

Nemla Italian Studies

**Journal of Italian Studies
Italian Section
Northeast Modern
Language Association**

**Special Issue:
New Perspectives on Veneto
Literary and Cultural Itineraries**

**Editors:
Simona Wright
The College of New Jersey
Giovanni Spani
College of the Holy Cross
Volume xxxv, 2013**

Nemla Italian Studies (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the Northeast Modern Language Association under the sponsorship of NeMLA and The College of New Jersey

Department of World Languages and Cultures
2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and Italian scholars, excerpts from published and unpublished authors, and a section of book reviews.

Participation is open to those who qualify under the general NeMLA regulations and comply with the guidelines established by the editors of *NeMLA Italian Studies*.

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica.

Each issue of the journal is listed in PMLA Directory of Periodicals, Ulrich International Periodicals Directory, Interdok Directory of Public Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences and Humanities Proceedings.

Institutional subscription is obtained by placing a standing order with the editor at the above The College of New Jersey address. Individual subscription is obtained by subscribing online through the NeMLA Italian Studies webpage: www.nemla.org. Each new or back issue is billed \$10 at mailing.

Editorial Board for This Volume

Founder

Joseph Germano, Buffalo State College

Editors

Giovanni Spani, College of the Holy Cross

Simona Wright, The College of New Jersey

Assistant to the Editors as Referees

Fabio Benincasa, Duquesne University-Rome Campus

Francesco Rosetti, Independent Scholar

Letizia Modena, Vanderbilt University

Fulvio Orsitto, California State University-Chico

Federico Canaccini, LUMSA-Roma

Christopher Nissen, Northern Illinois University

Gloria Pastorino, Fairleigh Dickinson University

Pierpaolo Antonello, University of Cambridge-UK

Umberto Mariani, Rutgers University

Andrea Malaguti, University of Massachusetts Amherst

Philip Balma, University of Connecticut-Storrs

Editorial Assistant

Anna Strowe, University of Massachusetts Amherst

Volume xxxv
2013

CONTENTS

Introduction
SIMONA WRIGHT and GIOVANNI SPANI.....xi

HISTORY

“Venetia (Venice)”: Its Formation and Meaning in the Middle Ages
LUIGI ANDREA BERTO.....1

Fare e scrivere storia a Venezia. I Dolfin “dela nobil città de Venetia,” protagonisti della vita politica e culturale a Venezia tra fine Medioevo e Rinascimento
CHIARA FRISON.....8

Botteghe da Caffè, Sociability and Gender in Eighteenth-Century Venice
IRENE ZANINI-CORDI.....26

Un bibliotecario sotto inchiesta per antifascismo a Venezia al tempo della guerra d’Etiopia
STEFANO TROVATO.....51

LITERATURE-CINEMA-THEATER

“Come vi mando a dire una cosa fatela”: individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan
PAOLO PUCCI.....72

Sul sublime in Zanzotto
MARCO PACIONI.....100

La Paura e il Mondo: Presentazione della poesia di Riccardo Held
ENRICO MINARDI.....131

Alcune poesie inedite di Ernesto Calzavara. Saggio di edizione critica ANNA RINALDIN.....	150
Critical Landscapes: On the Mutation of a Territory and Its Literary Representations: The Case of Contemporary Veneto and the Example of Massimo Carlotto ENRICHETTA L. FREZZATO.....	172
Il paesaggio veneto in Piovene. Inverno d'un uomo felice: una proposta di lettura MARIA PIA ARPIONI.....	196
Comunità chiuse: <i>Io sono Li, La Giusta distanza e Cose dell'altro mondo</i> RON KUBATI.....	221
<i>ITIS Galileo</i> : Marco Paolini and the History of Science CRISTINA PERISSINOTTO.....	245

**ANTHOLOGY/ANTOLOGIA:
THE PLACE TO BE**

ALESSANDRO CANZIAN. "The Place to Be".....	271
FABIO FRANZIN.....	276
GIOVANNA FRENE.....	297
SEBASTIANO GATTO.....	305
GIULIA RUSCONI.....	310
SERGIO MARIA SERRAIOTTO.....	313
PIERO SIMON OSTAN.....	317
ALBERTO TRENTIN.....	325
GIOVANNI TURRA.....	329

BOOK REVIEWS

- Colleoni, Federica, e Francesca Parmeggiani, a cura di. *Forme, volti e linguaggi della violenza nella cultura italiana*. Lonato del Garda, Brescia: Edibom Edizioni Letterarie, 2012. Pp. 260.
PIERLUIGI ERBAGGIO.....334
- Francese, Joseph. *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*. Florence: Firenze University Press, 2012. Pp. 159.
LISA VITALE.....337
- Lombardi-Diop, Cristina, and Caterina Romeo, eds. *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Pp. 320.
SIMONA WRIGHT.....340
- Marinetti, F.T. *Venezianella e Studentaccio*. A cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio. Mondadori, Milano, 2013. Pp. 181.
NICHOLAS ALBANESE.....345
- Orsitto, Fulvio, ed. *Cinema e Risorgimento: visioni e re-visioni. Da "La presa Di Roma" a "Noi credevamo."* Manziana (Roma): Vecchiarelli, 2012. Pp. 361.
MARTINA DI FLORIO GULA.....347
- Serra, Maurizio. *Malaparte: Vite e leggende*. Venice: Marsilio, 2012. Pp. 587.
FRANCO BALDASSO.....351
- Spani, Giovanni, and Philip Balma, eds. *L'Italia letteraria e cinematografica dal secondo Novecento ai giorni nostri*. Cuneo: Nerosubianco, 2013. Pp. 172.
MATTIA ACETOSO.....354
- Stillman, David, and Tiziano Cherubini. *The Ultimate Italian: Review and Practice*. New York: McGraw-Hill Companies. 2013. Pp. xiv + 433.
LINO MIONI.....357
- Ferrari, Chiara Francesca. *Since When Is Fran Drescher Jewish? Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons, and The Sopranos*. Austin, TX: University of Texas Press, 2010. Pp. 176.
FELICE ITALO BENEDEUCE.....360

Introduction. New Perspectives on Veneto: Literary and Cultural Itineraries

Nella collezione dei luoghi comuni, popolari, letterari, colti e idioti (le definizioni possono anche coincidere), che hanno dipinto dall'unità in poi, i popoli che compongono il mosaico italiano, tra l'“austero” Piemonte e l'Abruzzo “forte e gentile,” tra i “fieri” siciliani e gli “industri” Lombardi ... al Veneto, ai Veneti, è toccata e tocca ancora, una patente di grossolana bonarietà, poca apparenza e grandi virtù di fondo, con una nota di compatimento. Soldati valorosi, gran lavoratori ... e devotissimi a Bacco, i Veneti; e il Veneto, terra di serve fedeli e devote, di frati e monsignori, regione patriottica e subalterna, legalitaria, clericale, insomma la Vandea d'Italia, come l'hanno spesso classificata, bontà loro, inviati speciali e titolisti di quattro quinti della stampa italiana. Cinema e televisione: attendenti fedelissimi e “tose” saporite ma stupidelle, domestiche sceme, preti lepidi, pace agreste, virtù palesi e vizi nascosti.

Alvise Zorzi's entertaining selection of notorious commonplaces on the region and its inhabitants, inaugurates the introduction of a comprehensive volume dedicated to what was then considered (we are in 1983), “contemporary” Veneto.¹ The famed Venetian author and journalist's *ouverture* unfolds into a brief but passionate overview of the region's glorious past, for the most part linked to the grandeur and power of its undisputed queen, Venice. While Zorzi's piece is an emotional, subjective tapestry of a Veneto more imagined than real, replete with nostalgia for virtues that were already by then long extinct, the many contributions that form the collection point to a more objective and systematic exploration of the subject matter. The table of contents illustrates the variety and comprehensiveness of the volume's scope, with articles dedicated, most notably, to Veneto's cultural traditions, literature, cinema, architecture, theater and society, schools, landscape, and environment. Observed from today's lens, *Veneto contemporaneo* is a rare document that depicts a region in the midst of a series of sudden and, in many

¹ AAVV. *Veneto contemporaneo (Società e cultura)*. Vicenza: Neri Pozza, 1983. xiii.

INTRODUCTION

ways traumatic, economic, social, and cultural transformations. The Eighties and Nineties of the Novecento marked for Veneto a distinct historical moment, a time of unprecedented economic growth marked by the robust expansion of family owned businesses driven by flexible and dynamic manufacturing standards. Needless to say, the passage from what was mainly an agrarian culture to the industrial model, with its corresponding escalation of wealth, was not painless. On the contrary, its flaws and limitations became immediately evident. And they are particularly manifest today, when a series of political impasses and the rapid economic downturn produced by the introduction of the euro have drastically reduced the number of businesses, leaving many without a job, looking at a most uncertain, unsettling future.

That is why, exploring Veneto's cultural and social horizon today is again a most interesting project, an idea that was borne of the common interest of the editors, both native of the region, in understanding the historical moment, in presenting how some of the contradicting dimensions of the economic development have played out in the local realities, and in locating some of the forces and energies that are active on the territory, indicating that amid a crisis that is both economic and cultural, significant experiences are taking place, pointing to a social substratum still infused with vitality and creativity.

The volume is divided into three parts, to situate each article in a contextually meaningful setting that renders thematic connections, interactions, and impollinations possible. In the first part, the frame of the investigation is historical.

Luigi Andrea Berto's meticulous reading of late Roman and early Venetian documents functions as a preface to the volume, examining both the semantic shifts connected to the province originally created by Octavian Augustus in 7 A.D. and the territorial expansions that gradually brought the *Venetia* "of the islands" to control the mainland and the region that we know as Veneto today. Within the shifts in geographic borders and the consequent semantic adjustments, Berto's study points at the process, still ongoing today, that identifies the limits of the district that can be defined, economically, politically, and culturally as *Venetia*.

Chiara Frison's articulate study of the Dolfin family sheds

INTRODUCTION

light on one of the most influential patrician lineages of the Venetian republic and their ascent to power, which parallels Venice's rise to supremacy in the Adriatic and Eastern Mediterranean from the XIV to the XVI century. Among the Dolfin notables examined by Frison is Giorgio, whose administrative position in the Venetian Chancellory played a key role in the composition of his "Cronicha dela nobil città de Venetia e dela sua provintia et destretto." Highlighting Dolfin's historiographical merit in selecting celebratory episodes and figures of the past, Frison notes the author's distinctive trait, his understated tribute to the city's political and judicial foundations and the defense of those under attack, among them Doge Francesco Foscari, whose fierce loyalty to the city and its institutions the author championed as a critical trademark of Venetian citizenship. Thus the history of the Dolfin family, as Frison's title reminds us, is layered and multifaceted, spanning from the political sphere to the historiographical, where it left its mark as chronicler of the city's noble institutions.

In her thought-provoking essay, Irene Zanini-Cordi studies eighteenth century Venetian coffee houses as spheres of social and cultural transformation. Departing from Jürgen Habermas' definition of bourgeois public sphere, Zanini-Cordi investigates the public and private dimension of coffee houses in Venice, reflecting on how they fostered the dissemination of ideas, the democratization of society and the growing participation of women in the public discourse. A trait that was particular to Venice, the inclusion of women in the space of the coffeehouses, is explored both through archival sources as well as literary texts, primarily Goldoni's intermezzo, *Bottega da caffè* and later play, *La bottega del caffè*. It was Goldoni who first recorded in literary terms the shift in the forms of sociability on the Venetian scene, changes that had significant social and cultural implications. Coffee and coffeehouses, in McLuhan terms the medium and the message, were instrumental to the exchanging, moving, processing and making of information that characterized the new world and that, Zanini-Cordi's study substantiates, promoted the rise of a new and virtuous middle class so well documented in Goldoni's *Locandiera*.

Stefano Trovato's well documented essay reveals the details of the 1935 investigation conducted by the fascist government against Luigi Ferrari, Director of the Biblioteca Marciana between 1920

INTRODUCTION

and 1948, after he had been anonymously denounced of antifascism and anti-patriotic activities. Trovato's work presents this episode as exemplary to illustrate the non interference of the fascist administration, at least not until the late 1930s, in the management of the national libraries and other institutes of higher learning. The examination is supported by several archival documents, such as letters, testimonials, and official records that back the thesis, suggested by historians such as Guido Melis and Alberto Petrucciani, that the Ferrari case was handled rather inattentively by the regime. Trovato's careful work is not only useful to shed light on the often ignored history of Italian libraries during fascism but it is also valuable to understand the cultural and intellectual environment of the time and the reaction of the cultural establishment against possible political interferences. Notable is the universal support for Ferrari that the investigation reveals, and the loyalty of the institutions to their own professional cadres as well as the disinterest of fascism to replace positions of cultural relevance with incompetent but loyal bureaucrats.

The second part of the volume, dedicated to literature, cinema, and theater, opens with Paolo Pucci's original study of the correspondence between Venetian aristocrat Maria Savorgnan and the illustrious Pietro Bembo. Discovered at the beginning of the twentieth century by Monseigneur Luigi Grammatica, the identity of Bembo's secret lover elicits the interest of the author not only because it allows the exploration of the more than amicable relation between these historical figures but, most significantly, for what the correspondence reveals in terms of social practices, societal restrictions, and moral norms *vis-à-vis* women and their role in the public and private spheres. Examining the composite style and content of Savorgnan's correspondence, Pucci locates the authoress' practices of resistance to the patriarchal system she inhabits. The correspondence reveals in fact the stages of the development of her female subjectivity, which enables Savorgnan to enact subversive practices of self-representation, to open spaces of agency, and to challenge the stringent limitations imposed to her as a widow and noblewoman. Pucci recognizes Savorgnan's ability to expand the restrictive public space she could influence and to define her role as self-affirming subject even within the rigid structure of Venetian patriarchal morality and traditions.

INTRODUCTION

Marco Pacioni's essay focuses on the poetics of the sublime as a continuous dimension of the work of the late Andrea Zanzotto, one of the most important Italian poets of the 20th century. Pacioni identifies three principal phases of the sublime in the late poet's work, as it has ventured into different territories: the realm of the semantic, of the signifier or subject, and finally of the referent or the landscape. The scholar correctly points out how in the last two collections of poetry by the poet from Pieve di Soligo there is an evolution in the relationship between the sublime and the aesthetics of the beautiful: Zanzotto explores the components made sublime by the human destruction of the beauty of the landscape understood both as nature and as the result of mankind's interaction with it. Pacioni demonstrates therefore how this direct confrontation with nature in Zanzotto's final works renders his poetry more sublime as it is more environmentally conscious.

Enrico Minardi analyzes the three collections of poetry published by Riccardo Held (*Per questa rilassata acida voglia*, 1985; *Il guzzo irriverente dell'azzurro*, 1995; *La paura*, 2008), affirming that the entire *oeuvre* is to be considered a *liber unicum* since the poet re-thinks many of his earliest compositions in order to present them in more recent editions of his poetry. Minardi underlines how in Held's vision of the world there is a progressive acceptance of the sentiments of love and brotherhood that goes beyond the narcissism present in the early work of the Venetian poet.

The originality of the article by Anna Rinaldin lies in the presentation of six unpublished poems written *between* 1954 and 1984 by Ernesto Calzavara and chosen from the 150 belonging to the "Calzavara Collection" (located at the *Centro Interuniversitario di Studi Veneti*, Venice). Rinaldin provides a preview of a larger work that will result in the publication of a critical edition with commentary of the entire poetic production of the author from Treviso.

Landscape has played a major role in the artistic production of Venetian artists since the Middle Ages and has affected considerably the poetic, literary, and cinematic production of the last few decades. Since the 1980s, authors have witnessed and recorded the sudden modifications imposed by a rash industrialization that reshaped both the landscape of the region and its people. As Enrichetta Frezzato's study points out, landscape is never passive, but rather becomes enacted

INTRODUCTION

and internalized by the gaze that observes it, producing a subjective awareness that is inner and empirical rather than objective and physical. When this “landscape consciousness” becomes representation, as in Massimo Carlotto’s investigative writing, it functions as a shared cultural framework, a literary space that engages the reader in ethical and political matters as it simultaneously locates issues in a specific localized territory, in a collectively experienced reality.

While Carlotto’s crime novels mirror the cultural disorientation and eradication of the historical memory that characterizes the social fabric of contemporary Veneto, Piovene’s landscape, as examined by Maria Pia Arpioni, is memorialized to reflect the inner disposition and emotions of the poetic voice. An unfairly overlooked literary figure, Piovene is appreciated by many critics who have remarked in particular the symbolic implications of his lyrical geography. Connoted by subtle pictorial, literary, and artistic reminiscences, the gentleness and even the “mollezza” of the landscape around the “colli” Berici is contrapuntal to the psychological dimension of Piovene’s protagonists. Their labyrinthine consciousness fluctuates between light and darkness, carefully rendered with enigmatic and elusive images of the surrounding countryside and by idealized architectures that suggest an inner emotional vacuum.

Ron Kubati’s explorations of Mazzacurati’s, Segre’s, and Patierno’s most recent cinematography depart from Zygmunt Bauman’s concept of territoriality as regulating principle of contemporary living. “Voglia di comunità” is the desire to form community, to live in a safe and unthreatening surrounding, yet in this idealized space, where identity is conceptualized as uniformity, outside intruders are not welcome, become ostracized, and are ultimately removed. Kubati’s analysis of *La giusta distanza*, *Io sono Li*, and *Cose dell’altro mondo* points at the social and cultural gap that manifests itself, tragically, when the quiet surface of existence is disrupted by unexpected events. Emotional attachments become suspect, relations of trust are broken, and civility is disturbed when the “other” reveals his/her performative, and therefore threatening, subjectivity. Kubati dissects the practices of representation selected in the narratives to reveal how communities are still closed, “chiuse,” and how any unauthorized cultural “extraterritoriality” is sanctioned and even punished.

INTRODUCTION

Similarly to literature and cinema, theater has also been instrumental in confronting the transformations produced in the recent past by the industrial reconfiguration of Veneto's territory. Marco Paolini's *teatro di narrazione* is an example of social and political engagement with issues of global relevance such as the destruction of the agrarian culture (*Vajont*), the corporate indifference to the environment (*Bhopal*), and the nazis' practice of eugenics (*Ausmerzen*). In her essay, Cristina Perissinotto examines Paolini's staging of Galileo's life and theories (*ITIS Galileo*), interrogating his relations with power and his contribution to the sciences. Embedded in the triad faith, science, superstition, Paolini's portrait applies an epistemological approach to the understanding of the historical period the Florentine scientist inhabited, not dismissing the entertaining informality of biographical anecdotes. Perissinotto's close examination of the play highlights the dichotomic paradigm, simplicity versus complexity, Ptolemy versus Copernicus, science versus the pseudo sciences, rationality versus irrationality, on which Paolini founds his theoretical framework. It is the latter, the play of rational and irrational forces, that Paolini complicates with most attention in his play, as he offers a less hyper-rational and indeed more biographical and sociological reading of Galileo as an intellectual and scientist.

The third, anthological part of the volume is inaugurated by Alessandro Canzian's essay, *The place to be*, and contains a selection of works by some of the most interesting and promising poets of contemporary Veneto. Fabio Franzin, Giovanna Frene, Sebastiano Gatto, Giulia Rusconi, Sergio Maria Serraiotto, Piero Simon Ostan, Alberto Trentin, and Giovanni Turra are only a few of the many notable poets worthy of attention and study. The variety of their voices, styles, philological experiments, and thematic approaches confirms the blossoming of a dynamic literary movement, supported by a network of well attended cultural events. As Alessandro Canzian points out in his introductory essay, the crisis that has so profoundly affected the Northeast has also produced the urge for an earnest re-evaluation of the notions that contributed to its short-lived economic miracle: productivity, success at all costs, annihilation of local identities, erasure of cultural and historical traditions, and, last but not least, devastation of landscape. From the edge of the economic downturn,

INTRODUCTION

however, Veneto is emerging today again as a dynamic workshop, where the artifact is, undeniably, a “fact of art.” Canzian’s essay offers a sample of the larger region’s cultural vitality. Larger as it includes, geographically, Friuli Venezia Giulia, a territory that has been, since the edict of Octavian Augustus, part of the *Venetia* province. Larger also, however, because of its historical memory, because of its deep roots and far reaching cultural horizons.

The present volume is by no means a complete overview of today’s Veneto; it is rather an invitation to explore its realities, contradictions, literary and cinematic representations, and to recognize, in its changing social fabric, the fertile humus in which the poetic word can still be heard, can still make of Veneto *the place to be*.

Simona Wright
Giovanni Spani

THE COLLEGE OF NEW JERSEY
COLLEGE OF THE HOLY CROSS

“*Venetia* (Venice)”: Its Formation and Meaning in the Middle Ages¹

The word Venice has not always indicated the world city recognizable today. This was a long and complex process and the purpose of this overview is to illustrate the main phases of this evolution.

Narrating the Lombard King Alboin’s conquest of some cities, located in modern-day Veneto, in 568/569, the Lombard historian Paul the Deacon (ca. 720-ca. 799) felt the need to add a geographical explanation about that area.

Then Alboin took Vicenza and Verona and the remaining cities of *Venetia*, except Padua, Monselice and Mantua. For *Venetia* is composed not only of the few islands which we now call *Venetia*, but its boundary stretches from the borders of Pannonia to the river Adda. This is proved in the annals in which Bergamo is said to be a city of *Venetia* and in histories we thus read of lake Benacus [Lake Garda]: “Benacus, a lake of *Venetia* from which the river Mincio flows.”... Istria is also joined to *Venetia* and both are considered one province... The city of Aquileia was the capital of this *Venetia*, in place of which is now Forum Iulii [Cividale], so called because Julius Caesar had established a market for business there.²

The ancient *Venetia* Paul the Deacon talks about was the *X regio* (“the tenth region”), which Octavian Augustus created in ca. 7 A.D and Emperor Diocletian (284-305) renamed *VIII provincia Venetia et Histria* (“the eighth province, *Venetia* and Istria”). In current terms it included modern Lombardy east of the Adda river, Veneto, Trentino (excluding the Venosta Valley, Pusteria Valley and the upper Isarco Valley), Friuli Venezia Giulia, and Istria as far as the Arsa/Raša river (Croatia). The capital of this region—a sort of bridge between northern and central Italy and the northern and the north-eastern parts of the Roman Empire—was Aquileia. As a consequence, this city, currently a very small town in south-eastern Friuli Venezia Giulia region,

became one of the most important and dynamic hubs in Northern Italy during those centuries; the beginning of its downfall was caused by its destruction at the hands of the Huns, led by Attila, in 452.³

The “few islands” Paul the Deacon mentioned are those of the Venetian lagoons, which, unlike the mainland, were never conquered by the Lombards. After being a part of the Byzantine empire for ca. 150 years, the islands had become an independent duchy during the eighth century (Pavan and Arnaldi 409-56). As for the Roman province *Venetia*, the Lombards created a kingdom subdivided into districts called duchies—the main ones in north-east Italy were those of Verona, Trento, Vicenza, and Cividale; the previous terminology became obsolete and this is why the Lombard historian decided it was necessary to provide an explanation.

The first stages of the formation of a *Venetia* “of the islands” cannot be clearly determined. It is likely that both the fifth-century barbarian raids into Italy and the Huns’ destruction of Aquileia caused part of the population of the Roman province of “*Venetia* and *Istria*” to seek refuge in the neighboring Venetian lagoons. After the raiders left, most of the refugees probably returned to their homes, but some of them decided to settle on the Venetian islands, thus increasing their relevance.⁴ Clear evidence of the existence of a “Venice of the lagoons” is provided in the description the Roman official Cassiodorus gave in one of his letters in 537/538. Asking the locals to take food supplies to Ravenna, he compared to aquatic birds’ nests the houses, which the Venetians had built with great care and to whose walls they hitched their ships like animals, and also praised their simple and egalitarian way of life.⁵ It was, however, the Lombard invasion in 568/569 that marked the formation of an area with its own identity. Over the following seventy years, the barbarians were able to conquer all the Veneto’s mainland, thereby provoking the migration of a portion of the inhabitants of that region to the Venice of the lagoons, which remained under the control of Constantinople (Pavan and Arnaldi 409-27). This was clearly emphasized in the first medieval Venetian chronicle, the *Istoria Veneticorum* (IV), which was composed at the beginning of the eleventh century and attributed to a deacon called John (Giovanni Diacono IV 7-12). It begins in this way:

“*VENETIA (VENICE)*”

Given that there are two Venices. The first is the one that can be found in the histories of the ancients... The second Venice is the one that we know to be located among the islands... in the gulf of the Adriatic Sea, where among flowing waves, in a wonderful position, a multitude of peoples live happily. This population... takes its origin from the first Venice.⁶ (IV 1.1)

The chronicle then goes on to describe the Lombard invasion of Italy. As a product of the eleventh century—when the duchy became a dominant power on the Adriatic (Ortalli, “Il ducato” 774-80)—this account was meant to assert that the Venetians were of Roman origins. From uninhabited lands and a reconstruction of prior settlements, they forged a homeland without prior connections to Constantinople. The Venetians could, therefore, claim to have been independent since the birth of the new Venice and consider themselves at the same level as the Byzantines.⁷

John the Deacon’s work also illustrates the meaning of ‘Venice’ in this period.

