*, Roma-Bari, Laterza.
- MENDUNI E. (2002b), *Televisione e società italiana 1975-2000*, Bompiani, Milano.
- MENDUNI E. (2012), *La grande accusata. La tv nei romanzi e nel cinema*, Bologna, CLUEB.
- SORICE M. (2002), *Lo specchio magico. Linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Editori Riuniti, Roma.
- TAGGI P., (2003), *Il manuale della televisione. Le idee le tecniche i programmi*, Editori Riuniti, Roma.

2) LINGUISTICI

- ALFIERI G. (2009), *La lingua della televisione*, in TRIFONE P. (a cura di) (2009), *Lingua e identità*, Carocci, Roma, n.ed., pp. 209-234.
- ALFIERI G., BONOMI I. (2008), *Gli italiani del piccolo schermo*, Cesati, Firenze.
- ALFIERI G., BONOMI I. (2012), *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci.
- ANTONELLI G. (2007), *L'italiano nella società della comunicazione*, Il Mulino, Bologna.
- APRILE M., DE FAZIO D. (2010), *La serialità televisiva*, Congedo Editore, Galatina.
- BONOMI I., MASINI A., MORGANA S. (a cura di) (2003), *Lingua italiana e mass media*, Carocci, Roma.
- DE MAURO T. (1968), *Lingua parlata e tv*, in AA.VV. 1968, *Televisione e vita italiana*, Eri, Torino, pp. 245-294.
- ID. (1970)², *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari (prima ed. 1963).
- DIADORI P. (1994), *L'italiano televisivo*, Bonacci, Siena.
- MAURONI, PIOTTI M. (a cura di) (2010), *L'italiano televisivo (1976-2006)*, Accademia della Crusca, Firenze.
- ROSSI F. (2011), *Televisione e lingua*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- SARDO R., CENTORRINO M., CAVIEZEL G. (2004), *Dall'«Albero azzurro» a «Zelig»: modelli e linguaggi della tv vista dai bambini*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- SETTI R. (2011), *Interrogando il LIT. Il lessico televisivo contemporaneo tra spettacolarità e stereotipia*, in *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, a cura di E. CAFFARELLI e M. FANFANI, Società Editrice Romana, Roma, pp. 167-182.
- SIMONE R. (1987), *Specchio delle mie lingue*, «Italiano e Oltre», 2, pp. 53-59.

Alberto Puoti, *L'ha detto la tv*, puntata della serie Koinè, dedicata alla lingua italiana nell'ambito della collaborazione tra Rai Educational 150 anni e Accademia della Crusca (on line all'indirizzo <http://www.italia150.rai.it/Video.aspx?ID=348>).

QUANDO IL RACCONTO DIVENTA IMMAGINE.
FORME E MODALITÀ NARRATIVE NEL FUMETTO
DALLE *DAILY STRIPS* ALLA *GRAPHIC NOVEL*

di Enrico Fornaroli

Il fumetto è un linguaggio complesso che ha articolato la propria presenza in oltre un secolo, continuando a essere prodotto e fruito; è sicuramente nel Novecento, tuttavia, che esso trova il momento di maggiore sviluppo, sia sul piano della struttura del linguaggio, sia dal punto di vista della sua produzione. È quindi all'interno di queste coordinate che ci muoveremo, tra una dimensione più eminentemente strutturale – che ci faccia capire come il fumetto sia mutato nel tempo, subendo profonde evoluzioni e rivoluzioni – e un aspetto più attinente alla dimensione della fruizione, che si lega chiaramente al tema della produzione.

Per prima cosa va ribadito che il fumetto è un linguaggio del Novecento, nonostante si sia aperto, negli ultimi due lustri, un ampio dibattito sulle sue origini, iniziato in occasione dei festeggiamenti del primo centenario. In quella circostanza la storiografia d'origine anglosassone individuò nel 1895, con l'apparizione sul supplemento domenicale del «New York World» di Joseph Pulitzer della serie intitolata *Hogan's Alley*, l'anno ufficiale d'esordio del fumetto.

Come sappiamo, la data di origine di un fenomeno è una pura convenzione, è un modo di definire il punto di partenza di un processo. Questo accade anche per il fumetto poiché, in realtà, non abbiamo la possibilità di individuare un singolo momento, un singolo personaggio, una data univoca entro la quale collocare la maturazione di questa nuova forma di linguaggio che coniuga scrittura e immagine. Un doppio livello di lettura che prevede la simultanea fruizione di parole e figure.

All'opposto, una storiografia di scuola francese situa nella prima metà dell'Ottocento, con il contributo fondamentale di Rodolphe Töpffer, l'esordio del fumetto. Töpffer fu uno dei maggiori studiosi della fisiognomica e già nel 1827 realizzò una storia, composta da immagini in successione accompagnate da didascalie, dal titolo *Histoire de M. Vieux Bois* a cui, negli anni successivi, fecero seguito altri racconti simili. Fu proprio all'interno di questo volume che egli utilizzò, allo scopo di rendere più chiara e fruibile la sua trattazione, una narrazione che coniugava testo e immagine, articolando questi due elementi all'interno di una vera e propria sequenza narrativa.

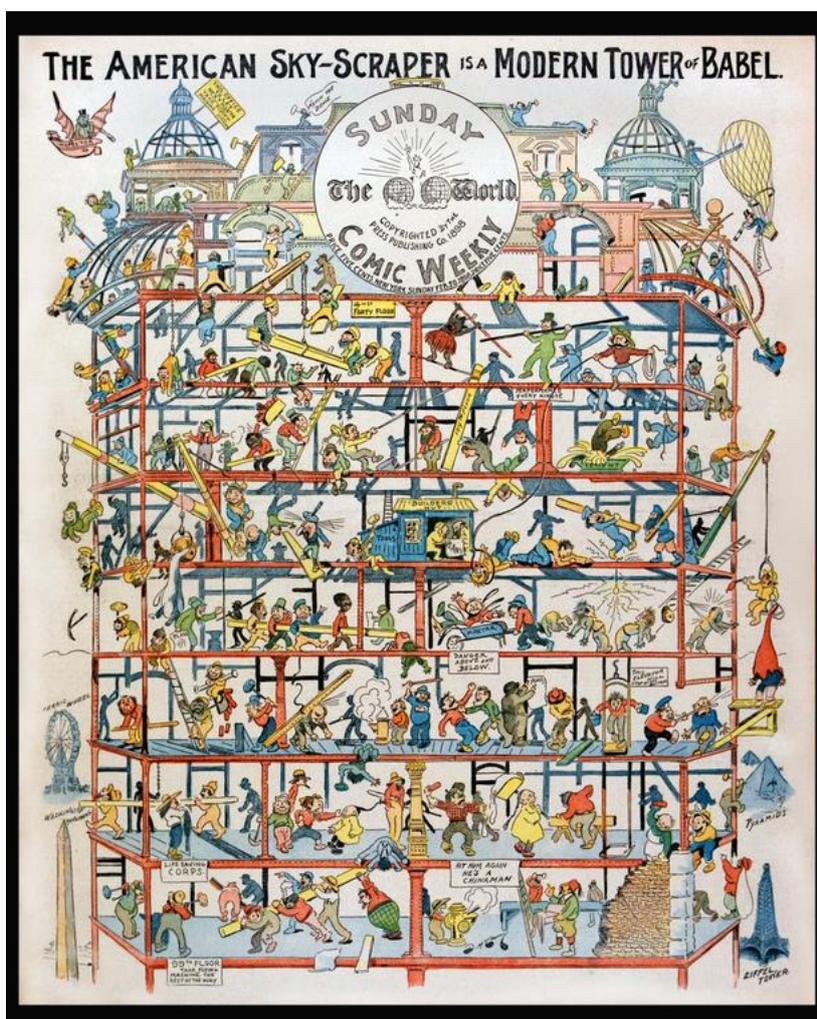
In questo caso si potrebbe anticipare l'origine del medium, inglobando tutte le esperienze di matrice europea, da Caran D'Ache in Francia a Wilhelm Busch in Germania. Il testo inserito in una didascalia non era ancora espresso nella forma che vedremo essere peculiare, quasi identificativa, del fumetto, ovvero il *balloon*, ma nella sostanza questa narrazione sequenziale possedeva tutti gli elementi che poi troveremo nel medium fumetto come lo abbiamo conosciuto nel corso del Novecento.

Al di là del problema di individuare una singola data a cui affidare simbolicamente l'origine del fumetto, credo che l'ipotesi di scuola angloamericana sia più convincente, perché non è sufficiente che siano presenti nella narrazione certi elementi formali, certe componenti sintattiche, per affermare che ci troviamo già in presenza della produzione a fumetti. Infatti, negli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento si creano una serie di condizioni produttive e tecnologiche che consentono di sviluppare un racconto che, in forma narrativa, coniuga immagini e testo, ma soprattutto si viene a formare un nuovo pubblico che non solo è pronto a fruire questo tipo di narrazione, ma addirittura la richiede. Cercheremo quindi di capire quali sono i dispositivi che organizzano il racconto a fumetti, le sue le modalità di fruizione e quali elementi concorreranno, nell'arco di vent'anni, a definire un suo apparato sintattico-formale autonomo.

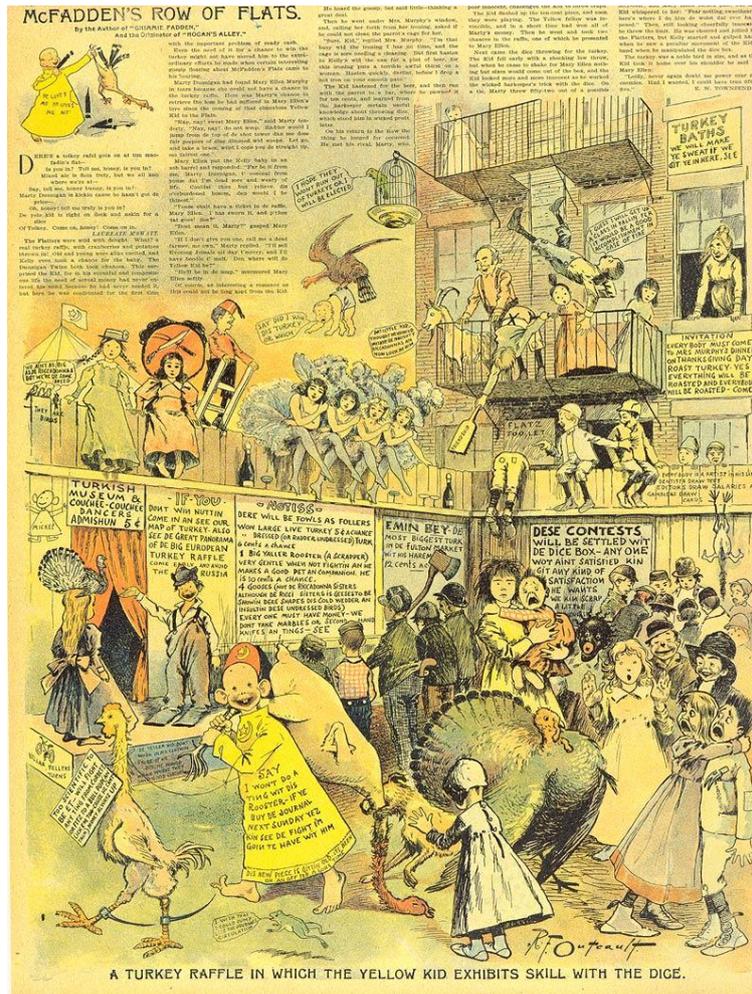
Se il fumetto, come dicevamo, è da considerarsi un linguaggio propriamente novecentesco è altresì vero che si tratta di un linguaggio che si pone come punto di cesura, come ponte, tra una dimensione di racconto per immagini propriamente ottocentesco e un sistema dei media che, nell'arco del Novecento, inizierà a definirsi e articolarsi fino ad arrivare a nuove forme di comunicazione. Qui naturalmente mi riferisco alla radio (anni Trenta), alla televisione (anni Cinquanta) e, infine, a Internet (ultimo scorcio del secolo scorso), tutti linguaggi con cui il fumetto dialogherà per individuare forme espressive e contenuti tematici innovativi.

Ma facciamo un passo indietro. L'immagine che abbiamo degli esordi del fumetto è legata alle rotative dei grandi quotidiani statunitensi. Simbolo di una profonda connessione fra quello che è lo sviluppo della stampa periodica e la possibilità che, all'interno di questo canale, il fumetto non solo trovi una propria collocazione ma ne diventi una componente fondamentale, almeno nella prima metà del Novecento. Utilizzo volutamente la categoria più ampia di "stampa periodica", perché non saranno solo i quotidiani a svolgere un ruolo fondamentale nella diffusione e nella definizione del fumetto, ma a questo veicolo si affiancheranno ben presto anche le riviste, i *comic books*, gli albi e altri prodotti editoriali.

Agli inizi, però, abbiamo innanzitutto i quotidiani che ospitano inserti domenicali (per esempio il "Sunday Comic Weekly" del «New York World»), veri e propri "cadeaux" che si aggiungono nella copia del giornale la domenica e che devono svolgere, secondo l'intuizione feconda dell'editore Joseph Pulitzer, la funzione di incentivo alle vendite. Sono ancora dei contenitori di forme ibride, tappe di un'evoluzione nella quale le immagini svolgono ancora una funzione di accompagnamento dei racconti, non ancora strutturalmente costruiti attorno alla figura come elemento centrale.



Se analizziamo una delle prime pagine di *Hogan's Alley*, percepiamo che non siamo più nell'ambito dell'illustrazione, ma non ci troviamo ancora nello spazio proprio del fumetto come comunemente lo intendiamo. Eppure ci sono elementi che riportano il lettore verso questa nuova forma di linguaggio. Quello che sicuramente salta all'occhio in questa pagina è la fortissima compenetrazione fra ciò che si struttura narrativamente attraverso le immagini e la composizione tipografica del giornale: la colonna di piombo del quotidiano si fonde con il racconto di Richard Felton Outcault, che si diverte a costruire un gioco di rimandi fra le scritte calligrafiche inserite nell'immagine (sulle pareti, sui manifesti, sul camicione di Yellow Kid) e la componente di testo tipografico propria del giornale.



A TURKEY RAFFLE IN WHICH THE YELLOW KID EXHIBITS SKILL WITH THE DICE.

Non siamo ancora nella fase in cui il linguaggio verbale, il dialogo diretto, viene inserito in uno spazio formalmente significativo (il *balloon*), in cui la necessità di far parlare i personaggi assume una forma compiuta, autonoma. Dobbiamo attendere l'anno successivo, il 1896, per vedere la comparsa del *balloon* e assistere così al trasferimento dei dialoghi di Yellow Kid dal suo ampio camicione giallo alla nuvoletta. In questo stesso periodo il racconto si articola nella sequenza e si incominciano a definire meglio tutte le componenti fondamentali del linguaggio a fumetti: la vignetta, la struttura orizzontale della striscia, il rapporto fra testo e immagine, che rimanda, come vedremo, al rapporto fra "guardare" e "leggere". Si legge prima il *balloon* o si guardano prima le figure? E quando il testo non c'è siamo sempre all'interno di uno spazio della lettura oppure no?

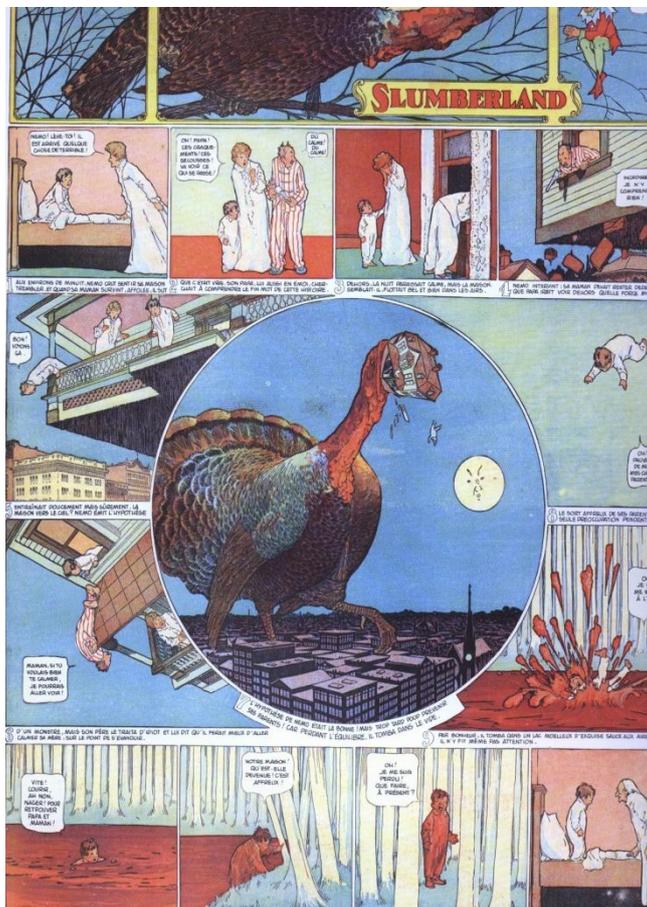
Un altro aspetto importante, che rende possibile la nascita e l'evoluzione del fumetto nel Novecento, è il tema centrale della riproduzione. Il fumetto, e molti dei linguaggi con i quali interagisce, sono tutti linguaggi della "riproducibilità tecnica": l'illustrazione, la fotografia, il

cinema. Il fumetto, quindi, non può che manifestarsi all'interno di una dimensione editoriale, intimamente legata alla sua possibilità di riproduzione delle pagine a stampa.

Affermazione che si lega a un altro tema chiave, quello della standardizzazione e della serializzazione. Il fumetto infatti nasce seriale, si riproduce in una dimensione standardizzata. Questo è avvalorato dal fatto che, ben presto, si definirà un modulo all'interno del quale, con sempre maggiore rigidità, verranno organizzate le storie a fumetti nei quotidiani: le *daily strips* e le *sunday pages*. La serializzazione/standardizzazione riguarderà non solo le modalità di pubblicazione, ma anche la definizione del contenuto. Per esempio *Hogan's Alley* dopo poco tempo cambierà nome in *Yellow Kid*, passando da un generico ambito sociale, il vicolo degli *slums* newyorchesi, a un più marcato legame con il personaggio protagonista, nel quale si riconoscerà la serie stessa.

Qualche anno dopo *Little Nemo* di Winsor McCay, serie che esordisce nel 1905, evidenzia un altro aspetto importante con cui si confronta il fumetto in questo periodo ancora di estrema sperimentazione sintattico-formale: è il tema della composizione, della *mise en page*, cioè dell'organizzazione concettuale della pagina e della costruzione del ritmo narrativo. Ritmo che si definisce anche in relazione alla vignetta, alla sua forma, alla sua dimensione, alla sua qualità intrinseca. Perché il fumetto struttura il proprio racconto non solo attraverso delle sequenze, non solo organizzando le pagine e le singole strisce, ma avendo la possibilità di intervenire sulla forma e la dimensione della vignetta. Questo sarà fondamentale, innanzitutto, per la relazione che si pone in essere fra “guardare” e “leggere”, a cui facevo cenno poc'anzi.

Tornando a *Little Nemo*, possiamo notare come l'invasione dell'immagine centrale tonda, con l'enorme tacchino che sarà protagonista centrale dell'incubo di Nemo, ponga il lettore nella necessità di “guardare” in prima battuta la pagina, cogliendo l'insieme della composizione, e di entrare solo in un secondo momento in una dimensione di “lettura sequenziale” (da sinistra a destra e dall'alto verso il basso).



Con *Krazy Kat*, siamo negli anni Dieci, George Herriman si permette addirittura di poter variare il formato della tavola di puntata in puntata. Segno di una libertà compositiva, di una individualità e unicità creativa che qualche anno dopo non sarà più concessa. Qui non è solo libertà in termini formali, ma è libertà assoluta in termini narrativi e di composizione. *Krazy Kat* è forse l'esempio inarrivato di fumetto nonsensicale, che coniuga la narrazione con la libertà di negare la narrazione stessa.



Quello che qui ci viene mostrato è quanto la linearità del segno possa arrivare a un livello talmente minimale da portare il fumetto al suo grado quasi zen, in cui gli "effetti speciali" si realizzano con un armamentario tecnico che comprende solo un foglio di carta, una matita e semmai un pennello o un pennino da intingere in una boccetta di china.

Con *Flash Gordon* e *Jungle Jim*, entrambi creati da Alex Raymond nel 1934, iniziamo a entrare in quella stagione in cui il fumetto comincia a confrontarsi con nuove esigenze sia narrative, sia di tipo produttivo. E questo modificherà in parte la dimensione formale del fumetto.

Sono gli anni in cui il fumetto compie una delle sue più radicali trasformazioni: alla originaria connotazione umoristica (da cui il termine inglese *comics*) si aggiunge la dimensione realistica; ai “ragazzini terribili”, protagonisti di una fase ancora primitiva, si sostituiscono gli “eroi dell’avventura”, simbolo di una maturità ormai raggiunta. Anche la struttura narrativa evolve: le storielle buffe, i piccoli ritratti familiari, i quadretti di costume si dilatano nel racconto lungo, gli attori si moltiplicano, gli scenari dell’azione si espandono in spazi sempre più complessi, così come la sintassi si organizza attraverso dispositivi più sofisticati e articolati.

Il fumetto ha bisogno di misurarsi con una narrazione a più ampio respiro. Ed è proprio in questi anni che la letteratura popolare si innesta nel fumetto, portando con sé moduli narrativi e ispirazioni che derivano direttamente dal *feuilleton* ottocentesco, e si registra una profonda influenza del cinema.

Un altro aspetto importante è il rapporto che, negli stessi anni, si instaura fra il fumetto e l’estetica dei generi. Per la prima volta nel fumetto si iniziano a strutturare le avventure a fumetti secondo le modalità organizzative e di composizione del racconto che ritroviamo nel cinema e nella letteratura dello stesso periodo. Un complesso sistema, quello dei generi, che non si limitava a indirizzare lo spettatore nelle sue scelte, ma gli offriva un universo di valori, un apparato estetico e ideologico nei quali potersi riconoscere, e che il fumetto fece immediatamente proprio. Se le *comic strips* delle origini, sino agli anni Venti, appartenevano a una dimensione essenzialmente fantastica, umoristica, negli anni Trenta e Quaranta le serie si struttureranno per generi in senso proprio, appropriandosi di certi *topoi* cinematografici. Avremo così il fumetto *avventuroso* rappresentato da *Jungle Jim*, *Tarzan*, *Tim Tyler’s Luck* (Cino e Franco), *The Phantom* (L’Uomo Mascherato), *Mandrake*, *Terry and the Pirates*, *Wash Tubbs*, al quale si affiancherà il sottogenere delle *storie d’aviazione*, come *Tailspin Tommy*, *Smilin’ Jack* e *Scorchy Smith*, assai popolari dopo l’impresa di Lindbergh. Il fumetto di *fantascienza*, inaugurato da *Buck Rogers*, troverà in *Flash Gordon* la sua forma più compiuta e in *Brick Bradford* di William Ritt e Clarence Gray uno straordinario esempio. Al genere *poliziesco* appartengono invece *Dick Tracy*, *Secret Agent X-9*, *Rip Kirby* e *The Spirit*, le serie *Radio Patrol* (*Radio Pattuglia*) di Charlie Schmidt, *Dan Barry* (*Bob Star*) di Will Gould (fratello del più famoso Chester) e *Charlie Chan* di Alfred Andriola. Non potevano naturalmente mancare esempi di fumetto *western* e *bellico*: del primo ricordiamo l’esempio più famoso, *Lone Ranger*, mentre del secondo vanno menzionati *Johnny Hazard* di Frank Robbins, *Joe Palooka* di Ham Fisher, *Steve Canyon* e *Male Call*, entrambi di Milton Caniff.

Una struttura più complessa e articolata che, in un contesto di rigida organizzazione della produzione seriale, determina una più vincolante e invariabile griglia compositiva. Questo giustificato da esigenze editoriali legate a un aspetto molto semplice: rispondere a una domanda di lettura di queste serie a fumetti che in questo periodo raggiungeranno quotidianamente decine di milioni di lettori.



Finora abbiamo analizzato il fumetto che ha come veicolo di diffusione la stampa quotidiana, ma vedremo che ben presto il fumetto definirà un proprio formato editoriale autonomo. I primi segnali li troviamo in *The Spirit* di Will Eisner, serie che non si discosta molto – sul piano della caratterizzazione del personaggio, dell’inserimento all’interno di una dimensione di genere poliziesco – dalle serie coeve, ma che per la prima volta non viene serializzata come striscia giornaliera o come tavola domenicale nella sezione dedicata al fumetto, bensì esce in compagine con il quotidiano come albo autonomo. Embrione di quello che sarà il *comic book*, l’albo a fumetti. Prodotto editoriale che per la prima volta conterrà solo storie a fumetti. Quindi il fumetto inizia a emanciparsi dal legame originario con la stampa periodica, non articolandosi più attraverso lo schema modulare della striscia ma assumendo come struttura portante la tavola.



Action Comics n. 1 è il primo esempio di quelli che saranno i *comic books* d'avventura. Esce nel 1938 e contiene le storie di un personaggio in costume, creato da Jerry Siegel e Joe Shuster, che si chiama Superman. All'inizio, infatti, il personaggio non è ancora titolare di una propria testata, bensì ospitato in un albo antologico che presenta diverse storie d'azione. Una formula che ritroviamo, non a caso, analoga nei contemporanei *pulp magazine* come *Amazing Stories*, *Waird Tales*, *Black Mask*. Abbiamo quindi *Action Comics* per i fumetti d'azione, avventurosi, e *Detective Comics* per i fumetti di genere poliziesco, testata in cui apparirà nel 1939 il personaggio di Batman. Il *comic book* è quindi il prodotto editoriale che ritroviamo inalterato negli anni Sessanta quando nel 1963, su *Amazing Fantasy* n. 15, farà la sua prima apparizione Spider-Man.



In Europa l'albo a fumetti (l'equivalente del *comic book*) arriva molto più tardi nelle edicole, per la semplice ragione che il fumetto appare, più o meno negli stessi anni che negli Stati Uniti, innanzitutto su rivista. È il caso del «Corriere dei Piccoli», sulla cui prima pagina, nel 1908, comparirà *Buster Brown* di Richard Felton Outcault. Con una particolarità: i *balloon* scompaiono o, in alcuni casi, convivono con una didascalia che contiene un testo in rima. Questo per esigenze pedagogiche, nella convinzione che quella nuova forma di linguaggio che unisce la figura alla parola scritta non sia il più adatto per una buona educazione dei giovani lettori. Si preferisce quindi la rima baciata, che in realtà riporta il fumetto alla condizione di immagine che illustra un testo o che convive nella contiguità di un testo; negando così quella che è l'originalità del fumetto stesso.



Questo avviene sul «Corriere dei Piccoli», che esce come supplemento del «Corriere della Sera»: è come se la “comics section” domenicale dei quotidiani statunitensi diventasse una rivista autonoma che contiene storie a fumetti, racconti illustrati, intrattenimenti per i bambini. Preludio al prodotto editoriale che diventerà il formato più diffuso in Europa, ovvero la rivista.

Se prendiamo come termine di paragone la rivista francese «Spirou», pubblicata per la prima volta nel 1948, ci rendiamo conto che i modelli sono assolutamente condivisi e con il passare dei decenni la formula si diffonderà capillarmente: struttura antologica, con varie serie che si possono articolare in storie autoconclusive o in episodi che continuano numero per numero. Ma a differenza di quanto abbiamo visto nei quotidiani non avrà mai una continuità narrativa *ongoing*, senza un punto di chiusura, come accadeva nelle serie a cui abbiamo già accennato. Da *Flash Gordon* a *Terry and the Pirates*, da *Mandrake* a *The Phantom* non troviamo mai la parola “The End” al termine dell'episodi.



Nonostante ci siano degli archi narrativi precisi, sostanzialmente le avventure del personaggio si sviluppano senza soluzione di continuità. È come se un'avventura si compenetrasse nell'altra, in una sorta di passaggio del testimone: l'eroe ritorna da un'avventura ma, al termine dell'episodio, è immediatamente coinvolto in quella successiva. Il lettore si trova così immerso in un flusso narrativo che si può prolungare per decenni. *Terry and the Pirates* "dura" dal 1934 al 1946, *Steve Canyon* esordisce nel 1947 e termina la sua pubblicazione nell'anno della morte di Milton Caniff nel 1988. Nel fumetto europeo, invece, serializzato su rivista o in albi periodici come *Tex* o *Diabolik*, l'organizzazione del racconto è completamente diversa: rispetto all'idea di "flusso narrativo" prevale il concetto di "arco narrativo", costituito da episodi, più o meno lunghi, che comunque hanno sempre un punto terminale.

Questo tipo di serializzazione su rivista viene concepita con la funzione di prepubblicazione in previsione di una seconda edizione in volume. Abbiamo quindi due modalità di serializzazione che si intersecano: da un lato la serialità del personaggio, dall'altro la serialità della proposta al lettore. Naturalmente la narrazione a fumetti nelle pagine della rivista dovrà tenere conto, in questo caso, del formato del volume.

Se prendiamo in analisi *Tin Tin* ci rendiamo perfettamente conto di quanto la composizione narrativa di Hergé, la sua *ligne claire*, risenta del formato editoriale con cui il fumetto viene proposto al pubblico. In particolare nella scuola franco-belga la dimensione della lettura prevale sulla dimensione dello sguardo. Il leggere, per un autore come Hergé, viene prima del guardare. È una narrazione che accompagna il lettore nell'avventura. Nulla è lasciato caso. Anche il segno è funzionale a una lettura non emotiva. Se dovessimo fare un parallelo con la scuola americana classica, ci accorgeremmo che il pennello in bianco e nero di Caniff ha una modulazione drammatica ed espressiva diversa dalla composta, e ben delimitata nelle figure, *ligne claire* franco-belga. Hergé raggela l'empatia con il lettore, accompagna il giovane lettore in una avventura in cui tutto segue un andamento più confidenziale.

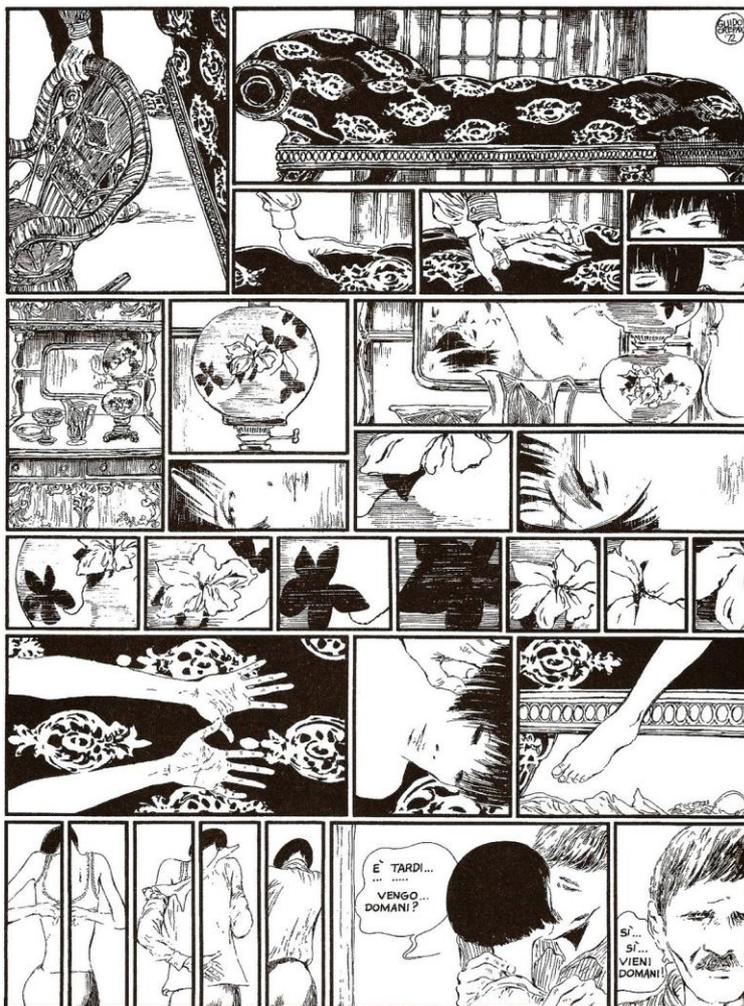
Tutto ciò ha un corrispettivo editoriale, il classico "albo alla francese", cartonato, a colori, di grande formato, nel quale far confluire le storie, prima pubblicate a episodi su rivista e poi raccolte in volume.

Quindi la rivista segna un vero punto di svolta nel panorama internazionale e diventerà a partire dagli anni Sessanta il luogo della sperimentazione narrativa del fumetto d'autore. Se prendiamo come esempio «Linus», uscito per la prima volta nel 1965, capiamo il senso profondo di questa rivoluzione editoriale, nonché linguistica. «Linus» rappresenta infatti il paradigma della rivista a fumetti di quegli anni, risposta radicalmente alternativa a quel modello seriale che aveva ormai compiutamente definito i propri spazi, le proprie modalità narrative e i ritmi della composizione interna. Un modello all'interno del quale la creatività degli autori si misurava con la

loro capacità di reinterpretare gabbie predefinite, di rimodulare forme di scrittura altamente codificate. Al contrario, la rivista presuppone una maggiore disponibilità alla sperimentazione. Analogamente, negli Stati Uniti, la ricerca di nuovi linguaggi avviene fuori dagli spazi codificati della produzione a fumetti *mainstream*: fuori dalle pagine dei quotidiani, fuori dai *comic books*, nell'ambito dell'editoria autoprodotta dell'*underground*.

Ma oltre alla messa in discussione dei canali tradizionali dell'editoria a fumetti, gli artisti dell'*underground* come Robert Crumb e Gilbert Shelton superano da un lato il vincolo di dover raccontare necessariamente storie di personaggi e dall'altro sperimentano nuovi formati e nuovi canali editoriali. Il rifiuto di scendere a compromessi con i modi della produzione *mainstream* apre quindi scenari del tutto originali e innovativi.

Tornando a «Linus», un'analogica ricerca espressiva la ritroviamo in *Valentina* di Guido Crepax, autore in grado di rielaborare in maniera assolutamente unica gli elementi che ormai si erano ampiamente codificati nel linguaggio a fumetti: la vignetta, la sequenza, l'unità narrativa della pagina. Ridefinendo anche il valore di quello spazio bianco fra una vignetta e l'altra, che gli americani chiamano *closure*, e che rappresenta il completamento inferenziale che ogni lettore compie nel leggere un fumetto: il fumetto è infatti un linguaggio ellittico, nel quale il flusso narrativo passa attraverso un'attività da parte del lettore di scomposizione e ricomposizione del senso, ottenuto grazie alla dialettica fra immagine e testo. L'ellissi narrativa, costitutiva del fumetto, si lega a un altro binomio chiave, quello fra "continuità" e "discontinuità", dove la prima è la dimensione di senso che il lettore deve ricomporre a fronte di una frammentazione di porzioni significative del discorso.



Infine, concluderei con un'ultima coppia di termini che si correlano sempre al tema del guardare/leggere, ovvero il rapporto fra "dimensione sincronica" e "dimensione diacronica". I fumetti si fruiscono seguendo l'orientamento della lettura, ma i fumetti non si leggono come una pagina scritta, perché abbiamo sempre le necessità di unire la simultaneità dello sguardo d'insieme della tavola con la lettura analitica delle singole vignette. In questa intima relazione si concretizza l'atto del leggere fumetti.