After having decided to establish their future dwellings in those islands, they built very well fortified centers and cities and recreated a new Venice and a wonderful province.

The first of them is called Grado. It has high walls, is embellished by many churches, is full of bodies of saints, and is the capital and the metropolitan see of all the new Venice so as Aquileia was of the old Venice. The second island is named Bibione. The third is called Caorle... The fourth is the island in which, some time before, a city was built with great care by Emperor Heraclius, but, the Venetians remade it (Civitas Nova – Eracliana [Eraclea]) smaller because it was consumed by time. The fifth island is called Equilo [Jesolo]... The sixth island is Torcello... The seventh island is called Murano. The eighth island is Rivoalto. Although it is the last one peoples chose to live on, it is however the richest and the most celebrated of all the islands, not only because of the beauty of its churches and houses, but also because it has the ducal office and an episcopal seat. The ninth island is called Metamauco [Malamocco]... The tenth island

Berto

is Poveglia. The eleventh is called Chioggia the lesser in which the monastery of Saint Michael is located. The twelfth is called Chioggia the greater. At the extremity of Venice there is also a fortified center which is called Cavarzere. Moreover there are many other inhabitable islands in this province. (IV 1.5-6)

As this description and all the other medieval sources show (Berto 141-62), the term Venice indicated the entire Venetian duchy, formed by several islands,⁸ and not the modern city of Venice.

As for the mainland, the Lombards created a kingdom subdivided into duchies (in north-east Italy there were, for example, those of Verona, Vicenza, Treviso, Trento, and Cividale) and, as a consequence, this led to the fragmentation of the previous period's geographical unity.⁹ Because the Roman terminology was no longer used, Paulus Diaconus felt clarification was necessary.

After being located in Civitas Nova—Heracliana and in Metamauco, the capital of the duchy was moved to the Rivoalto (Rialto) island group in 811, when the ducal palace was built (Giovanni Diacono IV 2. 29). This nucleus expanded over the following centuries thanks to the reclamation of the neighboring areas.¹⁰ Probably between the second part of the thirteenth and the beginning of the fourteenth century the importance and the size of Rivoalto, compared to the other Venetian centers, had become such that both the duchy and its capital started to be referred to as Venice (Ortalli 1995 775-80). This terminological shift is clearly emphasized in the first chronicle written in the Venetian vernacular.¹¹

Questa si è la Cronica di Venexia et de tucto 'l scito che è tra Grado et Cavarçere, le qual tucte contrade si apella il Distreto antigo et proprio de Venexia, como è... Rivoalto, del qual è nomenada la nobelle citade de Venexia si como indicio primo de quella.¹²
(*Cronica* 3)

In the fifteenth century, the expansion on the mainland drastically changed the nature of the Venetian state, which, at that point, included modern Veneto, Brescia and Bergamo (Lane 225-31), and, as a result, from that period on, the word Venice was reserved for the city.

In about 900 years, the Venetian lagoons underwent massive

“VENETIA (VENICE)”

transformations: from a periphery of the Byzantine empire, which maintained the legacy of the Roman province “Venice and Istria,” to the creation of one of the most important Mediterranean powers, whose heart became one of the most dynamic cities in Europe and in the Mediterranean. Moreover, by conquering a part of north-east Italy, Venice was able to return to its place of origin, thus laying the foundations for the reconstruction of the political and cultural identity of that area.

Luigi Andrea Berto

WESTERN MICHIGAN UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ I wish to thank Simona Wright for inviting me to collaborate on this volume and Adam Matthews for help in translating this essay into English.

² Translation taken with a few changes from Paulus Diaconus (*History* 71). The Latin text can be found in Paulus Diaconus, *Historia Langobardorum* (II.14).

³ For further information, see Santo Mazzarino and Claudio Azzara.

⁴ In general on this area during this period, see Lelia Cracco Ruggini (“Veneti”).

⁵ The Latin text of the letter can be found in *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille* (1: 2-4), edited by Roberto Cessi. The way Cassiodorus wrote some of his remarks has been compared to “the spirit in which a high-powered executive in New York, looking down on its slums from a Rockefeller tower, might slip into a letter he was dictating some glowing phrases about the one-time virtues of villagers in rural New England” (Lane 3).

⁶ This part was probably copied from the account of the theft of Saint Mark’s relics by some Venetians in *ca.* 828, written either shortly after this date or in the tenth century (*Translatio Marci Evangelistae Venetias* 111-13).

⁷ In general, on the origins of Venice in the Venetian chronicles, see Antonio Carile.

⁸ For the geography and the settlements of the Venetian duchy, see Andrea Castagnetti (“Insedimenti”).

⁹ For the Veneto’s area during the early Middle Ages, see Andrea Castagnetti (“Dalla caduta”).

¹⁰ For this process, see Wladimiro Dorigo.

¹¹ It is believed that this text was written in 1360-62. On this, see the “*Cronica di Venexia*”(xli).

¹² According to a chronicle composed in 1450s, the city of Venice had this name since its foundation. See Giorgio Dolfin (1: 105): “I’ è de voluntà divina che una citade sia edificata in le lagune di Venetia et Venetia sia chiamata.”

WORKS CITED

- Azzara, Claudio. *“Venetiae”*: *Determinazione di un’area regionale fra antichità e alto Medioevo*. Treviso: Canova, 1994.
- Berto, Luigi Andrea. *The Political and Social Vocabulary of John the Deacon’s “Istoria Veneticorum.”* *Cursor Mundi* 13. Turnhout: Brepols, 2013.
- Carile, Antonio. “Le origini di Venezia nella tradizione storiografica.” *Storia della cultura veneta: Dalle origini al Trecento*. Ed. Girolamo Arnaldi. Vicenza: Neri Pozza, 1976. 135-66.
- Castagnetti, Andrea. “Dalla caduta dell’impero romano d’Occidente all’impero romano-germanico (476-1066).” *Il Veneto nel Medioevo*, 1. *Dalla “Venetia” alla marca veronese*. Ed. Andrea Castagnetti and Gian Maria Varanini. Verona: Banca Popolare di Verona, 1989. 1-80.
- . “Insediamenti e *populi*.” Ed. Lelia Cracco Ruggini et al. 577-612.
- Cracco Ruggini, Lelia. “Veneti, Venezie, Venezia: acque e lagune da periferia del mondo a fulcro di una nuova *civilitas*.” Lelia Cracco Ruggini et al., eds. 11-102.
- Cracco Ruggini, Lelia et al., eds. *Storia di Venezia*, 1: *Origini-Età ducale*. Rome: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1992.
- “*Cronica di Venexia*” *detta di Enrico Dandolo: Origini – 1362*. Ed. Roberto Pesce. Venice: Centro di Studi Medievali e Rinascimentali “E. A. Cicogna”, 2010.
- Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*. Ed. Roberto Cessi. 2 vols. Padua: Gregoriana Editrice, 1942-43.
- Dolfin, Giorgio. *Cronicha dela nobil città de Venetia et della sua provintia et destretto: Origini – 1458*. Ed. Angela Caracciolo Aricò and Chiara Frison. 2 vols. Venice: Centro di Studi Medievali e Rinascimentali “E. A. Cicogna”, 2007-2009.
- Dorigo, Wladimiro. *Venezia romanica: La formazione della città medioevale fino all’età gotica*. Venezia and Sommacampagna, Verona: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti and Cierre, 2003.
- Giovanni Diacono, *Istoria Veneticorum*. Ed. and trans. Luigi Andrea Berto. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. *Fonti per la Storia dell’Italia medioevale. Storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ad uso delle scuole*. 2. Bologna: Zanichelli, 1999.

“VENETIA (VENICE)”

- Lane, Frederic C. *Venice: A Maritime Republic*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1973.
- Mazzarino, Santo. “Il concetto storico-geografico dell’unità veneta.” *Storia della cultura veneta: Dalle origini al Trecento*. Ed. Girolamo Arnaldi. Vicenza: Neri Pozza, 1976. 1-28.
- Ortalli, Gherardo. “I cronisti e la determinazione di Venezia città.” *Storia di Venezia, 2: L’età del comune*. Ed. Giorgio Cracco and Gherardo Ortalli. Rome: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1995. 761-82.
- . “Il ducato e la “civitas Rivoalti”: tra carolingi, bizantini e sassoni.” Lelia Cracco Ruggini et al., eds. 725-90.
- Paulus Diaconus. *Historia Langobardorum*. Ed. Ludwig Bethmann and Georg Waitz. *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*. Hannover: Hahn, 1878. 12-187.
- . *History of the Lombards*. Trans. William Dudley Foulke. 1907. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Pavan, Massimiliano and Girolamo Arnaldi. “Le origini dell’identità lagunare.” Lelia Cracco Ruggini et al., eds. 409-56.
- Translatio Marci Evangelistae Venetias [BHL 5283-5284]*. Ed. Emanuela Colombi. *Hagiographica* 17 (2010): 73-129.

Fare e scrivere storia a Venezia. I Dolfin “dela nobil città de Venetia,” protagonisti della vita politica e culturale a Venezia tra fine Medioevo e Rinascimento¹

La famiglia Dolfin

Nel qual di la caxada da cha' Dolfin et da cha' Gradenigo tra le altre cosse, come piaxet<e> a Dio, se portò così nobilmente che la mazor parte de li rebeli et traditori fono messi sotto el fil dela spada morti et sconfitti (G. Dolfin 2: 12).²

Narrando la congiura di Baiamonte Tiepolo del 1310, uno degli episodi più tragici nella storia di Venezia, in cui si cercò di sovvertire l'ordine costituito e di deporre il doge (Pietro Gradenigo), il cronista Giorgio Dolfin (1396-1458) sottolinea così il fondamentale impegno dimostrato dalla sua famiglia nella repressione del complotto e nella difesa delle istituzioni veneziane.³

L'attenzione per ciò che riguardava Venezia, la viva partecipazione alla vita cittadina e la fedeltà al governo della Serenissima non costituirono certo delle eccezioni nella famiglia Dolfin e questo articolo si propone di illustrare il prezioso contributo alla vita culturale e politica dato dai suoi membri tra fine Medioevo e Rinascimento.

Si tratta del periodo di maggiore splendore per Venezia, quello in cui si afferma come dominatrice del Mediterraneo, tanto da poter distinguere uno “Stato da Terra” ed uno “Stato da Mar,” e dei traffici tra Oriente ed Occidente. È la Venezia che si professa libera sia dall'influenza dell'impero che da quella del papato, con un ordinamento governativo retto su magistrature, i cui componenti appartenevano alle più antiche casate veneziane, che riuscivano a garantire la pace e la stabilità.

Nella sua *Cronicha dela nobil città de Venetia et della sua provintia et destretto* Giorgio Dolfin è molto sobrio negli elogi rivolti alla sua famiglia e non ne esalta in modo eccessivo le imprese. Altri testi ne sottolineano in modo più evidente le origini e le gesta, aggiungendo anche elementi narrativi e leggendari, segno della stima

goduta dai Dolfin a Venezia. Ad esempio, in un testo che si trova nello stesso codice della cronaca⁴ si narra che tra le prime famiglie che si trasferirono nella lagune e fondarono Venezia c'erano i Gradenigo da cui ebbero origine i Dolfin.⁵ Accanto al disegno degli stemmi delle due famiglie, il primo con tre delfini dorati su sfondo blu, il secondo con uno, si spiega che tra i Gradenigo c'era un uomo chiamato "Dolfin" per la sua bellezza e dal quale, passando il tempo, prese il nome la casata. Si dice infatti:

Dolfini. Questa famiglia venero da Mazorbo et antichamente questi insiren da cha Gradenigo, et è da saper che 'l fo uno di questa caxada che era bellissimo homo dela persona e per la sua bellezza ognuno il chiamava Dolfin et, schorrendo il tempo, costui fo chiamato da cha Dolfin. Chostui per el dicto nome fo chiamato Dolfin et perhò lui levò l'arma con uno Dolfin d'oro in campo azzuro e bianco, ma tutte do queste caxade da cha Dolfin antigamente furono de una caxada e notta che missier Griguol Dolfin da San Chanzian del MCCCL fece le separation de queste due caxade.⁶

Marin Sanudo il giovane (1466-1536)⁷ assegna ad un Dolfin un ruolo da protagonista nel ritrovamento delle reliquie di San Marco alla fine dell'undicesimo secolo, uno degli episodi più significativi per la storia di Venezia.⁸

Nel *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae* Sanudo scrive che "l'anello de San Marco, l'hebbbero quelli da ca Dolfin"⁹ e nel primo volume de "Le vite dei dogi" racconta che nell'anno 1094, quando finalmente san Marco decise di accogliere le suppliche dei Veneziani e di far ritrovare il suo corpo facendo sporgere il braccio da una colonna, l'unico che riuscì a togliere l'anello d'oro dal dito del santo fu "uno Zuam Dolfin," che meritò così di averlo:

[s. Marco] havia nel dedo grosso uno anello d'oro, nè mai alcun el poté tirar di dedo si non uno Zuam Dolfin era conseièr apresso il doxe, il qual l'oltene, e il suo colonello sempre l'à 'uto fino da pochi anni in qua che ditti Dolphini lo déteno a la Scuola di san Marco a San Zane-Polo. (Sanudo, *Vite*, a cura di Monticolo 157-58)

L'anello sarebbe stato consegnato da san Marco ad un Domenico Dolfin secondo quanto attesta il codice Correr 1498 del sec. XIV, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, che doveva appartenere alla famiglia Dolfin visto che sono presenti delle illustrazioni che raccontano l'episodio ed un componimento in lode proprio degli appartenenti a tale casata.¹⁰

In realtà le origini dei Dolfin furono più umili e ci vollero alcuni secoli prima che essi potessero affermarsi. Nell'alto Medioevo essi infatti non compaiono mai tra i principali attori della storia veneziana. Le prime attestazioni di suoi appartenenti nella documentazione d'archivio risalgono al decimo secolo: nel 991 un Giovanni Dolfin compare come testimone della vendita di cinque saline al monastero di San Michele di Brondolo (*Ss. Trinità e S. Michele Arcangelo di Brondolo* 2: 24); nel 998 un Giovanni Dolfin è tra i firmatari del bando contro i fomentatori di risse in Palazzo ducale voluto dal doge Pietro II Orseolo (991-1008) (*Documenti relativi alla storia di Venezia* 2: 163); un Giovanni Dolfin, forse il medesimo, figura in una lista di persone, tutte di estrazione medio-bassa, che pagarono la decima durante il ducato di Pietro II Orseolo (*Documenti relativi alla storia di Venezia* 2: 140).

Nella seconda metà del Duecento l'ascesa della famiglia pare ben avviata come pare indicare l'assegnazione nel 1262 a Giacomo Dolfin di una flotta composta da trentasette galee col compito di dare la caccia a genovesi e greci nell'Egeo.¹¹ Agli inizi del secolo successivo, Gregorio Dolfin svolse le mansioni di governatore in Armenia. A lui furono indirizzate alcune epistole del doge Pietro Gradenigo che lo informano della già ricordata congiura di Baiamonte Tiepolo.¹²

La cresciuta importanza della famiglia e la sua fedeltà alla Serenissima furono infine riconosciute con l'elezione a doge nell'agosto del 1356 di Giovanni Dolfin (ca. 1303-1361), del ramo detto dai ss. Apostoli, mentre si trovava a Treviso sotto l'assedio degli Ungheresi come rappresentante della Serenissima. Il fatto che fosse succeduto ad un Gradenigo pare inoltre confermare l'esistenza di profondi legami tra queste due famiglie.

Giovanni Dolfin fu fautore della pace con Ludovico d'Ungheria, che fu stipulata con il trattato del 18 febbraio 1358 e che determinò un mutamento del titolo ducale. Da "Dux Venetiarum,

Dalmatiae et Croatiae et Dominus quartae partis et dimidiaie totius Imperii Romaniae,” forma usata sin dai tempi di Pietro Ziani, si passò al conciso “Dei gratia dux Veneciarum et cetera,” che rimase inalterato fino alla caduta della Repubblica. Il doge si segnalò anche per il suo amore per l’arte e le lettere. Si fece, infatti, costruire un pregevole monumento funebre in stile gotico nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo e coltivò anche interessi filosofico-letterari, come testimonia la presenza, fra i manoscritti della sua biblioteca, delle opere di Severino Boezio e di Dante Alighieri (Bianchini 499-504).

L’arte e la cultura

Testimonianza certa dell’amore per l’arte e la cultura e della potenza economica dei Dolfin è costituita dal fatto che Giacomo Dolfin (1465-1507), figlio di Pietro e di Margherita di Giovanni Contarini, nipote di Giorgio, l’autore della *Cronicha*, commissionò al pittore Giovanni Bellini, che nel 1483 era stato insignito del titolo di “Pittore dello Stato di Venezia,”¹³ la pala d’altare in memoria dei suoi genitori da collocare nella cappella di famiglia nella chiesa di san Francesco della Vigna.¹⁴

Il quadro, noto come *La sacra conversazione Dolfin*, ricordato come in corso d’esecuzione nel testamento di Giacomo del 7 febbraio 1506, rappresenta una Madonna col bambino tra san Giovanni Battista, san Francesco ed un donatore adorante a sinistra, e san Gerolamo e san Sebastiano a destra. Il donatore aveva originariamente i lineamenti dello stesso Giacomo, di cui resta evidente traccia nella conchiglia del vestito all’altezza della spalla, simbolo che chiaramente rinvia a san Giacomo, ma furono modificati nel Cinquecento per adattarli a quelli di un non ancora identificato personaggio, forse Federico Curelli, fondatore della Scuola o Confraternita della Beata Vergine della Concezione in S. Francesco della Vigna (B.G. Dolfin 296; Lorenzetti 374), oppure Ercole II d’Este, duca di Ferrara (1508-1559).¹⁵ Il paesaggio che compare sullo sfondo del dipinto potrebbe far riferimento ad un paesaggio della Marca trevigiana dove i Dolfin possedevano immobili.¹⁶

Un altro elemento che sottolinea gli interessi culturali dei Dolfin è la biblioteca di famiglia, la cui rilevanza è resa evidente dal

testamento di Giorgio del 12 marzo 1448. In esso egli si raccomanda che i libri che rimarranno dopo di lui continuino a restare in famiglia e nel testamento cita il fratello Zuan—Giovanni—canonico di Treviso morto nel 1436,¹⁷ di cui aveva ereditato la biblioteca:

Se mio fio Francesco volesse perseverar de esser chierego, volio prima che tutti i libri fo de Messer Zuan Dolfin sia suo, siando fatto aventario de quelli quando li i sarà consegnadi e quelli galdi in vita sua, et dapuo' la suo morte se del mio collomello fosse chierego e volesse studiar, quelle volio sia dadi e consegnadi e quelli galdi in vita sua e dapuo' torni sempre in lo mio collomello,¹⁸ quelli sia per studiar de uno del collomello de cha Dolfin. E quando che per chaxo non vi fosse alguno, volio che sia vendudi, i denari si metta in qualche possession in Trevixo e l'utilità vada per l'anema de missier Zuan Dolfin e per l'anema mia e de tuti i mie morti passadi. (Zannoni, "Giorgio Dolfin" 54)

Preziose informazioni sulla consistenza del patrimonio librario della famiglia provengono pure dai codicilli recentemente ritrovati delle ultime volontà di Giacomo Dolfin (morto nel gennaio del 1507) riguardanti l'inventario dei suoi beni. Vi sono infatti elencate 142 voci che corrispondono a circa 200 titoli che egli aveva ereditato dal padre Pietro Dolfin e che, contrariamente a quanto questi aveva raccomandato nel suo testamento, contribuì a disperdere scegliendo di donarli ad amici o persone a lui particolarmente vicine.

Ogni titolo, inoltre, è accompagnato da una indicazione che serve a dare anche una valutazione estetica e commerciale del volume, così troviamo un *Verzilio in carta bona a penna*, *I Comentarii de Cesaro a penna in carta bona miniadi*, *Le epistole de Cicerone ad Atticum miniado in papiro*, un *Tito Livio ab urbe condita in carta bona a penna miniado*, un *Dante a penna in papiro*, *Le epistole de messer Francesco Petrarca a penna in papiro*, un *Zuane Bochazo a fondello*, *le Dechades Blondi a stampa*, un *Homero transdutto per Lorenzo Valla a stampa* (Neerfeld 73 nota 138; Neerfeld e Wolkenhauer 421-40).

Gli interessi letterari di Pietro sono sottolineati dalla trascrizione di proprio pugno di alcuni testi, in cui dimostra anche una buona perizia calligrafica. Due manoscritti, riportanti opere di Marco

Terenzio Varrone e Paolo Diacono, da lui sottoscritti nel 1454 e nel 1456, presentano nei capilettera e nelle intitolazioni in capitale esempi di “littera mantiniana” in ambito veneziano.¹⁹ La sua grafia si riscontra inoltre in copie di testi di Orazio²⁰ e di Plinio.²¹

Da non sottovalutare poi il rapporto privilegiato, poiché rinsaldato da vincoli di parentela, che Pietro Dolfin poteva vantare con il suo omonimo cugino, figlio del fratello di suo padre Vittore, abate generale dell’ordine camaldolese dal 1480 al 1514, autore di un ricchissimo epistolario che rappresenta una preziosa testimonianza delle vicende dell’ordine a cui apparteneva e più in generale della storia politica ed ecclesiastica del tempo.²²

Proprio da un codice avuto dal cugino, Pietro di Zorzi Dolfin afferma di aver trascritto il *De ingenuis moribus* di Pietro Paolo Vergerio (1370-1444), opera pedagogica dedicata ad Ubertino da Carrara, figlio di Francesco II, signore di Padova.²³

E i Dolfin, inoltre, come abbiamo visto, possedevano, come era consuetudine tra le famiglie del patriziato veneziano, una storia di Venezia dal momento della sua fondazione fino al tempo in cui si trovavano a vivere, che via via integravano anche con annotazioni personali.²⁴

Giorgio Dolfin, la “Cronicha” ed il rapporto col potere

E, come abbiamo già visto, è proprio un Dolfin, Giorgio (1396-1458),²⁵ il principale estensore della “Cronicha dela nobil città de Venetia e dela sua provintia et destretto”²⁶ ed il suo nome è conosciuto grazie ad essa.²⁷

Egli ebbe parte attiva nell’amministrazione della Serenissima, ricoprendo anche alcuni incarichi pubblici. Negli anni 1453-1455 fu fra gli ufficiali sopra gli Uffici con compiti di revisione del funzionamento delle magistrature veneziane e in quel periodo fece anche parte del Consiglio dei Pregadi, posizione che gli consentì di partecipare alla elaborazione di provvedimenti legislativi importanti per la Repubblica. Tale carica gli permise inoltre di avere accesso ai documenti della Cancelleria ducale di cui probabilmente si servì nella redazione della sua opera. La sua *forma mentis* di funzionario pubblico e di grande ammiratore delle istituzioni veneziane, che costituivano

l'ossatura portante della Serenissima, appare chiaramente nella sua opera. A differenza dei cronisti che l'avevano preceduto, e anticipando Marin Sanudo il giovane (G. Dolfin 1: 11-12; Sanudo 2011 262-312), egli infatti, dopo avere raccontato la nascita di Venezia, compie un lungo e dettagliato *excursus* sulle magistrature veneziane (G. Dolfin 1: 124-37).