E questa pagina di *Valentina* è qui a mostrarci come nel formato rivista la tavola a fumetti abbia preso il sopravvento sulla striscia, elemento modulare paradigmatico della produzione/riproduzione dei quotidiani. Guido Crepax e, negli stessi anni, Sergio Toppi ci dimostreranno che è possibile superare la rigidità della gabbia, per il semplice fatto che non c'è più la necessità di rispettare la griglia tipografica. Entrambi si prendono la libertà di lavorare su due piani simultanei: la dimensione totalizzante della pagina e la narrazione nelle singole vignette.



Bibliografia minima

- N. BAKER-M. BRENTANO, *The World on Sunday. Graphic Art in Joseph Pulitzer's Newspaper (1898-1911)*, New York, Bullfinch Press, 2005
- D. BARBIERI, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Roma, Coniglio editore, 2010
- S. BRANCATO, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, Roma, Datanews, 2000
- S. BRANCATO (a cura di), *Il secolo del fumetto*, Roma, Tunuè, 2008
- M. CANOSA-E. FORNAROLI, *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, Udine, Campanotto, 1996
- E. FORNAROLI, *Milton Caniff. Un filmico pennello tra il nero e il merletto*, Firenze, La Nuova Italia, 1988
- G. FREZZA, *Fumetti, anime del visibile*, Roma, Meltemi, 2000
- T. GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, Paris, Éditions de l'An 2, 2006
- R. MARSHALL, *America's Great Comic Strip Artists*, New York, Abbeville Press, 1997
- B. WALKER, *The Comic. The Complete Collection*, New York, Abrams ComicArts, 2011

COSA CI RACCONTANO I TESTI E LE MUSICHE DELLE CANZONI DEL NOVECENTO

di Franco Fabbri

Gran parte del mio lavoro didattico e di ricerca – dunque, anche quello che svolgo in questa occasione – consiste nell’interrogare le canzoni: i loro testi, le loro musiche. Per farle parlare, naturalmente: per farci dire qualcosa sulla musica, sulla comunicazione verbale, su tutto quello che sta (o è stato) loro attorno. Studiare la popular music significa – soprattutto, anche se non solo – studiare canzoni, occuparsi di testi (nell’accezione che comprende anche le musiche) e di contesti (storici, sociali, culturali, antropologici, economici, comunicativi). Lo si fa per comprendere il significato della comunicazione musicale nella società, per mettere in relazione le strutture musicali e verbali, l’ambiente in cui nascono, l’effetto che producono.

So di sfondare una porta aperta: di queste cose si occupano (o si dovrebbero occupare) tutti gli studi musicali, dalla musicologia storica a quella analitica, all’etnomusicologia. Salvo che – per ragioni che non posso approfondire in questa sede – le varie musicologie si sono spartite i compiti, diventando rispettivamente una musicologia delle opere musicali (di quelle canonizzate, e “assolute”), una delle teorie e delle strutture formali, una dei contesti, delle comunità, delle funzioni. E dunque, chi studia la popular music finisce un po’ per “rubare il mestiere” a ciascuna delle discipline preesistenti e per essere comunque estraneo alla apparente coerenza di ognuna di quelle. Abbiamo una bella pretesa, noi *popular music scholars*, a voler studiare delle opere musicali (le canzoni), a volerne estrarre dei modelli strutturali, sviluppando una teoria e un linguaggio adatto a descriverle, e al tempo stesso a volerle mettere in relazione con le pratiche delle comunità che le creano e le consumano, e con i significati che quelle comunità loro attribuiscono!

Per di più, quando si parla di popular music, molti pensano alla musica angloamericana dal secondo dopoguerra in poi: al rock ‘n’ roll e a tutto quello che ne è seguito, compresi gli adattamenti e le traduzioni che hanno “colonizzato” anche il nostro paese. Ma non è così: quello degli studi sulla popular music è un campo interdisciplinare che si è formato a partire dagli anni ’70 e ’80 del secolo scorso, avente come oggetto principale di studio quel “terzo tipo” di musica che si è sviluppato nei primi decenni dell’Ottocento (l’espressione è dello storico della musica inglese Derek B. Scott), separandosi gradualmente sia dalla musica di tradizione orale sia dalla cultura musicale letterata (scritta) europea, e che fin dalla metà dell’Ottocento veniva definito nei paesi anglofoni “popular music”, nel senso derogatorio di “musica volgare”, del popolo incolto. Una musica leggera, banale, volgare, una *Trivialmusik*: Carl Dahlhaus, fra gli altri, ha spiegato (in *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino, 1987) che la nascita di quella categoria era funzionale alla contemporanea “classicizzazione” della musica scritta, alla canonizzazione del repertorio dei grandi musicisti del passato, che necessariamente imponeva di relegare in un altro ambito tutta la musica prodotta (anche da quegli stessi musicisti) con obiettivi diversi da quelli dell’ascolto contemplativo. Indipendentemente dal nome che le veniva attribuito nelle varie lingue, la popular music era già una categoria ben riconoscibile alla fine dell’Ottocento. Eppure, un secolo dopo non era ancora oggetto di studio nelle istituzioni scolastiche e accademiche: così, nel 1981, venne fondata l’International Association for the Study of Popular Music. Poiché il campo di studio aveva nomi diversi in lingue diverse, in alcuni paesi i primi studiosi decisero di adottare l’espressione inglese, popular music. Così si fece in Italia, scegliendo di lasciare alla trattazione storica e alla sociolinguistica termini come “musica leggera”, “musica di consumo”, “musica d’uso”, “canzone”, “canzonetta” e via disprezzando (e approssimando).

Dunque la popular music non è solo il rock ‘n’ roll, o i Beatles, o il festival di Woodstock (e quelli di Re Nudo), non è solo Dylan (e Guccini, e De Gregori), né Vasco Rossi, né i Radiohead o Eminem o Adele: certo, è tutte queste cose, ma è anche la chanson francese, il fado, la canzone napoletana, il flamenco, il tango, gli altri infiniti generi di musica ballabile latinoamericana, e comprende anche la lunga storia della popular music angloamericana, dal minstrel show al music hall, a Tin Pan Alley, al blues e al jazz; e il rebetico greco, e l’arabesk turco, e i generi della musica di intrattenimento del Medio Oriente, del Nord Africa, dell’Africa subsahariana, e la musica dei film di Bollywood, e molto altro ancora.

Insieme a un collega italiano dell’università di Newcastle, Goffredo Plastino, sto curando una collana di libri sulla popular music dei vari paesi del mondo; si chiama *Routledge Global Popular Music Series*, e i primi volumi si intitolano *Made in Spain, Made in Italy, Made in Brazil, Made in Japan, Made in France, Made in Turkey, Made in Greece, Made in Korea*, e così via. L’idea del *Made in...* implica non solo che in ogni volume si parli della popular music di quel paese, ma che gli autori degli studi provengano da quel paese. Non mancherà il lavoro, a noi come curatori e soprattutto agli autori dei saggi compresi nei vari volumi.

Studiare la popular music – spero di averlo suggerito con argomenti convincenti – è un impegno vasto e complesso. Ma qui mi attengo all’obiettivo dichiarato all’inizio, molto semplice: interrogare le canzoni del Novecento (be’, *alcune* canzoni del Novecento) e farci raccontare qualcosa su quel secolo così vicino e già così lontano. La scelta è del tutto arbitraria, ma guidata dall’intenzione di volgere al Novecento uno sguardo panoramico, un ascolto disteso. Delle canzoni fornisco i testi, rimandando all’ascolto a partire dalle versioni disponibili in rete.

“I Live in Trafalgar Square”, 1902
C.W. Murphy
(Richard Thompson)

Today I’ve been busy removing
And I’m all of a fidgety-fidge.
My last digs were on the Embankment –
the third seat from Waterloo Bridge.

But the cooking – and O! the attendants –
Didn’t happen to suit me so well.
So I ordered my man to pack up
– And a’look out for another hotel.

He did – and the new place is extra,
I vow.
If they only could see me –
Where I’m staying now.

I live in Trafalgar Square
with four lions to guard me.
Fountains and statues all over the place,
The Metropol staring me right in the face.

I’ll admit it’s a trifle drafty,
But I look at it this way, you see:

If it’s good enough for Nelson,
It’s quite good enough for me.

The beds ain’t so soft as they might be,

Still, the temperature's never too high.
And it's nice to see swells who are passing
Look on you with envious eyes.

And when you wake up in the morning,
Just fancy how nice it must be,
To have a good walk for your breakfast
And the same for your dinner and tea.

There's many a swell up in Park Lane tonight
Who'd be glad if he only had my appetite!

I live in Trafalgar Square...

È una canzone nata nell'ambito del music hall inglese: fu un successo di Morny Cash. I primi music hall risalgono alla metà dell'Ottocento, come spazi dedicati all'intrattenimento all'interno delle *public houses* (i "classici" pub inglesi). All'inizio del Novecento la tradizione del music hall (equivalente al *café concert* francese, a sua volta ribattezzato music hall a fine Ottocento) era ampiamente consolidata. Il testo è ricco di quelle allusioni di cui si alimentava l'interazione tra interpreti e pubblico in quei locali, strizzando l'occhio al pubblico benestante e popolare, e facendo capire che il confine tra benessere e miseria – in piena Belle Époque – era labile.

Nel 1999 la rivista *Playboy* chiese al cantautore inglese Richard Thompson – fra molti altri – di segnalare le venti canzoni (*popular songs*) più belle del millennio (si era nel pieno della mania della fine del millennio, per di più anticipata di un anno). Il giornalista evidentemente sottintendeva che si trattasse di canzoni recenti, al massimo del Novecento, ma Thompson rispose con un elenco di canzoni distribuite nell'arco di mille anni. L'elenco non fu pubblicato, ma Thompson poi dedicò un album a quelle canzoni. Una era "I Live in Trafalgar Square".

Σμυρνιοπούλα (Nanninella), 1908 (1906)
Antonio Barbieri (1859-1931), Vincenzo Di Chiara (1864-1937)
(Smyrnaikí Estoudiantína Kostantinoúpoli, 1908–1909)

Si tratta di un'incisione del 1908 di una canzone napoletana del 1906, con un testo in greco, realizzata nell'Impero Ottomano. Si era nei primi anni della diffusione della discografia, e i produttori europei (soprattutto britannici e tedeschi, agendo anche per conto di società statunitensi) organizzavano campagne di registrazione in paesi "periferici", sia allo scopo di rifornire i propri mercati con produzioni "esotiche", sia per aprire nuovi mercati locali. Tipicamente, le lacche incise sul posto (in luoghi non specializzati, come le sale di alberghi affittate allo scopo) venivano spedite in Europa per lo sviluppo della matrice, e i dischi stampati arrivavano settimane dopo. "Smyrniopoúla" fu un grande successo, e fu incisa e stampata almeno due volte. Anche a Napoli aveva avuto ampia circolazione, nella versione originale cantata da Elvira Donnarumma al Teatro Eldorado, e poi incisa (nel 1909) da I figli di Ciro. "Smyrniopoúla" è la testimonianza (rara, ma non unica) dell'influsso della canzone napoletana sulla popular music di altri paesi, e in questo caso nei paesi del Mediterraneo orientale. In quell'area culturale la musica vocale italiana era categorizzata in un unico genere (in Grecia, *kantadhes*), che comprendeva le arie d'opera, le romanze da salotto, le canzoni napoletane e in italiano. Forse questa percezione non era un'esclusività di quell'area, e ci fa pensare alle forti relazioni tra l'opera e la canzone italiana. Sotto molti aspetti l'opera era, nell'Italia dell'Ottocento, popular music.

"Come pioveva", 1918
Armando Gill (1878-1944)
(Armando Gill)

C'eravamo tanto amati
per un anno e forse più,
c'eravamo poi lasciati...
non ricordo come fu...
ma una sera c'incontrammo,
per fatal combinazion,
perché insieme riparammo,
per la pioggia, in un porton!
Elegante nel suo velo,
con un bianco cappellin,
dolci gli occhi suoi di cielo,
sempre mesto il suo visin...
Ed io pensavo ad un sogno lontano
a una stanzetta ad un ultimo piano,
quando d'inverno al mio cor si stringeva...
Come pioveva, come pioveva!

“Come stai?” le chiesi a un tratto.
“Bene, grazie, - disse - e tu?”.
“Non c'è male” e poi, distratto:
“Guarda che acqua viene giù!”.
“Che m'importa se mi bagno?
Tanto a casa debbo andar”
“Ho l'ombrello, t'accompagno”
“Grazie, non ti disturbar...”
Passa a tempo una vettura
io la chiamo, lei fa: “No”
dico: “Oh! Via, senza paura.
Su montiamo”, e lei montò.
Così pian piano io le presi la mano
mentre il pensiero vagava lontano...
Quando d'inverno al mio cor si stringeva...
Come pioveva, come pioveva!

Ma il ricordo del passato
fu per lei il più gran dolor,
perché al mondo aveva dato
la bellezza ed il candor...
così quando al suo portone
un sorriso mi abbozzò
nei begli occhi di passione
una lagrima spuntò...
Io non l'ho più riveduta
se è felice chi lo sa!
Ma se ricca, o se perduta,
ella ognor rimpiangerà.
Quando una sera in un sogno lontano
nella vettura io le presi la mano,
quando salvare ella ancor si poteva!...
Come pioveva, così piangeva!

Armando Gill fu uno dei pochi autori-interpreti della canzone italiana, prima dei cantautori della fine degli anni '50. “Come pioveva” è uno dei primi grandi successi in lingua italiana, in un'epoca nella quale gradualmente l'opera lasciava alla canzone il suo ruolo di fondamento dell'unità linguistica e culturale nazionale, così evidente nell'Ottocento. Il modello narrativo, che

racchiude in un unico brano il racconto di una storia lunga e melodrammatica, condensata – come qui – in un’unica scena densa di addentellati nel passato e nel futuro, è un’evoluzione di quello della ballata popolare, ma nella seconda metà dell’Ottocento era diventato un *cliché* della canzone popular in molte tradizioni nazionali. “After the Ball” di Charles K. Harris (1892), uno dei primi grandissimi successi dell’editoria popular statunitense (dieci milioni di spartiti venduti), racconta una storia di amore perduto analoga, e così facevano molte *parlour ballads* vittoriane. Rispetto a quei riferimenti, colpisce in “Come pioveva” il ricorso a una letterarietà pretenziosa e pseudorealistica, caratterizzata dalle rime e dalle apocopi che hanno fatto, da allora, la storia della canzone “melodica” italiana, e testimoniata dalla quartina immortale:

ma una sera c’incontrammo,
per fatal combinazion,
perché insieme riparammo,
per la pioggia, in un porton!

“The Man I Love”, 1924
Ira Gershwin (1896-1983)
George Gershwin (1898-1937)
Marion Harris (1927)

When the mellow moon begins to beam,
Ev’ry night I dream a little dream,
And of course Prince Charming is the theme,
The he for me.
Although I realize as well as you
It is seldom that a dream comes true,
To me it’s clear
That he’ll appear.

Some day he’ll come along,
The man I love
And he’ll be big and strong,
The man I love
And when he comes my way
I’ll do my best to make him stay.

He’ll look at me and smile
I’ll understand ;
And in a little while,
He’ll take my hand ;
And though it seems absurd,
I know we both won’t say a word

Maybe I shall meet him Sunday
Maybe Monday, maybe not ;
Still I’m sure to meet him one day
Maybe Tuesday will be my good news day

He’ll build a little home
Just meant for two,
From which I’ll never roam,
Who would - would you ?
And so all else above
I’m waiting for the man I love.

“The Man I Love” è una delle canzoni più note di Ira e George Gershwin. All’inizio non ebbe per nulla successo, e fu espunta dagli autori dalla scaletta di tre commedie musicali consecutive. Poi iniziò a circolare nei night club, ed entrò stabilmente nel repertorio degli standard, i brani dei quali un buon jazzista deve conoscere la struttura melodico-armonica per poter improvvisare in una jam session. La canzone è stesa nella forma (V)AABA, con un *verse* introduttivo, quasi un recitativo, che prepara il *chorus* di 32 battute, quadripartito. B è il *bridge*, un elemento contrastante che “modera” la continua ripetizione di A (da alcuni a sua volta chiamato *chorus*), l’elemento più memorabile, che normalmente contiene il titolo e lo *hook*, il “gancio”, lo spunto più accattivante dell’intera canzone. Il modello della canzone AABA (che soprattutto negli anni ’50 evolverà in AABABA) si contrappone all’altra forma dominante, quella caratterizzata dall’alternanza di strofa e ritornello, il cui schema più tipico è SRSRR, o SRSRSRR. Va precisato che l’A della forma AABA *non* è un ritornello: la parte musicale è identica in ogni A, ma il testo cambia. Viceversa, in SRSRR il ritornello R ha la stessa musica e lo stesso testo. Il ritornello (così concepito) è in un certo senso un’invenzione della popular music: lo si trova nelle canzoni napoletane, francesi, statunitensi, inglesi già dalla prima metà dell’Ottocento (ma non nell’opera, né nel Lied). È funzionale al clima infuocato e competitivo dei locali di intrattenimento dell’epoca, dove il o la cantante doveva accattivarsi l’attenzione e il consenso del pubblico, pena il mancato rinnovo della scrittura. Far cantare il pubblico una melodia trascinante e con un testo ripetuto, quindi più facilmente memorizzabile, era una strategia vincente. Salvatore Di Giacomo, poeta e paroliere napoletano, scrisse nel 1912 (nel testo di “Canzone a Chiarastella”):

Ogne canzone tene 'o ritornello
 ca è comm fosse o pierno 'e ogni canzone,
 e ca pe ttanto è cchiù azzecuso e bello
 pe quanto cchiù se ntreccia 'e spressione.

È notevole che nella forma AABA si abbia un progressivo accorciamento formale mentre si procede dall’inizio alla fine, mentre la forma SRSRR, al contrario, si prolunga. Si tratta di due modelli retorici diversi.

“Μάγκα”, 1927
 Antonis Diamantidis (Dalgas) (1892-1945)
 (Dalgas)

Βρέ μερακλή και μάγκα, τι θέλεις και περνάς
 Από τη γειτονιά μου για να με τυρανάς.

Όπα, μάγκα, δε σε θέλω πιά
 Να μην περάσεις πάλι από τη γειτονιά.

Το ξέρω πως, βρέ μάγκα, για άλληνε πονείς;
 Μ’εμέ τι θές να παίζεις και να με τυρανείς;

Όπα, μάγκα, δε σε θέλω πιά
 Να μην περάσεις πάλι από τη γειτονιά.

Βρέ μάγκα, αφού το ξέρω τι θέλω και πονώ;
 Πρέπει ν’αποφασίσω και άλλον ν’αγαπώ.

Όπα, μάγκα, δε σε θέλω πιά
 Να μην περάσεις πάλι από τη γειτονιά.

“Bullo”

Ehi, gagà, bullo, cosa vuoi, dove vai,
Per tiranneggiarmi nel mio quartiere?

Ehi, bullo, non ti voglio più,
Non passare più in questo quartiere.

Lo so, bullo maledetto, che ami un'altra
Perché mi prendi in giro e mi tiranneggi?

Ehi, bullo, non ti voglio più,
Non passare più in questo quartiere.

Dannato bullo, dato che so cosa voglio e per cui soffro,
Bisogna che decida di amare anche un altro.

Ehi, bullo, non ti voglio più,
Non passare più in questo quartiere.

I *manghes* erano figure del sottobosco sociale ateniese, nell'epoca successiva alla catastrofe di Smirne (1922-1923), che aveva portato un milione e mezzo di greco-ortodossi dall'Anatolia alla Grecia, privati di tutto. Corrispondevano ai guappi napoletani, ai *fadistas* di Lisbona, agli *apaches* di Parigi. Può essere che il nome derivi dall'italiano “manica” (molte parole del neogreco, relative a gerghi professionali, derivano dal veneziano, dall'italiano, dal francese), perché quei protagonisti della vita marginale – dediti al borseggio, allo spaccio e al consumo di hascisc, eccetera – portavano una sola manica della giacca infilata, mentre appoggiavano l'altro lato sulla spalla, per estrarre più velocemente il coltello e per proteggersi dalle coltellate altrui. Un'altra figura tipica, probabilmente precedente (con un abbigliamento di derivazione ottomana e una lunga fusciasca annodata sulla vita), era quella del *rebetis*. I membri di quella sottocultura si chiamavano tra loro indifferentemente – e con orgoglio – *manghas* e *rebetis*, e rebetico (ρεμπέτικα τραγούδια) è il nome del genere musicale più rappresentativo di quell'ambito socioculturale. Il nome è già attestato negli anni '10 a Costantinopoli e Smirne, ma entra nell'uso generalizzato negli anni dopo la catastrofe, e specialmente a metà degli anni '30.

Dalgas era un cantante di Smirne, emigrato ad Atene dopo la catastrofe. Questa sua canzone si colloca nella fase di transizione tra l'*amanés* (un genere dei café chantant di Smirne, detti *café amán*, dall'intercalare *amán amán* – “pietà, pietà” – delle canzoni in turco e in greco) e il rebetico. Da notare che, come spesso avviene nelle canzoni di questo tipo, una vicenda che ha per protagonista una donna viene cantata da un uomo (era frequente anche il reciproco). Dal punto di vista musicale, la transizione dall'*amanés* al rebetico è testimoniata dall'accompagnamento, basato su strumenti tipici della tradizione smirniota (compresi mandolini e mandole, provenienti da Napoli), e non ancora dal *bouzouki*, che diventerà poco più tardi lo strumento canonico del rebetico.

“Signorinella”, 1931

Liberio Bovio (1883-1942), Nicola Valente (1881-1946)
(Carlo Buti)

Signorinella pallida
dolce dirimpettaia del quinto piano,
non v'è una notte ch'io non sogni Napoli
e son vent'anni che ne sto lontano.

Al mio paese nevica,

il campanile della chiesa è bianco,
tutta la legna è diventata cenere,
io ho sempre freddo e sono triste e stanco.

Amore mio, non ti ricordi
che nel dirmi addio
mi mettesti all'occhiello una pansé
poi mi dicesti con la voce tremula:

Non ti scordar di me.

Bei tempi di baldoria,
dolce felicità fatta di niente.
Brindisi coi bicchieri colmi d'acqua
al nostro amore povero e innocente.

Negli occhi tuoi passavano
una speranza, un sogno e una carezza,
avevi un nome che non si dimentica,
un nome lungo e breve: Giovinezza.

Il mio piccino,
in un mio vecchio libro di latino,
ha trovato - indovina - una pansé.
Perché negli occhi mi tremò una lacrima?
Chissà, chissà perché!

E gli anni e i giorni passano
eguali e grigi con monotonia,
le nostre foglie più non rinverdiscono,
signorinella, che malinconia!

Tu innamorata e pallida
più non ricami innanzi al tuo telaio,
io qui son diventato il buon Don Cesare,
porto il mantello a ruota e fo il notaio.

Lenta e lontana,
mentre ti penso suona la campana
della piccola chiesa del Gesù,
e nevica, vedessi come nevica:

Ma tu, dove sei tu.

La canzone fu scritta da uno dei compositori più noti di canzoni napoletane (Valente), e da un autore di testi che primeggiò nell'epoca del passaggio alle canzoni in italiano (Bovio). L'interprete più noto fu Carlo Buti, uno dei cantanti più popolari nel Ventennio fascista, modello dichiarato per Claudio Villa, che sarebbe diventato il "reuccio" della canzone italiana nel secondo dopoguerra. Il modello narrativo è quello che abbiamo già visto per "Come pioveva", e l'ambientazione provinciale e nostalgica tocca corde in sintonia con alcuni aspetti del fascismo (non quelli modernisti, avanguardisti, che non trovarono molta corrispondenza nelle canzoni). Bovio è un autore ben più smalziato e convincente di Gill, e il quadretto realistico che traccia rischia di far tremare una lacrima anche nell'ascoltatore meno disposto alla commozione. Tuttavia, il confronto con la lingua della canzone che segue, e in generale con la produzione dei *lyricists* statunitensi degli

anni '20, '30 e '40 (da Ira Gershwin a Lorenz Hart, da Oscar Hammerstein II a Cole Porter) è impietoso.

“I Can’t Get Started”, 1936
Ira Gershwin (1896-1983),
Vernon Duke (1903-1969)
(Peter Scolari)

I’m a glum one – It’s explainable:
I met someone unattainable;
Life’s a bore,
The world is my oyster no more.
All the papers, where I led the news
With my capers, now will spread the news –
“Superman Turns Out to Be Flash in the Pan”

I’ve flown around the world in a plane;
I’ve settled revolutions in Spain;
The North Pole I have charted –
But can’t get started with you.

Around a golf course I’m under par
And Metro-Goldwin wants me to star;
I’ve got a house – a show place –
But I get no place with you.

You’re so supreme – lyrics I write of you;
Scheme – just for a sight of you;
Dream – both day and night of you,
And what good does it do?

I’ve been consulted by Franklin D.,
And Greta Garbo’s had me to tea,
And yet I’m broken-hearted
‘Cause I can’t get started with you.

I do a hundred yards in ten flat;
The Prince of Wales has copied my hat;
With queens I’ve à la carted,
But can’t get started with you.

The leading tailors follow my styles;
And Pepsodent used one of my smiles;
The “AstroBilts” I visit
But say, what is it with you?

When first we met – how you elated me!
Pet! You devastated me!
Yet – now you’ve deflated me
Till you’re my Waterloo!

When J.P. Morgan bows, I just nod.
Green Pastures wanted me to play God;
The Siamese twins I’ve parted

But I can't get started with you.

The Himalaya Mountains I climb;
I'm written up in Fortune and Time.
New Yorker did my profile
But I had no feel from you.

There's always: "Best regards and much love"
From Mister Lehman (you know, the Gov.).
I'm asked to ev'ry State Ball,
but behind the eight ball with you.

Oh, tell me, why I am no kick to you?
I – who'd always stick to you –
Fly through thin and thick to you –
Tell me why I'm taboo!

Oh, what a man you're keeping at bay;
I use a pound of Lifebuoy each day;
But you've got me downhearted
'Cause I can't, I can't, I can't, I can't...

"I Can't Get Started" fa parte della serie di canzoni scritte per l'edizione del 1936 di una rivista di grande successo, le Ziegfeld Follies (l'impresario che le aveva create, il celebre Florenz Ziegfeld, era già morto, ma la vedova aveva autorizzato l'uso del suo nome). A causa degli impegni e delle cattive condizioni di salute di George Gershwin, Ira Gershwin collaborò con un compositore immigrato dalla Russia, che aveva americanizzato il suo nome come Vernon Duke. La canzone è diventata uno standard: la versione che ho proposto all'ascolto è quella di una riedizione discografica moderna, basata sui materiali orchestrali originali, ritrovati negli scantinati di un teatro in demolizione. È raro sentire gli "American Classics" degli anni '20 e '30 nelle versioni teatrali, che molto raramente venivano registrate (se non per il cinema, a Hollywood). Ma di questa canzone colpisce soprattutto la versificazione frizzante e competentissima di un Ira Gershwin ormai maturo e smaliziato. Il lessico è quotidiano (sia pure delle classi benestanti), pieno di riferimenti alla cronaca, alla politica, alla cultura di massa (c'è perfino Superman, all'epoca recentissimo eroe dei fumetti, e ci sono i film di Hollywood, le imprese alpinistiche, Greta Garbo, Franklin Delano Roosevelt, la Guerra Civile in Spagna: altro che "signorinelle pallide"); le strofe sono allineate in una successione di moduli AABA, con rime bacciate e rime interne. Già a partire dagli anni '10, gli autori di testi statunitensi avevano abbandonato le storie melodrammatiche delle ballate di fine Ottocento, e anche la volgarità ammiccante delle canzoni destinate al varietà, e avevano modellato i propri componimenti sullo stile del *vers de société*, la lingua raffinata delle cronache mondane in versi diffuse sulla stampa popolare, importate dalla Francia. Così come quelle cronache suggerivano alle massaie della provincia i lussi delle feste dei milionari newyorkesi, le canzoni di Tin Pan Alley ricreavano un "parliamone tra noi" delle classi raffinate, nel quale il pubblico della commedia musicale si rispecchiava.

"Die Thälmann Kolonne", 1936
Gudrun Kabisch, Paul Dessau (1894-1979)
(Ernst Busch)

Spaniens Himmel breitet seine Sterne
über unsren Schützengräben aus.
Und der Morgen grüßt schon aus der Ferne,
bald geht es zum neuen Kampf hinaus.

Die Heimat ist weit, doch wir sind bereit.
Wir kämpfen und siegen, für dich: Freiheit!

Dem Faschisten werden wir nicht weichen,
schickt er auch die Kugeln hageldicht.
Mit uns stehn Kameraden ohnegleichen,
und ein Rückwärts gibt es für uns nicht.

Die Heimat ist weit, ...

Rührt die Trommel! Fällt die Bajonette!
Vorwärts, marsch! Der Sieg ist unser Lohn!
Mit der Freiheitsfahne brecht die Kette!
Auf zum Kampf das Thälmann-Batallion.

Il cielo di Spagna dispiega le sue stelle
Sopra la nostra trincea.
E l'alba già saluta da lontano,
Fra poco si va di nuovo in battaglia.

La patria è lontana, ma noi siamo pronti
Noi lottiamo e vinciamo per te: libertà!

Al fascista non ci piegheremo
Anche se manda fitte le pallottole.
Con noi combattono compagni fortissimi,
E un "indietro" per noi non esiste.

La patria è lontana, ...

Rullate i tamburi! Piantate le baionette!
Avanti, in marcia! La vittoria è la nostra paga!
Con la bandiera della libertà spezziamo tutte le catene!
Alle armi! Il battaglione Thälmann!

Ed eccola, la Guerra Civile spagnola, nel testo e nella musica dell'inno del battaglione Thälmann, che raccolse gli antifascisti tedeschi che combatterono al fianco dei Repubblicani, contro Franco. Un testo inevitabilmente retorico, ma anche commovente (se si pensa alla sorte di quegli antifascisti), che fu scritto dalla moglie di Paul Dessau. Il compositore, a lungo collaboratore di Brecht, gioca con i luoghi comuni degli inni e delle marce della tradizione ottocentesca. Il suo amico e collega Hanns Eisler, allievo di Schönberg, soleva introdurre anche nella musica funzionale degli "sgambetti", perché chi cantava riflettesse sulle convenzioni che venivano violate. Dessau, invece, non ha paura a comporre una musica che, per chi non conoscesse le circostanze e non capisse il testo, suonerebbe spaventevole (e repulsivamente affascinante) come gli inni del Terzo Reich.

"Strange Fruit", 1939
Abel Meeropol (Lewis Allan) (1903-1986)
(Billie Holiday)

Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,

Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant south,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolias, sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.

Una delle canzoni più celebri tra quelle cantate da Billie Holiday, la grande interprete del blues e del jazz. Come ricordò Bob Dylan in un'intervista rilasciata a Martin Scorsese, quando Billie Holiday cantò questa canzone per la prima volta in un night club, nessuno applaudì. Si può immaginare l'imbarazzo dei bianchi che frequentavano quei locali, a sentir parlare dei corpi dei neri assassinati e appesi ai rami dei pioppi dai fanatici del Ku Klux Klan. L'autore della canzone (spesso attribuita alla stessa Holiday) era un attivista comunista. Dagli anni '30 fino allo scoppio della guerra di Corea e della Guerra Fredda, una forte sinistra sindacale e politica fu presente negli Stati Uniti, arrivando addirittura a presentare un proprio candidato (alternativo a quello democratico e a quello repubblicano) alle elezioni del 1948. Il maccartismo e una certa superficialità storica hanno cancellato dalla memoria quella presenza, senza la quale la storia anche recente degli Stati Uniti, e della loro cultura (anche musicale, e letteraria, cinematografica, teatrale...) diventa difficile da comprendere.

"Do Re Mi", 1940
Woody Guthrie (1912-1967)
(Woody Guthrie)

Lots of folks back East, they say, is leavin' home every day,
Beatin' the hot old dusty way to the California line.
'Cross the desert sands they roll, gettin' out of that old dust bowl,
They think they're goin' to a sugar bowl, but here's what they find
Now, the police at the port of entry say,
"You're number fourteen thousand for today."

Oh, if you ain't got the do re mi, folks, you ain't got the do re mi,
Why, you better go back to beautiful Texas, Oklahoma, Kansas, Georgia, Tennessee.
California is a garden of Eden, a paradise to live in or see;
But believe it or not, you won't find it so hot
If you ain't got the do re mi.

You want to buy you a home or a farm, that can't deal nobody harm,
Or take your vacation by the mountains or sea.
Don't swap your old cow for a car, you better stay right where you are,
Better take this little tip from me.
'Cause I look through the want ads every day
But the headlines on the papers always say:

If you ain't got the do re mi, boys, you ain't got the do re mi,
Why, you better go back to beautiful Texas, Oklahoma, Kansas, Georgia, Tennessee.
California is a garden of Eden, a paradise to live in or see;
But believe it or not, you won't find it so hot
If you ain't got the do re mi.

Uno dei protagonisti di quella scena politico-culturale fu Woody Guthrie. All'inizio cantante *hillbilly* (il genere campagnolo che nel secondo dopoguerra sarebbe stato ribattezzato *country and western*), Guthrie divenne un cantastorie (o, diremmo oggi, un cantautore), testimone dell'America dei contadini ridotti sul lastrico dalla Grande Depressione e dalle tempeste di sabbia (il Dust Bowl, al quale Guthrie dedicò un ciclo di canzoni), e delle lotte sindacali, e del riformismo del New Deal, e del pacifismo (prima) e dell'interventismo (poi). Scoperto dagli intellettuali urbani, fu celebrato come una sorta di John Steinbeck o John Ford della provincia americana e della canzone; fu il personaggio di riferimento del movimento politico-musicale dagli anni '40 fino al folk revival degli anni '50 e '60. Costretto all'immobilità da una patologia degenerativa, fu l'ispiratore del primo Bob Dylan. "Do Re Mi" (un'espressione che all'epoca significava "soldi") è una delle *Dust Bowl Ballads*, e parla del tentativo di migliaia di contadini degli stati centrali degli USA di emigrare in California: ma se non avevano soldi, alla frontiera dello stato venivano respinti.

"Ba, ba (baciami piccina)", 1941
Riccardo Morbelli (1907-1966)
Luigi Astore (1905-1974)
(Alberto Rabagliati)

Spesso bastano poche sillabe
per esprimerti quello che
dice il cuor, cuor, cuor
quando vedo te.
E nell'estasi di una musica
io ti mormoro trepido
senti il cuor, cuor, cuor
quello che ti dice.
Treman le mie labbra allor,
parlano d'amor.

Ba... ba... baciami piccina,
con la bo... bo... bocca piccolina;
dammi tan tan tanti baci in quantità.
Tarattatatatatata.

Tu... tu... tu sei birichina,
ma sei tan tan tanto deliziosa
ciò che t'in t'in t'interessa che cos'è?
Terettetetetetetetè.

E bi, a ba
bi, o, bu.
E tu sillaba con me.
bi, a, be
bi, o, bo.
Dimmi tu cosa sono
queste sillabe d'amore.

Ba... ba... baciami piccina,
con la bo-occa... bocca piccolina;
dammi tan tan tanti baci in quantità
Tarattatatatatata.