In varie occasioni egli sottolinea espressamente alcuni episodi rivolgendosi ai propri familiari, in particolare, ai Veneziani, in generale, per trarne delle riflessioni di carattere universale. In entrambi i casi è dunque molto forte il desiderio di trasmettere ai posteri delle lezioni da cui trarre vantaggio. La notevole spesa che Venezia aveva dovuto affrontare per la guerra contro Milano, ad esempio, è una prova della sua potenza da annotare “per memoria di tutti”:

Per memoria de tutti io noto che dapoi che cominciò la guerra del Ducha de Millan - che fo de 1424 de marzo fina del 1438 a di ultimo de febrer - 'l è sta facto in Venetia cii 1/3 per cento, et per ognuna per cento sottosora l'università de Venetia ha pagato ducati 40000 vel circha.

Da qua avanti notaremo quello se farrà notificando a tutti: che la Signoria in questa guerra ha speso sette milliona de ducati e da là in suxo, computando ogni spesa, sì da mar come da terra, che è una cossa inestimabile.

Et a questo se pol considerar la potentia de questa magnifficha citade. (Mss. It. VII 794, f. 270r)

Quando parla dell'accordo di Firenze con Milano e quindi della ingratitude dei fiorentini nei confronti di Venezia, che aveva speso fior di ducati per liberarli dal duca di Milano, scrive:

questo io ho notado per memoria de tutti li Venetiani per el tempo che haverà a vignir

perché i non se achordi mai cun loro perché quello che impromette i non attende mai. (Mss. It. VII 794, f. 270v)

Descrivendo l'esposizione al pubblico dei tre corpi di san Nicolò Mazor, san Nicolò Minor e san Teodoro a San Nicolò del Lido, nel 1449, il racconto dell'episodio viene motivato così: “Questa

FARE E SCRIVERE STORIA A VENEZIA

scriptura ho facto per una memoria et recordanza d'i miei descendenti che verranno dapoi mi, a ciò i pregano Dio per mi" (Mss. It. VII 794, f. 302v).

Allo stesso modo singoli episodi devono servire a monito universale, compresa la sentenza contro Jacopo Foscarì:

questa parte sententia fu letta et publicata in el Gran Consiglio a dì 21 febrer del ditto millesimo, siando al ditto Conseijo de Pregai 879, et questo ho notado per memoria et ad exempio deli altri a ciò che se guardino del mal fare. (Mss. It. VII 794, f. 291r)

Analogamente, Dolfìn accoglie nella cronaca la lettera al re d'Ungheria Luigi I il Grande (1326-1382) (G. Dolfìn 2: 99-102), ma non dichiarandone chiaramente il destinatario ne fa quasi un documento dalla validità universale, caduto dal cielo a ricordare ai nemici di Venezia quale sia stata e quale continui ad essere la grandezza della città. L'epistola ripercorre infatti la storia di Venezia durante il periodo di Desiderio, ultimo re dei Longobardi, di Carlo Magno, l'ampliamento degli originari confini con l'annessione di territori in terraferma, dell'abbazia di Sant'Ilario e Benedetto, dove furono sepolti i primi dogi, l'arrivo del corpo di san Marco, sorvolando sui fatti "de mar e de Levante," soffermandosi sulle guerre contro i Genovesi e la guerra di Chioggia e accusando il re Luigi I il Grande di aver voluto rompere il "muro dela christianitade."

In generale, Dolfìn sta sempre dalla parte del governo veneziano e ne condivide le scelte (o per lo meno non esprime opinioni discordanti). Non troviamo in lui traccia di quelle polemiche e divergenze dal pensiero della classe dirigente per cui Antonio Morosini, ad esempio, nel 1418 fu costretto a consegnare le sue cronache alla Signoria per ordine del Consiglio dei Dieci, che ne fece distruggere alcune carte perché riteneva che contenessero "cose scandalose."²⁸

Dolfìn esprime la sua contrarietà espressamente su una decisione relativa ad un problema di acque che, trasportando anche terreno, minacciavano di interrare alcuni rii, mostrando così la sua preoccupazione per un ambiente ecologicamente fragile come la laguna veneziana.

secondo mi non fu bona deliberation perché le aque voleva fusse serade non abasso a san Zulian, ma più alto per altri luogi et... come zà haveano designato li nostri antiqui. Stette adoncha la pallada del terren serrada a san Zulian per 2 anni in circa et poi fu aperta perché le navi non haveva cazuda da poter scorrer al loco designato et le barche se tragettavano come fano a Liza Fuxina. (Mss. It. VII 794 f. 329r)

La commozione del cronista

Qualche più accesa manifestazione di dissenso la troviamo in relazione alle vicende del doge Francesco Foscari (1423-1457), di cui il Dolfin era cugino,²⁹ con cui egli condivide aspetti anche privati, spesso molto dolorosi, e sono questi i momenti in cui spontaneamente esprime il suo disaccordo con le decisioni talvolta dure e crudeli del Consiglio dei Dieci, che sembrava dimenticare la grandezza di questo doge, il quale giunse ad estendere i domini veneziani fino alle porte di Milano, e che ne voleva addirittura la destituzione.³⁰ Secondo il cronista, il fatto che la deposizione forzata del doge Foscari fosse stata ingiusta era un'opinione molto diffusa tra il popolo, tanto che il governo veneziano per farlo tacere aveva utilizzato le minaccia dell'esilio e della forca.³¹ Ma l'episodio più drammatico e commovente è quello dell'incontro, a cui il Dolfin aveva partecipato e che—unico tra i cronisti—racconta, tra il padre Francesco, ormai vecchio ed ammalato, ed il figlio Giacomo, condannato all'esilio perché sospettato, senza alcuna prova della sua colpevolezza,³² di omicidio e di aver cercato aiuto presso Francesco Sforza ed il Turco (Zannoni, "Il dramma" 17-18). Pur trattandosi del figlio, il doge Foscari rimase fedele al suo ruolo e non diede a Giacomo nessuna speranza di poter tornare in patria:

Dapoi fu portato in la camera... , dove missier lo Doxe suo padre lo andò a veder cum uno parlar tanto constante et forte de volto et de lengua che 'l pareva che'l non fusse suo figlio, et benchè vedese el figlio defigurato, macerato et tormentato, cum la barba proluxa et brutta, mai se mosse.

Digando el figlio: "Padre – vi priego – procurè per mi che ritorni

a caxa mia.”

Et missier lo Doxe: “Jacomo va e obedissi quel che vuol la Terra et non cercar più oltra.”

Et tolta licentia dal padre fu menato in gallia de ser / / et cundutto alla Cania.

Romase in la camera missier lo Doxe suo padre dapo' partito el fiolo, el qual da dolor se buttò sopra una cariola stravachado et tramortito; piangendo et lamentando diceva: “O pietà grande.” (Mss. It. VII 794, ff. 334v-335r)

Per il resto, appunto, Giorgio Dolfin mostra una assoluta fedeltà nei confronti della Serenissima e la storia dei Venezia può essere descritta per estremi come una continua tensione tra “fideli” ed “infideli” alla sua signoria. Altri Dolfin si misero in luce nei secoli successivi, ma, in conclusione, qui ci interessava dimostrare come, dopo una lenta, ma costante crescita durata alcuni secoli, tra la fine del Medioevo e il Rinascimento, i Dolfin riuscirono a diventare protagonisti nel mondo politico e culturale veneziano, raggiungendo vette di eccellenza, come è, ad esempio, indicato dall'elezione a doge di Giovanni, dalla commissione di un quadro al “pittore di Stato” Giovanni Bellini, dalla composizione della *Cronicha dela nobil città de Venetia et dela sua provintia et destretto*. E ai Dolfin di cui qui ci siamo occupati il destino risparmiere di vivere—e raccontare—la battaglia di Agnadello, che il 14 maggio del 1509 mise la Serenissima di fronte ad una pesantissima sconfitta che la portò a ridimensionare notevolmente lo Stato da Terra, ed anche se in gran parte i territori perduti vennero recuperati negli anni successivi, Venezia non sarà mai più la stessa.³³

Chiara Frison

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

NOTE

¹ Ringrazio il prof. Luigi Andrea Berto per l'aiuto fornitomi.

² Il terzo e ultimo volume di quest'opera è in preparazione.

³ Il ruolo dei Dolfin in quella occasione è sottolineato anche da autori precedenti, che,

al posto dei Gradenigo, citano i Giustiniani. Vedi, ad esempio, *Cronica di Venexia* (114) e *Il codice Morosini* (1: 50).

⁴ Il codice cartaceo del sec. XVI It. VII 794 (=8503), conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia), risulta diviso in sei parti, di cui la cronaca costituisce l'ultima parte. La seconda parte presenta l'elenco con gli stemmi delle nobili famiglie veneziane. Per la dettagliata descrizione del manoscritto vedi Campana (113-14); Caracciolo Aricò ("Nel gran mare" 17-32) e G. Dolfin (1: 19-39).

⁵ A proposito de "le 24 nobilissime prole inside de 24 tribuni dele prime famiglie che veneno in questa terra, et prima furono queste 12", accanto a *Gradenigi* si trova aggiunto "deli ditti veneno li Dolfini" (Biblioteca Nazionale Marciana. Manoscritto It. VII, 794 f. 14r).

⁶ Biblioteca Nazionale Marciana. Mss. It. VII, 794 f. 43v. Vedi anche Raines (1: 430-31; 435-36; 446-47; 486-87).

⁷ Sulla poliedrica figura di Marin Sanudo il giovane si rinvia ai testi della sua maggiore studiosa, Angela Caracciolo Aricò, e si segnala in particolare il saggio di recente pubblicazione "Il terzo visitatore nella biblioteca di Marin Sanudo il giovane e nelle sue camere," che apre nuovi orizzonti sulla sua figura.

⁸ Dopo che la precedente chiesa di S. Marco era andata a fuoco, nessuno era più riuscito a ritrovare il corpo del santo e molti temevano che fosse bruciato con essa. Si decise così che per tre giorni in tutta Venezia si pregasse e si facessero elemosine affinché il corpo venisse allo scoperto e finalmente da una colonna spuntò il braccio di san Marco.

⁹ Vedi la nuova edizione ampliata di Marin Sanudo il giovane, *De origine situ et magistratibus urbis Venetae* ovvero *La città di Venetia* (1493-1530).

¹⁰ Vedi Monticolo (130-31). Nella *Cronica* di Zorzi non si fa cenno all'anello e a nessun componente della famiglia Dolfin in particolare. Vedi G. Dolfin (1: 181-82).

¹¹ La spedizione non riportò i successi sperati. Giunto a Salonicco, infatti, gli avversari, numericamente inferiori, si rifiutarono di uscire dal porto. Si diresse allora a Skopelos e fece restituire ai Tiepolo, suoi legittimi eredi, l'isola che era stata usurpata, quindi tornò a Venezia. Vedi G. Dolfin (1: 259-60), Pozza (493), e Ravegnani (129-30).

¹² Testimonianza di questo si trova anche nei codici Cicogna 2855 e 2993 della Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Vedi Angela Caracciolo Aricò, ed., *Le schede dei manoscritti medievali e umanistici del fondo "E. A. Cicogna."* (1: 257; 2: 197). Tra i documenti posti in appendice alla *Chronica brevis* di Andrea Dandolo si legge una epistola di Pietro Gradenigo datata 27 giugno 1310 indirizzata al "nobile e sapiente, fedele diletto" Gregorio Dolfin. Vedi Dandolo (377-78).

¹³ Giovanni Bellini fu attivo nel Palazzo Ducale per quasi quarant'anni, dal 1479 fino alla morte nel 1516. Nel 1479 era stato il fratello Gentile Bellini, in partenza per Bisanzio, a proporre, e la proposta fu accolta, il nome di Giovanni come suo sostituto in qualità di direttore della squadra di pittori incaricati di completare il ciclo di tele di soggetto storico destinate alle pareti della Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale. Vedi Brown Fortini (101-14), Lucco e Villa (55-61; 67), Tempestini (234).

¹⁴ Le parole del testamento di Giacomo sono "Volgio et ordeno che in la iexia predata de misier San Francesco sia fato uno altar con la sepoltura davanti come hè quello da cha Grimani et sopra dito altar sia posta la mia pala over ancona la qual al prexente me fa misier Zuane Belin, cum li sui adornamenti et cum la cortina davanti come

se richiede.” Il quadro sarà terminato solo due anni più tardi (entro il 29 febbraio 1508), poco dopo la morte del padre Pietro, che negli ultimi tempi della sua vita si era trasferito presso la casa del figlio nella parrocchia di Santa Trinità nel Sestiere di Castello, non lontano, appunto, dal convento di S. Francesco della Vigna. Vedi Lucco e Villa (353), e Neerfeld (77 nota 149). Sul dipinto vedi Basso, Lucco e Villa (298-301), Heinemann (1: 38-39), Goffen (174; 176; 268; 316 nota 75), e Goffen e Scirè (117; 161-62).

¹⁵ L’ipotesi che si trattasse del duca Ercole di Ferrara dipinto da Francesco Beccaruzzi è di Heinemann. Vedi Lucco e Villa (300). Si è anche ipotizzato che si possa trattare un caso di *damnatio memoriae* del donatore, di cui però non si conosce la causa. Vedi Ganzer (43).

¹⁶ Riferimento ai beni posseduti a Treviso e alla cappella di famiglia nella chiesa di S. Margherita sono presenti nel testamento di Giorgio Dolfin. Vedi Zannoni (“Giorgio Dolfin” 52-55). Notizie sulla chiesa di S. Margherita e sulla sua condizione attuale in Voltarel.

¹⁷ Giovanni di Francesco Dolfin, canonico della Cattedrale di S. Pietro di Treviso dal 1402 al 1436, giocò un ruolo non secondario nelle vicende del capitolo di Treviso, che nel 1416 lo nominò vicario del vescovo durante la vacanza della cattedra per la morte di Giacomo da Treviso. Morì nel 1436 e fu sepolto nella cattedrale di Treviso; tomba ed iscrizione sono scomparse, ma ne resta memoria in un codice dell’Archivio di Ca’ Dolfin a Rosà. Vedi Carile (“Dolfin” 498-99).

¹⁸ *Collomello* significa *stirpe, gruppo, ramo familiare*. Vedi Frey (91).

¹⁹ Si tratta rispettivamente dei codici: Norfolk, Holkham Hall, Cod. 409 contenente Paulus Diaconus, *Epitome Festi* e Leiden, Universiteitsbibliotheek, cod. Voss. Lat. F° 97: Varro, *De lingua latina*. Vedi Marcon 1991 35-36. Sul Feliciano vedi L’*Antiquario* Felice Feliciano veronese: *tra epigrafia antica, lettere e arti del libro*.

²⁰ Il codice, apparso ad una vendita Sotheby, presenta maiuscole romane nei titoli tracciate in inchiostro rosa e verde, costruite nello spazio insieme ai più grandi capilettera ornati di figure. Vedi Marcon (“Ornati” 125), Marcon (“Silloge” 35-36), *Sotheby’s Catalogue of Western Manuscripts and Miniatures* (37-38).

²¹ Si tratta di note manoscritte nell’esemplare della Biblioteca Marciana (segnato Inc. Ven. 45) C. Plinius Secundus, *Historia naturalis*, Venezia, Giovanni da Spira, 1469. Vedi Armstrong (*Renaissance*), Armstrong (“Illustration” 97-107), Marcon (“Ornati” 125-27).

²² Pietro Dolfin, figlio di Vittore e di Lucia Soranzo, entrò a diciotto anni nel convento camaldolese di S. Michele di Murano e divenne abate agli inizi del 1479; nel 1480 ottenne la carica di abate generale dell’ordine camaldolese e la conservò fino al 1514. Sotto il suo priorato, vissero come monaci a Camaldoli i due umanisti Paolo Giustiniani (1476-1528) e Pietro Quirini (1479-1514). Morì nel 1525 nel monastero di S. Michele di Murano a 81 anni. La sua opera maggiore è l’epistolario, che, ad esclusione delle lettere sparse, è pervenuto, oltre che in due diverse edizioni (Venezia, 1524; Parisiis 1724), in due codici principali, non autografi ma sicuramente rivisti dall’autore che si integrano cronologicamente e che si trovano rispettivamente nella Biblioteca Nazionale di Firenze e nella Biblioteca Nazionale Marciana. L’epistolario, pur essendo un’opera essenzialmente autobiografica, costituisce una preziosa testimonianza delle vicende dell’ordine camaldolese e della storia politica ed

ecclesiastica del tempo. Tra i corrispondenti troviamo infatti anche i componenti della famiglia Medici, papa Leone X, i cardinali Soderini, Domenico Grimani, Francesco Piccolomini, il vescovo di Belluno Pietro Barozzi, Ugolino Verino e molti altri uomini di rilievo del tempo. Vedi Soranzo (1-31; 157-95) e Zaccaria.

²³ A f. 23v. del manoscritto della Biblioteca Nazionale Marciana Lat. VI, 268 (=3141) Pietro Dolfin scrive infatti: “ego Petrus Delphinus Georgij filius transcripsi a quodam libello ingenui adolescentis Petri Delphini Victoris filij ab eo propria manu transcripto.” Sul trattato e sul Vergerio vedi Varotti (145-51).

²⁴ Su questo argomento vedi Grubb (63-72) e Zabbia (242-43). Le cronache veneziane, molte delle quali tuttora inedite, rappresentano una messe sterminata, distribuita un po' in tutto il mondo, a cui alcuni studiosi hanno cercato di dare una organizzazione sistematica. Vedi Campana, Carile (*La cronachistica*), Collodo (13-30), e Neerfeld (6 nota 5). Si veda anche il sito www.cronachevenezianeravennati.it.

²⁵ Giorgio (Zorzi) Dolfin nacque nel 1396 da Francesco di Giovanni e da donna Orsa a Venezia, probabilmente nella residenza dove visse in seguito, il palazzo di S. Canciano. Era terzogenito e dei fratelli Giovanni, Nicolò, Giacomo, Vittore, Orso sappiamo che Giovanni fu sacerdote e che Giacomo si dedicò ai commerci del Levante. Nel 1421 egli sposò una figlia di Giovanni Gradenigo da cui ebbe Maddalena, morta nubile nel 1506. Nel 1424 si unì in seconde nozze con Barbarella Contarini fu di ser Ruggero e da questo matrimonio nacquero Pietro, Francesco, Giacomo, Leonardo, Vittore, Domenico e due figlie, Lucrezia e Pellegrina, quest'ultima monaca al monastero degli Angeli di Murano. Nel 1458, all'atto del matrimonio del figlio Pietro, risulta ormai deceduto. Per maggiori informazioni vedi Carile (“Dolfin” 498-99), Kohl (“Dolfin, Zorzi”), e Zannoni (“Giorgio Dolfin” 37-55).

²⁶ Nella stesura e rielaborazione della *Cronicha* sono intervenute sicuramente quattro persone. Innanzitutto Giorgio Dolfin, ed il figlio Pietro, del cui intervento siamo certi per le sue puntuali e dichiarate integrazioni nel testo. È poi possibile individuare gli interventi di altri due personaggi, che annotano e postillano il testo fino al 1531, ultimo anno cui si fa esplicitamente riferimento e che supera cronologicamente le date di morte sia di Giorgio che di Pietro Dolfin (rispettivamente 1458 e 1506). Si tratta di due componenti di una altrettanto nobile e ricca famiglia veneziana: la famiglia Gussoni, come attestato nella seconda parte del codice, accanto allo stemma, a f. 16v (48v mod.). Vedi G. Dolfin (1: 7-15).

²⁷ Pietro seguirà il padre nell'interesse storiografico ed è infatti ricordato soprattutto per gli *Annali*, che raccontano la storia di Venezia dalle origini al 1505 in quattro parti, solamente due delle quali sono arrivate a noi. Mancano, infatti, le parti che coprono gli anni dal 1423 al 1500. La parte che riguarda gli anni 1500-1501 è stata pubblicata a cura di Cessi e Sambin. Vedi Delphinus, e Neerfeld (75-83).

²⁸ Per esempio il Morosini fu critico nei confronti della Signoria che aveva imposto al capitano Carlo Zen di desistere dal proseguire nell'inseguimento di alcuni vascelli genovesi che, col pretesto di arrecare danno agli infedeli, avevano derubato i magazzini dei mercanti veneziani a Beirut. Vedi Tenenti (336-38), Fabbri (349-350), *The Morosini Codex to the 1354* (19-20), *Il codice Morosini* (4: 1725-1728).

²⁹ “Et venne a Treviso a dì 4 decembrio de domenega, in lo qual luogo mi, Zorzi Dolfin, suo segundo cuxi, mi atrovi et si lo abrazai et fono etiam el Podestà ser Francesco da Leze et tuta la comunità de Treviso a receiver quello” (Mss. It. VII 794, f. 295r).

FARE E SCRIVERE STORIA A VENEZIA

³⁰ Su Francesco Foscari vedi Gullino (*La saga*); Romano; Sanudo (*Vite dei dogi (1423-1474)* v.2), Zannoni (“Il dramma” 6).

³¹ Vedi il mss. It. VII, 794, f. 339r:

Nè è da meravigliar se Venexia ne havesse despiaser, depo/.../tion specialmente havendo exaltado et amplificado el Stado et nome venetiano cum tanta prudentia et sapientia, come a tutti è manifesto.

Nè pareva fusse alcuno digno in Venexia a tanta excellentia quanto era el governo del dogado sempre cum l/.../ando questa Republica cum amor et sincera voluntà, et che questa non dovea esser la retributione de tante fatiche e stenti che per la Republica havea patido. Questi adoncha erano li rispetti che movevano la mormoration fra i cittadini. Per la qual cosa inteso, el Consejo de' X, a ciò che a quello che haveano deliberato fusse posto silentio et laudato che havessero ben deliberato, preseno nel Consejo de' X tal fussi datto tre inquisitori et questa cosa fusse comessa a tre man de' Cavi de' X successive, i qual dovessero inquirir se alcuno straparlava de tal deliberationi et chi averzisse bocha cazesse a pena de esser bandito de Venexia et de terre e luogi in pena dela forcha.

³² Il vero colpevole, Nicolò Erizzo, avrebbe confessato in punto di morte. Vedi Sanudo (*Vite dei dogi (1423-1474)* 1: 456).

³³ Sulla battaglia di Agnadello e le sue conseguenze per la Serenissima vedi: *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, a cura di Giuseppe Gullino.

OPERE CITATE

Manoscritti

Manoscritto Italiano. VII. 794 (=8503). Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana Venezia.

Manoscritto Correr 1498. Biblioteca del Museo Correr Venezia.
Codice 409. Norfolk: Holkham Hall.

Codice Voss. Lat. F°97. Leiden: Universiteitsbibliotheek.

Incunaboli

Incunabolo Veneto 45. Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana Venezia.

Fonti a stampa

L'“Antiquario” Felice Feliciano veronese: tra epigrafia antica, lettere e arti del libro. A cura di Agostino Contò e Leonardo Quaquarelli.
Padova: Antenore, 1995.

Armstrong, Lilian. “The illustration of Pliny’s *Historia Naturalis* in

- Venetian manuscripts and early printed books.” *Manuscripts in the fifty years after the invention of printing*. London: The Warburg Institute, University of London, 1983. 97-107.
- . *Renaissance Miniature Painters & Classical Imagery, the Master of the Putti and his Venetian Workshop*. London: Havey Miller, 1981.
- Basso, Amalia Donatella. “La Sacra Conversazione Dolfin. Chiesa di San Francesco della Vigna.” In *Bellini a Venezia. Sette opere indagate nel loro contesto*. A cura di Gianluca Poldi e Giovanni Carlo Federico Villa. Cinisello Balsamo: Silvana, 2008. 183-205.
- Bianchini, Gigliola. “Dolfin, Giovanni.” *Dizionario Biografico degli Italiani* 499-504.
- Brown Fortini, Patricia. *La pittura nell’età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*. Venezia: Albrizzi, 1992.
- Campana, Carlo. *Cronache di Venezia in volgare della Biblioteca Nazionale Marciana*. Venezia: Centro di Studi Medievali e Rinascimentali “Emmanuele Antonio Cicogna”- Padova: Il Poligrafo, 2011.
- Caracciolo Aricò, Angela. “Nel gran mare delle cronache: la Cronica dela nobil cità de Venetia et dela sua Provintia et Destreto di Giorgio Dolfin.” *Quaderni veneti* 34 (2002): 17-32.
- , a cura di. *Le schede dei manoscritti medievali e umanistici del fondo “E. A. Cicogna”*. 2 vv. Venezia: Centro di Studi Medievali e Rinascimentali “E. A. Cicogna”, 2008-2010.
- . “Il terzo visitatore nella biblioteca di Marin Sanudo il giovane e nelle sue camere.” *Studi veneziani* 62 (2011): 375-418.
- Carile, Antonio. *La cronachistica veneziana (secoli XIII-XVI) di fronte alla spartizione della Romania*. Firenze: Olschki, 1969.
- . “Dolfin, Giorgio (Zorzi).” *Dizionario biografico degli Italiani* 498-99.
- Il codice Morosini. Il mondo visto da Venezia (1094-1433)*. 4 vv. A cura di Andrea Nanetti. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2010.
- Collodo, Silvana. “Note sulla cronachistica veneziana. A proposito di un recente volume.” *Archivio Veneto V serie*. 91 (1970): 13-30.
- Cronica di Venexia detta di Enrico Dandolo (origini-1362)*. A cura di Roberto Pesce. Venezia: Centro di Studi Medievali e Rinascimentali “E. A. Cicogna”, 2010.

FARE E SCRIVERE STORIA A VENEZIA

- Dandolo, Andrea. *Chronica brevis* (aa. 46-1342 d.C.). A cura di Ester Pastorello. *Rerum Italicarum Scriptores*. 12. 1. Bologna: Zanichelli, 1942-61.
- Delphinus, Petrus. “Annalium Venetorum pars quarta.” A cura di Roberto Cessi e Paolo Sambin. *Diarii veneziani del sec. XVI*. 1.1. Venezia: Carlo Ferrari, 1943.
- Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991.
- Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*. A cura di Roberto Cessi. 2 vv. Padova: Gregoriana, 1942-1943.
- Dolfìn, Bortolo Giovanni. *I Dolfìn (Delfini) patrizii veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1923*. Milano: Parenti, 1924.
- Dolfìn, Giorgio. *Cronicha dela nobil cità de Venetia e dela sua provintia et destretto (origini-1458)*. 2 vv. A cura di Angela Caracciolo Aricò e Chiara Frison. Venezia: Centro di Studi Medievali e Rinascimentali “E. A. Cicogna”, 2007-2009.
- Fabbi, Renata. “La storiografia veneziana nel Quattrocento.” In *La storiografia umanistica. Convegno internazionale di studi*. Messina: Sicania, 1992. 347-398.
- Frey, Hans Jost. *Per la posizione lessicale dei dialetti veneti*. Venezia: Istituto per la collaborazione culturale, 1962.
- Ganzer, Gilberto. *Splendori di una dinastia: l'eredità europea dei Manin e dei Dolfìn*. Milano: Electa, 1996.
- Goffen, Rona. *Giovanni Bellini*. Milano: Motta, 1990.
- Goffen, Rona, e Giovanna Nepi Scirè. *Il colore ritrovato: Bellini a Venezia*. Milano: Electa, 2000.
- Grubb, James S. “Libri privati e memoria familiare: esempi dal Veneto.” In *La memoria e la città. Scritture storiche tra medioevo ed età moderna*. A cura di C. Bastra e M. Bolognani. Bologna: Il Nove, 1993, 63-72.
- Gullino, Giuseppe, a cura di. *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2011.
- . *La saga dei Foscari: storia di un enigma*. Sommacampagna: Cierre, 2005.
- Heinemann, Fritz. *Giovanni Bellini e i belliniani*. 2 vv. Venezia: Neri Pozza, 1959.

- Kohl, Benjamin G. "Dolfin, Zorzi [Giorgio]." *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. 2 vv. Leiden-Boston: Brill, 2010. 1: 541-42.
- Lorenzetti, Giulio. *Venezia e il suo estuario*. 1978. Padova: Erredieci, 2002.
- Lucco, Mauro, e Giovanni Carlo Federico Villa. *Giovanni Bellini*. Milano: Silvana, 2008.
- Marcon, Susy. "Ornati di penna e di pennello: appunti su scribi-illuminatori nella Venezia del tardo umanesimo." *La bibliofilia* 89 (1987): 121-44.
- . "La silloge dell'Anonimo Marucelliano." *Quaderni per la storia dell'Università di Padova* 24 (1991): 31-56.
- Monticolo, Giovanni. "L'apparition Santi Marci." *Nuovo Archivio Veneto* 9 (1895): 111-177.
- The Morosini Codex to the 1354*. 4 vv. A cura di Michele Pietro Ghezzi-John, R. Melville Jones, and Andrea Rizzi. Padova, Unipress, 1999-2010.
- Neerfeld, Christiane. *Historia per forma di diaria. La cronachistica veneziana contemporanea a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.
- Neerfeld, Christiane, e Anja Wolkenhauer. "Pietro Dolfin di Giorgio: Ein venezianischer Humanist und seine Bibliothek." *Mittellateinisches Jahrbuch* 39 (2004): 407-40.
- Pozza, Marco. "Dolfin, Giacomo." *Dizionario biografico degli Italiani* 492-495.
- Raines, Dorit. *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*. 2 vv. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.
- Ravegnani, Giorgio. *Bisanzio e Venezia*. Bologna: il Mulino, 2006.
- Romano, Dennis. *The likeness of Venice: a life of doge Francesco Foscarini 1373-1457*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Sanudo, Marin il giovane. *Le vite dei dogi*. A cura di Giovanni Monticolo. *Rerum Italicarum Scriptores*. 22.4. Città di Castello: S. Lapi, 1900-1911.
- . *Le vite dei dogi (1423-1474)*. 2 vv. A cura di Angela Caracciolo Aricò e Chiara Frison. Venezia: La Malcontenta, 1999-2004.
- . *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La città di Venetia (1493-1530)*. A cura di Angela Caracciolo Aricò. Glossario

FARE E SCRIVERE STORIA A VENEZIA

- a cura di Paolo Zolli e Angela Caracciolo Aricò. Venezia: Centro di Studi medievali e rinascimentali "E. A. Cicogna", 2011.
- Soranzo, Giovanni. "Pietro Dolfìn generale dei Camaldolesi e il suo epistolario." *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 13 (1959): 1-31, 157-95.
- Sotheby's Catalogue of Western Manuscripts and Miniatures*. 19 June 1979: 37-38.
- Ss. *Trinità e S. Michele Arcangelo di Brondolo*. A cura di Bianca Lanfranchi Strina. Venezia: Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1981-1990.
- Tempestini, Anchise. *Giovanni Bellini*. Firenze: Cantini, 1992.
- Tenenti, Alberto. "Il senso dello Stato." *Storia di Venezia: Il Rinascimento: politica e cultura*. A cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1996. 311-44.
- Varotti, Carlo. *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- Voltarel, Chiara. *La chiesa di Santa Margherita. Storia di un monumento dimenticato*. Silea: Piazza, 2007.
- Zabbia, Marino, *I notai e la cronachistica cittadina italiana nel Trecento*. Roma: Istituto Storico per il Medio Evo, 1999.
- Zaccaria, Raffaella. "Dolfìn, Pietro [di Vittore]." *Dizionario biografico degli italiani* 565-71.
- Zannoni, Maria. "Il dramma dei Foscari nella Cronaca di Giorgio Dolfìn." *Nuova Rivista Storica* 26. 3-4 (1942): 5-19.
- . "Giorgio Dolfìn, cronista veneziano del sec. XV." *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova. Memorie della Classe di Scienze Morali*. Nuova Serie. 58 (1941-42): 37-55.

Botteghe da Caffè, Sociability and Gender in Eighteenth-Century Venice

Ce soir je me propose d'aller prendre un sorbetto, qui est de saison. On ne sait icy, pour passer le temps, qu'aller au café. Dans les maisons l'après-midi on nous présente du café, ensuite de la lemonade et on revient au café. On en prend toute l'après-midi.

Fougeroux de Bondaroy, 1765 (Brunelli 14)

As legend goes, the night Giacomo Casanova fled from the high security prison of *i Piombi* located behind Palazzo Ducale, just before jumping in a gondola and heading towards a twenty-year long exile from Venice, he entered Floriano's *bottega da caffè*, now Caffè Florian, for one last cup of coffee. Although probably merely an anecdote, this tale points to the addictive power of the coffeehouse as a locus of (Venetian) sociability.

One of the most controversial regulations set in place by the Inquisitori di Stato, the Venetian magistrate in charge of State security, was the 1767 prohibition of women's access to coffeehouses. The need for such a measure points to either a perceived or existing problem, namely women's increased aggregation and visibility in public spaces, and the corrupting influence this change in customs was deemed to exercise on Venetian morals and society. The study of "people's use of coffee" and of the various forms of aggregation around eighteenth-century Venetian coffeehouses thus promises to be a fruitful way to explore the social and cultural change of that society.

In *The Structural Transformation of the Public Sphere* Jürgen Habermas offers his definition of the bourgeois public sphere as "the sphere of private people come together as a public," distinguished by the novel trait of "people's public use of their reason" (Habermas 27). He had recognized French salons and British coffeehouses as "institutions of the public sphere," but denied women any substantial contribution to them since seventeenth-century French salons' conversations were still strongly tied to conventions, and British coffeehouses were a male discursive space. Following a Habermasian interpretation of social change that views the new practices of sociability of the bourgeois

public sphere as reflecting social change, this essay will argue that Venetian coffeehouses in the eighteenth century became the physical and metaphorical sites of an alternative social practice which fostered communication of ideas, mingling of social classes, and engendered a new, more democratic social discourse. However, contrary to the British coffeehouse described by Habermas, this new social discourse in Venice was markedly gendered since women gained early access to the medium (coffee and coffeehouses) and, despite several attempts at banishing them from this space and discourse, they held tight to their cup of coffee, at least until the fall of the Republic (1797) when Venetian freedom, and the autonomy of women in particular, experienced a strong backlash.

In the attempt to paint a comprehensive understanding of the social significance of coffee consumption and its effects in mid eighteenth-century Venetian society, this essay develops along three intersecting frameworks. I will suggest that coffee, as a beverage that floods the new consumer society's market, was a "medium" whose very use could effect social change through mental alertness and the social pleasure often associated with its consumption; that the coffeehouse itself could foster social change by bringing together a socially and economically diverse group of people, women included; and, finally, that the democratic nature of the interactions which took place here had reverberations within the political sphere, eventually undermining support for the status quo forms of obligation. It will be apparent that coffee (the beverage), the coffeehouse (as the social space), and sociability (the interpersonal exchanges taking place in the coffeehouse, i.e. conversations), are not often clearly separable given the "fluidity" of the subject and the "open air salon" nature of Venice itself. After all, even today, when Italians say "Let's go have a cup of coffee" they perform a synecdoche in that they simultaneously imply coffee (as a stimulant drink), a *bar* (specific physical environment), and, probably most important, a social moment.

To give some idea of the extent to which women were involved in coffee-related forms of sociability in eighteenth-century Venice, I rely on both archival documents and literary sources. I pay particular attention to two of Goldoni's plays, underscoring the historical shift in forms of Venetian sociability from his intermezzo *Bottega da caffè*

(1736) to his later comedy *Bottega del caffè* (1750), but I also point at how women from simple purveyors and consumers of coffee came to interact with the coffeehouse as social space and took part in the social discourse. If according to Marshall McLuhan “The medium is the message,” that is the “effects” brought about by a new medium are its message, which manifests itself in the form of change in our culture or society, then I wish to suggest that this new medium (coffee and, by extension, the coffeehouse, since it is in the business of receiving, processing, exchanging, moving, and even making information) carries social change as its message, a cultural shift in history with strong political and gender implications. The rise of the Venetian coffeehouse marked the dawn of a new world, “il mondo nuovo,” as Gasparo Gozzi put it (in Crotti 56).¹

Origins

Originally from Ethiopia or Abyssinia, in the fifteenth century coffee was adopted as a Turkish custom. Venice became coffee’s gateway into Europe thanks to its geographical and political relationship with the Ottoman empire, and its tolerant attitude towards the “other” and the “different.” The first reports on coffee by Venetian ambassadors in Constantinople at the beginning of the sixteenth century stressed the connection between the drink’s consumption and the places and occasions in which it was enjoyed, highlighting its penchant for collective ritual: the Turks drank hot *Cauè* out of little porcelain cups whenever they met for conversation, entertainment and gambling, both in private and public occasions.² The Venetian observers equate Turkish coffeehouses, *qahveh khaneh*, to the Venetian *Ridotto*, and the government’s attempts to shut them down in Constantinople are reported to have failed due to popular upheaval, thus showing the widespread importance of this social custom among the population and, implicitly, its anti-establishment (and destabilizing) potential.

In seventeenth-century medical treatises the effects of the “acque negre” ranged from medicinal to causing impotence and sterility, and even instigating sexual deviance and engendering feminization. Tales narrating that the sultan loved conversation with women and accepted, even welcomed, their interference in

governmental affairs, supported this last belief, associated with the Turk in the popular imaginary. As Brian Cowan has pointed out in *The Social Life of Coffee*, a study mainly focused on British society, only in the eighteenth century did coffee manage to shed these negative connotations thanks also to a change in the idea of “civility” which came to favor social rituals dominated by alertness of mind as opposed to the stupor caused by wine. Coffee became fashionable and adopted at all levels of society: in Venice the first *bottega da caffè* opened under the colonnades of the *Procuratie Nuove* in 1683, and by 1759 the city hosted 206 coffeehouses, while the Venetian government (like the Turkish one before it) was going through great trouble to limit their number and regulate them (Plebani, “Acque” 8).

Coffee as Medium: Coffee, Coffeehouses and Creativity

At the beginning of June 1764, the leading journal of Italian Enlightenment was published in Milan. Its name was *Il Caffè*, in honor of the coffeehouse as a site of intellectual exchange (for a new generation), in opposition to the tired formulae of the business papers (*gazzette*), erudite journals and stuffy academic discourse. In the first issue Pietro Verri, its founder and editor, indicated the content of this publication as “Cose varie, cose disparatissime, cose inedite, cose fatte da diversi autori, cose tutte dirette alla pubblica utilità” (11), somehow depicting the nature of conversations overheard in a coffeehouse. He also stated that this new paper had “il fine d’una aggradevole occupazione per noi, il fine di far quel bene che possiamo alla nostra patria, il fine di spargere delle utili cognizioni fra i nostri cittadini divertendoli, come già altrove fecero e Steele e Swift e Addison e Pope e altri” (11-12). Verri explicitly links his paper to the English tradition of the *Spectator* and *Tatler*, and carefully frames the literary and social context of his creation, a publication that he imagined reflected the conversations overheard in Demetrio’s *bottega da caffè*. The fictitious Demetrio, the *caffettiere*, is a Greek who came to Milan after much travel, an honest man that stands for the ideal of wisdom represented by his country and, as such, functions as the warrantor of this public space. The *bottega da caffè* is, in Demetrio’s words “una vera enciclopedia all’occasione, tanto è universalissima la

serie delle cose sulle quali accade di ragionare” (13). Thus *Il Caffè*, in accordance with the place it refers to, aims at reflecting and becoming a public forum where the most disparate subjects are bounced around and discussed, where dialogue is characterized by the immediacy of questions and the relatively uncensored topics which spring from a quick reaction to facts and the observation of life itself.

Fifteen years before the appearance of *Il Caffè*, in the letter titled “Del caffè” and dated August 28, 1749 (2: 205), from his *Lettere Scelte* (1751), the playwright and novelist Pietro Chiari launched into an apology for coffee and coffeehouses which bears a strong resemblance to Pietro Verri’s more famous description of Demetrio’s Milanese coffeehouse. The occasion for Chiari’s excursus on the subject is to thank the female addressee of the letter (Madama, the writer’s ideal interlocutor) for her gift of a great quantity of coffee. Chiari portrays to Madama his situation of temporary removal from the hustle and bustle of city life as isolation from civilization because of the absence of coffeehouses, hence of news and sociability: “In questa mia solitudine privo son di somigliante diletto; laonde, bevendo il Caffè da voi favoritomi, non posso far altro, che risvegliarmene in mente la piacevole idea” (2: 205). After a declaration of addiction to coffee and of immense appreciation for the gift, Chiari states, however, that “il caffè, per quanto buono egli sia, bevuto fuor delle botteghe comuni pare a me che non abbia il suo ordinario sapore” (2: 199). Coffee’s flavor is complex: sort of plain if drunk alone, but much tastier if sipped “ne’ luoghi pubblici,” because stepping into a famous coffeehouse entails encountering Europe, as represented by a slew of national types:

Quando io entro, Madama, in qualcuno de’ più rinomati caffè, parmi d’entrare in un Emporio d’Europa da tutte frequentato le più colte nazioni del Mondo... Io tutto ascolto con la mia chicchera di caffè bogliente alla mano, e ci trovo il maggior diletto del mondo. (2: 200)

From Chiari’s perspective, coffee acquires its added flavor from the human types, relations and conversations it is seasoned with in the public coffeehouse: “Ogni sorso del caffè, che vado bevendo,

inzuccherato da questi dialoghi, immagini chi può, quanto mi si confaccia allo stomaco” (2: 200). However, in these cosmopolitan places, not only news and opinions are hurled around, but also gossip and malignancies are spread. Chiari meditates on human follies and keeps sipping, slowly, his coffee, “zitto quanto una statua,” (2: 202) while listening and observing. He chooses to leave the place last, so that the other customers will not have the pleasure, when he is gone, “di tagliarmi un abitino in dosso a loro gusto” (2: 203), that is to slander him.

The *bottega da caffè*, according to Chiari’s *caffettiere*, also sells “cioccolate, acque di limoni, sorbetti, ciambelle, lettere, pippe e tabacco” (2: 205), commodities whose consumption promotes sociability, especially because, as the *caffettiere* complains, his customers keep the tab running. The common layout of a Venetian *bottega da caffè*, with its internal private rooms (*camerini*) for the gatherings of *compagnie di nobili*,³ and its tendency to open up directly on a street (*calle*) or into a square (*campiello*) with chairs and tables outside, mirrors the flow of its discourse: from the secretive to the public, and vice versa. Chiari states that like his tongue, the eye of the coffeehouse customer roams: the idle males meeting here are not so self-absorbed as to be insensitive to feminine lure. When a showy hawker goes by, everybody comments piquantly on her; if a working-class girl wrapped up in her *zendale* is spotted, someone always offers her the services of the whole coffeehouse, but if she were to accept, they would each yield the honor (Chiari 2: 208).

Venetian intellectuals and writers feel that they belong to this new locus of creativity; however, they tend to cast themselves as attentive observers (spectators) instead of as active participants. Impoverished Venetian nobles attempting to escape their cold *palazzi* and family problems used the coffeehouse as their personal office, writing their correspondence and even receiving mail there. Gasparo Gozzi mentions in his letters many of the *botteghe da caffè* where he used to meet other literati and even carry on his work. As further proof of the variety of discourse and social classes interacting in the coffeehouse, his *Accademia dei Granelleschi*, as well as the several *compagnie* he belonged to, used to hold its meetings in one of the internal *camerini* of a *bottega*.⁴ In his *foglio*, aptly named *L’osservatore*

Veneto, Gozzi suggests that the intellectual, who tends by nature to be bookish and not to possess an up-to-date vocabulary for daily conversation, should sit in a corner of a coffeehouse with a notepad and take note of the topics of conversation, since it is the real world speaking: “buontempo, cuffie, commedie, gioco, guerra, pioggia” (Gozzi 147). He should record under each heading the words he heard and learn them by heart since this “nuovo linguaggio” is much more useful than Greek or Latin (Gozzi 147). Coffeehouse conversation, then, also brings about the democratization of language.

Like Gozzi, Chiari derives the utmost pleasure in taking everything in while immersed in this steadfast flow of creative inspiration. Drinking coffee is in itself like drinking “deliziosi racconti” (Chiari 205) a source of learning, amusement and laughter. In the closing of his letter to Madama, Chiari explains that her gift of coffee is precious because, in his present isolation, it will revive pleasurable memories of past gatherings and spur his creativity. Once again, in a metaphor of bodily assimilation, coffee will wake up memories by sensorial association, stir novel ideas, and pour itself into ink form on the white page: “Dalle mie lettere conoscerete quindi in poi, se, pria di mettermi a scrivervi, io l’abbia bevuto, o no; perocchè, risvegliando in me stesso idée somiglianti, sarà quasi impossibile che non mi coli dalla penna un inchiostro della loro natura medesima” (205). Coffee is an instrument to awaken creativity with: through her gift, Madama, the invisible purveyor of coffee for the intellectual, plays a role akin to that of the Muse. However, coffee doesn’t merely precede writing: here it is writing, the very ink on the page. Moreover, we can infer that to write well is to drink coffee. The activities become identical.

Coffee is perceived as a medium of creativity not only in light of the effects of caffeine on mental alertness, but mostly because of the social ritual and interactions it connotes. The coffeehouse and its environment, an extension of coffee, is itself a medium. Venice, in the middle of the eighteenth century, bore witness to a dynamic new engine of social change—the coffeehouse—giving rise to an increasingly powerful bourgeois class and to women as traditional forms aristocratic authority lost ground.

Venice as Salon

Its political independence, mercantile character, geographical location, and physical layout made Venice a natural point for the convergence of news and gossip that got brewed first and foremost in the coffeehouses, but spilled over into the *ridotti*, the *casini* and other public places. In fact, especially in the second half of the eighteenth century, the whole city can be perceived, to borrow Tiziana Plebani's metaphor, as an open-air salon where sociability and conversation reigned, often overcoming class and gender boundaries (Plebani, "Socialità" 153).

In 1775 an informant of the Venetian State Inquisitors reported that, under everybody's eyes, "li caffettieri sotto le Procuratie nuove si fanno lecito servir donne di caffè ed acque o sedenti su banchetti che circondano le colonne o sedenti su careghe vicino le loro botteghe da caffè" (Plebani, "Socialità" 153). If the tone of this report is tinged of scandal it is because in 1767 women had been forbidden access to coffeehouses.⁵ Giacomo Casanova, for a brief period an informant himself, significantly began one of his *riferte* (reports) writing that people complained because of the occupation of a public street near Saint Mark's, where men and women used to sit on chairs, in groups, gossiping, clamoring and preventing the flow of traffic (Plebani, "Socialità" 154). Gasparo Gozzi (154-155) wrote that near San Polo, common women ("donnicciole") sat knitting on straw chairs, talking together ("in comune") from morning to night. These images of an open-air conversation, with women busying themselves with traditional female activities in public while chatting or leisurely hovering around the proscribed coffeehouse, challenge the idea of clean demarcations between female private and public spaces, bringing women, here explicitly working-class women, into the public discourse.

In the theaters, where access was granted even to the common people, in the *ridotti*, the market, the *casini* attended by noblemen and noblewomen, as well as in the numerous *botteghe da caffè* with their more or less private *camerini*, Venetian daily life unraveled under the collective gaze. Conversation ruled. And it was not just sheer gossip, or comments on the latest play or the shows of actors and singers, of whom many were women. On the contrary, internal politics were

discussed, international news spread, politicians and the government criticized. The *riferte* significantly collect a mixture of private and public information ranging from the family fight in the *calle* involving husband and wife, to the names of the people that attended a certain *casino*, from the disparate news overheard at the coffeehouse, to the criticism of noblemen towards the government and the movements of foreigners around town.⁶

Clearly, despite the freedom of conversation enjoyed, the coffeehouse remained also a very strictly controlled social institution, and, from the perspective of the Venetian police, a tool for the maintenance of the status quo.