Nonostante l'EIAR, secondo le indicazioni del regime, impedisse la trasmissione di canzoni "di autori negri ed ebrei" (una comunicazione ufficiale in tal senso si legge sul *Radiocorriere* del 1939), il jazz e lo swing erano penetrati nella musica leggera italiana del Ventennio. Alcune orchestre (quella di Mascheroni, quella di Pippo Barzizza) trattavano lo stile con una certa abilità, anche se l'autarchia e gli scarsi contatti con i musicisti d'oltreoceano rendevano lo swing italiano un po' ingessato. Se si riusciva ad aggirare la sorveglianza di qualche funzionario particolarmente fedele alle direttive di Starace (lo raccontò con grande humour in un libro autobiografico Virgilio Savona, uno dei fondatori del Quartetto Cetra), si poteva anche cantare all'EIAR alla maniera dei Mills Brothers o dei *crooners*. Il primo *crooner* italiano fu Alberto Rabagliati; Natalino Otto, un collega meno affascinante e più estremo nel suo swing, dovette aspettare la fine della guerra per potersi esibire alla radio.

"Vecchio scarpone", 1953
Calibi (M. Rapetti, 1911-1997)
Carlo Donida (1920-1998)
(Gino Latilla)

Lassù in un ripostiglio polveroso,
tra mille cose che non servon più,
ho visto un poco logoro e deluso
un caro amico della gioventù.
Qualche filo d'erba
col fango disseccato
tra i chiodi ancor pareva conservar.
Era uno scarpone militar.

Vecchio scarpone
quanto tempo è passato
quante illusioni
fai rivivere tu
quante canzoni
sul tuo passo ho cantato
che non scordo più

Sopra le dune
del deserto infinito
lungo le sponde
accarezzate dal mar
per giorni e notti
insieme a te ho camminato
senza riposar

Lassù tra le bianche cime
di nevi eterne immacolate al sol
cogliemmo le stelle alpine
per farne dono ad un lontano amor

Vecchio scarpone
come un tempo lontano
in mezzo al fango
con la pioggia o col sol
forse sapresti
se volesse il destino
camminare ancor.

Vecchio scarpone
fai rivivere tu
la mia gioventù.

Il Festival di Sanremo fu istituito nel 1951, in piena restaurazione e nell'incipiente clima della Guerra Fredda, con l'obiettivo di proteggere la canzone melodica italiana, di origine melodrammatica, dall'influsso "torbido" della musica straniera, soprattutto americana (del Nord e del Sud). Un articolo di presentazione sul *Radiocorriere* sembra ricalcare quello del 1939 ispirato dalle leggi razziali. Del resto, il direttore dei programmi radiofonici della RAI nei primi anni '50 era lo stesso direttore dell'EIAR nel 1939, Giulio Razzi (futuro membro della loggia P2), ed è possibile che entrambi gli articoli fossero stati firmati da lui. A Sanremo si presentavano canzoni di autori già attivi fin dagli anni '20. Varie volte si piazzarono ai primi posti, e anche vinsero, canzoni firmate da Mario Ruccione, l'autore (a suo tempo) di "Faccetta nera". Gli autori di "Vecchio scarpone" non erano compromessi col fascismo, anche se appartenevano a quell'epoca generazionalmente (Calibi era il padre del paroliere Mogol), ma scrissero una marcetta nostalgica, che invocava un ritorno alle glorie militari (si fa per dire) del passato.

"Anmut sparet nicht noch Mühe", 1953
Bertolt Brecht (1898-1956)
Hanns Eisler (1898-1962)
[Josef Bierbichler – Ensemble Modern, da *Eislermaterial* di Heiner Goebbels]

Anmut sparet nicht noch Mühe
Leidenschaft nicht noch Verstand
daß ein gutes Deutschland blühe
wie ein andres gutes Land.

Daß die Völker nicht erbleichen
wie vor einer Räuberin
sondern ihre Hände reichen
uns wie andern Völkern hin.

Und nicht über und nicht unter
andern Völkern wolln wir sein
von der See bis zu den Alpen
von der Oder bis zum Rhein.

Und weil wir dies Land verbessern
lieben und beschirmen wir's
und das Liebsten mag's uns scheinen
so wie andern Völkern ihrs.

Non risparmiatè né grazia, né fatica,
né passione, né intelligenza
perché fiorisca una buona Germania
come ogni altro buon paese.

Perché i popoli, dinanzi a noi
non impallidiscano come dinanzi a un predone,
ma ci tendano invece le mani,
a noi, come agli altri popoli.

Né al di sopra, né al di sotto
degli altri popoli vogliamo stare,
dall'Oceano fino alle Alpi,
dall'Oder fino al Reno.

Per migliorare questo paese,
amiamolo e proteggiamolo,
possa sembrare a noi il più caro
così come agli altri popoli il loro.

Quanto poco il nostro paese abbia effettivamente fatto i conti col fascismo lo si può verificare per confronto, esaminando in vari aspetti della politica e della cultura il processo di revisione che investì la Germania postbellica (o le Germanie: quella Federale dell'Ovest, quella Democratica dell'Est). "Anmut sparet nicht noch Mühe" è una modesta canzoncina (integrata dal compositore tedesco contemporaneo Heiner Goebbels in uno spettacolo musical-teatrale intitolato *Eislermaterial*), di quelle che gli intellettuali tedeschi sopravvissuti alla tragedia del Reich scrissero nel dopoguerra, perché le cantassero i bambini, e imparassero. Chi ricorda il film *Goodbye, Lenin!* [Wolfgang Becker 2003] avrà presente almeno un esempio di queste canzoni educative, in una delle messe in scena con cui i familiari di una donna anziana e malata cercano di nascondere che il muro di Berlino è caduto. Se poi la canzoncina ha come autori Bertolt Brecht e Hanns Eisler, la contrizione dovuta (e necessariamente retorica) per le colpe della Germania assume accenti profondi e commoventi, soprattutto se la voce dell'interprete è quella "non educata", da cittadino qualunque, di Josef Bierbichler, uno dei migliori attori del teatro tedesco contemporaneo.

"Hoochie Coochie Man", 1954
Willie Dixon (1915-1992)
(Muddy Waters, 1913-1983)

The gypsy woman told my mother
Before I was born
I got a boy child comin'
He's gonna be a son of a gun
He's gonna make pretty women
Jump and shout
Then the world wanna know
What it's all about
But you know I'm here
Everybody knows I'm here
Well, I'm a Hoochie Coochie man
Everybody knows I'm here

I got a black cat bone
I got a mojo too
I got John, the conqueror
I'm gonna mess with you
I'm gonna make you girls
Lead me by my hand
Then the world will know
The Hoochie Coochie man
But you know I'm here
Everybody knows I'm here
Well, I'm a Hoochie Coochie man
Everybody knows I'm here

On the seventh hour
On the seventh day
On the seventh month
The seven doctors say
He was born for good luck
And that you'll see
I got seven hundred dollars'
Don't you mess with me
But you know I'm here
Everybody knows I'm here
Well, I'm a Hoochie Coochie man
Everybody knows I'm here.

L'autore di "Hoochie Coochie Man" è Willie Dixon, bassista e produttore discografico indipendente nell'ambito del rhythm and blues, nuova denominazione assunta nel dopoguerra dalla precedente *race music*, una categoria commerciale di comodo creata da imprenditori musicali bianchi, e che raccoglieva vari generi della produzione afroamericana. L'interprete più noto della canzone è Muddy Waters, un bluesman del Delta del Mississippi "scoperto" da Alan Lomax, folklorista statunitense, nel corso di una delle campagne di ricerca condotte per conto della Biblioteca del Congresso, all'inizio degli anni '40. Alcuni dei musicisti incontrati da Lomax durante le sue ricerche divennero molto popolari: oltre a Muddy Waters, anche e soprattutto Lead Belly (poi Leadbelly), un ex ergastolano graziato, che fu tra i protagonisti del movimento musicale e politico degli anni '40, imperniato sul folk e sul blues. Muddy Waters, come altri musicisti afroamericani in quell'epoca, non esitò a spostarsi dalle sonorità acustiche e rurali del blues del Delta a quelle urbane ed elettrificate del rhythm and blues, un genere che stava sostituendo lo swing delle grandi orchestre come musica da ballo preferita negli Stati Uniti, e che del blues conservava molti aspetti melodico-armonici, oltre a una propensione per testi sessualmente espliciti. Alan Freed, un disc jockey amante del rhythm and blues, osservando che verso quello stile rumoroso e trascinate convergevano anche i bianchi (musicisti e pubblico), estrapolò dai testi di molte canzoni un'espressione ricorrente, con un chiarissimo sottinteso erotico: rock and roll (sbatti e rotola). Paradossalmente, per il pubblico bianco era più facile identificarsi in quello che nell'immagine di una musica inequivocabilmente "nera". L'anno nel quale Muddy Waters registra "Hoochie Coochie Man", il 1954, è più o meno unanimemente considerato l'anno di nascita del rock 'n' roll.

"Marinette", 1956
Georges Brassens (1921-1981)

Quand j'ai couru chanter ma p'tit' chanson pour Marinette
La belle, la traîtresse était allée à l'opéra
Avec ma p'tit' chanson, j'avais l'air d'un con, ma mère
Avec ma p'tit' chanson, j'avais l'air d'un con

Quand j'ai couru porter mon pot d'moutarde à Marinette
La belle, la traîtresse avait déjà fini d'dîner
Avec mon petit pot, j'avais l'air d'un con, ma mère
Avec mon petit pot, j'avais l'air d'un con

Quand j'offris pour étrenne un' bicyclette à Marinette
La belle, la traîtresse avait acheté une auto
Avec mon p'tit vélo, j'avais l'air d'un con, ma mère
Avec mon p'tit vélo, j'avais l'air d'un con

Quand j'ai couru tout chose au rendez-vous de Marinette
La bell' disait: "J't'adore" à un sal' typ' qui l'embrassait

Avec mon bouquet d' fleurs, j' avais l' air d' un con, ma mère
Avec mon bouquet d' fleurs, j' avais l' air d' un con

Quand j' ai couru brûler la p' tit' cervelle à Marinette
La belle était déjà morte d' un rhume mal placé
Avec mon revolver, j' avais l' air d' un con, ma mère
Avec mon revolver, j' avais l' air d' un con

Quand j' ai couru lugubre à l' enterr' ment de Marinette
La belle, la traîtresse était déjà ressuscitée
Avec ma p' tit' couronn', j' avais l' air d' un con, ma mère
Avec ma p' tit' couronn', j' avais l' air d' un con

Mentre negli Stati Uniti (e più tardi, di riflesso, in Europa) impazza il rock 'n' roll, ma anche la musica country, il folk, e godono comunque di un grande successo i *crooners* (Bing Crosby, Frank Sinatra, Perry Como, eccetera), nella Parigi del dopoguerra riprendono forza tradizioni di lunga data, quella del cabaret frequentato anche da letterati e artisti, e quella di una canzone letterariamente nobile (la *chanson à texte*), nella quale il testo a volte è preso a prestito dalla tradizione poetica (aveva iniziato Yvette Guilbert nei primi decenni del Novecento). In un *milieu* nel quale spiccano (con diversi livelli di coinvolgimento) nomi come quelli di Sartre, Prévert, Camus, Cocteau, e dove fra i testi musicati si trovano anche poesie di Corbière, Baudelaire, Verlaine, Claudel, Queneau, emergono alcuni autori-interpreti, sulla scia del loro "maestro" Charles Trenet, noto fin dagli anni del Fronte Popolare ("Boum", del 1938). Fra questi, Georges Brassens, fin dai primi anni '50, si fa notare per l'umorismo spesso paradossale delle sue canzoni, nelle quali la qualità lessicale e metrica riflette una vivace passione adolescenziale per la poesia, mentre la musica (disadorna, con chitarra e contrabbasso, ma resa con grande nitidezza nelle registrazioni della Philips, che adatta il nuovo formato del 33 giri per ricreare il fascino delle serate nel cabaret) si rifà a un gusto "medio", fatto di memorie musicali familiari e del jazz parigino dell'Hot Club de France. Brassens diventerà rapidamente il modello per decine e decine di autori-interpreti in tutto il mondo, dall'America Latina alla Russia, dalla Germania all'Italia e alla Catalogna.

"Desafinado", 1958
Antonio Carlos "Tom" Jobim (1927-1994)
Newton Mendonça (1927-1960)
(João Gilberto, 1931)

[Quando eu vou cantar, você não deixa
E sempre vêm a mesma queixa
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
Você é tão bonita, mas tua beleza também pode se enganar]

Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Só privilegiados tem ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu mesmo mentindo, devo argumentar
Que isto é bossa nova, que isto é muito natural
O que você não sabe, nem sequer presente
É que os desafinados também tem coração

Fotografei você na minha Rolley-Flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão
Só não poderá falar assim do meu amor
Ele é o maior que você pode encontrar, viu!
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito, bate calado
No peito dos desafinados
Também bate um coração

Anche in Brasile, verso la fine degli anni '50, si afferma una scena musicale basata su autori-interpreti: è una caratteristica tipica delle fasi di rinnovamento, quando i nuovi autori fanno fatica a trovare interpreti adeguati fra quelli radicati nella tradizione, e quando i nuovi interpreti non trovano materiale interessante fra quello prodotto dagli autori già collaudati. Dunque gli autori senza interpreti si mettono a cantare le proprie canzoni, e gli interpreti senza autori si mettono a scrivere canzoni. Man mano che la scena si allarga, i protagonisti si incontrano, ma ormai il ruolo di autore-interprete è diventato una norma di genere. Inoltre, specificamente negli anni '50 e '60, l'industria discografica riemersa dalla crisi terribile degli anni '30 e '40 comincia a rivendicare la propria autonomia dagli editori musicali e dalla loro politica di puntare al maggiore numero di interpretazioni possibili della stessa canzone (le *cover*). L'identità tra autore e interprete conferisce a una particolare versione su disco (quella dell'autore, appunto) il crisma dell'originalità: così, nonostante gli autori-interpreti siano spesso anticonformisti, tutt'altro docili rispetto alle politiche commerciali dell'industria discografica, i discografici – per interesse – li appoggiano.

“Bossa nova” vuol dire “nuovo bernoccolo”, è un termine gergale dell'epoca per definire in portoghese brasiliano qualche cosa che emerge (come la *nouvelle vague* cinematografica in Francia, che appare sulla scena esattamente negli stessi mesi). Il nuovo genere, battezzato da un verso della canzone di Tom Jobim “Desafinado” (“stonato”), si contrappone alla musica leggera tradizionale del Brasile, e lo fa incrociando il samba con la raffinatezza armonica e formale degli standard americani, e con lo stile chitarristico sviluppato da Heitor Villa-Lobos, compositore novecentesco brasiliano. “Desafinado” è una rivendicazione del diritto al canto per gli “stonati”: elegge a valore estetico per una canzone il “non saper cantare”, come sintomo di autenticità nei sentimenti, in contrapposizione alla tecnica senz'anima dei cantanti professionisti. La poetica dei cantautori, anche di quelli italiani che stanno per arrivare, è già delineata.

“Il ratto della chitarra”, 1960
Fausto Amodei (1934)

La mia povera chitarra
ha subito un incidente
l'altro giorno fu rapita
da un ignoto malvivente
era una chitarra vecchia,
senza classe, un po' ridicola
non aveva sangue illustre
né una cifra di matricola.

Non so proprio la ragione
che me l'han portata via
e no ho neppur pensato
d'avvertir la polizia
perché so che alla questura
era in fondo un po' mal vista
l'han schedata sotto il nome

di “chitarra comunista”.

Cantava senza paura
dei versi un poco insolenti
in barba alla censura,
contro i padroni e i potenti
era alle volte estremista,
e la sua grande ambizione
era di accompagnare la musica della rivoluzione.

La chitarra ripulita
ben lavata ed elegante
sarà spinta a far la parte
di chitarra benpensante
per seguire la corrente,
per salvarsi un po' la faccia
d'ora in poi dovrà evitare
di dir qualche parolaccia.

Mi vorrei proprio sbagliare
ma so già che il rapitore
porterà la mia chitarra
sulla via del disonore
prostituta e svergognata
un bel dì la sentiremo
a suonar sui marciapiedi
le canzoni di Sanremo.

Cantava senza timore,
senza badare agli offesi
anche argomenti d'amore,
ma senza far sottointesi.
Si era una coppia ideale,
c'era una splendida intesa
si stava insieme anche se non
eravamo sposati in chiesa.

Non mi han detto fino ad ora
qual è il prezzo del riscatto
ma ci sono altre maniere
per far ben fruttare un ratto
per esempio legalmente
non c'è manco un codicillo
che consideri reato
lo sfruttare chitarre squillo.

Istruiranno la chitarra
a sedurre gli italiani
miagolando e dando baci
su dei ritmi afro-cubani
prenderanno loro i soldi
e a mo' di conclusione
la faranno anche cantare
alla Rai Televisione.

La mia chitarra perduta
era chitarra d'onore
non si sarebbe venduta
neppure per un milione
poiché era molto espansiva
non era certo illibata
ma concedeva i propri favori
soltanto se innamorata
ma concedeva i propri favori
soltanto se innamorata...

Il Festival di Sanremo del 1957, con il grande successo (non la vittoria) di una canzone di pura evasione come “Casetta in Canada”, è la goccia che fa traboccare il vaso per alcuni intellettuali italiani, convinti che anche nel nostro paese potrebbe esistere una canzone realistica e impegnata come quella parigina o come quella del teatro di Brecht. È proprio dopo una visita al Berliner Ensemble e dopo aver sentito Ernst Busch cantare brani di Brecht-Eisler che Sergio Liberovici chiama a raccolta musicisti, cantanti, poeti e critici torinesi (da Jona, De Maria e Straniero a Fortini e Calvino, da Margot ad Amodei), e forma insieme a loro il Cantacronache, con l'obiettivo di “evadere dall'evasione”. Se alcune delle canzoni più note di questa libera associazione di autori e interpreti (forse involontariamente e casualmente modellata su quelle della sinistra americana negli anni '40) hanno un tono brechtiano (come “Canzone triste”, o “Dove vola l'avvoltoio”, con testi di Calvino), quelle composte e interpretate da Fausto Amodei inclinano di più verso l'ironia e la ricchezza lessicale di Brassens. “Il ratto della chitarra” è una specie di manifesto estetico-politico del Cantacronache, sottoscrivibile almeno in parte anche dai cantautori che stavano affacciandosi sul mercato discografico nello stesso periodo. Ma, a differenza dei cantautori, che vengono lanciati da alcuni discografici anticonformisti e con uno sguardo più lungo sulle scene internazionali, il Cantacronache non riesce a sollevare alcun interesse nell'industria e resta da questo punto di vista un fenomeno marginale. Contribuirà, però, a creare la scena della canzone politica e della riproposizione del canto popolare, occupata poco più tardi dal Nuovo Canzoniere Italiano.

“I Saw Her Standing There”, 1963
John Lennon (1940-1980)
Paul McCartney (1942)
(The Beatles)

Well, she was just seventeen,
You know what I mean,
And the way she looked was way beyond compare.
So how could I dance with another, (ooh)
And I saw her standing there.

Well she looked at me, and I, I could see,
That before too long I'd fall in love with her.
She wouldn't dance with another, (ooh)
And I saw her standing there.

Well, my heart went “boom”,
When I crossed that room,
And I held her hand in mine...

Whoa, we danced through the night,
And we held each other tight,
And before too long I fell in love with her.
Now I'll never dance with another, (ooh)

Since I saw her standing there.

Well, my heart went “boom”,
When I crossed that room,
And I held her hand in mine...

Whoa, we danced through the night,
And we held each other tight,
And before too long I fell in love with her.
Now I'll never dance with another, (ooh)
Since I saw her standing there.

Ooh Since I saw her standing there.
Yeah well, Since I saw her standing there.

Intanto, arrivano i Beatles. “I Saw Her Standing There” non è la più famosa delle loro prime canzoni, ma è una di quelle che riassumono perfettamente il carattere della produzione di Lennon e McCartney, e lo stile irresistibile delle loro esibizioni dal vivo. Quegli “ooh” nel testo si accompagnano allo scuotimento della testa e a un’espressione di felicità e sorpresa, che i fans mimano con divertimento. La storia narrata è un puro cliché di vita adolescenziale, ma inquadrata nell’implacabile schema retorico-formale AABABA e nel ritmo con cui i Beatles ri-inventano in continuazione schemi tratti da filoni distinti della popular music angloamericana (il rock ‘n’ roll “nero” di Chuck Berry e quello “bianco” di Buddy Holly, le voci degli Everly Brothers e il sound degli Shadows), diventa irresistibile. E c’è bisogno di dirlo? Anche i Beatles sono autori-interpreti.

“Percy’s Song”, 1963
Bob Dylan (1941)

Bad news, bad news,
Came to me where I sleep,
Turn, turn, turn again.
Sayin’ one of your friends
Is in trouble deep,
Turn, turn to the rain
And the wind.

Tell me the trouble,
Tell me once to my ear,
Turn, turn, turn again.
Joliet prison
And ninety-nine years,
Turn, turn to the rain
And the wind.

Oh what is the charge
Of how this came to be,
Turn, turn, turn again.
Manslaughter
In the highest of degree,
Turn, turn to the rain
And the wind.

I sat down and wrote
The best words I could write,
Turn, turn, turn again.

Explaining to the judge
I'd be there on Wednesday night,
Turn, turn to the rain
And the wind.

Without a reply,
I left by the moon,
Turn, turn, turn again.
And was in his chambers
By the next afternoon,
Turn, turn to the rain
And the wind.

Could you tell me the facts?
I said without fear,
Turn, turn, turn again.
That a friend of mine
Would get ninety-nine years,
Turn, turn to the rain
And the wind.

A crash on the highway
Flew the car to a field,
Turn, turn, turn again.
There was four persons killed
And he was at the wheel,
Turn, turn to the rain
And the wind.

But I knew him as good
As I'm knowin' myself,
Turn, turn, turn again.
And he wouldn't harm a life
That belonged to someone else,
Turn, turn to the rain
And the wind.

The judge spoke
Out of the side of his mouth,
Turn, turn, turn again.
Sayin', "The witness who saw,
He left little doubt,"
Turn, turn to the rain
And the wind.

That may be true,
He's got a sentence to serve,
Turn, turn, turn again.
But ninety-nine years,
He just don't deserve,
Turn, turn to the rain
And the wind.

Too late, too late,
For his case it is sealed,

Turn, turn, turn again.
His sentence is passed
And it cannot be repealed,
Turn, turn to the rain
And the wind.

But he ain't no criminal
And his crime it is none,
Turn, turn, turn again.
What happened to him
Could happen to anyone,
Turn, turn to the rain
And the wind.

And at that the judge jerked forward
And his face it did freeze,
Turn, turn, turn again.
Sayin', "Could you kindly leave
My office now, please,"
Turn, turn to the rain
And the wind.

Well his eyes looked funny
And I stood up so slow,
Turn, turn, turn again.
With no other choice
Except for to go,
Turn, turn to the rain
And the wind.

I walked down the hallway
And I heard his door slam,
Turn, turn, turn again.
I walked down the courthouse stairs
And I did not understand,
Turn, turn to the rain
And the wind.

And I played my guitar
Through the night to the day,
Turn, turn, turn again.
And the only tune
My guitar could play
Was, "Oh the Cruel Rain
And the Wind."

Quando Dylan e i Beatles si incontrano nel 1964, il primo riconosce ai secondi una grande maestria nel creare un suono affascinante, e successioni di accordi sorprendenti (dice "scandalose"). L'esempio dei Beatles e di altri gruppi inglesi sarà determinante, di lì a poco, per spingere Dylan sulla strada dell'elettrificazione, ritornando ai generi (il rock 'n' roll, il pop) che aveva abbandonato trasferendosi a New York ed entrando nel "giro" del folk. Ma Dylan rimprovera ai Beatles come autori (cioè soprattutto a Lennon e McCartney) di scrivere testi generici, che non riflettono le loro esperienze e i loro sentimenti individuali. Lennon e McCartney saranno molto toccati dalla critica, e già all'inizio del 1965 risponderanno, con canzoni come "Yesterday" e "You've Got to Hide Your Love Away". Dylan non intendeva che i Beatles dovessero cantare canzoni "di protesta", come

quelle per le quali era diventato famosissimo, ma canzoni “personali”, forse più simili a quelle che lui stesso avrebbe scritto in seguito. Canzoni così, però, esistevano già nel suo repertorio. “Percy’s Song” è una di quelle. Fu scartata dalla scaletta dell’album che rese famoso Dylan in tutto il mondo, *The Freewheeling Bob Dylan*, e venne pubblicata anni dopo, senza particolare risonanza (se non quella conferita da alcune cover di altri interpreti, che la resero abbastanza famosa). La vicenda giudiziaria narrata, relativa a un incidente stradale nel quale fu coinvolto un amico, condannato a una pena esorbitante per omicidio colposo, fa della canzone una specie di *courtroom movie* in versi e musica. Su uno schema narrativo basato sulla ballata popolare, esplicitamente evocato con i versi ripetuti ad ogni strofa (“turn turn turn again” e “turn turn to the rain and the wind”), Dylan crea immagini davvero cinematografiche, nelle quali si alternano soggettive, primi piani e campi lunghi, in un racconto dove i fatti e la loro interpretazione si affiancano e alternano, rendendo l’ascolto appassionante nonostante la lunghezza e la monotonia melodico-armonica della canzone.

“Bella ciao”
versione “dei partigiani”, 1964

Tradizionale

(dallo spettacolo di Spoleto, coro)

Stamattina mi sono alzato
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
stamattina mi sono alzato
e ho trovato l’invasor.

O partigiano portami via
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
partigiano portami via
che mi sento di morir.

E se muoio da partigiano
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
e se muoio da partigiano tu mi devi seppellir.

E seppellire lassù in montagna
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
e seppellire lassù in montagna
sotto l’ombra di un bel fior.

E le genti che passeranno
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
e le genti che passeranno
mi diranno: “Che bel fior!”

E questo è il fiore del partigiano
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
e questo è il fiore del partigiano
morto per la libertà.

“Bella ciao”
versione “delle mondine”, 1964

Tradizionale, testo (1951) di Vasco Scansani
(dallo spettacolo di Spoleto, Giovanna Daffini)

Alla mattina appena alzata
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
alla mattina appena alzata
in risaia mi tocca andar.

Il capo in piedi col suo bastone
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
il capo in piedi col suo bastone
e noi curve a lavorar.

Ma verrà un giorno che tutte quante
o bella ciao, bella ciao,
bella ciao, ciao, ciao,
ma verrà un giorno che tutti quanti
lavoreremo in libertà.

Lo spettacolo *Bella ciao*, messo in scena al Festival di Spoleto del 1964, si trovò al centro di uno “scandalo”, creato dall’esecuzione di un canto popolare della Prima Guerra Mondiale (“O Gorizia”) che conteneva giudizi sul comportamento degli ufficiali dell’esercito italiano che furono ritenuti offensivi da una parte del pubblico in sala. Lo scandalo, certamente non voluto dagli autori (Roberto Leydi e Filippo Crivelli), portò in primo piano in tutto il paese un’attività fino a quel momento piuttosto nascosta, quella dei ricercatori della tradizione musicale popolare e della riproposizione di quella stessa tradizione. Da *Bella ciao* in poi il folk revival italiano fu conosciuto da molti, e divenne anche una moda. Che uno spettacolo come quello venisse invitato in un festival esclusivo e frequentato dalla buona società romana (comprese le autorità politiche, religiose e militari) potrebbe sembrare davvero curioso, se non ci si ricordasse che quando l’invito fu formulato si era nei primi mesi della nuova esperienza politica del centro-sinistra, l’alleanza tra la Democrazia Cristiana e il Partito Socialista Italiano. E anzi, con il titolo dello spettacolo si sanciva l’elezione di “Bella ciao” a canzone “ufficiale” della Resistenza. Il che non era mai stato: “Bella ciao” era stata cantata durante la Resistenza da alcune (poche) formazioni partigiane che affiancavano l’avanzata degli Alleati e dell’esercito regolare badogliano, mentre per tutti gli altri partigiani la canzone di gran lunga più cantata era “Fischia il vento”. Ma “Fischia il vento” era basata su un canto popolare russo, e il suo testo aveva chiari riferimenti politici di parte, che non coprivano tutto l’arco dell’antifascismo. Dunque, “Bella ciao”, priva di riferimenti alla “rossa primavera”, era più adatta a rappresentare tutti, pur essendo una canzone semi-ignota ai tempi dei partigiani. Per di più, i ricercatori Roberto Leydi e Gianni Bosio, intervistando una “portatrice” di canto popolare, la ex mondina Giovanna Daffini, avevano registrato una versione di “Bella ciao” che parlava del lavoro e della sofferenza delle mondine, e non avevano avuto dubbi che quella canzone *precedesse* la versione partigiana, germinata, per così dire, da un presa di coscienza politica ancora appena accennata nell’altra versione. Perfetto! Solo più tardi, una lettera all’«Unità» di un sindacalista di Gualtieri (il paese della Daffini) rivelò che era stato lo stesso sindacalista a scrivere il testo “delle mondine” sulla musica della canzone partigiana, su sollecitazione della stessa Daffini rimasta a corto di canzoni per quei simpatici professori che venivano ogni tanto a trovarla.

La lettera non fu mai pubblicata, e ancora oggi si registrano edizioni discografiche della “versione delle mondine”, sottintendendo che si tratti di un canto popolare tradizionale e che sia (*ça va sans dire*) all’origine della “Bella ciao” partigiana.

“The Night They Drove Old Dixie Down”, 1969
Robbie Robertson (1943)
Levon Helm (1940-2012)
(The Band)

Virgil Caine is the name
And I served on the Danville train
'Till Stoneman's cavalry came
And tore up the tracks again
In the Winter of '65
We were hungry, just barely alive
By May the 10th Richmond had fell
It's a time I remember oh so well

The night they drove Old Dixie down
And all the bells were ringing
The night they drove Old Dixie down
And all the people went singing
They went, nah, nah nah nah nah, nah nah nah nah

Back with my wife in Tennessee
When one day she calls to me
“Virgil, quick come see,
There goes Robert E. Lee”
Well I don't mind chopping wood
And I don't care if the money's no good
You take what you need and you leave the rest
But they should never have taken the very best

The night they drove Old Dixie down...

Like my father before me
I will work the land
Like my brother above me
Who took a rebel stand
He was just eighteen, proud and brave
But a Yankee laid him in his grave
I swear by the mud beneath my feet
You can't raise a Caine back up when he's in defeat

The night they drove Old Dixie down...

Nel 1969, l’anno dello sbarco sulla Luna e del Festival di Woodstock, uno degli album più apprezzati dalla critica e dal pubblico negli Stati Uniti fu il secondo di The Band, il gruppo che aveva accompagnato Bob Dylan nella fase più difficile del suo “tradimento” del folk e della canzone di protesta. Quasi un album a tema, anche se non esattamente un *concept album*, concentrato sulla rappresentazione di un’America diversa sia da quella tecnologica che conquistava lo spazio, sia di quella “alternativa” che si riuniva a Woodstock. Un’America di gente comune, di sconfitti (compreso il Sud confederato della Guerra Civile), di marginali (ma non in un senso “nobile”). Era una critica alla retorica della “Woodstock Nation” (anche The Band partecipò al

festival, comunque), ma senza concessioni all'altra retorica, quella patriottarda dei conservatori e della musica country and western. La coralità di The Band, un gruppo nel quale quasi tutti si alternavano al canto solista, una pluralità di voci quasi teatrale, rendeva quel ritratto degli Stati Uniti di provincia ancora più credibile. Un'operazione politica, senza essere "canzone politica". Pochi, fuori dai paesi anglofoni, hanno capito il significato di quei testi e di quella polifonia.

"The House, The Street, The Room", 1971
Shulman, Shulman, Shulman, Minnear
(Gentle Giant)

The room and street are known only to me and a few
I won't tell nobody

A place to meet where no-one can tell you what to do
I won't tell nobody

Here,
Awake in sleep
Together

My time is spent in chains and confusion in my head
I don't tell nobody

I keep my pains and swallow the harsh tears that I shed
I don't tell nobody

Here,
In reverie
Together

I find escape in the street, in the house, in the room
I become somebody

I cast my die and leave all my troubles in the room
I become somebody

Here,
Awake in sleep
Together

"The House, The Street, The Room" fa parte dell'album *Acquiring the Taste*, nel quale i Gentle Giant (gruppo del progressive rock inglese) si ripromettono "di espandere i confini della popular music col rischio di diventare estremamente impopolari" (lo scrissero in una sorta di programma estetico, sulla copertina del 33 giri). Il brano si basa su un uso virtuosistico delle risorse offerte dal vertiginoso sviluppo della tecnologia audio in quegli anni, e sulle notevoli capacità compositive ed esecutive dei componenti del gruppo. Divennero noti all'epoca per la facilità quasi ridicola con la quale eseguivano brani intricati, ricchi di linee contrappuntistiche vocali e strumentali, e di continui cambiamenti di atmosfere e di metro (anche se non risulta che "The House, The Street, The Room" sia mai stata eseguita in concerto). Il luogo comune della critica vuole che i testi del progressive rock fossero fiabeschi, *fantasy*, mistici (come lo furono in effetti quelli di alcuni gruppi), ma un gran numero di canzoni del progressive inglese hanno a che fare con temi individuali, sociali, anche politici. I Gentle Giant misero in musica perfino spunti tratti dagli scritti di Ronald Laing, il fondatore dell'antipsichiatria. E "The House, The Street, The Room" parla di un disadattamento psichico e sociale, che trova una compensazione solo in uno spazio intimo,

tranquillo, concentrato. Forse come quello in cui si rifugiavano, muniti di cuffie, gli ascoltatori della musica progressive.

“Fernando”, 1976

B. Andersson, S. Andersson, Bjorn Ulvaeus
(Abba)

Can you hear the drums Fernando?
I remember long ago another starry night like this
In the firelight Fernando
You were humming to yourself and softly strumming your guitar
I could hear the distant drums
And sounds of bugle calls were coming from afar

They were closer now Fernando
Every hour every minute seemed to last eternity
I was so afraid Fernando
We were young and full of life and none of us prepared to die
And I'm not ashamed to say
The roar of guns and cannons almost made me cry

There was something in the air that night
The stars were bright, Fernando
They were shining there for you and me
For liberty, Fernando
Though I never thought that we could lose
There's no regret
If I had to do the same again
I would, my friend, Fernando

Now we're old and grey Fernando
And since many years I haven't seen a rifle in your hand
Can you hear the drums Fernando?
Do you still recall the frightful night we crossed the Rio Grande?
I can see it in your eyes
How proud you were to fight for freedom in this land

There was something in the air that night...

Yes, if I had to do the same again
I would, my friend, Fernando...

“Fernando”, un successo planetario del gruppo degli Abba, nasce in Svezia sull’onda della commozione e della preoccupazione che avevano colpito l’opinione pubblica per il colpo di stato cileno del 1973, quando il governo di Salvador Allende era stato rovesciato dall’esercito del generale Augusto Pinochet. Verso la fine di quel decennio, il musicologo inglese Philip Tagg, che lavorava all’Università di Göteborg, rispose ai numerosi inviti che gli provenivano da insegnanti di musica delle scuole, perché contribuisse a “spiegare” agli studenti la musica che ascoltavano ogni giorno, così difficilmente interpretabile con i criteri e i metodi della musicologia convenzionale. Scrisse quindi un’analisi di “Fernando”, basata su un metodo (largamente ispirato alla semiotica) che aveva sviluppato di recente, fondato sull’individuazione nel “testo” di *musemi*, unità del significato musicale che non possono essere ulteriormente segmentate. Con quell’analisi – diventata un paradigma della nuova musicologia focalizzata sulla popular music – Tagg smascherava la finta solidarietà e partecipazione del soggetto parlante della canzone degli Abba, mostrando quanto il

ricorso a specifici musemi tradisse una visione retorica e stereotipata dell'America Latina, della rivoluzione, del coraggio individuale.