Coffeehouse as Theater

In mid eighteenth-century Venice, when real power and influence were almost already memory, the city's theatrical features appear to be enhanced almost to signal a last carnival of form on the emptiness of content. The intellectual skirmishes over theater production involving Chiari, the brothers Gozzi, and Goldoni polarize public opinion, and the coffeehouse becomes the natural setting for these discussions. The interiors of the most elegant coffeehouses resemble those of a playhouse. The backdrops carefully crafted by excellent artists render them fictitious and exotic places where reality is distorted. They are communal spaces where people, to some extent, act a part, where they play their social persona:

Non ti par di veder bottega, ma piuttosto un delizioso spettacolo da teatro con molte belle vedute che ti si affacciano con tanta ricreazione del cuore, che non vorresti veder altro. In un luogo sono adoperati i migliori pittori che ti rappresentano giardini, uccellagioni, cadute di acqua; in un altro diligentissimi intagliatori in legno si sono affaticati in bellissimi fregi tutti dorati, nel mezzo dei quali vengono collocati lucidi specchi che, mentre tu stai a sedere, ti mostrano e fanno conoscere le genti che passano per via. (Gozzi 37-38)

The kaleidoscopic character of the coffeehouse underscored by the reflecting quality of the mirrors points to a fragmented rendition of the world but, as Ilaria Crotti notes (56), does not necessarily imply chaos. In fact, this new medium of social transformation has a coherence of its own that the keen eye of the artist can detect and his creative ability can make manifest. Goldoni seems to assert precisely this when, looking back at his life and literary production from the autobiographical pages of the *Mémoires*, he responds to the criticism of having violated the rule of the unity of action by choosing the coffeehouse as one of his comedies' namesake instead of a "story," a "passion," or a "character."⁷ He maintains that if he has been able to show "the essential relationship between the different objects" (different actions, different people) he has achieved his goal of artistic unity. By daringly using as title for his comedy the physical place of the coffeehouse, Goldoni embraces McLuhan's idea that the medium is the message: the coffeehouse stands for a "story," a "passion," a "character," in short, new social relationships.

Although neither art nor literature accurately mirrors historical practices, theater sometimes tends to reproduce society and the world, and so does the microcosm of the coffeehouse: the fashionable, energizing drink gathers the most disparate people and fosters exchange of news, opinions and gossip. In the comedy *La bottega del caffè* Goldoni interprets this public space as an institution of amicable albeit superficial social renewal, thanks to the "democratic" nature of this very affordable drink itself, sought after both by the nobleman Don Marzio and by people "Che si alza di buon mattino" (4), working class people. However Trappola, the *uomo da caffè* (waiter), declares "È veramente una cosa che fa crepar di ridere vedere anche i facchini venire a bere il loro caffè," to which his master, Ridolfo the *caffettiere*, replies: "Tutti cercan di fare quello che fanno gli altri. Una volta correva l'acquavite, adesso è in voga il caffè" (2). Trappola retorts that even if they don't have the means for bare necessities people still want their coffee: every morning he brings coffee to a woman who cannot buy wood to heat up her room, but will not give up her cup of coffee. A comment on consumers' demand that subscribes to the theories of social emulation, this opening exchange of the play points to the universalizing feature of the fashion of drinking coffee.⁸ Along

the same line, Goldoni, in the introductory “Note of the Author to the Reader,” claims that the comedy stages such universal characters that everywhere it was represented people believed it had been inspired by known originals. Coffee and the people around the coffeehouse thus appear to transcend geographical and social boundaries and, as Pietro Verri claimed in the presentation of his *foglio*, this place functions as a social and intellectual leveler of sorts, and renders everybody “tutti presso a poco europei” (11).

This notion seems to support Habermas’ claim that the coffeehouse was one of the crucial institutions for the evolution of the public sphere in eighteenth-century Europe, fostering a spirit of open, democratic, and critical discussion. Although this claim is at least partially debatable (if only because Habermas did not discuss female participation in the public sphere), it appears to hold true for Venice, where it is plausible to add the gender factor.

Coffeehouse in the Theater. Goldoni: From the Intermezzo to the Commedia

In spite of its comic conventions and stock characters, Goldoni’s 1736 intermezzo *La bottega da caffè* offers some useful elements for interpreting the early eighteenth-century Venetian coffeehouse environment. The *caffettiere*, Narciso, is here portrayed as a sly businessman who does not hesitate either to water down his merchandise (to add cheap beans to coffee beans, flour to sugar) nor to “pimp” the Roman *venturiera* (adventurer) Dorilla (whom he falls for and in the end marries) to enhance his business at the expense of Zanetto, the stupid son of a rich merchant and a regular customer. In the first scene, while addressing his waiters, Narciso declares that the quality necessary to thrive in his business is *galanteria* (flirting), because given all the expenses one incurs in “fitto de casa e de bottega, / mobile, capital, garzoni e lumi, / xe una spesa bestial” (3), and there are also expenses in acquiring the small, inevitable luxuries to keep up with the new trends. A *caffettiere* would not survive were it not for “la protezion de certe paronzine che in bottega ne fa conversazion” (4). Narciso embodies a stereotype: a member of the rising lower class working relentlessly and on the edge of legality/morality to

make his peculiar business thrive. He is fully aware of the economic potential of exploiting women's charms for his trade, suggested in the comprehensive term *conversazione*, and represents a new type of consumer, the potential buyer of minor luxury goods (Martin).

Dorilla's entrance in his *bottega* is welcomed as a means to fill cups ("impenir i scuelotti") and trap simpletons ("trapolar merlotti"): Narciso, hence the *caffettiere* in general, is depicted as a connoisseur of characters. He can tell from her first sentence that she is a foreigner and, despite her wearing a mask, he immediately presumes that she is a *venturiera* looking for business, because, as he proudly states, "In ste botteghe / certe persone se cognosse a naso" (5). In the three acts of the intermezzo we see Narciso orchestrating the "trapping" and "plucking" of Zanetto to Dorilla's and his own benefit. However, since he fell for her and offered to marry her from the start, he also is the warrantor of her honor. He introduces her to Zanetto as a foreign improvisator ("*improvvisatrice*") thus endowing her with an artistic career that somewhat legitimizes her presence in the coffeehouse, given the public role and the required travel. The implications of a masked female's presence in this space are clear from the outset, but are rendered even more explicit by Narciso's assertion that Dorilla, while still unknown ("forestiera") and protected by the mask, can make some "honest" money off coffeehouse customers to scrape together a dowry.

Conversation and *galanteria* are pillars of the coffeehouse business but in Zanetto they become caricature. His salient trait, however, is his ridiculous pretension to high culture and worldly experience.⁹ His gullibility and obtuseness are highlighted by his failure to learn from one of the outstanding cultural experiences that the coffeehouse offers, the reading of newspapers.¹⁰ The very representative of that same mercantile class who thrives on the business news reported in the *gazette* is incapable of utilizing this tool and unwilling to learn how to use it: "Tiò i to foggetti" ("Keep your sheets"; 8), he tells Narciso, getting up in a frenzy when Dorilla finally enters: we can construct that "tiò" as the action of hurling them at him. By refusing the best merchandise the coffeehouse has to offer, the news he cannot understand, Zanetto sets himself up as a plausible, if not necessary, victim of the more worldly couple.

In 1776 the *Consiglio dei Dieci* once again reinforced the obligation for women of wearing the mask and the black dress when at the theater because, they claimed, the effects of women's licentious lifestyle, the main cause of the Republic's past and present decadence, were widespread. To prove their argument they pointed to a crisis in family mores and values, a central topic in many of Goldoni's comedies. Comparing the intermezzo of 1736 and the comedy of 1750 one detects a shift towards a more moralizing stance where the dynamics of private and public, and of gender interaction in relation to space, change. If in the intermezzo the focus is limited to the interior of the coffeehouse with its shady dealings, in the comedy the coffeehouse space interacts with the outside and is portrayed as an "open," transparent space with the *caffettiere* as warrantor of its morality. In Narciso's *bottega da caffè* tables are set for card players, the *caffettiere* and waiters are on the look-out for the police in order to cover the cheat of whose earnings they get a cut, and the *camerini/stanzini* are ready for customers' private banquets or romantic *rendezvous*. The commedia, on the other hand, clearly distinguishes the coffeehouse from the gaming house and its questionable *camerini/stanzini*. The scene stages a Venetian square, a fairly spacious street with three businesses: the *bottega da caffè* is in the middle, flanked on the right by a barber shop, and on the left by the gambling place, the *biscazza*. On top of the three buildings are the *stanzini*, the private rooms belonging to the gambling house. On the barber's side, with a street in between, stands the house of a ballerina.

The comedy revolves around the morally sound *caffettiere* Ridolfo and his right hand, Trappola, the *uomo da caffè*. Trappola's job entails the delivery of freshly brewed coffee to private houses which provide him access to a wealth of information that he eagerly shares with his customers. Through him, the private life of the home is let into the public of coffeehouse discourse. Ridolfo, on the other hand, tries not to meddle with gossip, especially if fueled by the Neapolitan nobleman Don Marzio who sits all day long in front of the *bottega*, observing everything and causing trouble with his malicious gossip since if he does not possess enough information to complete a story, he makes it up. Two couples unravel their private affairs around the coffeehouse. The first is composed by Eugenio, a young

businessman who is losing everything in the *biscazza*, and his wife Vittoria. The second couple is made up by Flaminio, a Piedmontese known in Venice as Count Leandro, and his wife, Placida, whom he had abandoned. Flaminio has set his eyes on the ballerina but Placida, travelling in pilgrim's disguise, has hunted him down to this Venetian square.¹¹

Male characters dominate the public space: from the privileged central position of the *bottega da caffè*, with its sitting space outside, large rooms inside and multiple *stanzini* (that never lock Ridolfo assures us) male eyes survey the movements in the piazza, peer into the other businesses, and what the eyes cannot reach, the ears and imagination fill in. The male gaze, however, is not allowed to penetrate the house of the ballerina. Don Marzio and Eugenio assume, given her profession, that she is a public woman and try to gain access into her house, but she is firm in her resolve of guarding her honor (she is in love with Count Leandro). She does not accept their offers of coffee and chocolate, thus preventing Trappola's insinuation into her private space. From the height of her balcony, a place of transition between private and public, she interacts with the male characters and keeps an eye on the other women that mill around the coffeehouse.¹² Don Marzio, facing the denial of information and action, spreads rumors of a back door from which she lets her lovers in (and he ultimately turns out to be right). Placida arrives at the *bottega da caffè* dressed as a pilgrim (about the only legitimate way for an unaccompanied female to travel at the time), and asks for protection to avoid being harassed. Eugenio obliges but the lies Don Marzio has already spread on her account taint her credibility. Don Marzio suggests that since it is Carnival time, she should go around town masked—in the Venetian tradition—to improve her chances of finding her husband. Venice's famous black cloak and mask that made all citizens equal and unrecognizable allowed for the mixing of classes and sexes, something that foreign visitors promptly noticed. This, however, was in itself an extended transgression of the rules that called for the differentiation of the nobility through clothing.

The gender dynamics associated with the presence of a masked female in a public space are exemplified by Vittoria's appearance on the coffeehouse scene. She is looking for Eugenio to inform him she

wants a divorce since he is squandering her dowry, but in their first interaction he does not recognize her and gallantly offers her coffee.¹³ As soon as she reveals her identity, astonished he reproaches her: “Che novità è questa? A quest’ora in maschera? Andate subito a casa vostra! Se aveste riputazione non verreste a cimentare vostro marito in una bottega da caffè” (18-19). Reputation is a constant preoccupation for women in public places, especially when treading on markedly male associative space.¹⁴

The coffeehouse, however, thrived also thanks to female labor, as documents show. In 1776, after the rules regulating women’s presence in public had become more severe and it was prohibited to serve them in coffeehouses, the *caffettieri* Girolamo Cheberle and Dario il Salvadego asked the Inquisitori di Stato, in separate pleas, for the permission of having their wives work in their coffeehouses, claiming that the business was not much and the wives worked as if they were men (Inquisitori 755). It could even happen that women were in charge of a coffeehouse, like the widow of Pietro Valsacchi, who had to support a large family on her *bottega*’s income and showed entrepreneurial spirit by pleading to be allowed to use a room as *camerino* for the gatherings of noblemen. Women were also, in the words of Pietro Zaganà *caffettiere* “gl’individui a cui nelle povere famiglie restano appoggiate le provvisioni minute fuori di casa” (Inquisitori 755). His coffeehouse had been selling, for more than fifty years, pure alcohol and *grappa*, often used as medicines. Being prevented from serving those ladies hurt his business tremendously; hence he wished to be granted permission to override the prohibition, swearing to keep the ladies standing at the counter and not to provide them with the use of chairs or *camerini*.¹⁵ A testament to the role of women in lower class households, this plea confirms that even after 1776 women did access the coffeehouse for shopping purposes, although they were officially discouraged from using it as an associative space.

Sociability, Women and Coffee

Most historians agree that, as Lawrence Klein puts it (100), in the eighteenth century and even more in the nineteenth century “a private and public sphere were constructed ideologically and

endowed with gender and class meaning.” However, from the image of Venetian sociability sketched so far, it appears difficult to draw a sharp distinction between the private and public sphere as associated with the female and male realms respectively. In this particular case, I especially see the merit of Klein’s observation that “a more precise account of gender in relation to publicity and privacy can be achieved by closer examination of both space and language” (100). If, as he argues, the movements of men and women can be mapped to show the gendering of space and its relationship to publicity and privacy, it is also true that we need first to figure out what “public” and “private” meant in eighteenth-century Venice when it comes to women.

Roughly following a classical definition, we can think of public as pertaining to the state and, consequently, of private as everything that is not related to it. If women are generally excluded from the official direction of the Venetian state, the *dogaresse* (usually the wives of the *doge*) exercised political power by virtue of their being married to powerful men (Caterina Dolfin Tron, for example, had her own office and received visitors in the Palazzo Ducale). In the civic public sphere, noble and intellectual Venetian women could have a social and cultural representative function. They represented Venice alongside their family men (Giustina Renier-Michiel) or by virtue of their art and intellect (the portrait artist Rosalba Carriera). The economic public sphere thrived on the work of women, from the public market to the making of clothes, glass bead jewelry, and crochet (*merletti*), or the renting out of private rooms and even managing coffeehouses and inns, (as represented, for instance, in Goldoni’s *La locandiera* and testified by archival sources).¹⁶ In private, moreover, women were in charge of the household. Finally, the “associative public sphere, a sphere of discursive and cultural production” (Klein 101) relied on women’s salon gatherings, meetings in the *casini*, theaters and *ridotti*, even saw their active participation as theater managers and producers (such was the case for the poet and translator Luisa Bergalli Gozzi who directed the Sant’Angelo theater for the 1747-1748 season). These tentative definitions of public and private in relation to a gendered concept of space transcend the “home/not home dichotomy” (Klein 203) and also confound the Habermasian view of the eighteenth-century public realm as being off-limits to women: in

Venice, gambling in the *Ridotto* wearing a mask, or taking a gondola ride down the Canal Grande could afford a woman more privacy than her own abode.

The blurring of private and public was at the core of the Venetian State which was founded and governed, from the beginning, as a union of families. The patrician family, with its strict rules and matrimonial politics, directed the government of the State. However, from the second half of the eighteenth century, fingers were pointed at the family as the reason of the demise of the State itself. The politicization of private life and the growing individualism contributed to the increasing disobedience of young male patricians and to an unprecedented liberty for women. Young noblemen were more and more inclined to refuse family duties (which were also political duties) and paternal authority to embrace personal and sentimental freedom. On the other hand, the widespread opinion that Venetian women's public presence was corrupting the hierarchies of authority and the structures of the State was not simply the partisan observation of foreigners, but a real concern of Venetian magistrates who repeatedly focused on this issue and attempted to restrict female access to public places.

Women, however, had a vital role in the civic public sphere, especially when it encompassed the private of the household in the form of the "conversazione" or "salon." Writing in 1739 during his trip to Italy, Charles de Brosses wryly comments upon what he perceives as the lack of generous hospitality in Venetian households:

The Venetians, with all their show and palaver, do not understand the first rudiments of hospitality. I have looked in sometimes at the *conversazione* of the Marchesa Foscarini, who lives in a superb palace; she is a most gracious dame, but for refreshments we were offered at three o'clock (that is to say at eleven o'clock pm our time), by twenty valets, a large pumpkin, cut into quarters, on a silver dish, which they call here a water-melon, a most loathsome vegetable. This is followed by piles of silver plates; everyone seizes a portion, takes therewith a little cup of coffee, and returns home with an empty stomach to have supper at midnight. (23)

BOTTEGHE DA CAFFÈ

Is that small cup of coffee a symbol of fashionable entertainment or, as he suggests, of Venetian stinginess in contrast to the grandeur of French conviviality? If the primary purpose of the occasion is *conversazione*, coffee may have been chosen as the most apt stimulant of ideas (aided by the sugar rush of watermelon). In effect, the lady of the house might have aimed to emulate the lively intellectual exchange of the best coffeehouses within the private quarters of her home.

By the mid 1750s, women were at the center of Venetian sociability, both as protagonists and as topics of conversation. When Caterina Dolfin is enjoying the *villeggiatura* in the Venetian countryside, she sends her letters for Gasparo Gozzi at the Caffè alla Mora where he reads them publicly to the members of her intellectual circle, continuing there the conversation they would have in her salon (Gozzi 497). Gasparo Gozzi, in a letter to an unidentified correspondent, offers one of the first descriptions of modern gendered “public opinion.” In this letter he discusses the appropriateness of publishing a volume he is translating for a wedding accompanied by the original Greek text: “ho timore che cotesto Greco, non sia graziosamente ricevuto in una funzione pubblica, alla quale è grande il concorso delle Dame, che trovandosi un libro in mano di tal qualità, metterebbero senza dubbio la cosa in giuoco, e se ne farebbe scena” (486). He then reports *verbatim* Senator Angelo Querini’s opinion on the issue: “*Io credo bene, dice S.E. Querini, che la Città de’ Professori possa applaudire a così fatta stampa, ma qui so come vanno le cose, e so, che la Città dominatrice pensa diversamente assai*” (486). The *Città dominatrice* is the prevalent Venetian public opinion which, we can assume in light of Gozzi’s comment, has a very active female component.

A specifically female reading public began to get acknowledged, as the memory of the now lost (and short-lived) women’s magazine (“*foglio per le donne*”) edited by Gioseffa Cornoldi Caminer and published at the beginning of the 1760s by the small Venetian editor Domenico Deregni, testifies. Women were conspicuous on the Venetian scene: Lady Mary Wortley Montagu noted in her letters to her daughter that noble Venetian women did not live secluded following the French style, instead they paid visits and received illustrious foreigners at all times of day. The *villeggiatura* in

the beautiful neo-Palladian style country villas along the river Brenta was spiced up by the evening gatherings in the villas' *casini* and by the social gatherings at the local coffeehouse, where everybody would meet to hear the latest news from Venice and to gossip. In 1755, a young Giustiniana Wynne, betrothed to the old British Consul Joseph Smith, uses the local *bottega da caffè* to secretly dispatch love letters to Andrea Memmo and to retrieve his missives. Later in her life, living in Venice as Count Rosenberg's widow and with a small *salon* of her own, she would spend her summer *villeggiatura* near Padova, at Altichiero, the now lost property of Senator Angelo Querini, of which she left a beautiful description correlated by illustrations. A very special site of this enlightened residence, a meeting place for intellectuals and artists, was the coffeehouse, a testament to the fact that this hot social medium, which started out by appropriating a public space, by the 1770s had worked its ways into the conception of private architecture and had gained a prominent role even in private rituals.¹⁷ The fact that Wynne, writing in French, designates this space using the English term "Coffee-House" prompts us to interpret this newly conceived architectural site in the context of an intellectual vision not deprived of political implications, although the pagan scenes painted on the walls and the election of Horace as the *genius loci* appear to underline more a philosophical view of life than an explicit political agenda.

If coffee, an exotic "Turkish" drink, had initially infiltrated Venetian society carrying the overtones of a debate on the dangerous cultural influence of the oriental "other," it soon becomes domesticated and appropriated in a move that is typical of Venetian imperial strategy. Gasparo Gozzi, describing to a friend the festivities for the election of Francesco II Lorenzo Morosini as *procuratore* of San Marco (1755), offers a vivid image of this Venetian ability:

Si presentarono alla porta del palazzo ventiquattro turchi del fondaco per entrare, condotti da due de' loro più puliti che parlavano bene italiano... Vennero accettati, condotti per tutto; e finalmente la padrona e il padrone gli fecero entrare tutti in una stanza, dove con molti complimenti gli trattarono di caffè, cioccolatte e sorbetti; e perchè si prendevano i dolci con parsimonia, la padrona

BOTTEGHE DA CAFFÈ

volle che si votassero non so quanti bacili. Prima che partissero, furono divisi sulle finestre della facciata, provveduti di sei ceste di pane, ch'essi medesimi gittarono con gran piacere al popolo che faceva gran allegrezza dalla sua parte. Si licenziarono finalmente, e la padrona gli ringraziò del favore. (Gozzi 365-366)

The long-time enemy of the Republic is welcomed in the Morosini's private palazzo, heart of the *Serenissima* and female dominion, where (after glimpsing at the spoils brought back from Morea by Doge Francesco Morosini, the *Notatori* inform us), they are treated to their own drink, the American drink, and the Italian *sorbetto*. The lady of the house is in charge of the civilities: she coaxes the guests to eat more sweets and, we are tempted to assume, devises their display on the palazzo's windows for launching bread to the crowd. This shining show of Morosini's power is brought forth by the female art of sociability. In the act of offering the "conquered other" his own drink, we can read the social and political message that coffee has brought about: the effects of a cultural transformation. It is a transformation visible in the widespread Venetian consumption of coffee and its status as a social ritual organized around the diffusion of news; in the political implications for Venice of the weakened Turkish empire; and in the relevant symbolic and political role occupied by the feminine both in the private and public sphere.

As we have seen, Venetian women were social consumers of coffee. Even after the 1776 prohibition to serve women in the coffeehouse, masked or unmasked, they had access to the adjacent or nearby *casini* of the *compagnie* where the *caffettiere* would bring coffee. Their partaking in these social gatherings also meant, to a certain extent, their inclusion in the democratic discursive practices stemming from coffeehouse sociability. In private, coffee came to embody an indispensable household staple for personal consumption but also for entertaining. As Fougeroux de Bondaroy states in the opening quote of this essay, coffee is the fashionable drink both in public and in private, where women serve this stimulant in their *conversazioni*, as if wishing to recreate coffeehouse sociability. Immediately recognized as a medium of social change, a powerful transformative agent, coffee

(and the coffeehouse space) was subjected to control and censorship. In the Venetian *bottega da caffè* the public and private mingle. It is the place where important, vital news for a mercantile community are delivered, where deals are sanctioned, politics are debated and literature discussed, together with scandalous love affairs. In Venice, private family business is brought around town not only by gambling and libertine husbands, but also by women wearing masks who are granted added mobility and access to public space. Moreover, the *uomo da caffè*, carrying the tray with the smoking hot energizing drink into alcoves and apartments, penetrates into private family life, the heart of the city, and brings it back to the coffeehouse where, being best when served hot, it becomes gossip and news.

Was then Giacomo Casanova, that fatal night, when he is said to have stepped one last time into Floriano's coffeehouse, just having a coffee? No, for him that was a last sip of Venice. And, maybe, a last glimpse at one of his lovers. Coffee, however, was much more than just a symbol for Venice, and certainly more than a *locus amoenus*. It was the medium of important socio-cultural transformations, especially with regards to women, if only because it allowed them a stronger presence in the public realm.

Irene Zanini-Cordi

FLORIDA STATE UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ Giandomenico Tiepolo had painted in 1757, at Villa Valmarana in Vicenza, a work entitled *Mondo nuovo* representing a Venetian carnival scene with a crowd of masks eagerly waiting in line to peek through the little window of the "New world," a device in which a magic lantern projects exotic scenes explained by a charlatan. A later painting on the same subject (1791) reflects the changes in the artist's now disillusioned perception of reality and in society itself. See Peroni (225-229). Gasparo Gozzi compares the decorations in the best *botteghe da caffè* to a theatrical backdrop, a window onto an exotic world. On this subject, and more in general on the characters of Goldoni's production, see Crotti.

² According to Plebani ("Acque" 4), it was Senator Costantino Garzoni who, in 1573, first mentioned coffee in one of his reports to the Venetian Senate from the Embassy in Constantinople. He described coffee as a sort of black water, made with opium, which rendered drinkers happy and carefree: however, if one were to try to get off the

BOTTEGHE DA CAFFÈ

addiction, he would immediately die.

³ *Compagnie di nobili* were groups of nobles (men, women, or mixed groups) who would rent a room (*stanzino o camerino*) in a *bottega* for private meetings and parties.

⁴ Founded in 1747 by Carlo and Gasparo Gozzi, the *Accademia dei Granelleschi* was strongly opposed to Goldoni and Chiari's realism in theater and proposed a notion of theater based on fantastic invention and imagination. Some of the Granelleschi, the *compagnia dantesca*, were also dedicated to the study of Dante.

⁵ As the thick folder of *caffettieri*'s pleas from this period preserved in the Archivio di Stato di Venezia attest, many of them were granted permission to serve coffee to women in rooms separate from the coffeehouse (*casini*) where they could be with their husbands and friends, or to provide them with chairs outside. The common argument was that women were a sizable portion of the *bottega*'s customers and the business would have been greatly damaged without them.

⁶ The *caffettieri* themselves were often the ones to report information of political content to the authorities, as it was the case for Valentin Francesconi, called Florian, the owner of the homonymous coffeehouse in St. Mark's Square which was the favorite gathering place of foreign diplomats. To protect his own business, Florian informed the Inquisitori di Stato on the card games foreigners played in his establishment, on their discussions, and on the verbal insults that could result in skirmishes to defend personal or patriotic honor. These pleas are preserved in the Archivio Storico Veneziano. Inquisitori di Stato. *Suppliche dei caffettieri*. Venezia: Archivio Storico Veneziano, 1776. Envelope 755.

⁷ All translations from the French are my own.

J'aurois l'honneur de répondre à ceux qui tiendroient de pareils propos, que je ne présente pas dans le titre de dette Piece une histoire, une passion, un caractere; mais un Café, où plusieurs actions se passent à la fois, où plusieurs personnes sont amenées par différens intérêts; et si j'ai eu le bonheur d'établir un rapport essentiel entre ces différens objets, et de les rendre nécessaires l'un à l'autre, je crois avoir rempli mon devoir, en surmontant encore plus de difficultés. (Goldoni, 271)

I will have the honor to answer those who say such things, that I don't present in the title of this comedy a story, a passion, a character, but instead a coffeehouse, where multiple actions are taking place at the same time, where different characters are led by various interests; and if I've had the good fortune of establishing an essential relationship among these objects, and to render one necessary to the other, I believe I've done my duty, overcoming even bigger obstacles.

⁸ For a discussion on social emulation theories in the specific context of coffee consumption see Cowan.

⁹ Zanetto is hilarious in his flourished pseudo-literary attempts at complimenting Dorilla: "Incantato restai, qual ostrica nel fango io mi impiantai"; pathetic in his proud declarations of having travelled everywhere "Ho camminato il mondo. Son stato a Chiozza, a Padoa e a Vicenza"; foolishly vain in his claim of possessing a vast culture which is but a mumbo-jumbo of names (7-9).

¹⁰ In a key scene, Narciso offers Zanetto the most recent *gazzetta* (*foggetti*) from

Milan to read. He is enthralled to hear that the *foggetti* come from so far away, and he is eager to peruse them. However, he clearly does not know how to read a *gazzetta* since he is not familiar with the news layout. The format, presenting the name of the city followed by the news regarding it, baffles him, and he fails to recognize city names. Moreover, he is immediately confounded both by the geographical scope of the news and by the language of the newspaper. He construes London and Madrid not as European cities but as husband and wife; he is shocked to learn that Genoa is a city and that ships can reach it because there is some other sea outside of Venice; his main problem, however, is his inability to lay abstract meanings on words, an impediment strengthened by his poor grasp of the Italian language and his need to translate into Venetian: “*Venezia. Due bastimenti inglesi han preso porto... prender vuol dir chiappar... oh che faloppa! Do bastimenti soli averà chiappà un porto?*” (14).

¹¹ For a comparison between Goldoni’s representation of the people around the coffeehouse and archival documents that bring forth the voices of such people, see Wolff’s beautiful essay.

¹² For an analysis of the use of space in relation to gender in Goldoni’s comedies, see Günsberg.

¹³ Such a type of interaction is recorded in a now lost painting by Pietro Longhi, surviving through prints’ reproductions, and titled “Il caffè,” representing a coffeehouse customer pinching the butt of a masked woman. See Sohm.

¹⁴ In 1770, the rector of the church of S. Maria Formosa testified to the morality of the nearby coffeehouse patrons and pleaded for the *caffettiere* to be allowed to serve customers of both sexes:

Attesto con mio giuramento io D. Pierantonio pievano nella chiesa Lavoche, collegata e matrice di S. Maria Formosa, come nella bottega di caffè appresso la nostra chiesa non si è mai veduto alcun scandalo, ne’ avuto alcun motivo di dolersi, del contegno e condotta del padrone, e giovine della suddetta bottega essendo questi di buona fama, e d’ottimi costume quali frequentano li santissimi sacramenti. Questi viene per nome chiamato Giacomo Antonio Bravis... il quale implora il permesso di poter somministrare ad oneste persone di qualunque sesso, ogni genere concernente alla propria professione. (Inquisitori di Stato 755)

¹⁵ “Imploro che mi sia caritatevolmente concesso di servir donne nella sola bottega, o sia al banco stando esse in piedi, e senz’accordarle servizio di sedie e camerini” (Inquisitori di Stato 755).

¹⁶ For a detailed reconstruction of Venetian women’s presence in the workforce during this period see Trivellato.

¹⁷ En rodent toujours autour de la maison, on rencontre une autre allée qui en fort, & qui se termine dans un Coffée-House. Cette allée s’élève aussi haut que la maison, & les branches touffues des charmilles s’entrelaçant dans le fommet forment une galerie verte voûtée, d’une épaisseur suffisante pour intercepter les rayons du soleil en plein midi, & même pour garantir des premières attaques d’une pluïe imprévue. Sur la longueur de deux cent pas, on voit à droite & à gauche des beauxbustes en marbre, représentant des différens personnages de l’antiquité: au bout est le Coffée-House, petite sale voûtée & percée de trios arcades: dans le mur de perspective on a peint à fresque le Dieu des jardins, qui d’un air respectable & décent écoute les priers d’une jeune fille, & reçes remercimens d’une jeune

BOTTEGHE DA CAFFÈ

épouse. Au-dessous il y-a cette inscription: HORTORUM CUSTODI VIGILI/ CONSERVATORI PROPAGINIS/VILLICORUM. Horace, le chantre de ce Dieu & le Poète favori du maître de la maison, paroît dans un médaillon placé sur le fronton, & on y lit au-dessous les beaux vers, par lesquels il donne lui-même le tableau de sa maison de campagne qui faisoit le charme de sa vie... (Wynne 14)

And still prowling around the house, one encounters another alley, which comes out of it and ends into a coffeehouse. This alley is as high as the house and the leafy branches of the hornbeams interlace themselves on the top forming a vaulted green gallery, of a sufficient density to intercept the rays of the midday sun, and to protect from the first attacks of unexpected rain. For two hundred feet one can see on the right and on the left some beautiful marble busts representing different characters from antiquity: at the end there is the coffeehouse, small vaulted room broached by three arcades: on the prospective wall they painted a fresco representing the god of gardens who with a respectable and decent countenance listens to the prayers of a young girl and receives the thanks of a young spouse. On top there is this inscription: HORTORUM CUSTODI VIGILI/ CONSERVATORI PROPAGINIS/VILLICORUM. Horace, the bard of this god and the favorite poet of the master of the house, appears in a medallion placed on the fronton, and on top of it one reads the beautiful verses with which he himself offers the image of his country house which was the delight of his life.

WORKS CITED

- Brunelli, Bruno. *Padova, Vicenza e Verona nelle note di viaggio di un francese del '700*. Padova: Stabilimento Tipografico L. Penada, 1941.
- Chiari, Pietro. *Lettere scelte di varie materie piacevoli scritte ad una dama di qualità*. Venezia: Pasinelli, 1751.
- Cornoldi Caminer, Gioseffa. *La donna galante ed erudita*. Ed. C. De Michelis. Venezia: Marsilio Editore, 1983.
- Cowan, Brian. *The Social Life of Coffee. The Emergence of the British Coffeehouse*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Crotti, Ilaria. *Libro, mondo, teatro*. Venezia: Marsilio, 2000.
- de Brosse, Charles. *Selections from the Letters of de Brosse*, Trans. R. S. Gower. London: Kegan & Co., 1897.
- Goldoni, Carlo. *La bottega del caffè*. Milano: BUR, 1954.
- . *Bottega da caffè*. Ed. G. Ortolani. Milano: Mondadori, 1955.
- . *Mémoires*. Paris: Mercure de France, 1965.

- Gozzi, Gasparo. *Lettere*. Ed. F. Soldini. Parma: Guanda Editore, 1999.
- Günsberg, Maggie. *Playing With Gender. The Comedies of Goldoni*. Leeds: Northern Universities Press, 2001.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- Inquisitori di Stato. *Suppliche dei caffettieri*. Venezia: Archivio Storico Veneziano, 1776.
- Klein, Lawrence. "Gender and the Public/Private Distinction in the Eighteenth Century: Some Questions about Evidence and Analytic Procedure." *Eighteenth-Century Studies* 29.1 (1996): 98-112.
- Martin, Morag. *Selling Beauty. Cosmetics, Commerce, and French Society, 1750-1830*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.
- Peroni, Alessandro. "Imbonitori, Pulcinella e società civile: Il *Mondo nuovo* di Giandomenico Tiepolo." *Oltrecorrente* 13 (2007): 225-229.
- Plebani, Tiziana. "Acque negre, acque salse, acque levantine. Il caffè, Venezia e l'Oriente." *Il caffè ossia brevi e vari discorsi in area padana*. Milano: Silvana Editrice, 1991. 2-20.
- . "Socialità, conversazioni e casini nella Venezia del secondo Settecento." *Salotti e ruolo femminile in Italia*. Ed. M. L. Betri and E. Brambilla. Venezia: Marsilio, 2004. 153-176.
- Sohm, Philip L. "Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43.5 (1982).
- Trivellato, Francesca. *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*. Roma: Donzelli, 2000.
- Verri, Pietro. *Il Caffè*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Wolff, Larry. "Depraved Inclinations: Libertines and Children in Casanova's Venice." *Eighteenth-Century Studies* 83.3 (2005): 417-440.
- Wynne, Giustiniana. *Altichiero*. Padova, 1787.

Un bibliotecario sotto inchiesta per antifascismo a Venezia al tempo della guerra d’Etiopia

1. Premessa

Nell’Archivio Centrale dello Stato a Roma è conservato un fascicolo riguardante un’inchiesta del Ministero dell’Interno sulla persona del padovano Luigi Ferrari (1878-1949), direttore della Biblioteca Marciana dal 1920 al 1948, denunciato in una lettera indirizzata a Mussolini nel 1935, nei primi giorni della guerra d’Etiopia, come antifascista e disfattista.¹ Questi documenti sono molto interessanti perché permettono di verificare, per questo caso concreto, la fondatezza o meno delle conclusioni di Guido Melis e Alberto Petrucciani. Secondo i loro studi, infatti, il regime, almeno nei primi tre lustri, non si preoccupò di fascistizzare le biblioteche statali epurandole dai funzionari sospetti, e anzi lasciò margini di autonomia alla Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche, dalle quali esse dipendevano.

2. Il fascismo, la pubblica amministrazione e le biblioteche statali

In una storia della pubblica amministrazione italiana, Melis sostiene che non vi sia stata una vera e propria fascistizzazione nel mondo del pubblico impiego. In particolare il blocco delle assunzioni, deciso per ragioni economiche nel 1926, impedì un ricambio generazionale che avrebbe potuto portare a una burocrazia non apolitica, ma intimamente legata al fascismo (Melis 317-8). Negli anni Trenta, quando, dopo una pausa ventennale, vi furono nuovi concorsi che permisero l’immissione nel ruolo delle biblioteche statali di giovani funzionari, la scelta non pare sia stata inquinata da criteri politici,² forse perché al regime interessavano di più altri settori del mondo della cultura con cui le masse e le nuove generazioni potevano essere raggiunte più efficacemente e direttamente, come per esempio il cinema, la radio o le scuole.³

Nel campo della “alta cultura,” fino al 1935 circa, la pressione della dittatura, secondo De Felice, si mantenne in “termini relativamente sopportabili,” in paragone a quello che accadde negli anni successivi e a quello che già avveniva in Germania dopo la presa del potere del nazismo (De Felice 1: 10).

Alberto Petrucciani documenta che rari, tra i bibliotecari, erano i fascisti antimarcia (cioè iscritti prima della salita al potere

di Mussolini) e questa tendenza fu paradossalmente rafforzata dalla prassi di trasferire nelle biblioteche i professori di scuola sospettati di antifascismo (la competenza su biblioteche e scuole spettava infatti a un unico ministero, quello dell'Educazione Nazionale). Inoltre l'associazione professionale dei bibliotecari italiani (Aib) era una fra quelle meno docili e nel complesso la gestione delle biblioteche statali rimase in mano ai vertici amministrativi. Anche durante la Seconda Guerra Mondiale un pesante intervento del regime, l'invio alle biblioteche di un censorio elenco di *Autori le cui opere non sono gradite in Italia* (del maggio 1942) fu neutralizzato grazie alla bibliotecaria Maria Ortiz (1881-1959), allora direttrice della Biblioteca Alessandrina di Roma, e fu quindi emanata una seconda circolare correttiva, che ammetteva in singoli casi la lettura delle opere censurate, se il "prudente criterio discrezionale" dei bibliotecari la riteneva opportuna (Fabre 355-9). Petrucciani ne deduce che era "la cultura fundamentalmente liberal-democratica che prevaleva fra i bibliotecari e quella concezione di imparzialità e rispetto della legge," oltre che "il senso della propria responsabilità riguardo alle biblioteche" (Petrucciani, "Storie" 435-7).⁴ Lo stesso studioso ribadisce che la Direzione generale delle accademie e biblioteche nel periodo fascista centralizzò i processi decisionali e limitò per quanto possibile l'ingerenza della politica e dell'ideologia nell'amministrazione concreta. Edoardo Scardamaglia (1888-1959), direttore generale delle biblioteche statali dal 1933 fino alla caduta del fascismo, era

un dirigente amministrativo a tutto tondo senza velleità tecniche, un energico e abile "animale ministeriale" che non cercava di imporre al settore (come purtroppo capiterà altre volte) idee proprie superficiali o balzane, ma sapeva portare alla realizzazione le proposte elaborate dai suoi migliori funzionari, rafforzando quindi la propria Direzione generale.⁵ (Petrucciani, *Le biblioteche* 76)

3. La personalità di Luigi Ferrari e la sua adesione al Partito nazionale fascista

Le considerazioni di Melis e Petrucciani si adattano anche a quanto si sa della figura di Luigi Ferrari. La sua carriera, iniziata quando l'Italia era una monarchia costituzionale e terminata dopo la nascita della Repubblica Italiana, è tipica di una generazione di bibliotecari italiani.

Formatosi alla Scuola Normale di Pisa,⁶ bibliotecario dal 1901, direttore della Marciana dal 1920, continuò l'ascesa fino ai massimi gradi della burocrazia: nel 1933 raggiunse, infatti, il grado VI del

gruppo A del pubblico impiego, che allora era il vertice della carriera di bibliotecario. Molto stimato, era tuttavia talora non molto amato per il carattere scontroso e un po' burbero, secondo testimonianze di contemporanei.⁷ Fu anche soprintendente bibliografico per il Veneto e docente presso la Scuola storico-bibliografica dell'Università di Padova, dove formò una generazione di discepoli. Tuttavia non sembra aver avuto molto seguito nel lungo periodo e un simbolo del suo parziale insuccesso si nota anche nella mancata attuazione del progetto di completamento della Bibliografia veneziana intrapresa da Cicogna e Soranzo nel diciannovesimo secolo.⁸

Come tutti gli impiegati della Marciana, Ferrari era senza la tessera del partito fascista fino al 1933, nonostante vari inviti degli anni precedenti. Solo nel 1933 egli e gli altri impiegati della Biblioteca Marciana chiesero l'iscrizione al partito fascista, e le reali motivazioni del gesto sono evidenti alla luce di questa frase che allora circolava nell'ambiente dei bibliotecari: "chi non è iscritto al Partito non può essere lasciato in posto direttivo." Il detto era attribuito a Edoardo Scardamaglia (Zorzanello 46), e in effetti, l'anno dopo, il direttore della Biblioteca Palatina di Parma Pietro Zorzanello, per non aver chiesto l'iscrizione al partito e per non aver posto fotografie di Mussolini negli uffici, fu trasferito, ufficialmente per "ragioni di servizio," nella Biblioteca Marciana, in subordine a Ferrari (Trovato 282). Quest'ultimo, a differenza di Zorzanello, si dimostrò persona circospetta e quindi non è facile comprendere che cosa davvero pensava. Vista la sua tardiva iscrizione al partito, è molto probabile che non fosse un fascista convinto, a differenza per esempio del bibliotecario trentino Italo Lunelli (Carrara 239-49), e anche il suo atteggiamento all'indomani dell'emanazione delle leggi razziali sembra attestare quantomeno la sua distanza dal regime, se non una sua silenziosa opposizione. Egli infatti scrisse al ministro Bottai per chiedere che non fosse espulsa dalla Marciana una impiegata ebrea e anzi propose che insegnanti ebrei fossero non licenziati, ma trasferiti nella biblioteca da lui diretta (Faes 119 e Trovato 285). Nessun gesto di aperta opposizione, quindi, ma neppure una libidine di assentimento, come dimostra anche un caso precedente, quando, non essendo ancora iscritto al partito fascista, in una lettera indirizzata a Mario Alverà, podestà di Venezia, il 14 novembre 1932 rifiutava con lunghi giri di parole (forse anche conditi di sottile ironia) la proposta di entrare in un Istituto di studi adriatici, fondato a Venezia con evidenti finalità politiche.⁹

Il suo carattere brusco e tagliente può quindi averlo portato talora ad atteggiamenti poco rispettosi anche nei confronti dei riti del fascismo, come accadde nel 1937 presso la Biblioteca Comunale di Zara, che egli visitò in quanto Soprintendente Bibliografico. Il bibliotecario zaratino Giuseppe Praga (1893-1958), in una lettera

del 21 luglio 1937 al podestà della città dalmata, riferisce infatti di “incidenti spiacevoli” accaduti il venerdì 16 luglio (“mi sono sentito, alla presenza del mio subalterno, l’assistente Just-Verdus, con voce alterata imporre il silenzio e dire che nessuna ragione egli voleva più sentire e nessuna discussione sostenere”) e soprattutto il giorno dopo:

Dopo una mattinata tutta perduta per aiutarlo in ricerche private – cosa che mi obbligò a far lavorare il personale nel pomeriggio e a non rispettare il sabato fascista –... in forma irosa e sprezzante... mi tacciò di aver detto cosa non vera e di non sapere quello che come direttore della biblioteca dovevo sapere. Fui costretto un’altra volta a ritirarmi, non senza però aver osservato che essendo sabato fascista ed ormai trascorse le sei e mezza, ora di chiusura dei pubblici uffici, desideravo licenziare il personale e prendere le consuete disposizioni per la chiusura.¹⁰

4. L’inchiesta su Ferrari sospetto di antifascismo

È quindi possibile che, allo scoppio della guerra d’Etiopia, gli siano sfuggite parole scettiche, la cui eco giunse all’ignoto che denunciò a Mussolini il comportamento del direttore in questi termini: “svolge da tempo indisturbato in Ufficio verso i propri impiegati (ed è da presumersi anche privatamente) la più abietta propaganda di antitalianità e di antifascismo”.

L’ignoto probabilmente era un parente di un certo Paolo Piutti, che aveva prestato servizio come fattorino della Biblioteca Marciana fino al 1934. I fattorini costituivano una categoria di giovani assunti a tempo determinato nelle biblioteche statali, ma talora accadeva che la loro carriera proseguisse, soprattutto se erano apprezzati per le loro doti lavorative. Così non era avvenuto per Piutti, del quale si pubblica in appendice un gustoso ritratto del fattorino, definito “pigro, non assiduo al lavoro, indocile, litigioso, incapace di andare d’accordo coi colleghi, insolente coi superiori.” I familiari del giovane avevano quindi cercato di farlo riassumere, inviando proteste e coinvolgendo anche il partito fascista nella vicenda, senza però ottenere nulla.¹¹

La lettera di denuncia era firmata con il nome di una persona inesistente, come fu chiarito dall’indagine, affidata all’ispettore di polizia Belloro. Giunto a Venezia, egli prima di tutto contattò il prefetto e il questore, che definì Ferrari “persona assai distinta, seria, corretta che conduce vita piuttosto appartata, dedita allo studio e alla famiglia e che non s’è mai interessata di politica risultando per altro iscritta al P. N. F. dal 31 luglio 1933.” Dopo questo primo passaggio, l’ispettore chiese un parere scritto a tutti gli impiegati della Marciana, che, a partire da Zorzanello, difesero Ferrari, presentandolo come un

vero fascista.

L'unico impiegato che incrinò la linea difensiva fu il bibliotecario Giovanni Maria Simonato (nato nel 1904), poiché scrisse di avere dubbi sul "carattere ipercritico e scettico del Ferrari," anche se "nessun dato specifico lo autorizza a considerare il Ferrari come contrario al Fascismo." Le dichiarazioni degli impiegati furono riferite a Ferrari, che a sua volta, in una comunicazione scritta, datata 10 dicembre 1935, polemizzò sarcasticamente contro Simonato e respinse l'accusa di antifascismo:

Posso ammettere una mia opposizione fra il mio temperamento critico (rettifico) e quello poetico del S., foderato però di interessi e ambizioni... Riguardo alle accuse generiche, che mi si sono fatte, posso dichiarare con piena coscienza di fascista e di uomo, che non mi toccano, perché non hanno alcun fondamento e non sono altro che calunniose menzogne.¹²

Per contrastare le accuse della lettera anonima, elencò anche i suoi meriti verso il regime, che però non appaiono tali da caratterizzarlo come un fascista perfetto. Egli, infatti, presenta come atti di fedeltà al fascismo il ringraziamento a Mussolini per aver stanziato i fondi necessari all'acquisto di un prezioso manoscritto destinato alla Marciana, oppure l'adempimento di obblighi burocratici, come adornare la Biblioteca delle bandiere durante le cerimonie.

L'ispettore Belloro concluse l'inchiesta il 10 febbraio 1936, ritenendo "del tutto infondate" le accuse contenute nella denuncia. L'ultimo episodio di questa vicenda si trova in una lettera del direttore generale Scardamaglia. Egli infatti scrisse al Ministero dell'Interno, il 25 febbraio 1936, chiedendo che fossero adottati "provvedimenti di polizia" contro la signora Piutti, madre del già citato fattorino, della quale si allegava una lettera inviata alla moglie di Ferrari "a scopo intimidatorio."

L'episodio non sembrò lasciare tracce negli anni successivi. Nel 1942 Ferrari ricevette il "Diploma di benemerita di II classe," per l'attività svolta "in pro' della elevazione e della diffusione della cultura e della educazione nazionale," come gli scrisse il ministro Bottai.¹³

Il successivo ministro dell'Educazione Nazionale, Biggini, lo volle addirittura alla testa della Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche del governo repubblicano, tanto che, finita la guerra, Ferrari fu sottoposto alla procedura di epurazione. Nella difesa manoscritta conservata all'Archivio Centrale dello Stato, datata "Roma 29-1-1946," egli dichiara di essersi iscritto "al p. n. f. solo nel 1933 per mantenere la direzione della Biblioteca Marciana" e tra l'altro menziona l'inchiesta del 1935.¹⁴ Ferrari fu difeso anche da esponenti

della Resistenza, quali il liberale Angiolo Tursi, che negli ultimi mesi di guerra era stato arrestato e torturato dai nazifascisti (Zorzi 407 e Trovato 287). Come attesta la relazione finale della commissione, pubblicata in appendice, fu riabilitato e anzi elogiato per aver operato a difesa delle biblioteche. Rimase quindi alla direzione della Marciana, fino al pensionamento per limiti di età, nel 1948. Nel 1949, alla notizia della sua morte il collega Francesco Barberi scrisse: “La trepidazione per tanti tesori in pericolo spinse il sessantacinquenne bibliotecario antifascista ad accettare l’incarico di direttore generale delle biblioteche nella effimera repubblica di Salò” (Barberi 91).