«Μη με αποκαλείς τεμπέλη», 1978
Μανώλης Ρασούλης (1945-2011)
Νίκος Ξυδάκης (1952)
(Νίκος Παπάζογλου)

Όλα τα 'χε εξηγημένα
μες στον κήπο ο Θεός
όμως ο Αδάμ κι η Εύα
το 'δανε και λίγο αλλιώς

Ρίχνει τότε τιμωρία
σ' όλο το προγονικό
να 'χουνε την εργασία
για φαί και για πιτό

Είναι κάτι μπλοφαδόροι
που παινεύουν τη δουλειά
μπράβοι και κοντυλοφόροι
καθενού μαχαραγιά

Μη μ' αποκαλείς τεμπέλη
και μου σπας το ηθικό
η καρδιά λεφτά δε θέλει
για να πει το σ' αγαπώ

Όταν χάμω την αράζω
και κοιτώ τον ουρανό
όλοι λεν πως τεμπελιάζω
εγώ στη μοίρα τούς μιλώ

Μη φωνάζεις πως χαζεύω
σα με βλέπεις να γυρνάω
την αγάπη μου μαζεύω
μες απ' το σκουπιδαριό

“Non darmi del fannullone”

Tutto aveva spiegato
Dio nel giardino
Ma Adamo e Eva
Lo presero un po' diversamente.

Allora lancia il castigo
Su tutta la progenie
Che dobbiamo lavorare
Per mangiare e per bere.

Sono un po' dei bluffatori
Quelli che parlano bene del lavoro
sgherri e servitori
di qualunque maragià.

Non darmi del fannullone
E non buttarmi giù il morale
Il cuore non ha bisogno di soldi
Per dire: “Ti amo.”

Quando mi sdraio per terra
E guardo il cielo
Tutti dicono che sto con le mani in mano
Io li mando al diavolo.

Non sgridarmi dicendo che non faccio niente
Appena mi guardi mi volto altrove
Metto da parte il mio amore
In mezzo alla spazzatura.

La canzone “d’arte” neogreca (l’*entechno*) nasce negli anni ’50 sul modello della *chanson* francese, principalmente per iniziativa di due compositori colti, Mikis Theodorakis e Manos Chatzidakis, i quali più che imitare Brassens e compagni ne riprendono il metodo, ricorrendo a testi scritti da poeti contemporanei, e creando musiche che richiamano le tradizioni popolari urbane (popular) del rebetico e del *laikó*. Negli anni ’70, dopo la fine della dittatura dei colonnelli e il ritorno alla democrazia, una nuova generazione di musicisti e autori di testi riprende quel filo parzialmente interrotto, accentuando gli aspetti di derivazione orientale, turca, un tabù per la cultura greca moderna. “Mi m’apokalís tebéli” appare in uno dei primi album del genere, e coinvolge un autore di testi, Manolis Rasoúlis, un compositore e interprete, Nikos Xidakis (una figura di riferimento dell’*entechno*, paragonabile a un Fabrizio De André), e uno dei cantautori di maggiore successo nei tre decenni successivi, Nikos Papázoglou. La canzone celebra il dolce far niente, criticando l’attivismo dei nuovi ricchi della Grecia post-dittatura. Forse ci dice qualcosa anche sulla Grecia di oggi.

“We Are Family”, 1979
Bernard Edwards (1952-1996)
Nile Rodgers (1952)
(Sister Sledge)

We are family
I got all my sisters with me
We are family
Get up everybody and sing

We are family
I got all my sisters with me
We are family
Get up everybody and sing

Everyone can see we’re together
As we walk on by
And we fly just like birds of a feather
I won’t tell no lie
(All) all of the people around us they say
Can they be that close
Just let me state for the record
We’re giving love in a family dose

We are family
I got all my sisters with me
We are family
Get up everybody and sing (sing it to me)
We are family
I got all my sisters with me
We are family
Get up everybody and sing

Living life is fun and we've just begun
To get our share of the world's delights
(High) high hopes we have for the future
And our goal's in sight
(We) no we don't get depressed
Here's what we call our golden rule
Have faith in you and the things you do
You won't go wrong, oh-no
This is our family Jewel

We are family
I got all my sisters with me
We are family
Get up everybody and sing

La disco music non ha avuto buona stampa nel mondo della popular music. Gli appassionati del rock hanno rovesciato sulla disco le stesse critiche che tanto li indignavano quando provenivano dal mondo del jazz, del folk, della musicologia e dalla sociologia di impronta adorniana. Ma la disco music non è più inautentica, standardizzata, alienata di altri generi che si sono costruiti una certa rispettabilità estetica: può essere complessa e artigianalmente ben costruita come il progressive rock o la canzone d'autore, e socialmente rilevante, espressione politica di minoranze di emarginati, quanto il reggae o il punk (per nominare solo alcuni dei generi dominanti negli anni '70). Il dibattito intorno alla disco music e in generale intorno alla musica da ballo ha portato a contrapporsi linee di pensiero variamente ispirate alla sociologia e ai *cultural studies*, arrivando a celebrare un'ipotetica immediatezza dei rapporti tra ritmo e corpo che ha continuamente ignorato il possibile contributo di chi forse avrebbe avuto più da dire: gli studiosi di danza e i coreografi.

“Regiment”, 1981

Brian Eno (1948)

David Byrne (1952)

(Dunya Yunis, Lebanese mountain singer, from *The Human Voice in the World of Islam* [Tangent Records TGS131])

“Regiment” è uno dei brani che compaiono in *My Life in the Bush of Ghosts*, un album di Brian Eno e David Byrne che pur non avendo mai raggiunto un grande successo commerciale è stato tra i più influenti del suo decennio, e forse di tutta un'epoca che ancora continua. Si basa sull'integrazione di materiali sonori eterogenei all'interno di una cornice armonico-ritmica che li trasforma. Anche se la tecnologia predominante è quella della sovraincisione, e non si fa uso di campionatori (all'epoca già esistenti, ma rari e costosi), il principio di fondo è quello che sarà reso di più facile accesso nell'arco dei decenni successivi, grazie alla digitalizzazione e all'elaborazione dei dati. Potremmo chiamarlo il principio-Photoshop, intendendo una forma virtuosistica di collage nella quale elementi provenienti da diversi contesti di origine vengono collocati in un ambiente nuovo, dove l'alta definizione e la sua connotazione iperrealistica mettono in secondo piano l'evidente eterogeneità dei materiali di partenza. Oggi chiunque è invitato a compiere operazioni di

questo tipo, servendosi del software disponibile su qualunque smartphone; all'inizio degli anni '80 era meno facile cogliere questa possibilità, e l'esempio di Eno e Byrne scatenò una miriade di imitatori. Tra l'altro, il missaggio di una voce mediorientale con una base ritmica che ricorda quelle degli album (di poco precedenti) dei Talking Heads offre un modello alla sonorità della world music, che in un breve arco di tempo sarà sviluppata anche da altri artisti occidentali (come Peter Gabriel), prima che la "vera" musica del mondo si affacci sui mercati discografici del Primo Mondo.

"Tom's Diner", 1987
Suzanne Vega (1959)

I am sitting
In the morning
At the diner
On the corner
I am waiting
At the counter
For the man
To pour the coffee

And he fills it
Only halfway
And before
I even argue
He is looking
Out the window
At somebody
Coming in

"It is always
Nice to see you"
Says the man
Behind the counter
To the woman
Who has come in
She is shaking
Her umbrella

And I look
The other way
As they are kissing
Their hellos
I'm pretending
Not to see them
Instead
I pour the milk

I open
Up the paper
There's a story
Of an actor
Who had died
While he was drinking
It was no one
I had heard of

And I'm turning
To the horoscope
And looking
For the funnies
When I'm feeling
Someone watching me
And so
I raise my head

There's a woman
On the outside
Looking inside
Does she see me?
No she does not
Really see me
Cause she sees
Her own reflection

And I'm trying
Not to notice
That she's hitching
Up her skirt
And while she's
Straightening her stockings
Her hair
Has gotten wet

Oh, this rain
It will continue
Through the morning
As I'm listening
To the bells
Of the cathedral
I am thinking
Of your voice...

And of the midnight picnic
Once upon a time
Before the rain began...

I finish up my coffee
It's time to catch the train

Questo brano eseguito a cappella dalla cantautrice newyorkese Suzanne Vega ha molte risonanze col minimalismo letterario, o comunque con una poetica narrativa delle piccole cose di ogni giorno, delle vite comuni, certamente presente negli Stati Uniti negli anni '70-80 (Raymond Carver, Anne Tyler, Ethan Canin). Forse non per coincidenza, Suzanne Vega fu coinvolta qualche tempo dopo in un progetto del compositore minimalista Philip Glass, un album di canzoni (un'idea quasi impossibile, visti i tempi di sviluppo del discorso musicale in Glass) per il quale vari cantautori statunitensi furono invitati a scrivere e in alcuni casi anche a cantare dei testi. Ma "Tom's Diner" occupa un posto speciale nella storia della popular music (o forse della musica *tout court*) nel Novecento anche perché fu usata come test per la nuova tecnologia di compressione dei file audio digitali che divenne nota con l'acronimo mp3, sviluppata al Fraunhofer Institut di Hannover, su specifiche dettate da un gruppo di lavoro presieduto da un ingegnere dello CSELT di Torino,

Leonardo Chiariglione. Proprio la presenza della voce sola, senza accompagnamento, rendeva la registrazione di “Tom’s Diner” critica per la verifica dell’algoritmo di compressione. Come ben sappiamo (e come l’industria discografica ha imparato a proprie spese) il risultato fu positivo.

“Fitter Happier”, 1997
Thom Yorke (1968)
(Radiohead)

fitter happier
more productive
comfortable
not drinking too much
regular exercise at the gym (3 days a week)
getting on better with your associate employee contemporaries
at ease
eating well (no more microwave dinners and saturated fats)
a patient better driver
a safer car (baby smiling in back seat)
sleeping well (no bad dreams)
no paranoia
careful to all animals (never washing spiders down the plughole)
keep in contact with old friends (enjoy a drink now and then)
will frequently check credit at (moral) bank (hole in wall)
favours for favours
fond but not in love
charity standing orders
on sundays ring road supermarket
(no killing moths or putting boiling water on the ants)
car wash (also on sundays)
no longer afraid of the dark
or midday shadows
nothing so ridiculously teenage and desperate
nothing so childish
at a better pace
slower and more calculated
no chance of escape
now self-employed
concerned (but powerless)
an empowered and informed member of society (pragmatism not idealism)
will not cry in public
less chance of illness
tires that grip in the wet (shot of baby strapped in back seat)
a good memory
still cries at a good film
still kisses with saliva
no longer empty and frantic
like a cat
tied to a stick
that's driven into
frozen winter shit (the ability to laugh at weakness)
calm
fitter, healthier and more productive
a pig
in a cage
on antibiotics

Un elenco di luoghi comuni dell'ideologia degli anni '90, buttato giù con rabbia da Thom Yorke, cantante e autore dei testi del gruppo inglese Radiohead, al termine di un periodo di infertilità creativa. Nell'album *OK Computer* è "letto" da una delle voci sintetiche disponibili all'utente di Simple Text, un'applicazione standard dei computer Apple Macintosh.

Quello della musica è uno degli ambiti che sono stati maggiormente trasformati dalla diffusione delle tecnologie informatiche e da Internet; ma si può dire anche il reciproco, e cioè che la musica sia stata uno dei fattori principali nello sviluppo del mercato di massa dell'informatica e di Internet. Per un lungo periodo (e tuttora) la pubblicità delle società produttrici di computer e di quelle che forniscono servizi Internet si è basata sulla possibilità di scaricare velocemente contenuti musicali, nonostante allo stesso tempo, ma in altre sedi, chi lo faceva senza pagare venisse definito un "pirata". Ma senza il pubblico di massa dei "pirati" l'intera industria di Internet avrebbe avuto uno sviluppo completamente diverso.

Alcuni approfondimenti:

C. BERMANI, *"Guerra guerra ai palazzi e alle chiese..."*. *Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003.

F. FABBRI, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, 2008.

ID., *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore, 2008.

ID., *La musica nell'era digitale*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, a cura di T. GREGORY, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani S.P.A., 2009, pp. 625-634.

P. FURIA, *The Poets of Tin Pan Alley. A History of America's Great Lyricists*, New York, Oxford University Press, 1990.

V. SAVONA, *Gli indimenticabili Cetra*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 1992.

P. TAGG, *Popular music. Da Kojak al rave*, Bologna, Clueb, 1994.

ECCO LA TORRE DOVE D'ESTATE GELANO I PRIGIONIERI*

di Marzio Pieri

L'invito era di quelli prelibati: a Morgex, nella sede della Fondazione Sapegno, la Tour de l'Archet (e già sembrava una consegna, un *locus horridus necnon magnificentissimus* da libretto d'opera), a 'colmare una lacuna' probabile per le future speranze ('dottorandi') dei nostri studi italianistici e letterari. E lacuna non generale: dovevo ridisegnare un profilo del 'libretto d'opera' (genere letterario ormai fuori uso se non in quanto dei musicisti o dei letterati s'impegnino a una sorta di ripescaggio o riesumazione tutta allusiva, come altrimenti optando per scrivere o ballata o madrigale 'in forma' o, putacaso, a dimostrare le convergenze parallele fra il teatro gesuitico e l'estraniamento brechtiano) nel secolo scorso (non per noi, che vi dilapidammo le nostre vite presunte). Insisto: 'genere' trattabile, e trattato, come un guscio vuoto o una 'lingua morta'. Da D'Annunzio a Calvino, in Italia. O da Malipiero (il meno italiano, non per nulla veneziano, dei nostri 'phares' operistici, in verità post-operistici, e autore per sé, scrittore e compositore, di decine e decine di titoli, titoloni e tioletti) alla sorpresa che quasi tutti (dico i nostri scrittori) con la mancina ci si sono provati. Perfino Quasimodo, a ricercarvi il proprio 'odore d'uomo', che a toglierselo di dosso gli ci vollero i tribunali. All'estero, poi, si esce dall'esercizio *cum mortuis in lingua mortua* e si entra nella sfera del capolavoro, dato o presunto. I libretti per Richard Strauss (Hofmannstahl, Stefan Zweig, il grande direttore Clemens Kraus), quelli di Ingeborg Bachmann per H.W. Henze, la librettistica britteniana (fra i collaboratori letterari, E.M. Forster...); e l'ultimo grande musicologo italiano, il compianto Giovanni Morelli, principe della più alta sperimentazione barocca, in prospettiva storica e in prospettiva 'attuale', (la linea è Busenello o Loredano, F F Frugoni della premiata ditta *Il Cane di Diogene*, Calzabigi, Imbriani, Tobia Gorrio, Marinetti, Aragon, Sto, Manganelli, Paolo Poli, un Arbasino all'acido prussico), richiamò da par suo l'attenzione sulle prove di Gertrude Stein per il critico e compositore Virgil Thomson, un altro dei mille allievi reali e dei cento mila presunti di *Mademoiselle* Nadia Boulanger, ritrovatrice del Barocco a Parigi, su base stravinskiana (e cortotiana). L'alto modello anche tecnico (con la sapienza classica, in realtà alessandrina, di un verso che ha per modelli operativi Orazio o Dryden - l'Anglico, ed *ante litteram*, Metastasio³⁴ stabilito da Auden e Chester Kallmann, a partire da *The Rake's Progress* per Strawinsky (e dall'*Opera del Mendicante* di John Gay, opera e contro-opera secondo che la rigiri, dalle versioni brechtiane a quelle, sontuose, neo-vittoriane, dov'è insieme, anche, l'*Agrippina* e *The Messiah*). Ma, in prossimità immediata dell'incontro ex cathedra (laddove io m'ero sognato una lieta camporella fra amiconi, solo uno più carico d'anni, tutti nutriti delle marmellate della zia di Voghera), scopro che di questi dottorandi praticamente nessuno aveva nemmeno vaga nozione di che cosa sia un'"opera" e in che cosa consista un 'libretto'. Avrei potuto azzardare: il libretto sta all'opera in musica come la sceneggiatura al film, ma sarebbe stata una cavolata, basti che compito dello sceneggiatore è adeguare il più possibile un linguaggio intrinsecamente letterario al linguaggio che si parla in una sala d'attesa o nella metropolitana. Invece il libretto offre, su un piatto di non esagerata preziosità, un sostituto intrigante e vincente della parlata comune; fa' ch'io lo sappia, donna, o giuraddio. Una linea di quasi sovrapposibilità si

* Aide da tre soldi, il Barone che gioca el'Isola Ferdinanda. Maschere, libertini e volidinotte nell'avventura del libretto novecentesco fra Tragedia e Musical

³⁴ Si veda il bel libro dell'anglista Pagnini sulla cantata *Alexander's Feast or the power of the music*, per le note neorubensiane di Haendel.

era semmai toccata in epoca di cinema muto, con la scansione alienata e lyricissima delle didascalie interposte alle suites dei fotogrammi. M'apparve il Sapegno, mentre imburravo l'ultima tartina: "Griso, in questa congiuntura si vedrà quel che tu vali" (da pronunciarsi, rorido d'acquadarno: 'inquesta honggiuntura si vedhrà que' chettuvali'). Valsi poco, ve lo dico subito; ma scoprii che questi ragazzi altro che opere e libretti ignoravano! Ci sono galeotti d'alto remo, che non si lascian turbare. Recitano il loro pezzo di vangelo, non ascoltano il 'ritorno dalla sala', alla fine s'inclinano e sono già alla prossima conferenza. Io, accorgermi di parlare a una umanità universitaria che non avrebbe saputo reagire, e passi, al nome di Renato Simoni (l'illustre scrittore che approntò con Adami l'ultimo libretto per Puccini, la *Turandot*) ma nemmeno a quello (verifica in campo) di Roberto Longhi, non gettai croci in petto a nessuno, co' fusti che c'ò inzeppati nelle pupille, ma sentii una volta di più che la pensione non era arrivata davvero per me troppo tardi. Avevo ancora fresco in mente il 'raggio lunar del miele' e l' 'orma dei passi spietati' messi in caricatura, ancora negli avanzati anni 50, da chi certo non sarebbe stato capace di risalire alle fonti, tanto meno alla più illustre di esse, quella che oggi abbiamo consuetudine di riportare al linguaggio sublime e scurrile dei canovacci di Shakespeare. A muoversi furono lettori un poco estranei allo smorto linguaggio medio degli studî d'accademia: Francesco Flora, Riccardo Bacchelli, in fondo due dannunziani in liberuscita. Bacchelli è il primo a prestare il suo orecchio attentissimo a quel Busenello veneziano che, massimo fra gli ammiratori del Cavalier Marino, aveva poi redatto i primi 'libretti d'opera' per lo Studio Monteverdi-Cavalli & co. Col passaggio agli anni 60, in un clima colto così di sorpresa che i primi critici militanti si affannarono a costruire ircocervi da carnevale come Gadda-Pasolini-Arbasino-Testori (e magari alle spalle Dossi-Imbriani, così simili fra loro come potranno esserlo l'atticciata capitale immorale del Nord-Italia e la turchesca e neobarocca metropoli meridionale sporcacciona), si assiste a un evento che non basta definire catastrofico: il recupero alla cultura viva (e alla sua dorsale snobistica) della già svalutata esperienza melodrammatica. Le gallerie dei teatri si affollano di giovani letterati (oh! gli allievi di Caretti che si chiamavano a nome da una galleria all'altra del Comunale, che il Maestro melomane e filfutbàllico li notasse ai loro posti di guardia; e Gigi Baldacci in camporella, coi suoi 'ragazzi di vita', che scioglieva il suo gelo ai vocalizzi della primadonna, agli sgambetti del bel ballerino) e, nel volgere di un paio di decenni, già si aprono cattedre non tanto di musicologia (in Francia, ad es., era quasi ovvio che un italianista tenesse, magari per incarico, insegnamento di opera lirica), quanto di librettologia. La nuova Fenice! (a quella vecchia ci pensò Cacciari). Aspiranti cattedratici che hanno appena ascoltato col ricciolo al naso la *Francesca da Rimini* di D'Annunzio (ridotta da Tito Ricordi per l'opera del trentino Zandonai) o (per la garanzia di Zeffirelli, Gavazzeni e Callas) il *Turco in Italia* (preso per un Pirandello *ante litteram*) e che credon davvero che la gloria del libretto sia da ricercarsi in Arrigo Boito, impasticciano con rigorose e facili ricette le loro 'edizioni critiche' (digilà! era la via più corta...) del *Don Giovanni* o dell'*Ascanio in Alba* (Parini). È la vecchia, insana procedura del 'riempire una lacuna'. Ma ogni vera cultura è come un gruviera (io so di non sapere); si arriva a paradossi che, con lavori scrupolosissimi, allievi di colui che può essere considerato davvero il più universalmente còolto fra i fondatori della 'librettologia', Gianfranco Folena, realizzano putacaso la fin allora insperata edizione di un 'tutto Casalbigi' ('o tutto o nulla'), e a opera conclusa, in sede di prefazione o consuntivo, non sanno pronunciare sull'illustre resuscitato che le solite vecchie banalità da manuale. Lunga la via del West; e poi, morto troppo presto lo *scout* che li guidava, la 'guida indiana', il grande professore padovano, tutti a casa. Capolavoro della semicultura fu, né la cosa può sorprendere, il notissimo 'meridiano' a cura della compianta Gronda e del musicologo Fabbri. Non fa una grinza; ma, come fu detto di una celebre storia della lingua italiana, per il millenario della lingua stessa: tutti fatti, tutti dati; nessuna idea. Il fatto è che il libretto d'opera – per non dire, prima, il melodramma stesso – richiede molta più cultura per apprezzarlo che non per deriderlo. Giovanna Gronda aveva già prodotto una eccellente edizione 'in forma' del famigerato pamphletto di Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*. Moderatamente divertente, come un tirassegno esercitato su un bersaglio immobile (l'altrettanto famigerata 'testa di turco'), non si capiva come storiografi e letterati di tanto emunta nare mai avessero nutrito il

sospetto che l'onesto Marcello, musicista còlto e mediocre, avesse nobilmente pasticciato un testo polemico tutto *pro domo sua*. Qualcuno avrebbe potuto anche sussurrarsi: 'Salieri'. Non nascondo che la telefonata inaspettata di Walter Pedullà che, non essendomi mai preventivamente con lui confidato in materia, da un treno che varcava gli appennini, con relative cadute di collegamento nella scia delle gallerie, mi affidava un inatteso volume di libretti d'opera per la collana da lui diretta CENTO LIBRI PER MILLE ANNI, (e col non velato suggerimento di provarmi a spingere fuori la carriuola librettistica dalla tenente fanga meridiana), mi mise ali alla fantasia. Ci vollero un paio d'anni a realizzarlo, anche perché subito mandò in tilt la base operativa della collezione (servirsi dello scanner su testi già diversamente editi 'alla moderna' e qui non c'era che da partire da una ripristinata paccottiglia) e la materia trattata riuscì fondamentalmente ostica al bravo Cèdola incaricato di assistermi nella redazione. Mi dicono non se ne sia più risollevato. Ma i conti tornarono a meraviglia. Pedullà (che forse, io credo, ebbe il suggerimento da Nino Borsellino, persona prima del comitato di programmazione dei Cento libri, o da Attilio Bertolucci) è il maggiore critico-scrittore ad aver portato al centro della attenzione dei lettori l'opera di Stefano D'Arrigo. E a Stefano D'Arrigo mi fu naturale rapportarmi nel giustificare il mio lavoro, in opposizione al più fortunato 'meridiano'. Il lettore che voglia chiarirsi dovrebbe andarsi a leggere il mio *Intermezzo dei sorici, della luce meridiana: e della foresta*: "Ormai la foresta anadiomene era interamente cresciuta e l'esercito sterminato dagli intricati viluppi, dalla stridula fanfara, dagli stendardi fiammeggianti avanzava compatto ineluttabilmente, impregnando l'aria di un acre odore di mare, di pesci, di genitali" (e questo è Pizzuto)... Ma, D'Arrigo o Pizzuto, si tratta di assumere la posizione corretta, che è quella della 'quantità' (oltre ogni misura) e quella di un vivo e antinaturalistico 'parlato', che nel libretto di continuo allude/esclude sia la stilizzazione 'neoclassica' sia la del resto ipercorrotta, mai sancita, e abusiva rispetto all'uso spontaneo del dialetto (di provincia o di corte), 'lingua' calcata sul vero. E se n'è toccato in avvio.

Deviai dunque, forzato o mal consigliato, dal tema prescritto* (e non lo avevo mai creduto così obbligante) a una inaugurazione del libretto che ne mostrasse le radicali (e, nel caso, dimostrabili 'storiche') connivenze col manierismo barocco. Degli scrittori del più recente passato, indicati come possibili (allegorici) riferimenti ideali in un vasto riesame del libretto, il terzo nome, dopo gli autori di *Horcynus Orca* e di *Ravenna*, da fare sarebbe probabilmente Manganelli *l'Hylarotragèda*.

Qui c'è da intendersi. L'attenzione al libretto, in Italia, fiorì quasi di colpo, negli anni 60, senza riuscire a liberarsi di una serie consolidata di luoghi comuni, e guardava soprattutto a una ritenuta troppo automatica sostituzione (ideologica) del lascito 'ufficiale' di Giuseppe Verdi, per chi 'stava' nell'Opera dall'Opera: le vaghe ambizioni, e piuttosto perverse, del team Berio-Calvino per appropriarsi del *Trovatore* con la *Vera storia* (1982), apparivano senza troppe distorsioni nella loro pochezza (Verdi è 'diretto' e seppe anche scrollarsi 'dal' potere, costoro fratacchioni sempre dintorno al mastro di cucina – si prepara la 'terza italia' del secolo, quella di Craxi, e dura fino a ieri). E la rapida assunzione a 'classico' di *Intolleranza 1960* di Nono non ha ancora impiegato alcuno sforzo per chiarire come Angelo Maria Ripellino ne fu estromesso dalle furie ideologiche (e sempre vaghe, adolescenziali) di un Nono che, tempo dopo, avrebbe mostrato il tondo pelato al riparo dell'ombrello meta-heideggeriano di Cacciari. Per una diversa valutazione, è largamente disponibile il già lodato 'meridiano' Fabbri-Gronda, pollo di batteria dell'identica ufficialità, e, purtroppo, anche il mediocre discorso ufficiale su Verdi 2001 di un Sanguineti ormai senatorio, diffuso da un piccolo editore genovese col titolo *Verdi in technicolor*. Da Toscanini in avanti perfino *l'Aida* la sogniamo in bianco e nero e il Verdi uscito 'tedesco' dalla Verdi Renaissance del primo dopoguerra (vd Werfel o la *Montagna magica*) è rigorosamente rembrandtiano: *Rigoletto*, *Der*

* Il titolo previsto da Marzio Pieri per il suo intervento era: *Aide da tre soldi, il Barone che gioca e l'Isola Ferdinanda. Maschere, libertini e validinotte nell'avventura del libretto novecentesco fra Tragedia e Musical*.

Troubadour, Die Sizilianische Vesper, Ein Maskenball, Die Macht der Schicksals, Zimon Poccanegra, Othello. Il resto è retorica patriottarda.

Avevo allestito (e furono distribuiti ai presenti) alcuni allegati, che qui mi limito (qualora si decidesse in tutto o in parte di serbarli in calce a questo sunto essenzialissimo*) a numerare:

Allegato A – Indice del volume ‘Libretti d’Opera’ del Poligrafico (*Cento libri per mille anni*)

Allegati B, C, D, E, F – libretti e apparati dell’ultima stagione operistica italiana. In tre casi si è in presenza di una rara e perentoria esperienza del teatro in musica da parte di musicisti primari (*Es* di Aldo Clementi, “rondeau in un atto” su libretto e da una commedia di Nello Saito [C], *Satyricon* “libretto poliglotta” da Petronio, di Bruno Maderna [D], *Descrizione dell’Isola Ferdinandea*, di Francesco Pennisi [E]), negli altri due (B e F) che li racchiudono anche cronologicamente, di due o più outsiders. *Il Giuoco del Barone* (B) “in) e più colpi di dadi” fu un gioco geniale di ragazzi (Alessandro Parronchi e il musicista Valentino Bucchi, forse non senza qualche partecipazione del ragazzo Lattes indi Franco Fortini) per il teatrino di via Laura (1939), ben noto ai lettori di Moretti e di Palazzeschi. *L’Aida da 3 soldi* fu un’“opera punk” su un progetto dell’intelligentissimo e raffinatissimo neuropsichiatra Dènis Gaita. Per alcuni anni figurò da opera di ‘contro-inaugurazione’ la sera stessa della ‘prima’ scaligera mondana e museale. Ma poi Gaita è morto (il 25 aprile 2012) e, con lui, l’ultima esperienza ‘viva’ legata al teatro in musica da noi.

Per un facile appiglio mentale: con la stagione ottocentesca (e il finale trapasso di un Verdi appesantito sotto le ali di Boito) il libretto d’opera fu sempre più ambito (non solo per motivi di cassetta) dai letterati o da chi guardava loro (ad es. a D’Annunzio) come a colleghi da imitare e sperabilmente uguagliare. V’è anche una crescita di responsabilità letteraria da parte di musicisti come Puccini, da un lato, sterminato lettore di narrativa e di teatro, come il vociano lirico-retorico Pizzetti, il germanofilo schizofrenico Malipiero (per cui Pirandello sotto l’incalzare di Bontempelli scrisse, con riferimento al *Trovatore*, la *Favola del figlio cambiato*), nulla però che spartire coi nomi ben più letterariamente influenti e gloriosi prestati al libretto fuori d’Italia (non si sta a ripeterli, vedi sopra). Si direbbe, tuttavia, che sullo sfondo agisca ogni volta la ‘sindrome’ del Capolavoro, il Complesso del (o di) Nerone (l’operone di Boito, tenuto tra le frattaglie per mezzo secolo sano, chiuse la questione con la sua andata in scena – ma postuma ed incompiuta – alla Scala, fortemente voluta in senso conservatore dall’antipucciniano e misoneista Toscanini, il Primo maggio del 1924). Le opere da noi qui documentate sperimentalmente (dal *Barone* all’*Isola Ferdinandea*) paiono piuttosto rivolte a catturare quell’ombra di poesia acuta e corsiva di certe esperienze ‘minori’ di Goethe (la sua giunta pungente allo *Zauberfloete*) e a certi libretti per lo Schubert ‘teatrale’, troppo a lungo snobbati da una critica eternamente in toga. La conclusione dovrà dunque guardare a un influsso italo-svevo, come quello del Busoni di *Arlecchino* e *Turandot*, (in tedesco ed omaggio a Gozzi-Schiller) e alla pluridecennale militanza malipieriana, a partire dal romantico Bonaventura. Ma per questo rimando alla mia edizione completa (Venezia, Marsilio, 1992) delle decine di opere od operine firmate dal maggiore intellettuale veneziano del secolo.

* I materiali annunciati sono consultabili all’indirizzo: <http://www.sapegno.it/sapegno/index.php/pagina/10/3/>

PARTE II
INTERVENTI

LE NOTTI BIANCHE: DALLE RIVE DELLA NEVA AI FOSSI LIVORNESI

di Silvia Ascione

Le notti bianche (1848) è un romanzo di Fëdor Dostoevskij che nel corso degli anni ha attirato più volte l'attenzione di registi teatrali e cinematografici. Pertanto la curiosità di un regista come Luchino Visconti, che si affaccia spesso nel giardino della letteratura, non può certamente sfuggire al richiamo di un'opera tanto famosa e suggestiva.

Il romanzo dostoevskiano costituisce per Visconti un canovaccio sulla base del quale costruire una storia perfettamente fruibile da uno spettatore italiano; la trasformazione che compie, dunque, è duplice: intende trasformare un romanzo in un film e, al tempo stesso, "italianizzare" un prodotto che è per ispirazione e ambientazione russo. Il romanzo ha una struttura prevalentemente dialogica, il che agevola notevolmente e giustifica il passaggio alla drammatizzazione, alla trasposizione scenica e filmica. La trama è semplice. Quasi banale. Si basa fundamentalmente sull'idea di un triangolo amoroso. Il protagonista (il sognatore) incontra una giovane donna, Nasten'ka, e se ne innamora. Ma lei attende il ritorno dell'uomo che ama, il quale le ha promesso di tornare da lei, dopo un anno di lontananza. Allo scadere dell'anno, Nasten'ka si arrende all'idea di non rivedere più il suo amato e decide di ricambiare i sentimenti del sognatore; ma sul finale, ritrova il suo tanto atteso amore e abbandona il timido amico con la scusa che era stato tutto un inganno. Ha ingannato sia lui, sia se stessa. Per quanto venga mantenuta una coerenza di fondo tra la trama del romanzo e quella del film, si evidenziano tuttavia cambiamenti, omissioni e persino l'inserzione di nuovi elementi narrativi. Pare pertanto legittimo affermare che Visconti mantenga dell'opera originaria i motivi essenziali, rielaborandoli però in forme differenti. Il regista si pone l'obiettivo di rielaborare il tema del romanzo, per farlo rivivere in un film (volutamente) in bianco e nero. Così l'azione si sposta dalle luminose notti di maggio di una rischiarata Pietroburgo ad una tetra Livorno, piovosa e avvolta dalla nebbia. Visconti sceglie proprio Livorno per mantenere l'atmosfera surreale di una città come Pietroburgo, percorsa dal fitto intrico degli innumerevoli canali. La città di Livorno viene interamente ricostruita negli studi di Cinecittà, ma (deliberatamente) senza troppa fedeltà. Testimonianza questa dell'avvenuto distacco di Visconti dal neorealismo, in favore dell'adesione ad una sorta di neoromanticismo. Il paesaggio urbano è, per esigenze scenografiche, e non solo, compresso. In fondo, è come se Visconti si servisse del palcoscenico di un teatro: gli spazi sono condensati per lasciare più spazio alle emozioni e ai pensieri.

Il meccanismo di adattamento adottato dal regista si mette in luce, forse, in maniera più svelata nei due protagonisti. Il protagonista maschile, interpretato da Marcello Mastroianni, si chiama Mario, mentre nel romanzo viene designato con l'appellativo di "sognatore". Nome a parte, il personaggio rimane *grosso modo* fedele all'originale: ordinario impiegato, pensatore solitario e timido. Invece, nella protagonista femminile, interpretata da Maria Schell, si opera un intervento alquanto curioso: a Natalia vengono attribuite delle non meglio definite origini slave, confermate nel corso di tutto il film da uno spiccato accento straniero. La giovane Nasten'ka del romanzo ha capelli bruni e ricci, mentre nel film, quasi ad enfatizzarne le origini straniere, ha capelli lisci biondissimi. Nella scena finale, Visconti decide di introdurre un nuovo elemento, di grande impatto visivo, che sembra ammiccare alla Russia e suggella l'epilogo della vicenda, vero acme di tensione drammatica: la neve, inequivocabile sineddoche della Russia.

In conclusione, nonostante i numerosi interventi operati sul tessuto originario del romanzo, Visconti ha il merito di aver reso le *Notti bianche* una storia italiana che riesce ad interpretare in maniera originale il racconto di Dostoevskij.

P. BUONKRISTIANO, *Teatral'nye adaptacii i postanovki "Belych nočej" F. M. Dostoevskogo v Italii*, in *Obraz Peterburga v mirovoj kul'ture. Materialy meždunarodnoj konferencii (30 ijunja-ijulja 2003 g.)*, Sankt-Peterburg, 2003, pp. 507-526.

G. GIGANTE introduzione a F. DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche*, Torino, 1996, pp. VII-XXXIII.

VLADIMIR VYSOCKIJ: IL POETA CON LA CHITARRA

di Silvia Ascione

La storia della dissidenza russa ci narra di vite spezzate, di uomini perseguitati, ostracizzati, di destini stroncati. Non fu questa la sorte di Vladimir Vysockij, noto poeta, cantautore e attore russo che trascorse la sua esistenza in maniera, tutto sommato, serena, al riparo da persecuzioni, condanne, espulsioni, campagne denigratorie. Negli anni '70, gli anni della stagnazione brežneviana, le autorità non colpirono mai apertamente e direttamente Vysockij; la grande condanna che incombeva sul suo destino fu infatti l'indifferenza: la casa discografica di Stato rifiutò sempre di incidere i suoi dischi e diffondere la sua musica, le associazioni di categoria non lo riconobbero mai né come poeta, né come cantante, i *mass media* non parlavano di lui, non facevano mai il suo nome. Era come se ufficialmente Vysockij non esistesse, come se fosse un fantasma.

L'ostilità che il regime ostentò sempre nei suoi confronti non si trasformò mai in una vera e propria censura; probabilmente, l'enorme popolarità che si era creato, in patria, ma anche all'estero, impediva alle autorità di generare un ennesimo martire che avrebbe inficiato pericolosamente la stabilità del sistema. Pertanto, l'indifferenza delle autorità garantiva a Vysockij una relativa libertà di espressione nella sua attività. Nonostante non potessero contare sull'appoggio dei mezzi ufficiali per la riproduzione e diffusione, le sue opere cominciarono a girare per tutta l'Unione Sovietica sotto forma di cassette amatoriali, registrate dal pubblico, fondando una versione musicale del *samizdat*.

Vysockij era innegabilmente un personaggio dalla personalità eclettica: scrittore e cantante, poeta e compositore, attore cinematografico e teatrale (presso un teatro prestigioso come la Taganka di Mosca). Nelle sue canzoni, o meglio nelle poesie che lui stesso componeva e, sulla base del ritmo del verso, musicava, Vysockij aveva dato voce alle sofferenze che il popolo aveva patito a causa delle guerre e della repressione. Lo spettro delle sue tematiche e dei suoi registri è molto ampio, la sua riflessione non si limita alla contemporaneità, gli anni '60-70, ma si estende in maniera retrospettiva a tutta la storia della Russia sovietica. La sua voce rauca e graffiante, segnata dagli eccessi di alcol e fumo, accompagnata dalla chitarra, cantava gioie e dolori dell'intero popolo russo, alternando satira e lirismo. La forza di Vysockij sta nel fatto che è riuscito ad esprimere idee e sentimenti nei quali tutti i russi si identificavano ed a fornire un quadro piuttosto dettagliato e verosimile della quotidianità sovietica, con le sue piccole isterie e le sue grandi tragedie, che ogni uomo poteva riconoscere. La sua poesia prese spesso la forma della denuncia personale o collettiva contro gli orrori del sistema; e non mancano, certo, le requisitorie contro gli spietati mezzi di repressione adottati dagli organi del potere. In una delle canzoni più note, ovvero *La caccia ai lupi* (1970), Vysockij rappresentò metaforicamente la persecuzione di tutti quegli individui invisibili al potere (i lupi) ad opera delle autorità sovietiche (gli spietati cacciatori); caccia che si conclude con il massacro dei lupi su un campo innevato irrorato di sangue, il cui rosso porporino rievoca, in maniera polemica, quello della bandiera del Partito.

Sebbene nel corso della sua carriera non avesse mai ricevuto il minimo riconoscimento ufficiale, il suo successo era trasversale: Vysockij era ammirato dall'*intelligencija*, dallo stesso *establishment* sovietico che lo temeva (e, per questo, lo teneva al margine), dagli artisti e, soprattutto, dal popolo minuto da cui egli stesso proveniva. Ne furono una prova lampante i suoi funerali: nonostante le autorità avessero fatto di tutto per far passare sotto silenzio la morte del poco più che quarantenne Vladimir, nell'estate 1980 una spontanea manifestazione di massa trasformò il corteo funebre in una coda lunga ben nove chilometri. Ancora oggi, la tomba di Vysockij a Mosca è meta di continui pellegrinaggi di ammiratori di quell'uomo che seppe cantare la Russia.

Bibliografia di riferimento

C. BIANCHI, *L'Italia e le canzoni di Vladimir Vysotskij. Per la conoscenza di un bardo ribelle*, di prossima pubblicazione su «Rivista on-line della International Association for the Study of Popular Music».

V. VYSOTSKY, *19 canzoni*, Trad. di S. AVERSA, introd. di G. CASTALDO, presentazione di A. ROSSELLI, Viterbo, 2005.

QUANDO LA LETTERATURA SALVA DAL NON-DETTO STORICO:
LES ÉDITIONS DE MINUIT, LA GUERRA D'ALGERIA E LA TORTURA
di Elisabetta Bevilacqua

L'anima dell'Algeria vibrava, per l'immenso grido di dolore
che sali da tutte le celle, quando il boia venne a cercare i condannati.

L'anima dell'Algeria vibrava nel silenzio assoluto, solenne,
che lo seguì. [...] Tutti gli sportelli erano stati chiusi dalle guardie,
eppure sentimmo, prima che lo si portasse via, uno dei condannati gridare:
«Tahia El Djezair! Viva l'Algeria!»
Henri Alleg, *La tortura*³⁵

Durante l'intervento del professor Matteo Majorano è stato più volte messo in luce come la storia francese del Novecento sia stata anche una storia del non-detto. È spettato allora agli scrittori recuperare i non-detti, facendone materia letteraria e restituendoci la verità. Questo è avvenuto soprattutto in relazione al periodo della Francia petenista, un momento storico che è stato a lungo rimosso ma che ha trovato voce, diversi decenni dopo, in autori come Claude Simon (*Le Jardin des Plantes*³⁶) et Michel Séonnet (*La marque du père*³⁷).

Un altro caso altrettanto eclatante di non-detto ha riguardato gli anni della guerra d'Algeria, mai chiamata con il proprio nome durante il suo farsi, e in particolare l'uso della tortura da parte dei militari francesi. A svelare i tabù e a denunciare tale pratica sono state questa volta le case editrici, *Minuit* principalmente (fondata durante l'occupazione tedesca della Francia, nel 1941, e rimasta in clandestinità fino al 1944), pubblicando i racconti delle vittime e sfidando così il potere.³⁸

Quando, nel febbraio del 1958, viene pubblicata la drammatica testimonianza di Henri Alleg, torturato dai propri connazionali in Algeria, la *Métropole* sembra lentamente risvegliarsi dal consapevole torpore in cui versa: è a Jérôme Lindon, direttore delle *Éditions de Minuit*, che si deve la pubblicazione del libro-choc di Alleg, *La Question*, immediatamente tradotto in italiano dell'editore Giulio Einaudi con il titolo *La tortura*. Alleg, membro del Partito Comunista algerino ed ex-direttore di *Alger Républicain*, quotidiano d'opposizione proibito nel 1955, viene arrestato nel '57 dai paracadutisti francesi e tenuto prigioniero per un mese a El-Biar, alla periferia di Algeri. È lì che viene a conoscenza delle peggiori efferatezze, raccontate senza filtro nel suo resoconto scritto.

La verità di Alleg, terribile, è gridata con forza e dignità: pur nelle continue umiliazioni che è costretto a subire, lui solo non perderà mai, lungo tutto il racconto, la propria umanità. Come afferma Sartre in apertura del volume, «basta il calmo coraggio di una vittima, la sua modestia, la sua lucidità, per liberarci dalla mistificazione. Alleg ha strappato la tortura alla notte che la ricopriva; avviciniamoci, guardiamola alla luce».³⁹ Guardare alla luce la tortura, correndo il rischio di rimanerne accecati perché troppo insopportabile da accettare, è quello che la classe intellettuale e parte della popolazione francese cominciano a fare dopo la pubblicazione del libro di Alleg. Pur conscio del rischio di censura che avrebbe colpito i testi, Lindon fa pubblicare, tra il 1958 e il 1959, altri due libri capitali: *L'Affaire Audin*⁴⁰ dello storico Pierre Vidal-Naquet, in cui viene

³⁵ H. ALLEG, *La tortura*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1958, p. 74 (traduzione di Paolo Spriano).

³⁶ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

³⁷ M. SEONNET, *La marque du père*, Paris, Gallimard, 2007.

³⁸ La contestualizzazione storica inerente la Guerra d'Algeria e l'uso della tortura come arma di "pacificazione" sarà approfondita in un futuro articolo, di cui si dà qui anticipazione.

³⁹ J.-P. SARTRE, Saggio introduttivo a H. ALLEG, *La tortura*, cit., p. 11

⁴⁰ P. VIDAL-NAQUET, *L'affaire Audin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

ricostruita la misteriosa scomparsa del matematico Maurice Audin ad Algeri, e *La Gangrène*,⁴¹ una raccolta di testimonianze sulle violenze commesse nello stesso territorio metropolitano francese.

Diverse pubblicazioni delle *Éditions de Minuit* inerenti “les événements” vengono subito sequestrate dalla polizia, con un’importante conseguenza: la censura obbliga finalmente il potere a riconoscere una valenza politica, oltre che morale, al problema della tortura⁴² e implica, quindi, l’ammissione stessa della guerra. Sono questi i presupposti che porteranno, nel 1960, molti intellettuali francesi a firmare la *Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie*, più nota come *Le Manifeste des 121*.

È interessante inoltre sottolineare come, negli stessi anni, anche l’editoria italiana si interessi alla questione algerina. Molti dei testi che denunciano l’uso della tortura sono immediatamente tradotti e pubblicati in Italia, compresi quelli censurati in Francia. La classe politica e intellettuale italiana comincia allora a mobilitarsi: da Giovanni Pirelli⁴³ e Lelio Basso,⁴⁴ che sostengono la lotta degli Algerini facendola conoscere in Italia, fino al coinvolgimento di diversi artisti e intellettuali. A Milano, nella primavera del 1961, viene dipinto il *Grande quadro antifascista collettivo* di Enrico Baj, Antonio Recalcati, Gianni Dova, Jean-Jacques Lebel, Errò e Roberto Crippa, esposto poco dopo a Brera in occasione della mostra “Anti-procès”. Nel quadro si leggono chiaramente il titolo *Manifeste des 121* e i nomi delle città algerine di Sétif e Constantine, in cui avevano avuto luogo delle terribili repressioni da parte dei militari francesi. L’opera sarà presto sequestrata dalla polizia italiana con l’accusa di vilipendio alla religione di Stato, per via della presenza giudicata inopportuna dell’effigie della Madonna, di Papa Giovanni XXIII e del Cardinale Ottaviani, e sarà restituita ai legittimi proprietari solo nel 1987.⁴⁵

L’internazionalizzazione della questione algerina, di cui l’interessamento italiano è un esempio, non avrebbe di certo avuto luogo se uomini come Jérôme Lindon non si fossero battuti in prima persona per la verità e se non avessero avuto il coraggio di far emergere i non-detti della guerra d’Algeria.

A cinquant’anni dall’indipendenza algerina, nel 2012 appena conclusosi, le *Éditions de Minuit* hanno ristampato tutti i testi del periodo del conflitto. Come a voler ricordare tutto quello che la Francia ha cercato per decenni di nascondere e che, ancora oggi, fatica ad ammettere.

Bibliografia di riferimento

AA.VV. *La cancrena*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1959.

H. ALLEG, *La tortura*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1958.

Mémoire algérienne: Souvenirs de luttes et d’espérances, Paris, Éditions Stock, 2005.

T. AUGAIS, M. HILSUM, C. MICHEL, *Écrire et publier la guerre d’Algérie, de l’urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, 2010.

E. BAJ, *Un quadro e il suo sequestro*, «MicroMega», n. 1, 2001.

C. BERMANI, *Giovanni Pirelli: un autentico rivoluzionario*, «L’impegno», XXVIII, n. 2, dicembre 2008.

R. COLOZZA, *De l’Italie à la France, de l’Algérie au Vietnam. La gauche vue par Lelio Basso*, «Vingtième siècle. Revue d’histoire», n. 115, juillet-septembre 2012.

J. ECHENOZ, *Jérôme Lindon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

⁴¹ *La Gangrène*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959 (*La cancrena*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1959, traduzione di R. PANZIERI).

⁴² Cfr. A. SIMONIN, *Les Éditions de Minuit et les Éditions du Seuil*, J.-P. RIOUX et J.-F. SIRINELLI, *La guerre d’Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991, pp. 219-245.

⁴³ Cfr. C. BERMANI, *Giovanni Pirelli: un autentico rivoluzionario*, «L’impegno», XXVIII, n. 2, dicembre 2008.

⁴⁴ Cfr. R. COLOZZA, *De l’Italie à la France, de l’Algérie au Vietnam. La gauche vue par Lelio Basso*, in «Vingtième siècle. Revue d’histoire», n. 115, juillet-septembre 2012.

⁴⁵ Cfr. E. BAJ, *Un quadro e il suo sequestro*, «MicroMega», n. 1, 2001, pp. 77-82. Si vedano anche, a tal proposito, gli atti in corso di pubblicazione del convegno internazionale “1962: un monde”, svoltosi al CRASC di Orano (Algeria) dal 14 al 16 ottobre 2012 e, in particolare, la comunicazione di A. BRAZZODURO, “Deux autres rives de la Méditerranée. La gauche italienne et la lutte des Algériens”.

M. HARBI et B. STORA, *La Guerre d'Algérie. 1954-2004 la fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004.
J.-P. RIOUX et J.-F. SIRINELLI, *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991.
J. ROY, *Mémoires barbares*, Paris, Albin Michel, 1989.
B. STORA, *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1992.
P. VIDAL-NAQUET, *L'affaire Audin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.
La Raison d'État, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
La Torture dans la République: essai d'histoire et de politique contemporaine (1954-1962), Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
Les Crimes de l'armée française: Algérie 1954-1962, Paris, La Découverte, 2001.

LETTERATURA E CINEMA, POESIA E CANZONE: GENERI A CONFRONTO⁴⁶

di Maria Borio

Il Novecento è un secolo di contaminazioni: dalle avanguardie agli sviluppi del postmodernismo, la letteratura e le arti hanno elaborato linguaggi in cui il concetto di genere è stato riplasmato e adattato a una percezione fluida e plurivalente della sua influenza e della sua funzione. Anche correnti letterarie, come il classicismo moderno, decisamente più conservative rispetto alle violente combinazioni semantiche d'avanguardia, si fondano sulla commistione tra strutture tradizionali e espressioni contemporanee. Nella seconda metà del secolo si è incrementato il ricorso alla contaminazione e si è diffusa la tendenza a superare il concetto di genere a favore di un'esigenza d'espressione che privilegia l'inclinazione soggettiva a usare liberamente più media e più linguaggi. Nella percezione degli autori e del pubblico i confini tra generi sono diventati sempre più labili. Frequente oggetto di studio dei *cultural studies*, il confronto tra forme che si contaminano è uno dei fenomeni più interessanti e più rischiosi della nostra epoca: importante perché mette in rilievo caratteristiche essenziali del nostro tempo, come la mutevolezza e la trasmissibilità; pericoloso perché può rendere poco chiare le interpretazioni e i messaggi veicolati dalle opere d'arte. Ad esempio, si tende a considerare il cinema e la letteratura come linguaggi sovrapponibili: il cinema, infatti, spesso si nutre di letteratura così come la letteratura rielabora tecniche cinematografiche, ma l'influenza tra il medium-cinema e il medium-letteratura non deve essere scambiata per identità. Allo stesso modo, è frequente incontrare tra il pubblico della musica leggera chi sostiene che non c'è differenza tra poesia e canzone, se non per la melodia che rende le parole più piacevoli e incisive.

Se da un punto di vista sociologico si è di fronte al fenomeno incontrovertibile della perdita di attenzione per il valore dei generi e del canone,⁴⁷ da un punto di vista estetico è importante ricordare che lo sconfinamento tra letteratura e cinema, così come tra poesia e canzone, ha limiti strutturali evidenti che persistono a dispetto di chi, di fronte al maggiore successo di un medium su un altro, preferisce parlare di 'morte della letteratura' o di 'morte della poesia' a favore di un trionfo suppletivo del cinema e della canzone. Liborio Termine ha fatto notare che tra cinema e letteratura vi sono differenze strutturali essenziali che possono essere speculari, ma non riducibili. Ne riporto un elenco sintetico: in primo luogo il film *si vede*, mentre il libro *si legge*, dunque il film è pensato per uno *spettatore* e il libro per un *lettore*; in secondo luogo il film *rappresenta*, mentre il libro *narra* e, anche per questo, il cinema crea meccanismi di identificazione psicologica che producono una *identità* tra lo spettatore e i personaggi o le vicende rappresentate; infine, il film è costruito attraverso un *metodo* che si basa su *ritmi*, il libro invece attraverso una *tecnica* che si basa su *strutture*. Questa comparazione schematica mette in luce differenze essenziali anche nel confronto tra canzone e poesia.⁴⁸ La canzone, infatti, *si ascolta* mentre la poesia *si legge* e, nel caso in cui sia letta a voce alta o recitata, il suo andamento è determinato da una *tecnica* fatta di *strutture*, non da *ritmi* come avviene per la canzone. Le strutture metriche hanno molte affinità con i ritmi melodici, ma sono pensate per una composizione che usa prima di tutto la lingua, non le note. In una canzone, infatti, le parole del testo sono funzionali ai ritmi musicali in cui prevale la

⁴⁶ Questo intervento si basa sulle relazioni tenute dal Prof. L. TERMINE (*Drammaturgie a confronto: letteratura e cinema – un problema di intraducibilità*) e dal Prof. R. CESERANI (*Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà: pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida*) in occasione del seminario *Le forme della narrazione del novecento: letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica*, Tour de l'Archet (Morgex), 10-15 settembre 2012, Fondazione Natalino Sapegno.

⁴⁷ Cfr. G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁴⁸ Cfr. U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Milano, Unicopli, 2003.

semantica della melodia. In una poesia, invece, le parole sono funzionali alle strutture metriche che hanno i loro ritmi interni, quantitativi o accentuativi, ma in cui è dominante la semantica del linguaggio verbale. Inoltre, benché la poesia contemporanea non segua più le strutture metriche tradizionali ed elabori nuove strutture che spesso hanno la tendenza a sciogliersi in un andamento narrativo, queste non sono assimilabili ai ritmi melodici della canzone.⁴⁹ Nel caso della poesia in musica, l'effetto prodotto dal testo musicato può essere non di rado innaturale rispetto a quello che si percepisce ascoltando una canzone in cui le parole sono state pensate per la melodia. In un testo musicato, infatti, il ritmo melodico è funzionale alle strutture metriche e per questo può sembrare non armonico all'ascoltatore che è portato a concentrarsi più sulle parole che sulla musica. Inoltre, una canzone dominata dalla semantica della melodia ha un effetto di *identificazione psicologica* molto più forte, perché i ritmi melodici catturano la sfera dell'emotività più rapidamente rispetto al testo lirico. La poesia in cui è preponderante la semantica del linguaggio verbale genera *coinvolgimento* nel lettore, ma raramente identificazione psicologica, induce meccanismi di comprensione emotiva meno forti e, anche per questo, produce un successo di pubblico ridotto. Attraverso le differenze che ho illustrato si nota che la contaminazione è una realtà determinante e va analizzata con estrema attenzione non solo per descrivere fenomeni come il postmodernismo, ad esempio, ma anche per studiare quei fattori che determinano l'incontro tra alcuni generi o la loro fusione e per non dimenticare che l'analisi critica non dovrebbe mai perdere di vista l'autonomia intrinseca dei linguaggi, mai osservarli come secondari al loro maggiore o minore successo o al gusto del pubblico.

⁴⁹ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008.

SAGAPÒ: DA UN FILM MANCATO ALL'OSCAR
I RACCONTI DI RENZO BIASION E LA SCENEGGIATURA DI *MEDITERRANEO*
di Silvia Cavalli

È il 1953 quando Elio Vittorini pubblica, nella collana einaudiana dei “Gettoni”, alcuni racconti sulla guerra e l’occupazione militare italiana in Grecia negli anni 1941-1943. L’autore è il pittore trevigiano Renzo Biasion, il libro s’intitola *Sagapò* e già dal 1949 (in seguito alla pubblicazione del racconto eponimo della raccolta sulla rivista «La Rassegna d’Italia» nel mese di settembre) un gruppo di produttori ne detiene i diritti di riduzione cinematografica: si fanno i nomi di Roberto Rossellini come regista e di Paul Newman e Anna Magnani come attori protagonisti.⁵⁰ Il progetto andrebbe in porto, se non si creasse un cortocircuito con una polemica giudiziaria allora in corso. Infatti, il libro di Biasion è distribuito nelle librerie il 10 ottobre, due giorni dopo che una sentenza di condanna viene emessa a carico di Renzo Renzi e Guido Aristarco, giudicati colpevoli di vilipendio delle forze armate per avere, rispettivamente, scritto e pubblicato il 1° febbraio 1953 sul quindicinale «Cinema Nuovo» una proposta per film intitolata *L’armata s’agapò*.⁵¹ Il polverone sollevato dal caso influisce positivamente sui dati di vendita del libro di Biasion, ma al contempo condiziona la possibilità di trarne un soggetto cinematografico, poiché il rischio di incorrere nella censura è troppo alto.

In una situazione analoga, del resto, è coinvolto anche Ugo Pirro, che nel 1950 scrive un soggetto, *L’armata dell’amore* (mai portato sullo schermo) e lo trasforma in seguito in un racconto lungo, *Le soldatesse*, edito da Feltrinelli nel 1956, dopo essere stato scartato da Vittorini per “I gettoni”.⁵² In questo caso, a parziale riscatto della vicenda, esiste una sceneggiatura che potrebbe definirsi di “secondo livello”: dal libro di Pirro, nel 1956, è tratto un film diretto Valerio Zurlini su sceneggiatura di Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Franco Solinas e Zurlini stesso.⁵³

Tuttavia la storia narrata da Biasion riesce infine a ottenere un giusto risarcimento, anche se per vederla rappresentata sul grande schermo bisogna attendere il 1991. Il film si intitola *Mediterraneo*, è diretto da Gabriele Salvatores e vince l’Academy Award come miglior film straniero. Il soggettista è Enzo Monteleone, il quale, nella prefazione alla pubblicazione della sceneggiatura, dichiara d’aver trovato in *Sagapò* la prima ispirazione per la stesura del soggetto e di avere voluto, attraverso il film, «saldare la generazione dei nostri padri con la mia in un racconto di viaggio e spaesamento, di illusioni e delusioni, di amore e amicizia», lasciando gli eventi bellici sullo sfondo, in funzione di cornice.⁵⁴ Ed è proprio questo il maggiore aspetto di continuità tra i racconti di Biasion e la sceneggiatura: la guerra rappresenta solamente il contesto all’interno del quale si svolgono le storie. Gli spunti che Monteleone trae da Biasion sono innegabili: si va dalla caratterizzazione di alcuni personaggi (e specialmente del protagonista), alla descrizione dell’ambiente nel suo complesso e del clima in cui i soldati italiani vivono lo stanziamento in Grecia, fino ad arrivare ad alcuni episodi narrati, che devono forse a *Sagapò* una freschezza fuori dal tempo. Rispetto al testo narrativo, *Mediterraneo* riesce a rendere attuale un episodio che non è solo o non è tanto bellico, quanto esistenziale ed emblematico della condizione umana: il desiderio di fuga dalla storia per riscoprire gli aspetti più autentici di ciascun individuo.

⁵⁰ Su questa vicenda, ricostruita attraverso i carteggi d’autore conservati nell’Archivio storico della casa editrice Einaudi, si veda il mio *L’amore ai tempi della guerra di Grecia: Sagapò di Renzo Biasion*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di R. CICALA e V. LA MENDOLA, con una presentazione di C. CARENA, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 247-257.

⁵¹ Cfr. P. CALAMANDREI, R. RENZI, G. ARISTARCO, *Dall’Arcadia a Peschiera. Il processo s’agapò*, Bari, Laterza, 1954.

⁵² Elio Vittorini a Cesare Zavattini, 4 ottobre 1955, in E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. ESPOSITO e C. MINOIA, Torino, Einaudi, 2006, p. 312.

⁵³ Cfr. U. PIRRO, *Le soldatesse*, con una nota di A. CAMILLERI, Sellerio, Palermo 2000.

⁵⁴ E. MONTELEONE, *Mediterraneo. Sceneggiatura del film diretto da Gabriele Salvatores*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, p. 8.

ANTONIO TABUCCHI AUTORE LIQUIDO

di Francesco Chianese

L'idea di Remo Ceserani di rileggere i due racconti di Antonio Tabucchi *Any where out of the world* e *Cinema* alla luce degli studi di Zygmunt Bauman sulla *modernità liquida* mi sembra un passo ulteriore nell'approfondimento della produzione di quest'autore così peculiare, eppure così addentro al nostro tempo: *Zeitgeist* è un'espressione che viene distribuita con fin troppa generosità in ambito critico, ma mi pare che l'intera raccolta di cui i due racconti fanno parte, *Piccoli equivoci senza importanza*, sia capace di restituirci storie, situazioni, personaggi così straordinariamente rappresentativi della nostra realtà, che parlare di un Tabucchi cantore della *modernità liquida* non mi appare inappropriato.

La formula dell'"equivoco senza importanza" – che diventa "equivoco senza rimedio" nel primo racconto – è un elemento molto presente nella nostra cultura contemporanea, fatta di discorsi mai chiariti e subito messi da parte, in un contesto sociale in cui le relazioni umane si fanno sempre più rarefatte e suscettibili: già nelle prime pagine, Tabucchi ci mostra l'irrimediabilità di scelte e decisioni prese alla leggera, per caso più che per motivazioni precise, ci racconta l'essenza dei rapporti fluidi, liquidi, appartenenti ad una generazione che non è capace di individuare i propri errori, né di correggerli, incapace di relazionarsi col proprio passato, di capirlo, assimilarlo, raccontarlo. Da qui, la temporalità disordinata e molteplice della narrativa di Tabucchi, in cui presente e passato si mescolano e si implicano continuamente senza possibilità di distinguerli, espressione dell'incapacità di un rapporto sano col tempo: si tratta di equivoci piccoli e senza importanza, in apparenza, ma che invece si rilevano così pesanti che non si può tornare indietro, sbagli puniti senza possibilità di appello.

Tale discorso, ovviamente, non riguarda solo tematiche e contenuti: possiamo leggere attraverso la *modernità liquida* le caratteristiche che Ceserani ha riscontrato nelle scelte stilistiche e narrative di Tabucchi, a cominciare dal suo peculiare modo di riscrivere le forme narrative tradizionali, assottigliando la differenza tra il racconto breve e il romanzo. La posizione del narratore, più di tutto, ci mette davanti al Tabucchi della *modernità liquida*. L'ambiguità del narratore, l'intelaiatura di ambivalenze e contraddizioni su cui si costruisce la storia, è prodotto di quello scetticismo per le grandi narrazioni che è proprio dei postmoderni, ma alla dimensione enciclopedica di Eco, Roth, DeLillo, Tabucchi oppone l'esiguità di un racconto che si limita a registrare quello che vede, lo scetticismo delle grandi narrazioni qui diventa semplicità di una scrittura che si rassegna a rappresentare la vita come appare: nella dimensione narrativa, come nell'operazione di scrittura, il filtro tra reale e finzione è molto sottile. Il Tabucchi autore, come il narratore delle sue storie, come i personaggi che sono raccontati, rifiuta la responsabilità – la responsabilità del racconto – e sceglie di essere scivoloso, fluido, liquido, si lascia andare alle cose come se ci si imbattesse per caso, si lascia trascinare dai movimenti dei personaggi in viaggio, ambisce a riprodurre la vita che, semplicemente, accade, senza inquadrarla in strutture narrative e catene consequenziali, senza ambire alla possibilità di individuare delle motivazioni dietro i perché dei personaggi, né ne predetermina il destino: ci dice che non si torna indietro, che ci sono momenti che sono superati e invalicabili perché, semplicemente, funzionano così.

Credo perciò che sarebbe molto interessante e proficuo interrogarsi sulla natura di autore di Tabucchi, sulla sua posizione di autore, sulla sua proposta di un nuovo modello di autore, un autore che sappia farsi rappresentativo di quella liquidità di comportamenti, che sappia mantenersi fluido e scivoloso, duttile e disponibile alle ridefinizioni del suo status in ogni momento, molteplice e polivalente, e che possa sempre offrirsi a nuove riletture a seconda del contesto in cui viene inserito: un autore liquido, propriamente, come ci suggerisce Remo Ceserani nel suo intervento. Come poi questa figura di autore si possa affiancare a quella dell'intellettuale integerrimo e militante che Tabucchi ha sempre offerto al di fuori dei suoi testi, questo è un problema di ben più ardua soluzione.

FUMETTO, MONDO ACCADEMICO, SENSIBILITÀ COLLETTIVA

di Francesco Chianese

È con grande e piacevole sorpresa che ho accolto la presenza di un intervento sul fumetto in una cornice così importante, come quella di questa serie di incontri: tra le forme della narrativa del Novecento, insieme a cinema e televisione, anche il fumetto trova, finalmente, la sua posizione di diritto. Non si tratta, credo, di un evento così scontato come può apparire agli occhi di taluni: se il mondo accademico italiano sembra, di recente, particolarmente disponibile all'apertura verso questo medium, anche per merito della prestigiosa tradizione nazionale di fumetto d'autore che possiamo vantare – non da meno di Francia e Belgio, dove il fumetto ha già raggiunto da anni lo statuto di arte – nel resto dell'Europa il livello di attenzione per questo genere in ascesa nelle università e nei centri di cultura rimane decisamente scarso, se non in ambiti dedicati al fumetto in modo specifico: in alcune città europee stanno nascendo, infatti, centri di Comics Studies appositi, come il Nordic Network for Comics Research (NNCORE) in Danimarca. Perfino negli ambienti di comparatistica, dove non solo il cinema, ma anche la televisione, sono stati accolti da tempo, il fumetto rimane un inspiegabile tabù, tanto più inspiegabile se pensiamo che, anche nel formato, un *graphic novel* appare molto più simile ad un libro di una pellicola o un DVD. La seconda, ulteriore, sorpresa, è stata quella di trovare nella posizione di relatore Enrico Fornaroli, oggi docente, a seguito di una lunga carriera in riviste di settore: non un universitario che si accosta al fumetto dall'alto, magari attraverso metodologie critiche non del tutto appropriate – quelle rivolte ai mezzi d'espressione audiovisiva – ma una persona che coi fumetti ha lavorato per una vita, e che conosce ne approfonditamente le peculiarità tecniche ed espressive. Certo, all'entusiasmo dell'inizio fa riscontro la constatazione che, comunque, quello a strisce è ancora un mondo sconosciuto per i frequentatori dell'accademia, non esattamente a proprio agio con le novità, e che quindi un incontro sul fumetto è tuttora costretto a costituirsi come possibilità di fornire concetti di base e informazioni minime ad un gruppo di curiosi, rinunciando alla possibilità di poter dimostrare come, al pari di tutte le altre forme di narrazione, anche il fumetto si possa prestare a diventare fonte, documento, testimonianza, disponibile ad affiancare romanzi, raccolte di poesie e films nel più vasto ambito di risorse che costituisce la cultura di una società. Perciò, mi appare ancora piuttosto lontana la possibilità che il pubblico più colto possa manifestare un livello di fruizione più maturo e si possa parlare anche di autorialità e della possibilità di distinguere un mercato *mainstream* da quello di testi più complessi, ricercati, sperimentali. In ogni caso, quello che è accaduto per il cinema, da fenomeno da baraccone a settima arte, mi pare stia succedendo per il fumetto: la sensibilità collettiva sembra disponibile al cambiamento, ora bisogna avere pazienza, e continuare a lavorare in questa direzione.

LA VOCAZIONE PEDAGOGICA DI PIER PAOLO PASOLINI

di Alfredo Dell'Era

La produzione di un intellettuale dell'importanza di Pasolini non può non aver avuto un forte e consapevole impatto pedagogico: un impulso educativo lo ha accompagnato nel corso della vita, egli ha insegnato in tutte le sue opere col preciso intento di farlo. In questo lavoro non si potrà che sfiorare il tema della vocazione pedagogica, costituente una delle principali chiavi di lettura dell'intera sua opera. L'analisi sarà dunque circoscritta alla *paideia* pasoliniana quale emerge dal primo romanzo, *Ragazzi di vita*, non senza aver accennato all'impegno educativo diretto: ch  Pasolini   stato per pi  anni insegnante, aspetto poco noto e tuttavia fondante del suo percorso: in lui, scrive Enzo Siciliano, «era fortissima la tensione idealistica del maestro, modulo sublimato d'una pulsione omoerotica»⁵⁵.

Pasolini si forma quale educatore a Versuta dove, nel 1944, era sfollato con la madre dalla vicina Casarsa (aveva dunque ventidue anni): ai ragazzi che non potevano raggiungere Udine o Pordenone a causa dei bombardamenti, offriva la possibilit  di non interrompere gli studi. Poi la scuola media statale di Valvasone, ove proseguono gli esperimenti di pedagogia attiva e di commistione tra scuola e vita gi  presenti nell'esperienza di Versuta: commistione che non limita l'impegno del maestro alle ore di lezione, n  la sua figura alla tradizionale autorit . E difatti Pasolini era anche l'allenatore della squadra di calcio; disegnava cartelloni; inventava favole come quella del mostro triforme Userum, perch  gli alunni potessero imparare le desinenze dei sostantivi della seconda declinazione, *us, er, um*. E coltivava il giardinetto della scuola, come ricorda Andrea Zanzotto: «Attivizzare persino l'intirizzita grammaticetta latina, far diventare rose vere il *rosarosae*, cos  ingenuo, di quelle grammatiche. Pasolini faceva il giardinetto nel cortile della scuola e insegnava i nomi latini delle piante [...] Era quella che si diceva una vocazione pedagogica, che si faceva forte dell'inquieta genialit  del giovane professore [...] Segnalando ai colleghi – ricorda ancora Zanzotto – gli esperimenti di Pasolini, il preside [...] lo definiva "maestro mirabile", e cos  sempre lo definiva ricordandolo in seguito»⁵⁶.

Ma l'epilogo era alle porte. A seguito dei fatti di Ramuscello (Pasolini si apparta con tre ragazzi e «si crea un accordo, un'intesa», scrive Enzo Siciliano⁵⁷), viene sospeso dall'insegnamento: «Nell'inverno del '49 [...] fuggii con mia madre a Roma, come in un romanzo»⁵⁸.

Fino al 1953 insegner  presso una scuola media privata a Ciampino: periferia estrema, ove agli alunni Pasolini faceva raccogliere le canzoni e le filastrocche che i genitori si erano portati sulle labbra dalle terre di origine: un deciso e generoso tentativo di riscattare, di risarcire lo spietato inurbamento cui le vicende belliche avevano costretto quella gente.

Nel 1955, il romanzo *Ragazzi di vita* segna l'esordio nella narrativa. L'apparizione sulla scena del protagonista, il Ricetto, avviene con il viatico di due esperienze iniziatiche: prima comunione e cresima, tappe di una militanza religiosa prescritte dal codice del cattolicesimo. Ma, nella Roma citt  aperta del 1944, un dodicenne ragazzo di borgata matura il suo ingresso nella vita con ben altre esperienze che non la parrocchia e la scuola: egli non pu  essere imprigionato in alcuno schema del vivere sociale, non accetta altra educazione se non quella che gli viene consegnata, fuori da ogni mediazione istituzionale, dal rapporto diretto con l'esistenza. E cos  il gioco del pallone, le bravate e i bagni al fiume, il cinema, la frequentazione di prostitute, l'adescamento di omosessuali cui vendersi per pochi soldi; e, via via, prepotenze, gioco d'azzardo, furti, anni di carcere. L'educazione borgatara   un circolo vizioso senza possibilit  di uscita: e tuttavia – sembra suggerire Pasolini –, in

⁵⁵ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005 [1978], p. 86.