5. Al di là delle carte d’archivio

L’inchiesta in cui fu coinvolto Ferrari nel 1935 ha vari protagonisti, le cui azioni meritano di essere analizzate.

Prima di tutto l’autore della lettera anonima appare probabilmente mosso da rancori personali piuttosto che da fanatismo ideologico. Infatti fu la vicenda del fattorino Piutti, come si è notato, la causa della denuncia a Mussolini, che per parte sua sembra non aver dimostrato il minimo interesse per la vicenda. È facile immaginare che nei mesi della guerra d’Etiopia non avesse molto tempo per seguire la questione.¹⁵ La denuncia tuttavia coinvolgeva il direttore di una delle più importanti istituzioni culturali italiane e quindi doveva sicuramente emergere tra le numerosissime suppliche, lamentele e denunce che pervenivano quotidianamente alla “Segreteria particolare del Duce.”¹⁶ In altre occasioni, infatti, Mussolini volle mostrarsi “liberale” e clemente verso gli uomini di cultura per ragioni di prestigio e per poterli strumentalizzare,¹⁷ quasi ad atteggiarsi anche in questo senso come un novello Augusto. Pertanto la mancanza di tempo può essersi unita alla volontà di mostrarsi magnanimo, in un atteggiamento che mostrò anche nei confronti di un altro bibliotecario, Tommaso Gnoli (1874-1958), allora direttore della Biblioteca Braidense di Milano.¹⁸ Non è neppure da escludere la presenza di un’altra motivazione, ossia il desiderio di dimostrare che tutto il popolo italiano plaudiva convinto alla guerra mossa dal duce contro l’Etiopia. Voci sul dissenso di un importante uomo di cultura e funzionario statale come Luigi Ferrari avrebbero incrinato l’immagine di consenso e armonia che il regime voleva propagandare, soprattutto nelle settimane che precedettero e seguirono il 18 dicembre 1935, la cosiddetta *Giornata della fede*, in cui molti italiani donarono le fedì nuziali d’oro in cerimonie appositamente preparate per reagire alle sanzioni economiche proclamate dalla Società delle Nazioni contro l’Italia il 18 novembre.

Anche il ministro dell’Educazione Nazionale tra il 1935 e il 1936, il quadrumviro della marcia su Roma Cesare Maria De Vecchi (1884-1959), che pure godeva fama di rozzo soldataccio

e aveva pubblicato un libro intitolato significativamente *Bonifica fascista della cultura*, non sembra essersi interessato alla questione, o quantomeno non ve ne sono tracce nella documentazione d'archivio. D'altra parte è noto che egli, al di là della truce facciata di squadrista, dimostrò paradossalmente un grande favore verso giovani a quanto pare difficilmente etichettabili come fanatici fascisti. Per esempio egli spianò la strada, con una promozione irriuale e straordinaria, tale da destare polemiche, alla fulminea carriera dell'allora giovanissimo Giulio Carlo Argan (1909-1992), noto come storico dell'arte e intellettuale di sinistra.¹⁹ Anche del sottosegretario agli Interni, Guido Buffarini-Guidi (1895-1945), non ci sono tracce di interesse e lo stesso vale per Arturo Bocchini (1880-1940), direttore generale della Pubblica sicurezza dal 1926 alla morte.

L'ispettore di polizia, per parte sua, sembra aver svolto solo per il minimo indispensabile il suo compito. L'indagine di fatto si basò sulle dichiarazioni del prefetto e del questore, e sull'interrogatorio degli impiegati della Marciana. È degno di nota che l'ispettore non si sia preoccupato di appurare quali fossero le convinzioni degli impiegati che difendevano il loro direttore ed è quasi comico vedere come si sia fidato delle seguenti dichiarazioni di Zorzanello sulle impeccabili credenziali fasciste di Ferrari: "non mi risulta in modo alcuno che... Ferrari abbia mai espresso sentimenti anti-italiani o contrari al Fascismo." Ma Zorzanello, l'anno prima, era stato rimosso dalla direzione della Palatina di Parma, con un provvedimento raro, anche se non l'unico nel ventennio,²⁰ proprio perché non fascista. Se questo fatto era noto all'ispettore, è da credere che tutta l'inchiesta sia stata una farsa, messa in scena per illudere chi stava in alto; se invece l'ispettore non appurò i precedenti degli impiegati (allora poco numerosi)²¹ della Biblioteca, forse non era tra i poliziotti migliori di cui poteva disporre il Ministero dell'Interno. Vista a posteriori, sembra quasi che tutta la vicenda sia servita a procurare una vacanza in Laguna a un funzionario della burocrazia della Capitale.

L'atteggiamento dei bibliotecari e degli altri impiegati della Biblioteca è molto più interessante, poiché, tranne una eccezione, ripetono come in coro che Ferrari è innocente, fino alla già citata e quasi umoristica dichiarazione dell'antifascista Zorzanello sui sentimenti fascisti del suo direttore.

Un solo bibliotecario, Simonato, si distingue, senza però arrivare alla denuncia aperta. Come per il delatore, anche per lui è da presupporre che sia stato mosso da moventi personali, piuttosto che da salde convinzioni ideologiche. Lo stesso Ferrari, informato da Belloro delle insinuanti dichiarazioni del suo collaboratore, reagì accusandolo di avere un temperamento "foderato... di interessi e ambizioni" deluse dalla "maggiore fiducia" accordata dal direttore a una bibliotecaria, Anna Saitta Revignas (1905-1973), che poi, durante

e dopo la Seconda Guerra Mondiale, ebbe importanti riconoscimenti professionali (Giardullo 522-8).

La difesa quasi compatta con cui i bibliotecari e gli impiegati della Biblioteca contribuirono a salvare l'accusato conferma, per questo caso particolare, quanto era già stato notato, in un quadro più generale, a proposito dell'azione di Scardamaglia, il già citato direttore generale delle Accademie e Biblioteche, che cercò di frenare, per quanto possibile, l'invadenza della politica, in modo da garantire a sé maggior potere, come spesso desiderano i burocrati.²² Una delle mosse con cui egli riuscì a ottenere questo obiettivo fu paradossalmente la pressione esercitata sui direttori delle biblioteche statali nel 1933 perché chiedessero la tessera del partito unico. Da un punto di vista era un atto di sudditanza verso la dittatura e un sopruso, cui pochi non vollero piegarsi, da un altro punto di vista era comunque una mossa che permise a molti validi funzionari di continuare a lavorare senza creare sospetti e alla Direzione generale Accademie e Biblioteche di proteggerli. Inoltre i bibliotecari, in un atteggiamento di difesa corporativa, cercavano di coprirsi a vicenda soprattutto di fronte ai pericoli che potevano provenire dal regime, come è evidente anche da un altro caso per cui è nota la documentazione d'archivio, quello già citato della rimozione di Zorzanello dalla direzione della Biblioteca Palatina di Parma. Egli infatti fu avvisato da più colleghi del pericolo incombente e consigliato sul modo in cui stornarlo (Zorzanello ricostruisce analiticamente la vicenda).

L'impressione, insomma, è che in generale i funzionari delle biblioteche statali italiane costituissero un gruppo abbastanza compatto e pronto nel difendersi dai pericoli della politica formando in genere un fronte comune, o almeno evitando spaccature evidenti. Naturalmente il mondo dei bibliotecari non era un mondo idilliaco: come in tutti (o quasi) gli ambienti umani vi erano rivalità e acridità personali e nel caso della Marciana lo scambio polemico tra Ferrari e Simonato ne è un evidente esempio. Il carattere rigido e talora scortese di Ferrari può aver contribuito a creargli problemi come quello del 1935, e altre testimonianze sul suo modo di fare, talora anche gustose, ricorrono nelle carte d'archivio.

Per esempio il filosofo ed ex ministro dell'Istruzione Giovanni Gentile (1875-1944) in una lettera a Scardamaglia del 21 febbraio 1937 lo pregava, a proposito di una commissione concorsuale, "di contentare il Ferrari, che è pignuolo, ma è molto valente e coscienzioso."²³ Il professore Italo Siciliano, futuro rettore dell'Università Ca' Foscari di Venezia, scrisse allo stesso Scardamaglia il 22 settembre 1938 di aver frequentato varie biblioteche ma di non aver mai trovato "un Direttore che si permettesse un tono e un linguaggio così scortesi nei riguardi di un professore universitario."²⁴ Dopo un'ulteriore lamentela di Siciliano,²⁵ Scardamaglia inviò il 24 ottobre una "Riservata-personale"

al direttore della Marciana in cui tra l'altro scrisse:

Non mi nascondo la mia meraviglia per tale Vostro atteggiamento e Vi prego, per l'avvenire, di voler essere un po' meno rigido nei riguardi dei professori universitari che, per ragioni inerenti al loro studio, abbiano qualche volta bisogno di particolari agevolazioni.²⁶

Queste lettere testimoniano che gli screzi comunque non tendevano a uscire dal ristretto circolo dei funzionari e non coinvolgevano l'esterno: non a caso Scardamaglia rimprovera Ferrari con una lettera classificata come "Riservata-personale."

Vi furono anche delazioni,²⁷ ma a confronto con quello che accadeva nell'ambiente accademico italiano di quegli anni (Livrea) il mondo delle biblioteche appare meno tetro. Nel 1938 le università italiane furono disonorate perché docenti e aspiranti docenti furono pronti a unirsi alla denuncia dei "non ariani" per occupare le loro cattedre; addirittura, dopo la caduta del fascismo, un muro di omertà assicurò l'impunità ai professori complici della legislazione razzista del 1938 e in alcuni casi impedì la reintegrazione degli ebrei espulsi anni prima (Finzi; Pelini e Pavan; Israel). Di fronte a questi episodi l'atteggiamento del direttore della Marciana fu dignitoso. Egli, dopo l'emanazione delle leggi razziali che prevedevano la discriminazione degli ebrei, scrisse al ministro, come si è notato, per difendere una impiegata ebrea e poi per ottenere il trasferimento di docenti ebrei alla Marciana, evitandone così il licenziamento.

Queste considerazioni più generali possono in parte illuminare i comportamenti dietro le quinte di Ferrari e degli alti dirigenti del Ministero dell'Educazione Nazionale in occasione dell'inchiesta avviata nel 1935. I documenti a questo proposito tacciono, ma è ragionevole supporre che gli alti dirigenti del Ministero, a partire da Scardamaglia, abbiano cercato di proteggere l'accusato.²⁸ La lettera con cui quest'ultimo invitò, il 25 febbraio 1936, il Ministero dell'Interno ad agire contro la madre del fattorino Piutti, costituì di fatto uno schierarsi a fianco di Ferrari come vittima innocente di calunnie infondate. Il direttore della Marciana, per parte sua, come dimostra la sopra citata lettera di raccomandazione di Gentile del 1937, era in grado di ottenere il sostegno di uno dei più influenti protagonisti della vita culturale del regime e non avrà sicuramente mancato di cercare discretamente appoggi anche quando fu accusato di antifascismo.

Un approfondito esame delle formule di saluto da lui utilizzate nella sua voluminosa corrispondenza è a questo proposito illuminante. Egli usò una sola volta, al termine delle sue lettere, la formula "Con saluti fascisti," che pure era diffusissima negli epistolari dell'epoca e anche in lettere dei corrispondenti di Ferrari. Non a caso, egli la utilizzò, a inchiesta ancora in corso, il 23 dicembre 1935, quando

inviò al Fascio di Combattimento di Venezia un elenco degli impiegati della Marciana iscritti al Pnf. Al termine si legge quello che è appunto l'unico esempio finora rinvenuto, nelle sue numerosissime lettere consultabili nell'archivio della Biblioteca e nell'Archivio Centrale dello Stato, delle parole "Con saluti fascisti."²⁹

L'episodio dell'inchiesta su Ferrari conferma le ricostruzioni di Melis e Petrucciani e si presta quindi a rappresentare simbolicamente le vicende dei funzionari che ressero le biblioteche pubbliche statali. Erano sottoposti a una dittatura che fino al 1937 verso di loro si dimostrò, a parte alcune eccezioni come quella di Zorzanello, distratta³⁰ e, riguardo alle biblioteche statali, non pianificò roghi di libri come nella Germania nazista o purghe bibliotecarie di massa come in Unione Sovietica.³¹ Per parte loro i bibliotecari, sotto l'ombrello di una burocrazia ministeriale pronta a valorizzare gli elementi migliori, cercarono di continuare a svolgere i loro compiti evitando gesti di sottomissione indecorosa, o quanto meno limitandoli al minimo indispensabile, come fece nel 1935 Luigi Ferrari di fronte al pericolo.

Stefano Trovato

BIBLIOTECA MARCIANA

Appendice documentaria

I. L'antiretorica di Ferrari

Estratto di una lettera del 14 novembre 1932 indirizzata a Mario Alverà, podestà di Venezia, riguardo alla proposta di entrare nell'Istituto di studi adriatici di Venezia:

Quando all'importanza di un'iniziativa, quale è quella annunciata nella comunicazione di S. E. Thaon di Revel, e all'autorità di un tal nome si aggiunge la parola di Chi parla per Venezia, l'obbedienza, oltre che pronta, dovrebbe essere entusiastica. Senonché chi scrive deve purtroppo riconoscersi dominato da uno spirito analitico e da una preoccupazione di concretezza, scusabili forse come conseguenza di un inveterato abito professionale, ma che contrastano col dinamismo di certi arditi programmi, del resto per ora assai vagamente formulati. Si preannunzia la creazione in Venezia di un Istituto di studi

adriatici. Ma se ne ignorano a tutt'oggi, nonché il funzionamento, i limiti d'azione, i mezzi, le persone dei dirigenti. Ora un invito di collaborazione, in tale condizione, non può non riuscire (a mi modesto avviso) un poco preoccupante. Trovo anche (mi si permetta di aggiungere) che mentre sorgono istituti specializzati, forniti di mezzi che crediamo e auguriamo abbondanti, per compiti determinati, non sia perfettamente equo di riversare sin da principio il peso di vaste richieste di interesse (come pare) fondamentale pel loro funzionamento, sopra Enti e Uffici dalle molteplici attribuzioni, e che vedono ogni giorno di più scarseggiare i mezzi a loro disposizione, di uomini e di denaro. Mi preoccupa infine il fatto che la competenza della Soprintendenza bibliografica è limitata al materiale librario, mentre l'indagine desiderata dall'Istituto adriatico dovrebbe rivolgersi prevalentemente, o almeno per buona parte, ai monumenti figurati. (Archivio generale della Giunta regionale del Veneto. Fondo Soprintendenza bibliografica. Unità 53 - 20-5-2008)

II. Le cause remote della vicenda

Estratto di lettera di Ferrari al Ministero del 27 luglio 1934 (dall'Archivio della Biblioteca, prot. 1079)

Rispondo subito al memoriale della sig.ra Diomira Piutti Palnic, sorella del fattorino licenziato. Il fattorino Paolo Piutti è stato licenziato non già "senza alcun motivo" ma con espressa motivazione di scarso rendimento, perché pigro, non assiduo al lavoro, indocile, litigioso, incapace di andare d'accordo coi colleghi, insolente coi superiori. Tale motivazione è stata comunicata al Piutti e ai suoi parenti ripetutamente. Ma il Piutti e sua sorella, che fingono di ignorarla, avrebbero dovuto anche ricordare, che il licenziamento aveva degli antecedenti: antecedenti che, se vi fosse bisogno, potevano illuminarli. Fin dall'anno scorso il Piutti era stato invitato a trovare un'altra occupazione, sostanzialmente per i motivi sopraenumerati, formalmente perché egli si era permesso più volte di star assente dall'ufficio per circostanze di famiglia senza preavvertire né chiedere permesso, ma limitandosi a far telefonare da persona di famiglia ad orario inoltrato. Le preghiere dei famigliari valsero allora a farmi recedere dal licenziamento.

Lo stesso prof. Mario Fareselli dei Padri Cavanis citato nel memoriale e al quale ebbi allora occasione di esporre i motivi del malcontento al riguardo del Piutti, può farmi testimonianza delle ragioni di pietà, pure confidategli, che, purtroppo, mi fecero sospendere il giusto provvedimento. Dopo ciò si osa di parlare di mio “inumano agire” e di miei “maltrattamenti”! Il fatto è, che la mentalità boriosa, litigiosa e torbida, che traspare dal documento, che restituisco all’on. Ministero, è così connaturata al Piutti e alla sua famiglia, da ispirar loro, in cambio di gratitudine pei benefici ricevuti, sentimenti di vendetta ed impudente menzogna e calunnie. Mi limito ad enumerare le proposizioni contenute nel memoriale, che trovano la più completa smentita in fatti documentati o documentabili. Non è vero che fattorini della Biblioteca abbiano il padre impiegato alla dipendenza della medesima. Soltanto il fattorino Tacco è figlio di un legatore che serve la Marciana. E’ falso che al posto del Piutti sia stato assunto “un figlio di qualche alto impiegato”. Il Fabbri è orfano del padre! E’ falso che il P. sia stato licenziato senza preavviso e senza pagargli nemmeno la licenza che gli spetta per diritto dell’anno in corso. Veramente non crederei, che un fattorino, licenziato a metà anno, possa pretendere, come di diritto, la licenza normale. Comunque il Piutti ha avuto pietosamente un preavviso di 15 giorni, ed è stato dispensato dal prestare servizio in tale periodo, che (come gli fu espressamente offerto e non tacitamente) gli sarà pagato a fine mese. Quanto all’umiliazione che il direttore avrebbe crudelmente inflitto al Piutti costringendolo perfino a portare le valigie delle persone di sua conoscenza (meno male che non si è potuto dire: “le sue valigie o quelle di persone della sua famiglia”!) sappia il Ministero che l’inaudito maltrattamento si è verificato una sola volta, e in occasione della recente mostra della nostra Biblioteca, quando, dovendo l’economista Ghiero della Vittorio Emanuele ritirare dalla Marciana una valigia contenente cose preziose e non essendo pratico di Venezia, fu necessario accompagnarlo fino al vicino imbarco del vaporetto! Da questo accenno, fatto col solito spirito e stile tendenzioso, una verità però è passata; ed è che il Piutti considerava un’umiliazione quella di portare una valigia in servizio dell’Ufficio.

III. La denuncia a Mussolini

Estratto della denuncia del 21 novembre 1935 a Mussolini, firmata col falso nome di Gaspare Vinelli (ACS MPI DGAB Versamento 1952 B. 22): Ferrari

svolge da tempo indisturbato in Ufficio verso i propri impiegati (ed è da presumersi anche privatamente) la più abietta propaganda di antitalianità e di antifascismo. Abusando della sua posizione di Capo della Biblioteca, si permette di manifestare ai propri dipendenti e per i più futili pretesti giudizi odiosi, i quali tutti tendono a demolire il concetto di una Italia forte e guerriera; e tendono soprattutto a screditare il Fascismo.... In occasione del g. 18, in cui da ogni casa sventolava il tricolore, si permetteva di disapprovare tale manifestazione dicendo che essa non era altro che una vuota, stupida e ridicola ostentazione di italianità. Lo scrivente, dolente di non poter intervenire personalmente con la logica dei pugni, denuncia a V. E. la condotta indegna del suddetto professore e prega V. E. di ordinare severe indagini.

IV. L'autodifesa di Ferrari

Estratto della dichiarazione scritta consegnata all'ispettore di polizia Belloro (ACS MPI DGAB Versamento 1952 B. 22)

Posso ammettere una mia opposizione fra il mio temperamento critico (rettifico) e quello poetico del S., foderato però di interessi e ambizioni.... E si ebbe a male della maggiore fiducia da me accordata, per il suo temperamento più bibliografico, alla collega dott. Revignas.... Riguardo alle accuse generiche, che mi si sono fatte, posso dichiarare con piena coscienza di fascista e di uomo, che non mi toccano, perché non hanno alcun fondamento e non sono altro che caluniose menzogne.... Sono un bibliotecario e vivo da bibliotecario: nel lavoro umbratile e nelle cure silenziose del grande mondo di piccoli-grandi tesori affidatimi.... Ho fatto del mio meglio perché le benemerienze del Fascismo verso le biblioteche fossero messe nella degna luce e in una lettura, che

allego, all'Istituto Veneto ho illustrato il Codice dantesco donato dal Capo del Governo alla Marciana, rendendo omaggio di riconoscenza e di ammirazione al Duce; ho sempre provveduto a che la Biblioteca Marciana, situata nel centro cittadino, figurasse durante le cerimonie fasciste imbandierata e addobbata dai tradizionali damaschi; ho incoraggiato i miei dipendenti a compiere i miei doveri di iscritti.

V. La sentenza della commissione di epurazione

Estratto della deliberazione del 14 febbraio 1946 della Commissione di epurazione per il personale delle biblioteche pubbliche governative, trasmessa a Luigi Ferrari con lettera del 23 febbraio 1946 (Archivio della Biblioteca Marciana, Anno 1946 Pos. I):

Assume il prof. Ferrari, nelle sue difese presentate oralmente e per iscritto alla Commissione, che egli non abbandonò la propria sede in quanto, pur avendo provvisoriamente assunto l'ufficio della direzione delle Accademie e Biblioteche a Padova per sostituire il titolare trattenuto a Roma, durante l'assenza di costui, mantenne sempre la direzione della Biblioteca Marciana, l'ufficio di Soprintendente bibliografico delle Venezie e la sua sede di Venezia. L'incolpato sostiene quindi che non seguì neanche il governo fascista, e, quanto a servirlo, egli chiarisce che, mentre tale accusa, da un canto gli si sarebbe potuta muovere anche se egli fosse rimasto soltanto a dirigere la biblioteca Marciana, dall'altro egli si indusse, dietro precettazione categorica del Ministero dell'Educazione Nazionale d'allora, ad assumere temporaneamente l'incarico della Direzione delle Accademie e Biblioteche per la considerazione della urgente ed assoluta necessità che persona esperta si accollasse la responsabilità di tutelare il materiale bibliografico del Nord in un momento in cui correva gravissimi pericoli per gli eventi bellici, per l'occupazione militare, etc., udito il consiglio di elementi dirigenti del C. L. N. regionale veneto.

Dagli atti presentati dal prof. Ferrari e dalle disposizioni raccolte dalla Commissione le affermazioni dell'incolpato risultano

UN BIBLIOTECARIO SOTTO INCHIESTA

confermate. È stato infatti accertato che molti depositi di libri di pregio, quali quelli delle opere appartenenti alle più importanti biblioteche fiorentine, furono salvate dai bombardamenti e dalle razzie dei tedeschi mercé l'opera del prof. Ferrari. L'incolpato, inoltre, che per il suo incarico rifiutò qualsiasi indennità, si affrettò a rimettere l'incarico stesso nel giugno 1944 ad un ispettore del Ministero, recatosi a Padova da Roma, dedicandosi esclusivamente da tale data alla direzione della Biblioteca Marciana e all'ufficio di Soprintendente bibliografico.

Dal fascicolo personale del Ferrari risulta infine che egli, iscrittosi al p. n. f. nel 1933 al solo fine di non veder troncata la sua carriera, ebbe a subire nell'anno 1936 un'inchiesta da parte del Ministero perché accusato di antifascismo. E come antifascista il Ferrari è universalmente conosciuto nell'ambiente del Ministero della P. I. - Il prof. Ferrari è stato inoltre descritto come uno dei più colti e zelanti bibliotecari, ottimo impiegato, attaccato al servizio e al dovere.

Da quanto sopra esposto risulta che l'aver il Ferrari ottemperato all'obbligo impostogli di assumere temporaneamente la direzione generale della Accademie e Biblioteche non sia affatto da considerarsi come un atto di adesione al pseudo governo repubblicano fascista, ma piuttosto come una prova di abnegazione professionale cui egli ritenne doversi sottoporre nell'intento di salvare quanto più gli fosse riuscito possibile le sorti delle biblioteche nell'Italia settentrionale, minacciate in quel periodo, oltre che dalla guerra, dall'incompetenza e dal disorientamento dei funzionari dell'amministrazione centrale trasferitisi a Padova.