⁵⁶ A. ZANZOTTO, *Pedagogia*, in AA.VV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 365-366.

⁵⁷ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit., p. 159.

⁵⁸ P.P. PASOLINI, *Al lettore nuovo*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 1970, p. 9.

mancanza di alternative istituzionali rappresenta l'unico strumento atto a poter emergere, l'unico legame con la vita.

Scrive Enzo Golino che, a ben guardare, «il Ricetto e tutta la banda di protagonisti, comprimari e comparse, sono l'incarnazione sottoproletaria del "selvaggio" di Rousseau e di Tolstoj. Ma l'Italia è in pezzi, le scuole sono piene di sfrattati e di sfollati, crollano. Chi si occuperà di stilare un nuovo "contratto sociale" o le norme di una nuova *paideia* in grado di elevare a un livello di civiltà la subumana condizione del popolo?»⁵⁹.

Una vena di amarezza dolente sembra pervadere il sogno pedagogico di Pasolini e il suo sguardo, di colore esistenziale, su quelli che battezza "ragazzi di vita". Pure, concludendo, l'intellettuale non si sottrae al tentativo di registrare il fenomeno con scrupoloso distacco, quasi un'anagrafe di vicende e vite pressoché sconosciute a istituzioni e politica, alla letteratura, alle scienze umane e sociali.

⁵⁹ E. GOLINO, *Pasolini. Il sogno di una cosa*, Milano, Bompiani, 2005 [1985], p. 59.

A PROPOSITO DI *NOTTURNO INDIANO*, TRA TESTO E CINEMA

di *Fernando Funari*

Muovendo dall'intervento di Remo Ceserani intorno alla ridefinizione postmoderna del genere fantastico, questa breve nota sceglie come ipotesi di lavoro *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi, cercando di interrogare la traduzione tra testo e cinema del "punto di rottura" fantastico. I risultati, come tenterò di dimostrare senza pretese di completezza, contribuiranno all'auspicato riposizionamento dell'orientalismo letterario al di fuori del campo d'indagine postcoloniale.

È utile, credo, iniziare considerando la particolare declinazione notturna del viaggio in Oriente di Tabucchi. L'India, "cuna del mondo", serbatoio sapienziale potentemente illuminatorio, è per lunga tradizione un altrove aurorale o diurno. *Notturmo indiano* rinnega questo immaginario: «L'India è orribile» dice «e le strade sono un inferno»⁶⁰ (p. 49). Dell'India («eccezionalmente brutta, buia, [...] con l'aria di una miseria senza mistero», p. 80) non resta che una somma di disagi logistici e una litania di camere d'albergo o interni di biblioteche; il paesaggio è inaccessibile («Ebbi l'impressione che fosse un paesaggio di palmeti e risaie, ma il buio era troppo profondo», p. 62). L'ambientazione notturna, sembra, è chiamata a zittire il chiasso dell'India pittoresca, a smorzare odori e pigmenti per focalizzare la vicenda: un uomo, sulle tracce di un amico scomparso in un tragitto da Bombay a Goa, finisce per sovrapporsi paradossalmente all'oggetto del suo cercare.

Prendiamo in esame, nella sua traduzione tra romanzo e cinema, la trattazione del finale "fantastico". Il nostro, giunto all'ultimo atto della sua ricerca, sta cenando con una donna sconosciuta. Inizia a raccontarle la trama di un libro che dice di voler scrivere e di cui è il protagonista: nella finzione egli è un uomo che si è perso in India e un amico lo sta cercando; incontra il suo persecutore in un ristorante, a un tavolo dall'altro lato della sala, ma questi, ora che lo ha trovato, ha smesso di volerlo cercare. Il romanzo, terminando con una paradossale coincidenza del racconto di Tabucchi autore con quello del personaggio narratore, ci lascia col sospetto di aver assistito a un esperimento di dissoluzione del confine tra soggetto e oggetto, che non si rivela però in nessun punto specifico del testo. Il tema della coesistenza del doppio nell'individuo è suggerito in molti luoghi del testo: «tu sei un altro», dice un indovino al protagonista, il cui perduto *ātman* (l'io anegoico) si troverebbe su una barca (un *medium* per muoversi nei fluidi). Il vero motivo dell'ambientazione del romanzo in un'India altrimenti invisibile, incolore, inodore è forse di natura filosofica e rimanda al pensiero che dal *Rg Veda* fino alla *Bhagavad-Gītā* fonda un soggetto non singolare ma duale: «due uccelli, stretti amici, abbracciano lo stesso albero» dice l'inno I,164, «uno mangia la dolce bacca del pippala, l'altro, senza mangiare, guarda».

La ricchezza inventiva di questo notturno poco hoffmanniano sta tutta nella fragilità del dubbio instillato nel lettore, che non dispone nel testo di un visibile punto di rottura (quello comandato da Todorov, per intendersi); l'affascinante resa filmica di Alain Corneau⁶¹ risulta su questo punto manchevole. Non solo inevitabilmente riempie con le immagini i vuoti del testo, contribuendo così a ridotare *Notturmo indiano* di un certo "colore locale" che, per quanto smorzato, riduce il buio del racconto; ma soprattutto, nella scena finale, evidenzia la presenza dell'elemento strano, di rottura, indebolendo le potenzialità della raffinata chiusa di Tabucchi. Durante il racconto che il protagonista fa del film che sta scrivendo, lui e la donna lasciano il tavolo dove hanno cenato per continuare il racconto su quello, vuoto, dove si immagina che stia cenando il persecutore. Quando si alzano per congedarsi, sul tavolo appaiono visibili i resti di una cena, che ci rivelano che il nostro ha mangiato in un tavolo ma anche "nell'altro" tavolo: dunque, lui è *anche* "l'altro". Come si vede, analizzare la traduzione filmica del testo di Tabucchi serve a mostrarci quanto i delicati

⁶⁰ A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 2008 [1984]

⁶¹ A. CORNEAU, *Nocturne indien*, Francia, 1989 (colore, 110 minuti). Il breve spazio concesso non permette di prendere in considerazione le interessanti interpolazioni di alcuni racconti da *Piccoli equivoci senza importanza* di Tabucchi nell'adattamento di Alain Corneau e Louis Gardel.

meccanismi testuali del neofantastico temano il passaggio di codice, mutando in maniera significativa, da testo a cinema, l'effetto di lettura.

Resta il fatto che, nel romanzo come nel film di Corneau, la partita è giocata su piani che ribaltano termini e condizione d'uso del tradizionale immaginario salgariano-turandottiano: evocato come panorama insondabile, l'Oriente diviene, attraverso l'eliminazione del pittoresco e dello spettacolare, un semplice habitat psicologico. È perciò urgente, a mio avviso, collocare questo esperimento nel contesto di un dibattito anti-postcoloniale che strappi definitivamente l'orientalismo letterario dalle mani di Edward Said e della sua polizia.

GRAZIA NIDASIO AL TEMPO DELLE MELE (VERDI)

di Cecilia Ghidotti

Daniele Barbieri nella sua *Breve storia della letteratura a fumetti* (2009) percorre un secolo abbondante di storia del fumetto e individua in Grazia Nidasio una delle figure di maggiore rilievo nel panorama del fumetto italiano degli anni Sessanta e Settanta. L'autrice, oltre che all'illustrazione di libri per l'infanzia, lega buona parte della sua attività al «Corriere dei Piccoli» dove esordisce negli anni Cinquanta, prima con i personaggi di Alibella e Gelsomino quindi con Violante e Chicca e Daniela, ma è con Valentina Mela Verde che Nidasio tratteggia un personaggio destinato ad avere grande successo sia di critica e che pubblico. Inizialmente pubblicate sul «Corriere dei Piccoli», le storie di Valentina, del fratello Cesare detto Miura, della sorellina Stefi, che ne raccoglie l'eredità dal 1976, traslocheranno sul «Corriere dei Ragazzi», rivista pionieristica che tra il 1972 e il 1976 rappresentò una proposta innovativa nell'ambito dell'editoria destinata a quelli che oggi si chiamerebbero *young adults*, arrivando ad una tiratura di 250.000 copie alla settimana in virtù di una formula che, per la prima volta, bilanciava fumetto di qualità e approfondimenti sulla vita politica e sociale. Hugo Pratt, Tiziano Sclavi, Jacovitti, Silver e la stessa Grazia Nidasio sono solo alcuni dei nomi che animarono la redazione.

Nata all'interno di *Ragazzina Tu*, “ghetto” – la definizione si deve ad Antonio Faeti – del «Corriere dei Piccoli» dedicato al pubblico femminile, Valentina intercetta e racconta le spinte di una società in cambiamento: siamo nella Milano della fine degli anni Sessanta e il primo numero del fumetto debutta esattamente due mesi prima dello scoppio della bomba di Piazza Fontana, anche se di questo non recherà traccia. Vi sono però le prese di posizione del Cesare, primogenito di una famiglia piccolo borghese, contro il consumismo e le manifestazioni all'esterno dei Grandi Magazzini per boicottare il Natale; vi sono anche le prime contraddizioni, come quella incarnata dall'amico hippy che arriva dall'Inghilterra senza un soldo in tasca e si scopre essere ricchissimo. Valentina, *mela verde* immatura per definizione, è la rappresentante di una delle prime generazioni che fa esperienza della propria adolescenza in termini di consumi culturali, di gusti musicali e di aspirazioni che differiscono radicalmente da quelle dei genitori, anche se i ruoli della famiglia tradizionale non sono, tra le pagine del *Corrierino*, mai messi in discussione. Se Cesare può essere definito il fratello “molto scemo”, Stefi la “sorellina rompiballe” e Zia Dina (un doppio della Nidasio) “una cannonata”, il padre continua ad essere “quello che lavora (...) per guadagnare i soldi, per mantenere la famiglia farci studiare eccetera eccetera” e la mamma rimane “la Mamma. È inutile dire qualcosa”.

Seguiamo Valentina mentre muove i primi passi all'interno di una classe “speciale”, com'erano chiamate allora le sezioni in cui veniva sperimentata una didattica non convenzionale e poi, insieme alle sue amiche, creare il Club delle Mele Verdi, fondare un giornalino, mettere in scena piccoli spettacoli teatrali fino ad arrivare a girare un film – chiamando in causa, nientemeno, che Ermanno Olmi. Le storie di Valentina sembrano offrire un catalogo di esempi concreti, pensati per ragazzine che osassero immaginare per loro ruoli diversi da quelli che fino a quel momento avevano occupato. Valentina può sognare di essere ciò che vuole e, come lei, suo fratello Cesare, protagonista di alcune delle storie, a riprova del fatto che, seppur indirizzato ad un pubblico principalmente femminile, il fumetto si rivolgeva anche lettori maschi. Sempre Faeti ha parlato, a proposito del personaggio di Valentina, di una «consistente ambizione pedagogica»⁶² e della capacità dimostrata dalla Nidasio di «seguire l'evoluzione del nostro costume con un'ottica attrezzata allo scopo».⁶³ Anche dal punto di vista grafico, nota ancora Barbieri, Valentina Mela Verde è all'avanguardia dal momento che l'autrice «sperimenta messe in pagina che fanno a meno della tradizionale

⁶² A. FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 56.

⁶³ Ivi.

separazione tra vignette ottenendo uno stile grafico narrativo molto fluido, quasi diaristico nel suo effetto di spontaneità, un po' un'anticipazione dei fumetti di qualche anno dopo».⁶⁴

Ripubblicate in quattro volumi tra 2009 e 2012, da Coniglio editore prima e dall'associazione Comicout poi, le storie di Valentina Mela Verde si leggono come un romanzo di formazione a puntate, una *graphic novel* che, ancora, non sapeva di poter avere questo nome.

Bibliografia di riferimento

- D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009;
A. FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977;
G. NIDASIO, *Valentina Mela Verde. Vol 1. Tutte le storie 1969-70-71*, Roma, Coniglio, 2009;
G. NIDASIO, *Valentina Mela Verde. Vol 2. 1972-1973*, Comicout;
G. NIDASIO, *Valentina Mela Verde. Vol 3. 1974-1975*, Comicout;
G. NIDASIO, *Valentina Mela Verde. Vol 4. 1975-1976*, Comicout.

⁶⁴ D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009, p. 111.

EXTRÊME CONTEMPORAIN E NARRATORI DEGLI ANNI ZERO

di Cecilia Ghidotti

Nell'intervento sulla letteratura francese contemporanea il professor Matteo Majorano ha illustrato genesi e diffusione della nozione di *Extrême Contemporain* in riferimento a romanzi e racconti pubblicati in Francia negli ultimi anni. Si tratta di una proposta di definizione che, mutuata dalla poesia, viene estesa anche all'ambito della prosa, non insiste su confini cronologici precisi e inquadra una produzione estremamente eterogenea.

Ma quando si guardi all'Italia quali sono modalità cui fare quando ci si riferisce alle forme narrative degli ultimi anni? E, risalendo dal nome all'oggetto, esiste qualcosa che si può chiamare narrativa italiana contemporanea?

Giulio Mozzi, scrittore ed editor, ha recentemente proposto su Vibrisse, blog che cura da ormai più di dieci anni, un decalogo: le *Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa italiana contemporanea*. Bene: se la narrativa italiana contemporanea è qualcosa che si può anche *non leggere* – ma ricordiamolo per *ragioni cattive* – allora deve per forza esistere. Sì, ma quale nome? Mozzi aggira il problema servendosi dell'aggettivo *contemporanea* e confidando nel fatto che si aggiorni automaticamente al primo decennio del ventunesimo secolo, senza confondersi con tutto ciò che contemporaneo è stato considerato nel passato recente. C'è chi invece, misurandosi col problema di trovare un nome per la narrativa italiana post 2000, ha tentato altre vie: tra i pionieri Antonio Scurati, romanziere e critico letterario, che nel 2006 ha coniato la definizione di letteratura dell'*inesperienza*. Scurati riprende e attualizza una nota considerazione benjaminiana – riferita però al secolo scorso e all'esperienza del primo conflitto mondiale – e pone l'accento sulla condizione esistenziale dei narratori del XXI secolo che comporterebbe, come cifra caratteristica, il venir meno della possibilità di fare esperienza. Un paio d'anni dopo dalla redazione della rivista «Allegoria» (Raffaele Donnarumma et altri) giunge la proposta di inquadrare la produzione contemporanea come fenomeno di *ritorno alla realtà*. Ipotesi che ha goduto di una ricezione conflittuale come, d'altro canto, quella di *New Italian Epic* formulata nello stesso periodo dal collettivo bolognese Wu Ming. Entrambe le proposte insistevano su un'ipotesi variamente articolata di superamento e fine del postmoderno (o postmodernismo) ma, dopo alcuni anni di intenso dibattito, sembrano essere state progressivamente accantonate in favore di una definizione ancora più immediata: quella di *Narrativa* o *Letteratura degli Anni Zero*. Il primo a servirsene è stato probabilmente Giulio Ferroni in *Scritture a perdere. La letteratura degli Anni Zero* (in questo caso *Zero* è anche giudizio di valore che il critico assegna a molti scrittori contemporanei) ma è stato Andrea Cortellessa a conferire maggiore spessore a questa nozione riunendo in un'antologia una selezione di autori italiani *di qualità* e dando loro nome di *Narratori degli anni Zero*. Non è solo l'inquadramento cronologico a contare in questo caso, ma anche la scelta del termine *Narratori* che rimanda ai *Narratori delle pianure* di celatiana memoria e, di conseguenza, ad un'idea di romanzo e racconto ben distante dalla realtà referenziale e univoca che sembra essere evocata da alcune delle voci meno originali del dibattito su nuovo realismo e sull'impegno rinnovato dei giovani scrittori. Nel numero 64 di «Allegoria», che a quattro anni di distanza si incarica di fare il punto sulle ipotesi di ritorno al reale, *Letteratura degli Anni Zero* è ormai un'espressione consolidata.

Lungi dal voler associare ad un'etichetta cronologica un potere esplicativo maggiore di quello che effettivamente riveste – una convenzione – bisogna prendere però atto che questa formula sembra funzionare: consente un passo avanti rispetto alla *querelle* su realismo, nuovo realismo e fine del postmoderno e può essere intesa anche come una sfida, zero come luogo e momento di una necessaria ripartenza.

Bibliografia di riferimento

- AA. VV. *Allegoria 57*, (a cura di R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO, G. TAVIANI), anno XX, terza serie, gennaio-giugno 2008, Palermo, G.B. Palumbo Editore;
- AA. VV., *Allegoria 64*, anno XXII, terza serie, luglio-dicembre 2011, Palermo, G.B. Palumbo Editore;
- G. CELATI, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1986;
- A. CORTELLESA (a cura di), *L'Illuminista. Narratori degli Anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2012;
- D. GIGLIOLI, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011;
- G. MOZZI, *Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa contemporanea*, <http://vibrisse.wordpress.com/2013/01/18/dieci-cattiv-ragioni-per-non-leggere-la-narrativa-italiana-contemporanea/>;
- A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza: scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006;
- WU MING, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

LA POPULAR MUSIC: IL SUONO CHE CI AVVOLGE

di Simone Giorgino

“È tutta musica leggera ma la dobbiamo imparare”

Ivano Fossati, *Una notte in Italia*

Il musicologo britannico Derek B. Scott ha scritto che, grazie alla “rivoluzione” apportata dalla musica popolare, «a third type of music arises», nasce un “terzo tipo di musica”,⁶⁵ un nuovo genere ben distinto dalla musica di tradizione colta e da quella di tradizione orale.

La *popular music*, che in Italia si legge “musica leggera”, ha una storia nobile, per certi aspetti ancora poco esplorata, che affonda le sue radici nel cuore dell’Ottocento, che germoglia nel secolo scorso e che ancora oggi continua a donare i suoi frutti.

Fra gli studiosi italiani, uno dei più autorevoli esperti del settore è Franco Fabbri, docente di Storia della Musica Contemporanea presso l’Università di Torino, autore di fortunati saggi, più volte ristampati, come *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music* (Il Saggiatore, 2011) e *Around the clock. Una breve storia della popular music* (Utet, 2008).

Fabbri – che ha anche un passato da musicista negli Stormy Six, gruppo progressive rock degli anni Settanta, e che oggi è uno dei conduttori che si alternano a Radio3 Suite –, attraverso le sue ricerche ribadisce la necessità di una riflessione estetica seria attorno a questo fenomeno.

Nei suoi studi sulla *popular music*, musicologia, antropologia, sociologia e semiotica si intrecciano indissolubilmente: Fabbri affronta l’evoluzione stilistica del genere, dall’originaria alternanza di strofe cantabili del tipo ABAB all’“invenzione” del ritornello; le tecniche di registrazione e di riproduzione, dall’“alba magica” del fonografo alle nuove frontiere della musica digitale; l’industria editoriale, dai tempi pionieristici delle “copiellie” e degli spartiti distribuiti alla Galleria Umberto di Napoli piuttosto che a Denmark Street (Londra) o a Tin Pan Alley (New York), al moderno mercato discografico, da un po’ di tempo in balia di una crisi profonda, dovuta principalmente alla pirateria, non certo alla riduzione della domanda; i rapporti fra la società e le forme musicali *popular*, che ne sono la diretta espressione e che hanno dato vita, nel corso degli anni, a importanti fenomeni di costume (in Italia, ad esempio i Festival di Piedigrotta e di Sanremo), di aggregazione (i caffè concerto, le music hall, il vaudeville) e a sottogeneri che hanno trovato profondo consenso nel gusto popolare (il fado portoghese, il flamenco spagnolo, il tango argentino, il rebetiko greco, la canzone napoletana...).

Attraverso l’analisi diretta dei brani, Fabbri traccia un’avvincente storia della musica popolare: le trenta tracce selezionate per il suo seminario di Morgex, ad esempio, rappresentano altrettante tappe significative dell’evoluzione del genere *popular music*, e costituiscono un’antologia paradigmatica di canzoni del Novecento, e cioè di testi e musiche che raccontano la nostra storia e in cui si riverberano i grandi temi che l’hanno attraversata (il celebre *Vecchio scarpone* militare delle nostalgie repubblicane, piuttosto che i canti della resistenza partigiana o le canzoni di protesta degli anni sessanta-settanta). Tutti aspetti, questi, di una storia sociale della musica, di una musica urbana, e cioè del *suono in cui viviamo* e che si avvolge, spesso anche senza accorgercene.

⁶⁵ *The Popular Music Revolution in the Nineteenth Century: a third type of music arises*, in V. KURKELA - L. VÄKEVÄ, *De-Canonizing Music History*, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 3-20.

PRODUZIONE EDITORIALE E CULTURA POPOLARE.
RILIEVI SULLA STORIOGRAFIA DEL FUMETTO E
DELLA FANTASCIENZA IN ITALIA

di Giulia Iannuzzi

Le similitudini tra gli studi di storia del fumetto e della letteratura fantascientifica sono rimarchevoli. Voglio ora segnalare quelle che mi sembrano le principali e ricondurle al rapporto che queste forme narrative hanno intrattenuto con la società e l'industria culturale nel Novecento.

Un dibattito storiografico parallelo riguarda il problema delle origini, strettamente legato a quello definitorio. I sostenitori di “storie lunghe” connettono la storia del fumetto a quella del disegno e della stampa popolare, trovano antenati nobili in forme antiche di narrazione visuale (dalla Colonna traiana alle pitture rupestri), e riconducono la nascita della fantascienza al filone letterario dell'utopia e a precursori di epoca moderna o greco-latina. Su un fronte opposto si collocano le ricostruzioni che definiscono fumetto e fantascienza come forme tipiche della cultura di massa novecentesca. Le due scuole per altro non necessariamente si escludono a vicenda: i processi storici e genealogici possono essere ricostruiti nella loro complessità e articolazione, impiegando concetti come quelli di “precursori”, “antenati”, “precedenti”, e coesistendo con l'individuazione dei caratteri che distinguono gli esiti più recenti di queste forme.

Nelle ricostruzioni delle vicende novecentesche di fumetto e fantascienza è consolidata l'attenzione alla dimensione della produzione editoriale: gli studi di queste forme narrative hanno maturato una spiccata consapevolezza del fatto che esse si sono evolute tanto nella dimensione della creazione artistica e dell'autorialità quanto in quella della produzione industriale e di elementi di formularità e serialità. Non sarà casuale constatare che un ruolo trainante viene attribuito al mondo anglosassone e soprattutto agli Stati Uniti, prima fucina, per importanza e precocità, dei processi di industrializzazione della cultura in epoca contemporanea.

Sia fumetto che fantascienza si sono sviluppati in Italia nel ventesimo secolo con il contributo decisivo della traduzione dagli Stati Uniti. Una traduzione da intendersi in senso ampio: di opere, ma anche di formati e generi delle pubblicazioni, in perpetua dialettica con i *quid* di invenzione di autori e curatori e le peculiarità dell'industria e del mercato nazionali.

Il fumetto passa dai paginoni nel domenicale «Corriere dei Piccoli» degli anni Dieci, alle strisce, agli albi formato quaderno negli anni Cinquanta e così via, ricalcando le orme degli omologhi americani. La narrativa fantascientifica viene pubblicata come tale per la prima volta su «Urania», dove Giorgio Monicelli conia il termine italiano “fantascienza” nel 1952, mentre vara una pubblicazione ispirata ai migliori *pulps* statunitensi.

Punti di intersezione notevoli vi sono anche nello studio delle strutture di racconto e rappresentazione di fumetto e narrativa fantascientifica. Penso alla declinazione del genere fantascientifico nel fumetto (uno dei filoni più importanti a partire dalla nascita di Buck Rogers nel 1929), accanto ad altri generi – ossia all'impiego di un repertorio generico di *topoi*, negli anni riusati e rifunzionalizzati dagli autori sia in campo letterario che fumettistico. Il discorso del genere riporta a quello della formularità, della serialità e quindi della fruizione: le forme di queste produzioni editoriali non meno che il canale di distribuzione (nel Novecento l'edicola prima della libreria) sono indicativi dei nuovi pubblici a cui fumetto e fantascienza si rivolgono, pubblici che inglobano e oltrepassano quello infantile e adolescenziale, che si formano nella modernità industriale e metropolitana novecentesca, nell'emergere della società di massa e delle nuove pratiche di consumo culturale ad essa connaturate.

Non stupisce dunque che gli studi che si occupano di ricostruire la storia di queste forme culturali prestino alla dimensione della produzione editoriale – sia in quanto organizzazione del lavoro e sede di nuovi incontri e conflitti tra automazione e autorialità, sia in quanto fonte di dispositivi per la fruizione – un'attenzione meno consueta negli studi letterari tradizionali.

Studiosi come Fornaroli in Italia stanno lentamente scalfendo quella cortina di diffidenza che fino ad anni non lontani circondava il fumetto e la letteratura fantascientifica, che in molta parte della cultura ufficiale e accademica era motivata proprio dalle peculiarità evidenziate sopra (produzione industriale, serialità, centralità delle traduzioni).

Sono maturi i tempi per un riesame dei processi che hanno portato allo sviluppo e al successo di generi editoriali e letterari, legati, anche in Italia, allo sviluppo del sistema dei *media* novecentesco e di nuovi pubblici e pratiche di fruizione.

Bibliografia di riferimento

G. DE TURRIS, *Cartografia dell'inferno. 50 anni di fantascienza in Italia 1952-2002*, Verona, Biblioteca Civica, 2002.

D. FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992 [1990].

S. BRANCATO (a cura di), *Il secolo del fumetto*, Roma, Tunuè, 2008.

LA TRASPOSIZIONE DI FRANCESCA DA RIMINI

di Teresa Malara

Di tutte le storie raccontate da Dante nella *Commedia* nessuna ha avuto un impatto profondo sulle arti rappresentative moderne come la vicenda di Francesca da Rimini. È incredibile come la storia della bella dannata, verso cui il poeta rivolge uno sguardo pietoso e commosso, sia riuscita ad ispirare sia l'immaginazione teatrale del diciannovesimo secolo che l'immaginazione cinematografica del ventesimo.

Il personaggio di Francesca da Polenta diviene un prodotto di successo già dagli albori dell'industria cinematografica. La prima versione cinematografica è, infatti, una pellicola muta che risale al 1907.⁶⁶ Influenzato in modo rilevante dal dramma di Boker e intitolato prima *Francesca da Rimini* e poi *The two Brothers*, il film, diretto da William V. Ranous, ha una durata di circa dieci minuti. A questa versione americana ne seguono diverse italiane a partire dal 1908, ma la versione cinematografica sulla quale mi soffermerò è una pellicola diretta da Raffaello Matarazzo nel 1949, intitolata *Paolo e Francesca*. Il film, accolto con scarso entusiasmo dalla critica, appare come un dramma denso di toni mielosi, da far scivolare lo stile melodrammatico nel tedio più assoluto e claustrofobico, a causa delle scene interne eccessivamente arricchite con fasti e lussi. Al di là delle limitazioni accentuate anche dall'uscita contemporanea del film *Catene*, sontuoso dramma dello stesso regista, *Paolo e Francesca* presenta, tuttavia, due peculiarità che non compaiono in Dante, né in altre precedenti versioni e che possono considerarsi due eccellenti esempi delle modalità di rielaborazione di Matarazzo. La trama del film segue essenzialmente la tradizione precedente stabilita da Dante e Boccaccio: Francesca è promessa a Gianciotto per ristabilire la pace tra le due famiglie rivali di Rimini e Ravenna; Paolo viene mandato a prendere la sposa di Gianciotto di cui poi s'innamora; la coppia comincia a frequentarsi attirando l'attenzione del confidente di Gianciotto, il fedele delatore rivela all'ignaro marito l'idillio dei due amanti e, infine, gli adulteri periscono per mano dello stesso tradito. Il primo dettaglio fa da premessa al film: Paolo, distrutto dalla durata dell'assedio, decide di prendere in mano la situazione, va a Ravenna e si traveste per poter distruggere i silos di grano della città. È scoperto dagli abitanti della città, ferito, riesce a fuggire grazie all'azione di una giovane donna che lo nasconde in un convento e, in seguito, attraverso una strada sicura, gli consente di ritornare all'accampamento. Paolo è immediatamente stregato dalla nobiltà e dalla bellezza di questa avvenente donna, ma ben presto scoprirà che ella altri non è che la sposa di Gianciotto. La storia di Francesca confluisce in un'altra storia tratta dall'opera di Dante; infatti, a richiamare l'interesse del pubblico è anche un altro importante personaggio della *Commedia*, quello di Piccarda Donati, che nel film risiede nel convento dal quale sarà, poi, prelevata forzatamente da suo fratello Corso, per sposare Rossellino della Tosa.

La seconda particolarità riguarda l'introduzione di un nuovo carattere che divulga la relazione segreta. Questo personaggio è un astrologo al servizio di Gianciotto. Egli diventa l'agente principale nell'evolversi della trama, un ruolo che, nelle precedenti versioni, era assunto dal servo o da un giullare. L'astrologo rivela il suo animo malvagio lungo tutto il film; in particolar modo quando, con malizioso abbandono, offre in pasto la giovane coppia al marito tradito, proprio come ad un gatto si offre un topo indifeso. Egli arriva persino a torturare senza pietà il servo di Paolo e la serva di Francesca, per avere ulteriori informazioni degli incontri tra Paolo e Francesca.

La malevolenza dell'astrologo è proverbiale, come il suo ruolo centrale nella storia. Non ci sono precedenti per questo tipo di personaggio in nessuna delle passate versioni cinematografiche.⁶⁷ Nello sforzo teso alla ricostruzione ambientale di quel periodo storico che appartiene al testo di

⁶⁶ Per un approfondimento sulle varie versioni cinematografiche di Francesca da Rimini: A.A. IANNUCCI, *Francesca, the movie*, saggio tratto da «DANTE. Rivista internazionale di studi di Dante Alighieri», I, 2004, p. 65.

⁶⁷ C'è una figura analoga nella *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, ma è pur sempre una figura minore all'interno del dramma che non può essere paragonata con quella dell'astrologo che occupa un ruolo centrale nella trama.

Dante, Matarazzo prende spunto per il personaggio dell'astrologo che gli consente di intessere la trama del film con elementi insoliti come i sogni, le premonizioni, la magia e la stregoneria.⁶⁸

Sebbene *Paolo e Francesca* di Matarazzo possa essere definito un film in bilico tra dramma storico e romanzo soporifero, dove attori bamboleggianti intrecciano dialoghi letterari, il fiasco accreditato dalla critica è comunque immeritato, non solo per le particolari rielaborazioni accennate ma anche perché, se si considera che il cinema del dopoguerra si pone come unico erede del melodramma, la pellicola si presta ad una buona lettura.

⁶⁸ Questo mondo intero è documentato bene da B. NARDI in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942.

ELEMENTI PROUSTIANI IN TABUCCHI E ALVARO

di Teresa Malara

In *Le côté de Guermantes*, uno dei passi più toccanti è quello in cui Marcel anticipa, nelle sue impressioni memoriali, la morte della nonna materna. Nel suggestivo episodio, denso di toni surreali, in cui il protagonista parla al telefono con la nonna, le due voci convergono in un sublime congiungimento spirituale attraverso il filo del telefono; Marcel percepisce l'immaterialità della voce della nonna e avverte l'imminente morte dell'anziana donna:

Gridai: "Nonna, nonna", e avrei voluto abbracciarla; ma non avevo presso di me se non quella voce, fantasma altrettanto impalpabile quanto quello che sarebbe venuto forse a trovarmi quando mia nonna fosse morta. "Parla, parlami". Ma allora accadde che, lasciandomi più solo ancora, io cessai d'un tratto di percepir quella voce. Mia nonna non mi sentiva più: essa non era più in comunicazione con me, noi avevamo cessato d'essere l'uno in faccia all'altro, udibili uno per l'altro; io continuavo a interpellarla a tastoni nella tenebra, sentendo che anche da parte sua i suoi richiami dovevan perdersi.⁶⁹

Quando la comunicazione, a tratti difficilmente udibile per disturbi sulla linea, si interrompe, Marcel intuisce di aver ormai perso la nonna come Orfeo perse Euridice.

Il racconto *Any where out of the world*, contenuto in *Piccoli equivoci senza importanza*, di Antonio Tabucchi, sembra presentare qualche analogia con la telefonata di Marcel alla nonna. D'altronde è nota l'attenzione di Tabucchi per gli elementi paratestuali all'interno dei suoi libri. In *Any where out of the world*, il protagonista trova una citazione su un giornale, una frase che egli stesso aveva scambiato anni prima con l'amata per ritrovarsi, una frase non convenzionale: il passato, così, inspiegabilmente, gli si ripresenta, un mistero al quale il protagonista tenta di dare una spiegazione componendo un vecchio numero che, sebbene il protagonista consideri morto, consente un contatto attraverso il quale avviene una comunione immateriale di due anime agganciate dal filo di un ricevitore. Il brano, di seguito riportato, tratto dal racconto menzionato, presenta dei verbi coniugati in seconda persona: «componi», «senti», si tratta di una forma di *tu* generico, che ricorre nel parlato, una caratteristica testuale, dunque, tipicamente oralizzante inserita nel tessuto della narrazione:

Componi il numero lentamente, senti squillare una volta, due volte, tre volte, poi il ricevitore fa: crec, ma nessuna voce risponde, senti solo una presenza, non è neppure un respiro, perché non respira, dall'altra parte del filo c'è una presenza che sta lì ad ascoltare la presenza del tuo silenzio.⁷⁰

È un *fantasma altrettanto impalpabile* quello della narrazione di Tabucchi, la donna è morta e la presenza dall'altra parte della cornetta è in realtà il suo fantasma. Il mistero corre lungo il filo anche in *Due voci due ombre*⁷¹ di Corrado Alvaro, un racconto che, anch'esso, gravita intorno al nucleo tematico del telefono, vede due protagonisti, ciascuno al centro di una microstoria: Maddalena che decide di contattare un suo vecchio amore, creando così una conversazione enigmatica e misteriosa intervallata da sintagmi appena proferiti che generano angosce esistenziali, e un uomo, in preda all'inquietudine, provocata da una serie di telefonate anonime, senza risposta; un'inquietudine che, paradossalmente, stempera il dramma della solitudine; solo in seguito l'uomo scoprirà che l'autore di quei segnali sconosciuti e protratti nel tempo è una donna stimata da tutti, al di sopra di ogni sospetto.

Sebbene i sussurri, i sintagmi spezzati, i silenzi che provengono dall'altra parte del ricevitore in *Due voci due ombre* siano di natura umana, in entrambi i racconti di Tabucchi e Alvaro, il

⁶⁹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. I Guermantes*, vol. 3, Milano, Rizzoli, 1987.

⁷⁰ A. TABUCCHI, *Any where out of the world*, in ID., *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 81.

⁷¹ C. ALVARO, *Due voci due ombre*, in *Opere, romanzi, racconti*, a cura di G. PAMPALONI, Milano, Bompiani, 2003, pp. 380-397.

telefono assume una connotazione magica, arcana, soprannaturale che finge di annullare la distanza, ma che in realtà ne amplifica la lontananza rendendola incolmabile e angosciosa, proprio come avviene nell'episodio di Proust. Ma Marcel avverte un senso di smarrimento provocato dalla percezione della morte della nonna, mentre nelle narrazioni di Tabucchi e Alvaro, le voci appena accennate, i rumori, i silenzi sono parte integrante di un universo sonoro che sul personaggio in ascolto produce solitudine e angoscia, sentimenti che riecheggiano in un'ibrida comunicazione attraverso l'oggetto inanimato del telefono, figlio della tecnica e della civiltà moderna.

NEO-FANTASTICO E LETTERATURA AFRICANA DI LINGUA FRANCESE

di Jada Miconi

La lettura critica di *Anywhere out of the world* di Antonio Tabucchi proposta da Remo Ceserani ha sottolineato il ricorso a ciò che viene definito neo-fantastico o fantastico postmoderno. A partire dal Novecento, l'intrusione inaccettabile – da un punto di vista logico-razionale – del sovrannaturale viene obliterata per far posto a un'inserzione edulcorata dell'elemento insolito, che non provoca più quello sconvolgimento tipico della dimensione fantastica generato dallo scandalo e dalla lacerazione (postulati da Roger Caillois nella sua celebre e imprescindibile definizione di 'fantastico'⁷²) percepiti dal personaggio e quindi dal lettore.

Nella narrativa contemporanea africana in lingua francese, l'elemento sovrannaturale è presente in modo costante secondo diverse declinazioni. Tale presenza è spesso riconducibile alle radici culturali dello scrittore che, attingendo dall'universo delle credenze ancestrali e dell'animismo, propone una serie di temi legati alla dimensione magico-religiosa.⁷³ Generalmente, il sovrannaturale è presente nella sua concretezza all'interno della narrazione; talvolta, esso viene introdotto in maniera più attenuata, avvicinandosi così ai procedimenti del neo-fantastico.

Il romanzo del togolese Kossi Efooui, *Solo d'un revenant* (Seuil 2008), offre un esempio interessante di questa tendenza compositiva. Apparentemente, si tratta della storia del ritorno di un emigrato africano al suo paese di origine, devastato da una terribile guerra protrattasi per diversi anni (l'allusione al genocidio ruandese è abbastanza evidente). In un quadro narrativo realistico, vengono inseriti alcuni elementi che, fin da subito, pongono al lettore alcune difficoltà d'interpretazione: il titolo del romanzo, infatti, rinvia immediatamente alla polisemia del termine 'revenant' in francese. Se da un lato, il participio presente è traducibile con la locuzione 'colui che ritorna', esso designa anche il morto vivente, colui che torna dall'aldilà. L'ambiguità del titolo viene subito riproposta dall'esergo, in cui il lettore viene avvertito che «i personaggi di questo libro sono esseri di finzione come tutti noi. Ogni somiglianza, anche fortuita, con i viventi, i morti e i morti viventi, è dunque reale».⁷⁴ Il testo si apre sulla descrizione dell'attesa a un *check point* e del malore di un uomo, portato via dall'ambulanza, evento che pare riproporre nuovamente il motivo della morte. La narrazione prosegue nel racconto – in prima persona – delle impressioni del narratore-*revenant* e della sua ricerca degli amici di un tempo. Tuttavia, un'analisi approfondita del testo (di cui non posso rendere conto in questa scheda) mostra come numerosi indizi rendano ipotizzabile lo statuto di morto vivente del narratore: per citarne solo alcuni, segnaliamo il *Leitmotiv*⁷⁵ dell'ambulanza lungo tutto il romanzo, che funge quasi da accompagnamento del narratore, instillando il dubbio di una sua identità con l'uomo morente dell'*incipit* del romanzo; un secondo elemento è rintracciabile nel dialogo con una *voyante*, una donna bizzarra, capace di mettersi in contatto con il regno dei morti, in cui traspare la possibilità che il narratore abbia dimenticato la sua morte. Questi elementi, insieme a molti altri indizi testuali, non permettono tuttavia al lettore di giungere con certezza a un giudizio definitivo sullo statuto del narratore, benché ad esso si alluda velatamente lungo tutto il romanzo.

La mancata irruzione – postulata dal fantastico canonico – dell'evento sovrannaturale genera una nuova tipologia di fantastico che Audrey Camus, in *Les contrées étranges de l'insignifiant*.

⁷² R. CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁷³ Si veda, a questo proposito, X. GARNIER, *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999.

⁷⁴ Traduzione di : «Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle», K. EFOUI, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.

⁷⁵ Così definito da V. BRINKER in un articolo apparso sul blog "La plume francophone" consultabile all'indirizzo <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-24182440.html>.

Retour sur la notion de fantastique moderne, definisce «fantastique de l'insignifiant»:⁷⁶ l'incertezza interpretativa tipica del fantastico permane e viene addirittura intensificata dall'impossibilità di delimitazione dell'evento perturbante che, in contrasto con l'orizzonte d'attesa del lettore, non si produce o non si manifesta in modo evidente nella narrazione.

⁷⁶ A. CAMUS, *Les contrées étranges de l'insignifiant. Retour sur la notion de fantastique moderne*, «Études françaises», vol. 45, n. 1, 2009, pp. 89-107: p. 92.

BREVE RIFLESSIONE SUL RUOLO DEI DIALETTI NELLE FICTION DELLA TV ITALIANA: ALCUNI ESEMPI

di Ilaria Mingioni

Il contributo offerto dalla linguista percorre la situazione del linguaggio usato dalla televisione nelle sue varie fasi e nei suoi molteplici generi; in particolare si affronta il tema della narrazione in tv e del tipo di codice impiegato a seconda del format e del genere. Tale codice è considerato in prospettiva diacronica e contemporanea, focalizzando l'attenzione sul profilo linguistico attuale e sui tratti più rilevanti, osservati in considerazione delle modificazioni avvenute nel tempo. Partendo dagli importanti studi realizzati da Alfieri e Bonomi 2008 e 2012, ci si propone qui di approfondire il linguaggio della fiction televisiva odierna ed in particolare il ruolo attribuito ai dialetti nella composizione dei dialoghi.

La fiction è per eccellenza il genere televisivo più “chiuso”, predeterminato e non suscettibile di modifiche una volta terminata la lavorazione: totalmente slegata dall'*hic et nunc* del reale, la fiction non rischia l'imprevisto di un *lapsus linguae*, di una sovrapposizione di turni di parola, non ammette improvvisazioni, segue un copione, è registrata e quindi presentata come prodotto fatto e compiuto, già approvato e controllato prima di essere sottoposta al grande pubblico. Rispetto al film, la fiction ha diversi costi, diverse forme editoriali, diverse vesti strutturali; essa ha fra i requisiti quello della serialità (più o meno lunga) e risponde ad una logica imprenditoriale diversificata rispetto a produttori, canali televisivi (generalisti o non, privati, pubblici), budget, target di pubblico. A causa del poco spazio disponibile, ci concentriamo sul dialetto ammesso nella fiction, partendo da quanto detto da Francesca Serafini in due scritti visionabili nel magazine on line di Treccani, la quale osserva che «se uno sceneggiatore volesse rispettare i canoni della verosimiglianza linguistica fino in fondo, nei suoi dialoghi dovrebbe ricorrere continuamente, se non al dialetto, almeno all'italiano regionale del luogo di provenienza del personaggio a cui deve dare voce. Ma questo creerebbe un problema, dal momento che si può ben ipotizzare che il napoletano di uno scugnizzo risulti incomprensibile a uno spettatore di Trento, solo per fare un esempio. E siccome in genere ciò che non si comprende viene respinto, una lingua troppo marcata in un senso o nell'altro rischierebbe di determinare – ora all'una ora all'altra latitudine – un'emorragia di spettatori che la *fiction*, considerando i suoi costi, non si può permettere (e forse neanche una televisione pubblica che volesse rimanere ancorata al ruolo pedagogico svolto per anni nella diffusione dell'italiano)». Ad esempio il caso di *Montalbano* (fiction Rai) mostra un'evidente rinuncia alle scelte dell'autore Camilleri per il libro, in funzione di un adeguamento ad esigenze di più largo consenso, che presuppone la rinuncia ai sicilianismi più marcati, con l'adozione di quelli storicamente e sociolinguisticamente più consolidati e conosciuti come siciliani (nel vocalismo, la chiusura in *i* in parole come *dottori*, *pirchì*; nella morfologia il *ca* in luogo del *che*, il passato remoto per azioni appena verificatesi, ecc.). Caso interessante è anche *Il commissario Nardone*, di recente messa in onda (sempre Rai), girata in Serbia coinvolgendo molti attori del posto, successivamente doppiati. Parlando di questo prodotto, ci racconta Silvana Landi, *supervisor* per l'edizione italiana della fiction Rai, che l'operazione di “sporcatura” (tecnicismo usato dalla stessa Silvana per definire l'atto di “dialettizzare” i dialoghi, connotandoli diatopicamente senza un'adesione totale al dialetto in senso stretto) è complessa e presuppone un lavoro minuzioso da parte dei doppiatori (si preferisce spesso scegliere chi abbia origini dialettali in linea con le esigenze sceniche, ma non parrebbe un dato scontato) chiamati a tentar di restituire la veste caratteristica di uno specifico vernacolo per assicurare l'“aderenza” (altro tecnicismo) del parlato filmico alla realtà rappresentata. Ci dice l'esperta che si sceglie quindi consapevolmente di evitare lessico e costrutti troppo marcati localmente e adottare parole panitaliane, semmai connotandole foneticamente, ma tenendo ben presente la necessità di risultare comprensibili a tutti, in ogni zona geografica: tale operazione dovrà avvenire in un passaggio dallo scritto alla dimensione orale, proprio al momento del doppiaggio, in quanto il copione non prevede in tutti i casi una scrittura “tecnica” che renda i tratti dialettali (e

d'altro canto si sa come il dialetto sia una manifestazione anzitutto orale, che letterati e linguisti si sforzano di trasferire nello scritto, mediante convenzioni grafiche e accorgimenti vari, non sempre sufficienti).

Lo *script editor* è colui che si occupa di redigere i dialoghi di un prodotto, assicurando una coerenza interna (da mantenere per la durata della serie) e una verosimiglianza con il concreto: caso emblematico per le considerazioni sul dialetto nella fiction è quello di chi lavora sui dialoghi della celeberrima *Un posto al sole*, altro (e molto longevo) successo Rai. Si legge in un articolo pubblicato su napolicittasociale.it nel febbraio 2012 quanto risposto dallo sceneggiatore Mario Donadio alla domanda su come si siano regolati col linguaggio: «Abbiamo accuratamente evitato il rischio di cadere nel dialettale, limitando l'uso del napoletano ad alcuni personaggi, Raffaele, Guido o Teresa che hanno un livello di istruzione più basso. Il loro napoletano è verosimile e limitato ad alcune espressioni, perché altrimenti scadrebbero nella macchietta. [...]. È essenziale il bilanciamento tra realismo ed efficacia»; in generale, nella dimensione orale dell'effettiva recitazione, la fonetica napoletana si mantiene a tutti i livelli, ad eccezione, ovviamente, del parlato di personaggi non napoletani, caratterizzati da una cifra linguistica personale.

Bibliografia di riferimento

G. ALFIERI - I. BONOMI, *Gli italiani del piccolo schermo*, Firenze, Cesati, 2008.

G. ALFIERI - I. BONOMI, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci, 2012.

M. BUONANNO, *Le formule del racconto televisivo*, Milano, Sansoni, 2002.

<http://www.napolicittasociale.it/portal/un-posto-al-sole/989-mario-donadio-racconta-diamo-parola-ai-personaggi-di-upas.html>

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/fiction/alfieri.html

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/fiction/serafini1.html

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/fiction/serafini2.html

QUALCHE RIFLESSIONE SUGLI STUDI SUL LIBRETTO D'OPERA

di Daria Parisi

Gli Studi sul libretto d'opera, anche chiamati Librettologia, rappresentano una branca della critica musicoletteraria, a sua volta appartenente a quell'ambito della letteratura comparata che studia i rapporti fra la letteratura e le altre arti.

Testo pioniero della critica musicoletteraria fu *Music and Literature. A comparison of the arts*, di Calvin Brown, pubblicato negli Stati Uniti nel 1948, tardivamente apparso in traduzione italiana nel 1996.

Ma fu soprattutto a partire dalla fine degli anni '50, e più precisamente dalle riflessioni di René Wellek sull'ampliamento del campo di azione della letteratura comparata presentate al congresso dell'ICLA del 1958, che la critica musicoletteraria ha conosciuto un importante sviluppo.

Negli anni '70, in Italia, in Germania, in Francia e nel mondo anglosassone cominciano ad apparire gli studi sul libretto d'opera.

I primi contributi furono soprattutto dei profili storici della librettistica, quali la *Storia del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico* di Leonardo Bragaglia, del 1970 e *The tenth muse* di Patrick J. Smith, del 1971.

Parallela allo sviluppo degli studi sul libretto, si è affermata una concezione dell'opera lirica quale fenomeno complesso, si potrebbe dire multimediale, quale interazione di tre sistemi (musicale, verbale, spettacolare), secondo la nota teorizzazione di Pierluigi Petrobelli.⁷⁷

Liberata dalla tradizionale visione dell'opera lirica come fenomeno musicale appannaggio esclusivo della musicologia, la librettologia si è andata definendo come campo di studio interdisciplinare che abbraccia, oltre alla letteratura comparata, interessata soprattutto alla circolazione di soggetti e temi attraverso fonti letterarie e teatrali, la musicologia, ovvero la storia del melodramma, la storia del teatro, l'italianistica.

Dall'analisi dei libretti sono partiti negli anni '80 quei fenomeni peculiari al mondo accademico anglosassone, la *Feminist Musicology* e la *Queer Musicology*, che hanno inaugurato una visione nuova e feconda dell'opera lirica, mettendo in luce la labilità della teorizzazione wagneriana a proposito del rapporto tra testo verbale, elemento razionale, maschile e "procreatore", e testo musicale, elemento emotivo, femminile e "partorientista": al contrario, ha affermato Carolyn Abbate, la tradizionale strategia di analisi e fruizione operistica vede la musica come un'elaborazione della trama, portando a un *sexing* del testo musicale quale voce di un osservatore maschile e del libretto, del dramma e dei personaggi quali corpo femminile e sottomesso. L'impasse interpretativa può essere superata restituendo centralità alla voce, alla performance del cantante, la cui autorialità è in continua tensione con la voce del compositore e del librettista.⁷⁸

Se l'analisi operistica deve tener conto della complessità del testo nell'interazione dei tre sistemi, il libretto continua ad essere fecondo oggetto di analisi per gli studiosi di letteratura: visto come testo paraletterario, come pretesto drammatico, secondo la definizione di Bragaglia, o testo non autonomo ma d'uso, secondo la definizione di Roccatagliati, il libretto permette di studiare i processi di transcodificazione dei testi letterari, quale testo culturale, espressione di una data epoca, colto nella sua intertestualità.

L'analisi del processo di transcodificazione individua un duplice trattamento nell'adattamento drammatico, o librettistico, di un testo letterario: formale e tematico.

⁷⁷ P. PETROBELLI, *La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di «Aida»*, in *La Drammaturgia musicale*, a cura di L. BIANCONI, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 143-156.

⁷⁸ C. ABBATE, *Opera, or the Envoicing of Women*, in R. SOLIE, *Musicology and Difference*, University of California Press, 1993, pp. 228-229.

Il trattamento formale, cioè dettato dalle esigenze stesse del genere “libretto”, determina una riduzione della trama, dei personaggi, delle scene, sfruttando quell’aumento di significato che la musica e la simultaneità, la presenza cioè di più personaggi sulla scena che cantano contemporaneamente, permettono.

Il trattamento tematico riguarda la modifica o la soppressione di personaggi, eventi, ambientazioni presenti nel testo letterario di partenza per motivazioni morali, politiche, ideologiche, o per coscienti scelte artistiche del librettista, o del compositore o di entrambi.

Nell’analisi di un processo di transcodificazione sovente il trattamento formale e quello tematico non sono facilmente distinguibili: determinare quali siano le scelte dettate dalla necessità del genere operistico e quali le scelte “culturali” (moralì, politiche) nel passaggio da un testo letterario a quello librettistico può essere estremamente complesso, soprattutto se si tiene conto che l’opera lirica, soprattutto quella ottocentesca, è il risultato di una serie di compromessi tra esigenze e figure in forte contrasto tra di loro.

IL FUMETTO D'AUTORE ITALIANO
NAPOLEONE TRA BAUDELAIRE E KAFKA
di Federico Romagnoli

Non c'è dubbio che *Napoleone*⁷⁹ rappresenti uno dei migliori prodotti del fumetto italiano; creato da Carlo Ambrosini – già innovativo creatore dell'italianissimo *Nico Macchia* – e inizialmente pensato come mini-serie di otto albi, ha invece conquistato un buon pubblico di nicchia. Alla fine saranno cinquantaquattro le storie di Napoleone, l'albergatore-entomologo di Ginevra con la passione per la letteratura *noir* e con le fattezze di un giovane e affascinante Marlon Brando. Ma la prima “anomalia” che si registra alla lettura è una citazione da *Élévation* di Charles Baudelaire che si ripete puntualmente in ogni numero:

Al di là degli stagni, delle valli e dei monti,
al di là dei boschi, delle nuvole e dei mari,
al di là del sole, al di là dell'aria,
al di là dei confini delle stellate sfere [...]

La dimensione del fumetto è subito “sconvolta”, proiettata nell'ambito poetico; *Napoleone* mostra la sua faccia metafisica rappresentando quell'ideale utopico che il poeta francese canta ne *I fiori del male* unitamente al senso angoscioso dello *spleen*. Entrambi i sentimenti serpeggiano tra le pagine del fumetto, nelle gesta del malinconico personaggio e delle sue tre proiezioni psichiche, i grotteschi eppure straordinariamente umani, Lucrezia, Caliendo e Scintillone. Ognuno di essi rappresenta infatti un lato della personalità di Napoleone e allo stesso tempo mostrano quell'“aldilà” metafisico talmente, e ridicolmente, burocratizzato da sembrare nient'altro che il nostro mondo. In questo senso appare evidente la suggestione kafkiana – frequenti sono le tavole in cui viene rappresentato un surreale processo – tanto da far sembrare il fumetto stesso una trasposizione di china del pensiero del grande scrittore ceco. Vi appaiono tutti i tratti salienti: lo scoglio insormontabile e surreale della burocrazia; il tema nostalgico di un viaggio risolutore (nel caso di Napoleone si tratta della natia Africa); la ricerca introspettiva e fatalmente infinita che possiamo ritrovare ne *Il castello*. Ma anche una sorta di metamorfosi intellettuale che accompagna il protagonista dal primo numero fino a quella sorta di doppio finale che conclude la serie: la prima, quella rappresentata nell'albo *Crash!* che appare come il congedo vero e proprio del personaggio al fumetto e a tutti i suoi protagonisti, compresi i fedeli lettori; la seconda, inerente all'ultima uscita *Al di là delle stelle*, si proietta invece in una dimensione un po' troppo apocalittica e incentrata quasi interamente sullo scontro atavico tra bene e male, tra Napoleone e lo storico nemico, il Cardinale. Proprio quest'ultimo albo è forse l'anello debole di una serie altrimenti molto ben strutturata, forse più utile come preludio al futuro *Dix*, il fumetto che ne prenderà il posto.

Nel complesso si tratta comunque di una serie estremamente originale, che lega i mondi del *noir*, della psicologia e, appunto, della letteratura con raffinatezza e audacia espressiva; audacia che possiamo ritrovare anche nei disegni, soprattutto in quelli di Paolo Bacilieri, autore dal tratto disincantato e grottesco, in grado di collocare il fumetto fuori da ogni schema prefissato, proprio come il fumetto si è sempre prefigurato.

Intelligente, al di là delle scarse vendite certo dovute al target piuttosto raffinato, è l'idea di chiudere comunque il fumetto senza trascinarlo in una vita lunga e insignificante come succede per quasi tutti i *comics*; *Napoleone* resta un episodio felice del fumetto italiano, sicuramente in grado di sviluppare anche idee e ricerche interessanti, a partire dall'insolito rapporto tra Baudelaire e Kafka prefigurato nel titolo e “serpeggiante” per tutta la serie; rapporto quindi tra poesia e romanzo che sfocia, in questo intrigante caso, in un bel fumetto italiano.

⁷⁹ *Napoleone*, Sergio Bonelli Editore. La serie consta di 54 albi ed è uscita dal 1997 al 2006 con cadenza bimestrale.

LA TRAMA CHIUSA E LA «MINORE TENSIONE LETTERARIA» IN TABUCCHI

di Francesco Sielo

Nel suo lungo e articolato discorso Remo Ceserani non può fare a meno di citare e confutare, parlando della ricezione critica di Tabucchi, la tesi lungamente dibattuta secondo cui nella produzione dello scrittore toscano «dopo una prima fase sperimentale e raffinata (che ha suscitato ammirazione fra molti), ci sarebbe stata, a iniziare con *Sostiene Pereira* (1994), una fase di minore tensione letteraria e di corteggiamento dei gusti del pubblico». Vorremmo quindi analizzare questa presupposta discontinuità qualitativa nella produzione di Tabucchi partendo da una effettiva discontinuità colta nella dimensione strutturale ovvero nel passaggio da una predilezione per la trama aperta (preponderante nella produzione iniziale e caratterizzante lo stesso *Anywhere out of the world* esaminato da Ceserani) ad un maggior impiego di strutture chiuse a partire appunto da *Sostiene Pereira*.

La tesi della discontinuità qualitativa si regge, a ben guardare, sull'assunto per cui elementi quali la trama aperta rivelerebbero un più alto grado di ricerca letteraria, mentre al contrario la trama chiusa, rispondendo ai gusti del pubblico, caratterizzerebbe prevalentemente le produzioni appartenenti alla cosiddetta "letteratura di massa".

Tuttavia è già Fiedler nel saggio del 1965 *The New Mutants* a mettere in guardia contro l'applicazione di una distinzione non più operante nel mondo contemporaneo dove la tendenza è chiaramente quella di mescolare "cultura alta" e "cultura bassa", in ciò favorita (o determinata) da un mercato quanto mai mobile e pronto a vendere tanto il prodotto *cult*, frutto dell'elevazione ironica «sugli altari dell'estetico»⁸⁰ di opere prodotte per un consumo popolare quanto le residue produzioni "colte" destinate ad un pubblico *highbrow* non facilmente individuabile.

La letteratura postmodernista è indubbiamente inscindibile dalla cultura *pop* di cui si nutre, cultura che, negli ultimi anni, sembra preferire le trame chiuse, quasi una compensazione psicologica ad una situazione reale di confusione e precarietà.

Inoltre, come ricorda Ceserani nel suo intervento, ogni tentativo di comprensione e denominazione delle evoluzioni artistiche contemporanee dovrebbe tenere conto di come queste avvengono nell'ambiente mutevole della cosiddetta "modernità liquida"; il postmodernismo, inteso come "predominante" del panorama artistico, è anch'esso fluido e non è dunque possibile credere che la preferenza accordata alle trame aperte sia un suo elemento costitutivo e immutabile.

L'idiosincrasia postmoderna verso le trame chiuse consiste nel dover determinare la fine netta di una narrazione: fin dalla modernità letteraria infatti l'incontro non è più risolutivo, la verità non è più accertabile e la vicenda quindi, giunta al suo acme, non si scioglie più in una risoluzione chiara ma resta come sospesa e disponibile ad innumerevoli possibilità.

La «fine-come-soluzione»⁸¹ è, secondo Spanos, un meccanismo immaginativo tipico della coscienza occidentale (non a caso la civiltà del tramonto, dove assume maggiore importanza la fine piuttosto che l'inizio, il futuro rispetto al passato), un «tentativo autoingannevole di sfuggire all'angoscia dell'esistenza»,⁸² comprendendola attraverso la conoscenza del suo *τέλος*. Ma l'adozione del finale chiuso è necessariamente subordinata alla scelta di un percorso, di un destino narrativo, eliminando tutte le possibilità alternative: cosa difficile in un mondo abituato a contemplare contemporaneamente infinite possibilità.

L'idea del progresso infinito genera quella della narrazione infinita, il tentativo, che spiega il gusto della citazione e dell'intertestualità tipico delle narrazioni postmoderniste, di forzare i limiti della verosimiglianza per includere tutte le storie alternative.

⁸⁰ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p.28.

⁸¹ W.V. SPANOS, *The detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination*, «Boundary2», I, 1972, p. 152.

⁸² *Ibidem*.

Secondo Alan Wilde nel postmodernismo si ha «la percezione e l'accettazione di un mondo il cui disordine eccede e sfida ogni ricomposizione»;⁸³ eppure, qualora venisse dimostrato, il ritorno alla trama chiusa (la trama per eccellenza, quella che nella sua finitezza e finalità annulla il suo essere artificiale e dà l'illusione della naturalezza) si potrebbe configurare come il segnale di un fastidio e una ribellione nei confronti del progresso infinito e irrapresentabile, della narrazione senza scopi e confini.

L'uso di trame chiuse in uno scrittore consapevole come Antonio Tabucchi sarebbe allora non indice di una flessione qualitativa quanto piuttosto sintomo prezioso di una nuova e potenzialmente prolifica tendenza della letteratura contemporanea.

⁸³ A. WILDE, *Postmodernism and the Missionary Position*, «New Literary History», 20, I, 1988, p.28

LA TEATRALITÀ DEL ROMANZO OTTOCENTESCO
IL CASO DEI *PROMESSI SPOSI**
di Francesca Suppa

Carlo Bo, in un saggio del 1973, proclamava l'«inconfrontabilità» dei *Promessi sposi*, definito «esemplare unico di trattato morale raffigurato»,⁸⁴ con il romanzo dell'Ottocento, il cui percorso tende a «una verità esclusivamente umana».⁸⁵ Il capolavoro di Manzoni è forse un '*hapax*' nella «storia del romanzo europeo»;⁸⁶ ma è indubitabile che partecipi all'evoluzione del genere, apportando grandi novità, come aveva lucidamente compreso Natalino Sapegno, secondo il quale i *Promessi sposi* costituiscono «il primo modello del romanzo modernamente inteso come sintesi poetica di una realtà sociale e di una situazione ideologica [...] preceduto soltanto dalla fortunata esperienza di Walter Scott, la quale del resto non era in grado di fornirgli molto di più che uno schema strutturale».⁸⁷ Dallo «schema strutturale» dell'archetipo scottiano Manzoni trae l'alternanza di scene e digressioni; ma la complessità dell'*ouverture* dei *Promessi sposi*, dove le digressioni intervengono più volte a fermare gli 'attori' in pose memorabili, è ben distante dalla netta e piana bipartizione del primo capitolo dell'*Ivanhoe*. Inoltre l'episodio della «notte degli imbrogli» (capp. VII e VIII) è costruito con un complesso meccanismo narrativo che deve molto alla shakespeariana commedia degli equivoci, privata dell'*happy end*.⁸⁸

Manzoni, in veste di teorico della tragedia, si sofferma con particolare interesse sulla questione del *mélange du tragique et comique*, una tecnica che «détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie»: ma il rifiuto del *mélange* è attenuato nei ritocchi alla *Lettre à Monsieur Chevet* a seguito della lettura della *Vie de Shakespeare* di François Guizot.⁸⁹ Nei *Promessi sposi* si dispiega un largo uso del *mélange*, ribadito a livello iconografico dalle illustrazioni di Francesco Gonin: nel frontespizio la componente tragico-sublime trova espressione nell'immagine di Lucia, mentre la xilografia posta in occhietto sembra una locandina da commedia.⁹⁰ La scoperta della «perpetua coesistenza di banale e drammatico che è alla base delle nostre vite»⁹¹ viene attribuita da Kundera a Flaubert, il quale avrebbe per primo introdotto nel romanzo la concretezza del presente. Ci sembra che tale scoperta veda i suoi prodromi nel duplice registro dei *Promessi sposi*: l'autore non arriva a includere l'inessenziale nella narrazione; ma permette un'irruzione della quotidianità che presagisce i futuri sviluppi del romanzo europeo. Renzo si reca da Azzecagarbugli con quattro capponi: lo scomodo viaggio delle povere bestie⁹²

* Questa breve relazione muove dalla riflessione di Liborio Termine sui rapporti fra teatro e romanzo ottocentesco nel corso dell'intervento *Drammaturgie a confronto: letteratura e cinema – un problema di intraducibilità*.

⁸⁴ C. BO, *Manzoni e il romanzo europeo*, «Italianistica», II, n. 1, 1973, p. 52.

⁸⁵ Ivi, p. 43.

⁸⁶ «La storia del romanzo europeo è la *successione delle scoperte* (e non la somma di quel che è stato scritto). Solo in questo contesto sovranazionale può essere colto e capito appieno il valore di un'opera (ossia la portata della sua scoperta)» (M. KUNDERA, *L'arte del romanzo*, trad. di E. MARCHI, Milano, Adelphi, 1988, p. 19).

⁸⁷ N. SAPEGNO, *I Promessi sposi e il romanzo europeo*, «Terzo Programma», 1974, I, pp. 23-31; ora in N. SAPEGNO, *Manzoni. Lezioni e saggi*, a cura di C. FENOGLIO, Milano, Aragno, 2009, p. 353 (corsivi miei). Sapegno, evidentemente, rispondeva all'intervento di Bo, pubblicato un anno prima.

⁸⁸ M. DILLON WANKE, *La commedia in un capitolo*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 391-411.

⁸⁹ Il quale aggiungeva che «se vi è qualcosa della *Vie* che deve avere colpito Manzoni non può essere che la questione dello stile drammatico, del parlato polifonico shakespeariano» (E. RAIMONDI, *Il dramma, il comico, il tragico*, in ID., *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000 [1974¹], p. 93).

⁹⁰ P. GIBELLINI, *Un romanzo a cornice?*, in ID., *La parabola di Renzo e Lucia*, Brescia, Morcelliana, 1994, p. 99.

⁹¹ M. KUNDERA, *I testamenti traditi*, trad. di E. MARCHI, Milano, Adelphi, 1994, p. 135.

⁹² «Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavano a tumulto per la mente» (A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 1971, II, pp. 58-59).

non costituisce forse un contraltare comico (evidenziato dall'ammiccamento al lettore) al penoso cammino di Renzo? E la contesa tra Renzo e la cuoca che cerca di appropriarsi del dono non arricchisce di *sublime d'en bas* l'incontro con l'avvocato?⁹³ Il triste destino degli animali rispecchia la misera condizione degli umili e permette al narratore una constatazione morale:⁹⁴ ma si tratta pur sempre di un elemento narrativo non strettamente funzionale all'intreccio.

Nel brano introduttivo tratto dal manoscritto, strumento atto a realizzare un «impianto scenografico» in cui il narratore «finisce col comportarsi da spettatore che guarda e giudica»,⁹⁵ sono presenti molte metafore teatrali:⁹⁶ le ragioni metanarrative si fondono con le istanze mimetiche, consonanti con l'idea barocca del *Gran teatro del mondo*.⁹⁷

Infine, la chiusa del romanzo si presenta simile a un congedo teatrale:⁹⁸ ogni personaggio mostra la propria parabola esistenziale e la clausola sembra un saluto di capocomico dal sapore goldoniano.

⁹³ «Adocchiò essa le bestie, e, come avvezza a somiglianti doni, mise loro le mani addosso, quantunque Renzo andasse tirando indietro, perché voleva che il dottore vedesse e sapesse ch'egli portava qualche cosa» (A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., II, p. 59).

⁹⁴ «Le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura» (A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., II, p. 59).

⁹⁵ E. RAIMONDI, *Il dramma, il comico e il tragico*, cit., p. 120.

⁹⁶ L'Anonimo annuncia una «Relatione [...] nella quale si vedrà *in angusto teatro* luttuose *Tragedie* d'horrori, e *Scene* di malvagità grandiosa, con *intermezi* d'Imprese virtuose e *buontà angeliche*», per poi sottolineare che «la più parte delle persone che vi *rappresentano le loro parti*, sijno sparite dalla *Scena del Mondo*» (A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., II, p. 3. Corsivi miei).

⁹⁷ Come titola l'opera di Calderón de la Barca.

⁹⁸ P. GIBELLINI, *La parabola del romanzo*, in ID., *La parabola di Renzo e Lucia. Un'idea dei «Promessi sposi»*, Brescia, Morcelliana, 1994, p. 78.

APPENDICE

PRESENTAZIONE DEI PARTECIPANTI

ASCIONE Silvia (Università di Roma “La Sapienza”)

Dottorato di afferenza: Filologia, Linguistica e Letteratura – curriculum slavistico (Scuola di Dottorato in Scienze dell’interpretazione e della produzione culturale), XXVII ciclo

Tutor: prof.ssa Rita Giuliani

Titolo della ricerca in corso: *La vita e l’opera di Alja Rachmanova*.

La ricerca si pone l’obiettivo di ricostruire, *in primis*, la vicenda biografica della scrittrice russa Alja Rachmanova, *nom de plume* di Galina Nikolaevna Djuragina (1898-1991), costretta dalle autorità sovietiche, nel 1925, ad abbandonare la patria insieme alla sua famiglia e a trascorrere, in Austria prima e in Svizzera poi, il resto della sua vita in esilio. L’attenzione si sposterà, quindi, sulla produzione letteraria dell’autrice: una produzione ampia e multiforme che comprende vari diari, una raccolta di racconti, un romanzo (premiato nel 1936 a Parigi come miglior romanzo anti-bolscevico), varie biografie romanzate di personaggi famosi della letteratura e cultura russe. Si presterà inoltre particolare attenzione alla vicenda editoriale delle sue opere, tradotte e pubblicate a partire dagli anni ’30 in tedesco e, quasi contemporaneamente, dal tedesco in più di 20 lingue europee, ma che, ad oggi, non hanno ancora visto la pubblicazione nella versione originale russa. In conseguenza di ciò, l’autrice ha goduto e gode di un discreto successo nell’area tedesca, ma è pressoché sconosciuta in Russia. Oltre all’attività di ricerca, è previsto un lavoro d’archivio presso la Kantonsbibliothek Thurgau di Frauenfeld (Svizzera) che ospita carteggi, manoscritti, documenti e fotografie dell’autrice. Tale ricerca si pone l’obiettivo di collocare la vita e l’opera della scrittrice nella folta schiera di autori che costellano il cielo della letteratura russa d’emigrazione, nella fattispecie della *pervaja volna* (la “prima ondata” migratoria che viene collocata, convenzionalmente, tra la rivoluzione bolscevica del 1917 e il 1930), con particolare interesse per le personalità femminili.

Aree di ricerca: la letteratura russa dell’emigrazione, il genere diaristico e, in relazione ad esso, il rapporto tra autobiografia e *autofiction*, la letteratura femminile, i rapporti tra esilio, lingua madre e lingua d’adozione.

BEVILACQUA Elisabetta (Università degli Studi di Milano)

Dottorato di afferenza: Lingue, Letterature e Culture straniere (Scuola di Dottorato in Humanæ Litteræ), XVII ciclo

Tutor: prof.ssa Silvia Riva

Titolo della ricerca in corso: *L’Algeria natale tra disincanto e nostalgia: scritture plurali dell’esilio*.

Obiettivo della ricerca è indagare la rappresentazione letteraria della storia algerina dopo il 1962, analizzando le opere narrative di tre autori che hanno lasciato il Paese durante il periodo dell’indipendenza: Mohammed Dib, Albert Bensoussan e Alain Vircondelet, scrittori algerini francofoni che appartengono a gruppi culturali e religiosi diversi. Dib rappresenta la comunità araba, mentre Bensoussan appartiene alla comunità degli Ebrei d’Algeria e Vircondelet a quella dei Pieds-Noirs. Sarà anche utile, in quest’ottica, interrogarsi sull’evoluzione della produzione letteraria degli scrittori berberi, come Kateb Yacine, per comprendere quale direzione essa prenda dopo l’indipendenza. La scelta di lavorare su autori di appartenenza eterogenea sarà lo spunto per sottolineare l’esistenza di una letteratura algerina plurale, che si costituisce all’incrocio di più “sistemi letterari” (P. Halen) e il cui confronto mira a rendere conto delle specificità che avvicinano o allontanano un’opera dall’altra.

Aree di ricerca: letteratura francofona del Maghreb e della diaspora, letteratura migrante, rapporto tra storia e letteratura, sociologia della letteratura.

BORIO Mariassunta (Università per Stranieri di Siena)

Dottorato di afferenza: Letteratura italiana (Scuola di dottorato in Letteratura, Storia della lingua e Filologia italiana), XVII ciclo

Tutor: prof.ssa Tiziana De Rogatis

Titolo della ricerca in corso: *La poesia italiana dagli anni Settanta ad oggi*.

La tesi si propone di ricostruire una storia della poesia italiana dell'ultimo quarto del Novecento. L'idea critica su cui si fonda la ricerca si ispira a un metodo di indagine incentrato sul passaggio da microsistemi a macrosistemi, costruito attraverso un raffronto induttivo, comparativo e dialettico tra alcuni testi campione, disposti in sequenza cronologica e in rapporto contrastivo gli uni con gli altri, e le tendenze di scrittura di cui sono esempi sintomatici. Due le direzioni di lettura parallele: 1) l'analisi del testo, della raccolta cui appartiene, dell'opera dell'autore di riferimento e il confronto tra il testo studiato e altre poesie tratte da raccolte affini; 2) la definizione di macrosistemi interpretativi che rappresentano le tendenze letterarie e le fasi periodiche più estese della storia della poesia. I riferimenti cronologici, tematici, stilistici e sociologici vengono presentati come caratteri dialettici con l'obiettivo di interpretare correnti o aree quali Modernismo/Postmodernismo, Lirica/Antilirica, Poesia Inclusiva, Neoavanguardia, Poesia Neo-crepuscolare, Poesia Neo-ermetica o Neo-orfica, Poesia Neo-metrica, Espressivismo: queste correnti o aree vengono osservate in un rapporto di connessioni e/o conflittualità reciproche sulla base del valore semantico di stile e contenuti dei testi campione.

Aree di ricerca: Poesia italiana, Analisi del testo, Storia della letteratura

CAVALLI Silvia (Università Cattolica di Milano)

Dottorato di afferenza: Scuola di dottorato in "Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità", XXVII ciclo

Tutor: prof. Giuseppe Langella e prof. Giuseppe Lupo

Titolo della ricerca in corso: *Progetto «menabò» (1959-1967). Genesi e sviluppo della rivista einaudiana attraverso lo studio delle carte d'archivio inedite.*

Il progetto si propone di ricostruire, attraverso lo studio delle carte d'archivio inedite, la genesi e lo sviluppo della rivista einaudiana «menabò», diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino tra il 1959 e il 1967 e pubblicata per dieci numeri. Il programma di ricerca prevede l'analisi dell'ingente materiale documentario tuttora inedito conservato nel fondo "Giulio Einaudi Editore", depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, secondo un doppio binario: da una parte, lo studio dei rapporti intercorsi tra i coordinatori della rivista (Vittorini e Calvino), il segretario di redazione (Raffaele Crovi) e i numerosi collaboratori (tra gli altri: Umberto Eco, Franco Fortini, Lucio Mastronardi, Ottiero Ottieri, Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni e Paolo Volponi); dall'altra, un'indagine all'interno del patrimonio di idee e prospettive elaborato dalla rivista, per giungere a una definizione del ruolo, del significato e dell'eredità morale che il «menabò» ha lasciato nel panorama culturale e letterario italiano dell'ultimo quarantennio del Novecento.

Aree di ricerca: Letteratura italiana contemporanea

CHIANESE Francesco (Università di Napoli "L'Orientale")

Dottorato di afferenza: Letterature Comparate, XII ciclo

Tutor: prof.ssa Donatella Izzo (Università di Napoli L'Orientale), dott. Ruth Glynn (University of Bristol)

Titolo della ricerca in corso: *Rewriting Fatherhood: Fathers and Sons in the Literature of Late Modernity.*

Il mio progetto analizza i cambiamenti che la rappresentazione letteraria della paternità subisce a partire dagli anni '60 del Novecento in letteratura americana e italiana, focalizzandosi su alcune figure di padri e di figli che, negandosi nei reciproci ruoli della trasmissione del potere patriarcale, mettono in crisi l'idea stessa che la trasmissione di tale potere da padre in figlio sia scontata o naturale, defamiliarizzando, rendendo problematica, la struttura familiare tradizionale della nostra società. Il mio progetto ha origine dagli ultimi lavori di Pier Paolo Pasolini, quindi ho cominciato a lavorare sui romanzi di alcuni autori postmoderni americani come John Barth, Donald Barthelme, Philip Roth, in cui ho ritrovato fenomeni analoghi, ipotizzando che questo multiforme cambiamento nello *status* della paternità potesse essere considerato un fenomeno significativo da indagare in chiave marxista-sociologica e psicanalitica in letteratura, come rappresentazione simbolica di cambiamenti sociali in atto nella cultura occidentale, considerata nella sua accezione più ampia.

Aree di ricerca: letteratura comparata, letteratura americana, letteratura italiana, studi culturali, letteratura della postmodernità, sociologia della letteratura.

DELL'ERA Alfredo (Università di Bari "Aldo Moro")

Dottorato di afferenza: Italianistica (Scuola di dottorato in Scienze letterarie, linguistiche ed artistiche), XXVI ciclo

Tutor: prof. Pasquale Voza; co-tutor: prof. Giuseppe Bonifacino

Titolo della ricerca in corso: *Il teatro giovanile di Pier Paolo Pasolini*.

Obiettivo della ricerca è l'analisi della produzione teatrale giovanile pasoliniana, ovvero delle sei *pièces* composte nel cosiddetto "periodo friulano", conclusosi quando circostanze cogenti indurranno l'autore, nel 1950, a lasciare Casarsa per Roma.

La stagione friulana era stata largamente improntata al lavoro di scoperta e invenzione di un dialetto casarsese letterariamente elaborato: in tale idioletto Pasolini aveva scritto *I Turcs tal Friul*, il suo dramma maggiore fra quelli giovanili.

Sarà assai utile, nel trattare il teatro degli esordi, tanto una analisi delle diverse tipologie testuali quanto, più in generale, delle interrelazioni con la produzione coeva. Non meno importante risulterà focalizzare, nelle sei opere in esame, gli incunaboli di quei temi che diverranno nodali nel Pasolini maturo; e, dunque, individuare relazioni intratestuali fra questi primi lavori e gli scritti maggiori e successivi.

L'ossessione/continuità di Pier Paolo Pasolini («la mia malattia consiste nel non mutare», affermava egli stesso) è sicuro indice del ricorrere di elementi comuni tra le sue opere: almeno fin quando, intorno alla metà degli anni Sessanta, la sua poetica andrà incrinandosi, via via sino alla frantumazione, comportando «sempre più in lui, nell'ultimo, terribile decennio, una ipertrofia meta-scritturale» (P. Voza).

Aree di ricerca: storia del teatro, in particolare della tragedia greca e della produzione drammaturgica italiana del secolo scorso; letteratura italiana del medio e del secondo Novecento; rapporto tra lingua e dialetto; storia d'Italia moderna e contemporanea, con particolare riguardo alle invasioni turche, al Risorgimento, alla Resistenza.

DI FAZIO Angela (Università degli Studi di Bologna)

Dottorato di afferenza: Culture letterarie, filologiche, storiche (Dipartimento di Filologia classica e Italianistica), XXVI ciclo

Tutor: prof. Piero Pieri

Titolo della ricerca in corso: *Il sacro del profano: simbolismo etno-antropologico nell'opera di Elsa Morante*.

Obiettivo della ricerca è ricostruire la modalità di rappresentazione della crisi storica ed esistenziale, in corrispondenza dell'era atomica, che diventa motivo centrale del macrotesto morantiano, costituito da *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), *La Storia* (1974) e *Aracoeli* (1982), alla luce dei riscontri, di tipo contestuale e cotestuale, di un ipotesto afferente alle teorie antropologiche dello studioso Ernesto de Martino, intellettuale al centro dei battiti culturali del periodo preso in esame, nonché protagonista della prima fase editoriale della rivista «Nuovi Argomenti» di Carocci e Moravia. Emblematica del ridefinito asse de Martino-Morante è la nozione di *crisi della presenza*, da intendersi come incapacità psicologica di far fronte alle sollecitazioni della Storia e del Potere, incapacità che si incarna nei più caratteristici personaggi morantiani. In maniera tangenziale, si analizzerà, a partire da una rigorosa analisi testuale, l'utilizzo da parte di Morante della finzionalizzazione di alcune forme di ritualità (la festa, il compianto funebre e altri riti piaculari, il pellegrinaggio, etc.), ritenute da de Martino funzionali a ripristinare un atteggiamento di integrità psicologica e capacità di azione sul piano della quotidianità storica, anche in assenza di un finalismo ideologicamente o religiosamente orientato.

Aree di ricerca: letteratura italiana contemporanea, rapporto tra discipline socio-antropologiche e letterarie, storia concettuale.

FALCO Giusi Alessandra (Università degli Studi di Bari)

Dottorato di afferenza: Scienze letterarie, linguistiche e artistiche, Indirizzo: Francesistica, XVII ciclo

Tutor: Prof. Matteo Majorano

Titolo della ricerca in corso: *La scrittura della violenza inapparente*

Questa ricerca nasce dalla necessità di mostrare in che modo ed in quale misura la violenza sia presente nella scrittura della produzione letteraria dell'*extrême contemporain* francese, e quali siano i cambiamenti che essa implica, dal punto di vista sia della narrazione sia della forma del testo.

L'ipotesi di partenza si basa sull'idea che la violenza, nella letteratura dell'*extrême contemporain*, si manifesti prevalentemente in forma "inapparente", e, cioè, non intervenendo necessariamente dal punto di vista tematico e contenutistico, ma da quello della scrittura in sé.

L'obiettivo è di ricostruire - attraverso i testi letterari e l'eterogeneità delle scritture a noi contemporanee - l'interazione tra uomo e realtà nella misura in cui è dominata dall'uso di una violenza incontrollata, involontaria, e, per questo, inapparente. Inoltre si vuole mostrare come questa violenza, che connota anche i gesti ordinari della vita quotidiana, influisce sui sentimenti ad essa legati, e sul modo in cui i sentimenti vengono riflessi nella letteratura.

I testi presi in considerazione, pur facendo parte dell'ultima produzione francese – dalla seconda metà degli anni novanta ad oggi – sono romanzi che la critica internazionale riconosce come appartenenti ad un *canone letterario provvisorio* (definizione M. Majorano), che include autori come Michon, Hoellebecq, Mauvignier, Angot, etc.

La ricerca mira inoltre a costruire una rete di confronto tra i romanzi del canone provvisorio contemporaneo e i modi in cui la violenza inapparente emerge nei testi appartenente del canone letterario di riferimento.

Aree di ricerca: letteratura francese, letteratura francese dell'*extrême contemporain*

FUNARI Fernando (Università di Bologna“Alma Mater Studiorum”)

Dottorato di afferenza: Scuola Dottorale Internazionale DESE (Doctorat d'Études Supérieures Européennes - Les Littératures de l'Europe Unie), XXVII ciclo

Tutor: prof. Fabrizio Frasnedi

Titolo della ricerca in corso: *Écriture anthropologique et orientalisme littéraire. La constitution moderne d'un savoir sur l'Inde dans la littérature européenne.*

Il progetto di ricerca interroga fonti moderne sulla presenza dell'Oriente indiano nelle letterature europee del Novecento, in un'ottica di rilettura e di discussione della prospettiva critica saidiana. Attraverso quattro letterature europee (francese, belga, italiana e inglese) l'orientalismo letterario europeo dell'età delle decolonizzazioni è ripercorso negli aspetti di una contaminazione reciproca di scrittura letteraria e scrittura antropologica, alla ricerca di basi epistemologiche per la costituzione di un sapere sull'altro non compromesso con l'esperienza coloniale in Oriente.

Aree di ricerca: Littérature postcoloniale, littérature européenne, anthropologie et littérature.

GHIDOTTI Cecilia (Università degli Studi di Bologna)

Dottorato di ricerca in Culture letterarie, filologiche e storiche., XXVII ciclo

Tutor: prof. Marco Antonio Bazzocchi

Il progetto di ricerca verte sulla narrativa italiana del primo decennio del XXI secolo (2000-2010), detta anche letteratura degli *Anni Zero*. Ciò che in precedenza era indicato come “letteratura dell'inesperienza” (Scurati, 2006), “nuova epica italiana” (Wu Ming, 2008), “nuovo assetto della narrativa italiana” (Simonetti, 2008) o più semplicemente come “narrativa del nuovo millennio” o “romanzo italiano contemporaneo” (Casadei, 2006) inizia ad essere stabilmente considerato letteratura degli *Anni Zero*. Obiettivo della ricerca è in primo luogo analizzare i discorsi critici che si registrano su questo oggetto, a partire da una proposta largamente dibattuta di “superamento del postmoderno” emersa intorno al 2007 e da ipotesi di “ritorno alla realtà” che si affacciano nello stesso periodo. In secondo luogo si guarderà ai romanzi che la critica - in un esercizio sempre più conflittuale e negoziato della sua autorità in bilico tra indipendenza e mercato - riconosce come “di qualità” e “rappresentativi” delle tendenze del decennio appena conclusosi.

Aree di ricerca: narrativa italiana del nuovo millennio, rapporto tra letteratura e cinema in riferimento agli anni Settanta italiani.

GIORGINO Simone (Università del Salento)

Dottorato di afferenza: Letterature e Filologie, XXIV ciclo

Tutor: Prof. Antonio Lucio Giannone

Titolo della ricerca in corso: *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene.*

L'obiettivo della ricerca consiste nel tracciare un primo profilo critico relativo alle opere letterarie di Carmelo Bene, col proposito di metterne in luce i rapporti con la coeva letteratura nazionale ed europea, facendone risaltare le affinità e le corrispondenze con le più rilevanti tendenze letterarie del periodo.

Aree di ricerca: Poesia italiana del secondo Novecento.

IANNUZZI Giulia (Università degli Studi di Trieste)

Dottorato di afferenza: Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche, indirizzo italianistico, XV ciclo

Tutor: prof. Elvio Guagnini (Università degli Studi di Trieste); co-tutor: prof. Carlo Pagetti (Università degli Studi di Milano)

Titolo della ricerca in corso: *Letteratura fantascientifica italiana. Un percorso tra istituzioni e testi tra gli anni Cinquanta e Settanta, alla ricerca di una cittadinanza critica tra letteratura di massa e di nicchia.*

La studio ricostruisce la nascita e gli sviluppi della fantascienza novecentesca in Italia, a partire dal 1952, anno di uscita delle prime pubblicazioni specializzate e di comparsa del termine “fantascienza”, fino alla fine degli anni Settanta, quando si ebbero i primi convegni accademici dedicati al genere (a Torino nel 1975 e a Palermo nel 1978). La ricerca si articola lungo tre direttrici principali: teorica e storico-letteraria, di storia editoriale, di analisi testuale.

La sezione iniziale è dedicata alla discussione della definizione di genere letterario fantascientifico, della sua origine e periodizzazione, e alla ricostruzione della storia del genere in Italia, con attenzione alle caratteristiche specifiche del mercato specializzato e della ricezione critica nazionali.

La seconda parte del lavoro studia in modo approfondito le pubblicazioni di maggior rilievo editoriale e letterario in Italia tra anni Cinquanta e Settanta («Urania», «Oltre il Cielo», «I Romanzi del Cosmo», «Galassia», «Futuro», «Robot»). Vengono messe in evidenza, per ciascuna, la storia editoriale, la linea di pubblicazione e l'idea di genere sottesa, le politiche nelle traduzioni e l'atteggiamento verso gli autori italiani.

La terza e ultima sezione è dedicata alla valorizzazione critica di alcuni autori di genere (Lino Aldani, Gilda Musa, Vittorio Curtoni, Vittorio Catani) tramite l'analisi delle opere, con attenzione ai caratteri originali e all'assimilazione dei modelli letterari stranieri, ai legami tra spazi editoriali e produzione letteraria.

Aree di ricerca: Letteratura italiana popolare contemporanea, fantascienza; storia editoriale, relazioni tra scrittura letteraria, produzione editoriale e nuovi *media*; letteratura risorgimentale.

MACHARIS Lorenzo (Università “Carlo Bo” di Urbino)

Dottorato: Studi interculturali europei , XXVI ciclo

Tutors: proff. Gualtiero De Santi e Piero Toffano

Titolo della ricerca: *Immagini e figure del ricordo nella letteratura moderna europea*

Tutte le forme, le idee, e i diversi argomenti di questo progetto di studio per il Dottorato di ricerca sono riconducibili e si risolvono nel tema del ricordo come vivificazione nel quadro della creazione artistica, in particolar modo letteraria, in Europa. Il desiderio di portare avanti una ricerca che possa indagare il tema del ricordo, appoggiandosi sul commento critico di una scelta di grandi testi poetici che lo illuminano, lo approfondiscono e, in gran parte, lo creano o trasformano, nasce dalla constatazione della vitalità della memoria nella cultura europea. Le più grandi testimonianze poetiche mettono in risalto la necessità e peculiarità di questo fenomeno involontario, di questa attività silenziosa, di questa struttura culturale che governa tutta la nostra concezione del tempo, rinviando sempre al passato, abitando il presente e informando il futuro. Lo sviluppo del tema è seguito all'interno della *Weltliteratur*, seguendo un indirizzo comparatistico, chiamando a sé autori come Leopardi, Baudelaire, Hölderlin, Proust, Flaubert, Cervantes e altri.

Aree di ricerca: Letterature comparate, Tempo nella letteratura, Forme della poesia, Memoria, Ricordo, Modernità.

MALARA Teresa (Università per Stranieri di Perugia)

Dottorato in: Comunicazione della letteratura e della tradizione culturale italiana nel mondo (Scuola di Dottorato in Scienze Umane e Sociali), XVI ciclo

Tutor: prof. Norberto Cacciaglia

Titolo della ricerca in corso: *“Itinerario europeo” di Corrado Alvaro.*

Scopo della ricerca: La ricerca ha lo scopo di analizzare la prosa giornalistica alvariana relativa ai viaggi fuori dall'Italia compiuti dallo scrittore, dalla prosa menzionata emergono pagine di preziosa letterarietà che restituiscono una delle più significative testimonianze del suo tempo.

La prosa sui viaggi, composta da *reportage*, corrispondenze, elzeviri, non è solo un documento letterario, è anche un documento sociale e storico attraverso il quale spicca un particolare interesse per l'uomo, la società, il costume. Una densa cronaca giornalistica non minore dal resto della prosa alvariana in quanto conferisce alla notazione realistica la lievitazione della poesia, ma sempre con occhio lucido e fermo. Una cronaca in cui si fa testimone ed interprete delle contraddizioni e delle inquietudini dell'animo umano rigato dall'affanno della partecipazione alla guerra, ai regimi, in cui il richiamo della purezza della primitività delle proprie origini oramai lontane, è sempre presente, in quanto, un rapporto vivo con le tradizioni del passato favorisce la proiezione dell'uomo verso la modernità.

- Indicazione degli aspetti innovativi della ricerca sul piano conoscitivo, interpretativo

Un'analisi della sua prosa giornalistica relativa ai viaggi racchiusa in un unico compendio permetterà di dare maggior enfasi alla dimensione europea dell'autore.

- Metodologia adottata nel corso della ricerca

Reperimento testi, reportage, corrispondenze e elzeviri dell'autore inerenti ai viaggi e successiva analisi.

Aree di ricerca: letteratura italiana, rapporto tra letteratura, storia e antropologia.

MICONI Jada (Università degli Studi di Milano)

Dottorato in Lingue, Letterature e Culture straniere, XXVI ciclo

Tutor: prof. Marco Modenesi

Titolo della ricerca in corso: *Il "fantastico quotidiano" nel romanzo africano contemporaneo.*

Il progetto di ricerca si propone di indagare una specificità di composizione e di scrittura del romanzo africano contemporaneo francofono, attraverso l'analisi approfondita di un *corpus* esemplificativo di romanzi pubblicati dalla seconda metà degli anni Ottanta ad oggi e selezionati in base alla presenza di "fantastico quotidiano" all'interno della narrazione. L'analisi verte sullo studio delle tecniche di inserzione del soprannaturale all'interno dei romanzi del *corpus* elaborato e del loro funzionamento. In modo particolare, lo studio prende in considerazione – oltre ai caratteri tematici – le istanze narrative, le categorie narratologiche del tempo e dello spazio ed i campi semantici rintracciabili all'interno della narrazione. La ricerca si pone come obiettivo l'identificazione di tipologie di rappresentazione dell'elemento soprannaturale a partire dalla riflessione sulle strutture formali.

MINGIONI Ilaria (Università degli Studi "Roma Tre")

Dottorato di ricerca in Italianistica, XXVI ciclo

Tutor: prof. Paolo D'Achille

Titolo della tesi: *Aspetti formali e semantico pragmatici dei connettivi testuali italiani: un contributo teorico allo studio e alla classificazione delle formule di chiusura del discorso, attraverso prospettive di linguistica storica e sincronica.*

Il progetto di ricerca è frutto di una cotutela istituita con l'Università di Basilea (Istituto di Italianistica) e coinvolge in qualità di cotutore la prof.ssa Angela Ferrari; il lavoro connette un approccio fondato sulla linguistica testuale e un altro sulla linguistica storica, un'iniziativa che prende le mosse dallo studio realizzato per la tesi di laurea specialistica (di prossima pubblicazione), che ha visto protagonista un'analisi mirata e approfondita sul testo didascalico del teatro italiano, considerato a partire dalla sua origine, collocabile agli albori del volgare italiano, ed esaminato attraverso un campione degli autori più rappresentativi, fino all'opera pirandelliana, come culmine espressivo. L'analisi del testo nelle sue forme strutturali, lessicali e morfologiche è andata di pari passo con lo studio della letteratura teatrale dei diversi momenti storici, col risultato di congiungere aspetti di critica letteraria e problematiche più tecniche e formali. La tesi di dottorato si orienta sulla dimensione più tecnica, privilegiando le questioni testuali e sfruttando i testi (argomentativi, divulgativi, narrativi, consultati mediante *corpora* come il 'Diacoris', o il 'Primo Tesoro della Letteratura italiana') come strumento più che oggetto in esame, considerando anzitutto lo scritto contemporaneo, per poi estendere l'osservazione in prospettiva storica; l'obiettivo sarà quello di mettere a fuoco le caratteristiche (grammaticali, semantiche, testuali) dei connettivi che esprimono l'idea della "conclusività" (*infine, in conclusione, ecc.*) e vederne i cambiamenti avvenuti nel tempo, in relazione alle continue trasformazioni intervenute nella lingua scritta.

Area di ricerca: Lingua italiana scritta, testi teatrali didascalici, trattatistica, narrativa; aspetti di storia della lingua, problemi di linguistica macro e micro testuale, analisi lessicale e strutturale dell'espressione di "conclusività".

PARISI Daria (Università "Carlo Bo" di Urbino)

Dottorato di afferenza: Studi Interculturali Europei, XXV ciclo

Tutor: prof. Gualtiero De Santi; prof. P. Toffano.

Titolo della tesi: *Governanti Migranti. Governanti di lingua inglese e francese all'estero nell'Ottocento: interculturalità, imperialismo, e immagini letterarie.*

Partendo dalla considerazione del ruolo di mediazione culturale rivestito dalle istitutrici straniere, il lavoro si concentra sulle governanti anglofone e francofone, che hanno costituito un fenomeno rilevante di emigrazione, individuando un corpus di 38 testi pubblicati tra l'inizio del secolo XIX e il primo conflitto mondiale. Tale *corpus* definisce una sorta di "letteratura della governante all'estero", composta da testi sia di natura autobiografica che finzionale. Tali testi sono accomunati dalla presenza di un'immagine letteraria, quella della governante, dalle caratteristiche abbastanza

omogenee, nonché dalla condivisione di molti dei discorsi dei quali la cultura ottocentesca era pervasa. Nella prima parte della tesi i testi sono analizzati seguendo un criterio geografico (paese d'arrivo) e cronologico; nella seconda parte si mettono in luce le tematiche trasversali ai testi analizzati, tematiche che concorrono a definire questo genere peculiare della odoeporica femminile che la letteratura della governante all'estero rappresenta.

Aree di ricerca: odoeporica, imagologia, educazione femminile, letteratura femminile, studi post-coloniali.

PEPE Salvatore (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Dottorato di afferenza: Scienze eurolinguistiche, letterarie e terminologiche, XXV ciclo

Tutor: prof.ssa Marie Thérèse Jacquet

Titolo della ricerca in corso: *Mathieu Riboulet, tra voci narranti e corpo narrato.*

Obiettivo della ricerca è realizzare uno studio monografico sull'autore francese dell'*extrême contemporain*, Mathieu Riboulet.

Partendo da considerazioni volte a mettere in luce il percorso intrapreso dall'autore e le specificità letterarie delle sue opere, questo studio si soffermerà, in primo luogo, sull'utilizzo che lo scrittore fa delle voci narranti e su come queste caratterizzino i suoi romanzi. Un'analisi dei romanzi alla prima persona, di quelli alla terza persona e di quelli che potrebbero essere definiti "ibridi", in cui più voci si impongono alla narrazione, rivela un percorso di scrittura proteiforme che sottende la volontà di assecondare una polifonia e una pluralità di voci che, solo in questo modo, sembrano potersi misurare con la complessità delle vicende trattate e del sentire umano.

In secondo luogo, lo studio si concentra su quella componente posta alla base della sua produzione narrativa: la corporeità. Si mostrerà come lo scrittore, pur inserendosi in una corrente dell'*extrême contemporain* che ha posto il corpo al centro della propria scrittura – si pensi, essenzialmente, ai lavori di Angot, Houellebecq, Guibert, Despentes, Lagarce, Nobécourt –, esprima la volontà di oltrepassare i limiti di una corporeità che sembra poter essere colta solo nel suo "dialogo frontale" con la spiritualità. In questo ambito, fattori come desiderio sessuale e malattia, strettamente correlati tra loro e in linea con la scrittura "corporea" dell'autore, sembrano veicolare un percorso scritturale di misticismo laico che consente la sovrapposizione della sfera corporea con quella spirituale. Questa "sublimazione" del corpo, che in certi frangenti si confronta con una sovraesposizione del corpo – sfiorando i casi limite, posti su diversi livelli dell'esperienza umana, di pornografia, prostituzione e incesto –, scaturisce dal corpo e si sviluppa in esso.

Uno studio di questo tipo nasce con l'intento di soffermarsi su una voce nuova della letteratura francese contemporanea, ma già del tutto personale; una voce che ha deciso di porre delle parole, lì dove, solitamente, vige il silenzio.

Area di ricerca: Letteratura francese dell'*extrême contemporain*

ROMAGNOLI Federico (Università per Stranieri di Siena)

Dottorato di afferenza: Filologia, Letteratura e Storia della lingua italiana, XXIV ciclo

Tutor: prof.ssa Lucinda Spera

Titolo della ricerca in corso: *Il senso del limite. Analisi della poesia di Cesare Viviani dal 2000 ai giorni nostri.*

Il lavoro si prefigge di analizzare l'ultima parte dell'opera del poeta senese Cesare Viviani, quella definita dalla critica "poesia-pensiero" che comprende le seguenti raccolte: Silenzio dell'universo, Passanti, La forma della vita, Credere all'invisibile e Infinita fine. Il concetto fondamentale sul quale ruota il discorso è quello di "limite" inteso esattamente come limite delle capacità umane, limite verso l'incomprensibilità della realtà che si palesa sia attraverso due strade distinte e originali: una poesia prettamente mistica e una di tipo narrativo-prosastico. Accanto all'analisi metrico-stilistica si procede infatti alla comparazione intertestuale con il lavoro pregresso del poeta e con i modelli contemporanei, in particolare Mario Luzi, Giovanni Raboni, Giovanni Giudici, Andrea Zanzotto e Franco Fortini.

Aree di ricerca: Poesia italiana contemporanea.

ROTOLO Paola (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

Dottorato di afferenza: Scuola di dottorato in Scienze Letterarie, Linguistiche e Artistiche, indirizzo Italianistica, XXVII ciclo

Tutor: prof. Bruno Brunetti

Titolo della ricerca in corso (provvisorio): *Vent'anni di letteratura della migrazione in Italia. Questioni teoriche e il caso della letteratura araba in italiano.*

Il mio lavoro di ricerca vuole proporsi come indagine, analisi, racconto di alcuni testi della letteratura italiana della migrazione, ovvero di quella letteratura nata nei primi anni Novanta dalla presa di parola dei migranti che scelgono l'italiano come lingua di espressione letteraria. La ricerca affronta anche questioni teoriche, legate alla definizione, alle problematiche linguistiche, ai generi e ai modi di questa espressione letteraria, cogliendo lo spunto dato dal "compimento della maggiore età", dai primi venti anni di vita delle scritture migranti. Assistiamo oggi infatti all'emergere di una pluralità di voci che provengono da ogni lato del mondo, e che contribuiscono a riconfigurare il canone letterario italiano nella direzione di una letteratura interculturale e transnazionale. Se gli esordi letterari dei primi anni Novanta si limitavano a rappresentare l'esperienza della migrazione come esperienza autobiografica ed erano perciò riconducibili ad una tematica fissa, oggi assistiamo ad un'evoluzione verso un livello superiore di qualità letteraria, di complessità delle tecniche narrative e di originalità delle soluzioni linguistiche adottate che meritano di essere discusse e approfondite attraverso un esempio geografico specifico, quello degli scrittori di origine araba.

Aree di ricerca: scritture della migrazione italiana, studi culturali, studi saidiani.

SIELO Francesco (Istituto Italiano di Scienze Umane SUM)

Dottorato di afferenza: Letteratura e cultura europea , XXVI ciclo

Tutor: prof.ssa Nadia Fusini

Titolo della ricerca in corso: *Montale anglista.*

Il mio progetto si incentra sul Montale anglista, quindi critico, traduttore e soprattutto grande interprete del mondo culturale e letterario angloamericano. Montale sottopone negli anni a un'analisi costante le dinamiche della modernità, studiando la crisi di quello che lui definiva l' "uomo umano", l'ipertrofia tecnologica e le rappresentazioni che l'arte riesce a dare di questo mondo in crisi, prossimo all'Apocalisse. L'Inghilterra dapprima e l'intero mondo angloamericano successivamente, vengono da Montale assunti come soggetto di studio privilegiato, in quanto acme indiscusso della civiltà occidentale. Secondo Nozzoli «il confronto con l'universo inglese e con i suoi modelli politici, antropologici, comportamentali è per Montale parte costitutiva della propria personale parabola di destino e, insieme, del destino stesso dell'uomo d'Occidente». Il confronto critico e spesso la traduzione diretta di autori come Eliot, Pound, Melville, Hemingway, mette in luce come la letteratura anglofona, per Montale, sia quella maggiormente impegnata a contrastare l' "Apocalisse tecnocratica", attraverso una lucida, ironica, disincantata e dandistica resistenza.

Aree di ricerca: Italianistica contemporanea, Anglistica contemporanea, Letterature moderne comparate.

SUPPA Francesca (Università Ca' Foscari, Venezia)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale (Ca' Foscari, Venezia), Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universitat Autònoma de Barcelona), XVII ciclo

Tutor: prof. Pietro Gibellini (Ca' Foscari, Venezia), prof. Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)

Titolo della ricerca in corso: *Manzoni, lettore di Lope de Vega.*

Questa ricerca ha l'obiettivo di indagare l'influsso di alcune *pièces* di Lope de Vega (in particolare: *El mejor alcalde, el rey*, *El alcalde de Zalamea*, *Fuente Ovejuna*, *Peribañez y el comendador de Ocaña*) nel processo compositivo dei *Promessi Sposi*. La possibilità che Manzoni si ispirasse a Lope de Vega è stata già considerata da tre studi (Bruno Cotronei, *Una commedia di Lope de Vega ed i «Promessi Sposi»*, Palermo, Vena, 1899; Ezio Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni, 1935; Giovanni Getto, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1970) e merita di essere approfondita per varie ragioni. Anzitutto, il teatro di Lope poteva costituire un ottimo documento letterario per chi volesse ricostruire la società lombarda del Seicento (in cui era forte l'influsso spagnolo) e in particolare il mondo degli umili, tanto presente nelle opere del *Fénix*. Inoltre, il *plot* delle commedie del *villano honrado* e le stesse caratteristiche di tale personaggio (si veda l'analisi di Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985) ricorrono nel romanzo: il tema del matrimonio interrotto, del rapimento e della scommessa è già lopesco; e nell'ardore di Renzo si può ravvisare traccia della *honra* del *villano*. E ancora, la ricerca manzoniana sulle forme del teatro non poteva prescindere dall'apporto di Lope de Vega, il primo autore a teorizzare il teatro moderno (*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*), cui Schlegel dedica alcune pagine nel fondamentale *Cours de littérature dramatique*, testo più volte citato da Manzoni. Infine, con questa indagine si vorrebbe aggiungere qualche tassello al complesso rapporto di Manzoni con il Barocco: al disprezzo per i connotati estetici e politici di quell'epoca si accompagna un'accurata mimesi del dettato stilistico («L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo»), che tradisce,

come osserva Getto (*Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000), «una sapienza evocativa, un interesse curioso, un definitivo fascino estetico, quel fascino che, in un clima di sensibilità ben diversa, avrebbe dovuto farsi sentire e rendersi storicamente attivo alcuni decenni più tardi».

Aree di ricerca: Letteratura italiana dell'Ottocento, Letteratura spagnola del Siglo de Oro, Letterature comparate.

VERZIAGI Irene (Università Ca' Foscari, Venezia)

dottorato di afferenza: Italianistica e Filologia classico-medievale (Scuola di dottorato in Scienze Umanistiche), XXV ciclo

tutor: proff. Francesco Bruni e Tiziano Zanato

Titolo della ricerca in corso: *L'utopia imperfetta del Parnaso di Boccacini. Sul lessico politico-intellettuale e su alcuni aspetti strutturali dei Ragguagli di Parnaso.*

Obiettivo della ricerca è l'analisi, in primo luogo di tipo interpretativo, del lessico politico-intellettuale dei *Ragguagli di Parnaso* (1612-13) di Traiano Boccalini e la redazione di un *Lessico* ragionato dell'opera comprensivo di circa una sessantina di voci, raggruppate in ordine alla maggiore o minore rilevanza semantica. Ho considerato inoltre alcuni aspetti strutturali dell'opera, conducendo: una ricognizione sull'ampio spettro di personaggi fra loro eterogenei - appartenenti alla cronaca, alla storia, al mito - che interagiscono nei ragguagli; una descrizione della geografia e topografia del regno di Parnaso - coi loro aspetti anche mutevoli -, che si configura come un immaginario sovramondo a mezza via fra cielo e terra, ma è al tempo stesso specchio delle forze geopolitiche dell'epoca. Infine, a partire anche dalla considerazione della componente controriformistica ma non acriticamente cattolica dell'ideologia dell'autore, a fianco ad altri referenti delle reti allegoriche di cui s'intesse l'opera già in parte individuati da Luigi Firpo (editore dei *Ragguagli*), propongo l'identificazione, finora non avanzata in sede critica, degli stoici coi gesuiti; nonché una riflessione sullo "statuto" del Parnaso boccaliniano, sospeso fra realismo e utopia, la quale viene suggerita ma al tempo stesso lucidamente negata in relazione non solo ai virtuosi-letterati, "spiriti magni" ammessi per merito in questo oltremondo, ma anche al loro sovrano illuminato, Apollo: l'uno e gli altri comunque vada soggetti a errori e fragilità.

Aree di ricerca: Letteratura italiana del Seicento.