NOTE

¹ Le carti riguardanti l'inchiesta sono conservate nell'Archivio Centrale dello Stato. Ministero Pubblica Istruzione. Direzione Generale Accademie e Biblioteca (di seguito abbreviato ACS MPI DGAB). Versamento 1952. Busta 22. Mussolini proclamò la guerra all'Etiopia il 2 ottobre 1935 in un discorso alla folla radunata di fronte a Palazzo Venezia a Roma, e per reazione il 18 novembre 1935 la Società delle Nazioni votò sanzioni economiche contro l'Italia. Il 5 maggio 1936 le truppe italiane entrarono in Addis Abeba e il 9 maggio Mussolini annunciò che il re d'Italia Vittorio Emanuele III aveva assunto anche il titolo di imperatore d'Etiopia.

² Cfr. le numerose biografie di bibliotecari contenute nel *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici (1919-1972)*.

³ Cfr. quanto scrive Alberto Petrucciani (*Le biblioteche* 86):

La fascistizzazione del settore delle biblioteche, quindi, rimase un'affermazione sulla carta, dichiarata e mai contestata ma priva di contenuti concreti, e che fosse sostanzialmente *posticcia, simulata*, solo superficiale, ho portato varie testimonianze e numerosi indizi, a volte minuti, ma significativi... l'intensa attività di propaganda del regime si indirizzò in altre direzioni, più rilevanti e più fruttuose: i grandi mezzi di comunicazione, la radio e i giornali, il controllo dell'editoria, le scuole – soprattutto le elementari, con il libro di testo unico obbligatorio –, le organizzazioni giovanili (Balilla, Gioventù italiana del Littorio), il Dopolavoro, le manifestazioni pubbliche, le scritte murali, e così via.

⁴ Petrucciani (“Storia” 438-40) pubblica fotografie di congressi dell’Aib in cui si vede che pochissimi sono i presenti in camicia nera e conclude che la fascistizzazione del mondo bibliotecario non fu “mai contestata apertamente, ma spesso contrastata tenacemente nell’attività di tutti i giorni, ignorata per quanto possibile, e rimasta nella sostanza minoritaria, se non marginale, nella professione” (440). Cfr. anche Petrucciani (“Licenziamenti” 217-240), in particolare: “Ma le biblioteche, al contrario dell’università e delle scuole, erano considerate come “posti tranquilli”, di scarsa visibilità e relazione con l’esterno, e quindi semmai come posti adatti per comandarvi (ossia “confinarvi”) persone che si voleva allontanare dall’insegnamento, magari raccomandando nel contempo di affidare loro attività che escludessero i contatti con il pubblico” (226).

⁵ Su Scardamaglia cfr. anche la biografia scritta da Alberto Petrucciani (“Eduardo Scardamaglia” 180-191). Cfr. anche De Maria (180-98).

⁶ Maria Ortiz sembra pensare a funzionari come Ferrari, quando ricorda i concorsi per bibliotecari anteriori alla Prima Guerra Mondiale, in genere vinti da giovani cresciuti col metodo storico e abituati “al lavoro diligente e disciplinato, alla ricerca paziente, alle conclusioni caute e ponderate” (62). A Pisa Ferrari conobbe la moglie, Elisabetta Toniolo, nata a Padova nel 1883, figlia del trevigiano Giuseppe Toniolo (1845-1918), professore all’Università di Pisa dal 1879, tra i più noti economisti e sociologi cattolici dell’epoca, in seguito beatificato dalla Chiesa cattolica. Il matrimonio di Ferrari fu propiziato, oltre che dalla comune origine veneta, anche dalla profonda religiosità di entrambi i coniugi, secondo la testimonianza di Francesco Gabrieli: “Profondamente credente egli stesso, e di ambiente familiare cattolicissimo (sua moglie era figlia di Giuseppe Toniolo), aveva poi qualcosa di amabilmente scanzonato, di illuministico direi, nella conversazione e nel tratto” (23).

⁷ Sulla vita e il carattere di Luigi Ferrari e in particolare il suo incarico di soprintendente bibliografico cfr. Trovato (277-97). Una storia generale della Marciana è in Zorzi.

⁸ L’impresa si arrestò però dopo la morte, nel 1943, di Andrea Moschetti, socio dell’Istituto Veneto e appassionato sostenitore dell’impresa (Gullino 192-4).

⁹ Ferrari per esempio non sembra dissimulare il sarcasmo nel raffigurarsi “dominato da uno spirito analitico e da una preoccupazione di concretezza,” in contrapposizione al “dinamismo di certi arditi programmi, del resto per ora assai vagamente formulati.” Il testo della lettera è riportato in appendice.

UN BIBLIOTECARIO SOTTO INCHIESTA

¹⁰ Biblioteca Marciana. Cod. Marc. It. VI, 558 (=12352). c. 135. Su Praga è in corso di pubblicazione un volume degli *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, Roma.

¹¹ Nell'archivio della Biblioteca Marciana (anno 1935, pos. I) è conservata una lettera di Nicola della Frattina fiduciario provinciale dell'Associazione Fascista del Pubblico Impiego, del 22 agosto 1934, indirizzata a Ferrari, in cui tra l'altro si legge: "Sarò grato alla S. V. I. se vorrà comunicarmi le ragioni per le quali al Signor Piutti Paolo, licenziato dopo aver prestato servizio per 30 mesi in qualità di commesso, non è stata accordata nessuna indennità di licenziamento."

¹² La sarcastica allusione di Ferrari al temperamento "poetico" di Simonato è comprensibile alla luce di queste annotazioni di Barberi (157):

Il collega Simonato è oggetto d'ironia perché ama effondere una sua ottocentesca vena poetica di soggetto familiare, religioso e montanaro in volumetti di versi che stampa a proprie spese e regala in occasione del Natale e della Pasqua. Per lui sono anche uno sfogo a un impegno di ufficio assolto con settentrionale serietà e con serenità veneta nella difficile situazione della Nazionale di Palermo, che dirige guadagnandosi la simpatia del personale con la serafica bonomia dell'indole, ma insieme con l'esempio di laboriosità e fermezza.

Simonato diresse la Biblioteca Nazionale di Palermo tra il 1955 e il 1961, cfr. la breve biografia redatta da Alberto Petrucciani ("Simonato").

¹³ Archivio della Biblioteca Marciana (anno 1942).

¹⁴ ACS MPI DGAB 1926-1948 busta 490. Epurazione.

¹⁵ Egli era oltretutto, oltre che presidente del Consiglio, ministro degli Esteri, degli Interni, delle Colonie, della Guerra, della Marina e dell'Aeronautica (anche se di fatto i ministeri erano retti da sottosegretari).

¹⁶ Tale era il numero di lettere a Mussolini (tremila al giorno secondo una stima fatta prima dell'aprile 1936) che il personale della sua Segreteria particolare era di circa quaranta persone all'inizio degli anni Trenta, di circa cinquanta nella seconda metà e di circa sessantacinque poco prima della caduta del regime. Nel periodo ottobre 1936 – ottobre 1937 giunsero ben 123047 richieste di sussidio e 77578 di lavoro (cfr. De Felice 2: 225-6).

¹⁷ Cfr. De Felice 1: 29 e 107-10 su alcuni casi di celebri scrittori stranieri (come Paul Valéry e Stefan Zweig) che chiesero e ottennero dal duce la grazia per condannati per reati politici.

¹⁸ Gnoli aveva tradotto nel 1932 in una lingua definita dal duce "tedesca, croata, greca, giudaica, ostrogota ma non italiana" i *Colloqui con Mussolini* di Emil Ludwig, di cui fu quindi vietata la ristampa, ma nello stesso anno, di sua iniziativa, il capo del governo propose al re di nominare "Cavaliere Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia" il bibliotecario così bistrattato come traduttore (cfr. Petrucciani, "Tommaso Gnoli" 321-35; a p. 326 sul "tipico agire ambiguo e contorto di Mussolini" nel 1932). Queste conclusioni provvisorie sull'atteggiamento di Mussolini verso la lettera anonima devono naturalmente essere confermate alla luce di un attento esame dei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato per il periodo della guerra d'Etiopia, esame che mi richiederebbe tempo e facilitazioni di cui ora non dispongo.

¹⁹ Sulla fulminea carriera di Argan cfr. Auria (189-202) e Serri (136), che sintetizza: “Del ministro, in questo periodo, Argan è uno dei consiglieri più ascoltati... Una così rapida ascesa, in base alla normativa allora vigente, costituiva sicuramente un’eccezione, essendo necessari di solito almeno quindici anni per conseguire la posizione che Argan aveva raggiunto in tre anni.”

²⁰ Anita Mondolfo (1886-1977) nel 1937 fu destituita dalla direzione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ufficialmente per ragioni “di servizio” (proprio come Zorzanello), ma in realtà perché accusata di intrattenere rapporti con “oppositori” come Benedetto Croce (Francioni 405). C’è anche da considerare il trasferimento, avvenuto nel dicembre 1937, di Tommaso Gnoli, direttore della Biblioteca Braidense di Milano, alla direzione della Biblioteca Estense di Modena, in seguito alla delazione del bibliotecario Tommaso Bozza (1903-2004), che, esagerando per ostilità personale i fatti, presentò alla Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche Gnoli come il capo di un covo clandestino antifascista. Gnoli, tuttavia, a differenza di Zorzanello e Mondolfo, restò sempre alla direzione di una biblioteca (Petrucciani, “Tommaso Gnoli” 327-8). Su Bozza cfr. di Giacomo Bozza (101-8).

²¹ Dai documenti d’archivio risultano attivi alla Biblioteca Marciana, tra il 1935 e il 1936, diciotto persone in tutto, tra bibliotecari, altri impiegati e fattorini.

²² Cfr. Petrucciani (“Edoardo Scardamaglia” 180-91), in particolare sulla “cintura di protezione” (182) creata da Scardamaglia, tale che “la fascistizzazione del mondo delle biblioteche rimase quasi del tutto limitata alla facciata,” poiché la Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche era “attenta a rafforzare il proprio peso nel Ministero e gelosa della propria autonomia nella gestione del settore e degli istituti che da essa dipendevano.”

²³ ACS MPI DGAB Versamento 1952 B. 22.

²⁴ Gustosa è l’annotazione di Scardamaglia a matita su questa lettera, indirizzata al suo collaboratore Ettore Apolloni: “Apolloni – ma perché è così scortese?”

²⁵ Lettera del 9 ottobre 1938, che inizia così: “Caro Edoardo, il Direttore della Marciana durante la mia assenza da Venezia mi ha inondato di richiami (arrivatimi tassati, perché per colmo di scortesia non erano affrancati) perché restituissi alcune opere da me prese in prestito.”

²⁶ La corrispondenza riguardante Italo Siciliano è in ACS MPI DGAB 1926-1948 busta 88. Fascicolo “Venezia Biblioteca Nazionale Funzionamento” ed è parzialmente pubblicata da Trovato (279-80).

²⁷ Come nel caso citato di Tommaso Gnoli in nota 20, ma proprio in questa occasione fu il ministro Bottai a decidere per il trasferimento, mentre la relazione degli ispettori del Ministero aveva dimostrato che il delatore Tommaso Bozza aveva esagerato i fatti (cfr. Petrucciani, “Tommaso Gnoli” 327).

²⁸ Cfr. Alberto Petrucciani (*Le biblioteche* 99):

Parecchi bibliotecari statali saranno oggetto di indagini di polizia o amministrative per sospetti politici (a volte, forse, senza fondamento), riuscendo però in genere a uscire senza danni, anche perché la Direzione generale non aveva intenzioni persecutorie ed era pronta a prendere per buone, quando era possibile, le proteste di fedeltà al regime e di buona condotta degli interessati.

²⁹ Archivio della Biblioteca Marciana (1935 pos. I).

UN BIBLIOTECARIO SOTTO INCHIESTA

³⁰ Cfr. per il periodo successivo Petrucciani.

³¹ Nelle purghe delle biblioteche sovietiche, secondo Blium (21), si era già negli anni Venti arrivati a questo:

In Glavpolitprosvet's opinion, the public libraries did not need Homer, Dante, or Goethe, nor collections of classic works. The latter were presented only in selections, prefaced by Marxist introductions. Terrorized by Politprosvet [political enlightenment] circulars and instructions, librarians rushed to purge libraries of prerevolutionary authors altogether.

OPERE CITATE

Auria, Claudio. "Note sulla carriera amministrativa di Giulio Carlo Argan." *Le carte e la storia*. 9 (2003): 189-202.

Barberi, Francesco. *Schede di un bibliotecario (1933-1975)*. Roma: Associazione italiana biblioteche, 1984.

Blium, Arlen V. "Censorship of Public Reading in Russia, 1870-1950." *Libraries & Culture* 33 (1998): 17-25.

Carrara, Vittorio. "Cultura e ideologia di un funzionario fascista. Italo Lunelli direttore della Biblioteca Comunale di Trento (1933-1945)." *Il sapere della nazione. Desiderio Chilovi e le biblioteche pubbliche nel XIX secolo*. A cura di Luigi Bianco e Gianna Del Bono. Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2007. 239-249.

De Felice, Renzo. *Mussolini il duce*. 2 vv. Torino: Einaudi, 1974-81.

De Maria, Carlo. "L'amministrazione bibliotecaria nell'Italia fascista (1926-1940)." *Le carte e la Storia* 15.1 (2009): 180-198.

Di Giacomo Bozza, Paola. "Tommaso Bozza." *Dizionario biografico dei soprintendenti* 101-108.

Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici (1919-1972). Bologna: Bononia University Press, 2011.

Dizionario biografico dei Direttori Generali. Direzione Generale Accademie e Biblioteche. Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1904-1974). Bologna: Bononia University Press, 2001.

Fabre, Giorgio. *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*. Torino: Zamorani, 1998.

Faes, Barbara. "Marcella Ravà: storia di una bibliotecaria che incontra Ernesto Bonaiuti e il mondo evangelico." *Archivio italiano per la storia della pietà* 24 (2011): 105-82.

- Finzi, Roberto. *L'università italiana e le leggi antiebraiche*. Roma: Editori Riuniti, 2003.
- Francioni, Elisabetta. "Anita Mondolfo." *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici* 403-10.
- Gabrieli, Francesco. "Vecchi bibliotecari." *Almanacco dei bibliotecari italiani* (1968): 21-25.
- Giardullo, Antonio. "Anna Saitta Revignas." *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici* 522-8.
- Gullino, Giuseppe. *L'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti dalla rifondazione alla Seconda Guerra Mondiale (1838-1946)*. Venezia: Istituto Veneto, 1996.
- Israel, Giorgio. *Il fascismo e la razza. La scienza italiana e le politiche razziali del regime*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Livrea, Enrico. "Il papiro di Dongo: un nuovo libro di Luciano Canfora." *Analecta Papyrologica* 16-17 (2004-2005): 281-84.
- Melis, Guido. *Storia dell'amministrazione italiana 1861-1993*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- Ortiz, Maria. "Attivo e passivo nelle Biblioteche Governative italiane." *La Bibliofilia* 34 (1932): 61-67.
- Pelini, Francesca, e Ilaria Pavan. *La doppia epurazione: l'Università di Pisa e le leggi razziali tra guerra e dopoguerra*, Bologna: Il Mulino, 2009.
- Petrucciani, Alberto. "Le biblioteche italiane durante il fascismo: strutture, rapporti, personaggi." In *Das deutsche und italienische Bibliothekswesen im Nationalsozialismus und Faschismus Versuch einer vergleichenden Bilanz*. A cura di Klaus Kempf e Sven Kuttner. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013. 67-107.
- . "Edoardo Scardamaglia." In *Dizionario biografico dei direttori generali* 180-91.
- . "Licenziamenti per motivi politici o razziali nelle biblioteche nel periodo fascista (1938-1943): appunti e ricerche." *Dalla bibliografia alla storia. Studi in onore di Ugo Rozzo*. A cura di Rudj Gorian. Udine: Forum, 2010.
- . "Simonato, Giovanni Maria." In *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo*. Associazione Italiana Biblioteche. 2011. Web. 28 Aug. 2013.
- . "Storie di ordinaria dittatura." *Bollettino Aib* 43 (2003): 417-40.

UN BIBLIOTECARIO SOTTO INCHIESTA

- . "Tommaso Gnoli." *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici* 321-35.
- Serri, Mirella. *I Redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*. Milano: Corbaccio, 2005.
- Trovato, Stefano. "Luigi Ferrari." *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici* 277-97.
- Zorzanello, Giulio. *Pietro Zorzanello. Dignità di un bibliotecario*. Parma: Biblioteca Palatina, 1987.
- Zorzi, Marino. *La Libreria di San Marco*. Milano: Mondadori, 1987.

“Come vi mando a dire una cosa fatela”: individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan

Tra le lettere a “Prencipesse et Signore e altre gentilidonne scritte” da Pietro Bembo,¹ circa ottanta sono indirizzate a un’amante di cui non viene mai fatto il nome e che sino agli inizi del XX secolo è rimasta ignota.² Grazie alla scoperta da parte di Monsignor Luigi Gramatica, prefetto della Biblioteca Ambrosiana, di un manoscritto (oggi Vat. lat. 14189) contenente settantasette epistole di mano femminile, l’interlocutrice di questo scambio epistolare risulta essere Maria Savorgnan.³ Figlia di Matteo Griffoni, condottiero urbinato al soldo di Venezia, e dell’aristocratica marchigiana Leonarda dei conti di Carpegna, Maria nacque tra il 1468, anno di nascita del fratello Angelo Francesco, e il 1473, anno della morte del padre. Al tempo della tormentata storia d’amore con Bembo, 1500-1501, ripercorribile nel loro carteggio, da un anno e mezzo era vedova di Giacomo Savorgnan, a cui era andata sposa nel 1487 (Walter e Zapperi 62). Quello dei Savorgnan era uno dei più potenti casati friulani il cui fedele servizio, soprattutto militare, alla Repubblica veneziana era stato premiato nel 1385 con l’aggregazione al patriziato della Serenissima (Casella 32).

L’importanza di queste lettere femminili, sulle quali lo stesso Bembo era intervenuto, soprattutto relativamente alla datazione,⁴ non si esaurisce nella luce fattuale che gettano sul secondo capitolo degli amori bembiani, che si colloca tra quello per l’ancora più misteriosa M.G. e la passione per la duchessa di Ferrara, Lucrezia Borgia.⁵ La scrittura della Savorgnan attesta l’incidenza con cui la volontà patriarcale plasmava la realtà femminile; allo stesso tempo testimonia anche la libertà d’azione e di movimento che le protagoniste riuscivano a ritagliarsi, perché “accanto ad esclusioni e sopraffazioni... prendono forma... strategie di difesa, margini di scelta – pur sempre limitati da una normativa giuridica e da un sistema sociale patrilineari –... che della donna non mostrano più solo il volto di semplice vittima, strumento passivo di padri e mariti” (Evangelisti 197).⁶ Nel nostro caso, l’occasione “di rivendicare una maggiore determinazione” (198) si presenta sotto forma di relazione amorosa, le cui dinamiche Maria gestisce, impossessandosi di un certo margine di indipendenza,

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

nonostante le limitanti coordinate esistenziali imposte dalla famiglia e dalla società, in quanto vedova patrizia e madre di quattro figli (il primogenito Pagano, Giovanni Battista, Lucina e Giulia). La ricerca di spazi di autonomia femminile nella realtà storica ha contraddistinto a partire dalla metà degli anni Ottanta gli studi sulle donne nel Rinascimento, afferma Stanley Chojnacki (5) nella raccolta dei suoi saggi dedicati ai rapporti tra i sessi nella società patrizia veneziana in epoca premoderna. Lo storico delinea, in termini simili a Evangelisti, la sfida che le donne erano in grado di lanciare contro la loro strumentalizzazione familiare.⁷

Le lettere della Savorgnan non documentano soltanto la parziale appropriazione dell'iniziativa femminile indipendente. Diventano anche il luogo in cui ella esprime il riscatto di una personalità poliedrica, non contenibile nei ruoli prescritti dall'esterno. Come dimostra Gilmore nella monografia sulla scrittura autobiografica delle donne attraverso i secoli,⁸ le testimonianze rivelano il senso di restrizione derivante dalle aspettative di genere (=gender) in cui la società immediatamente imbriglia il destino della figlia, sin dalla nascita (11).⁹ A questo processo di determinazione a priori dell'individuo, per la verità, non si sottrae nemmeno l'uomo. Tuttavia, come dimostra Zemon Davis nello studio sulla percezione dell'io nella società francese del XVI secolo, già a quest'epoca, abbracciando l'ideale della vocazione, i figli di famiglie anche di origine contadina e artigianale, se provvisti di qualche mezzo, potevano limitare l'intervento della parentela sulla forma che intendevano dare al loro futuro. Al contrario, delle figlie venivano riconosciute le diverse personalità, interessi e abilità, ma il perseguimento e la pratica di essi dovevano avvenire esclusivamente entro gli ambiti del matrimonio o della vita religiosa: scelta in cui l'autorità maschile familiare interveniva sempre in maniera decisiva.¹⁰ Gilmore e Zemon Davis concordano sulle occasioni di rivalsa che le donne si sono create tramite la scrittura, in particolare quella autobiografica. Quest'assunto ha influito sull'interpretazione qui proposta delle lettere della Savorgnan, ovvero sull'individuazione del modo in cui Maria supera le limitate possibilità esistenziali e d'azione a sua disposizione in quanto vedova. Afferma Gilmore: "my work builds from that critique to analyze how women use self-representation and its constitutive possibilities for agency and subjectivity to become no

longer primarily subject to exchange but subjects who exchange the position of objects for the subjectivity of self-representation agency” (12).

L'affermazione di sé della nobildonna veneziana d'adozione non avviene premettendo il rifiuto esasperato e totale delle attese altrui: la vedova ideale doveva mantenersi casta, dedicandosi esclusivamente alla famiglia, all'educazione dei figli in particolare, e a sé, nel senso di impegnarsi per la salvezza della propria anima. A questo fine consacrava il resto della vita a Dio, mediante opere di carità e, come aveva fatto la profetessa Anna, modello proposto ripetutamente nella trattatistica comportamentale, attraverso digiuni e preghiere. È dall'interno del ruolo sanzionato che Maria si autodetermina nel comportamento e nella scrittura, non perdendo mai di vista i dettami che la riguardano. Si tratta per Couchmann e Crabb, che hanno indagato l'epistolografia femminile in Europa in età premoderna, in uno studio dal significativo sottotitolo *Form and Persuasion*, di una tattica che le scrittrici di missive adottavano, affinché fosse garantita credibilità alla rappresentazione di sé e fosse raggiunto il fine preposto alla composizione della lettera: “the goal of the letter is almost always practical, concrete; the writer wishes to bring about some action or reaction on the part of the person to whom it is addressed” (3). Anche per Irigaray il valore riconosciuto alla donna è sempre stato direttamente proporzionale alla capacità di riprodurre in sé fedelmente i modelli di ruolo accreditati dall'autorità maschile.¹¹ Il carteggio d'amore pone i nostri due protagonisti a stretto contatto emotivo ed intellettuale. Ciò significa, per Maria, un'assidua frequentazione dell'autorità ideologica maschile, personificata da Bembo. Membro del patriziato veneziano, egli era portavoce delle aspettative tanto di classe quanto di genere, con le quali Maria, nello spazio che si crea anche per sfuggire alle imposizioni familiari, oltre che per vivere la storia d'amore, non può fare a meno di confrontarsi, facendo saltuarie concessioni ad un'immagine femminile più tradizionale, anche a scapito della propria rappresentazione, tuttavia sempre per dare voce ad aspirazioni personali.¹²

Con la morte del coniuge Maria non si era liberata della sudditanza a lui dovuta, dal momento che attraverso le decisioni testamentarie egli prolungava il controllo sulla sessualità della moglie:

“Il destino di Maria era stato deciso dal testamento del marito che la inchiodava alla castità vedovile e la sacrificava all’onore del clan” (Walter e Zapperi 74).¹³ Quando la donna, ciò malgrado, inizia la relazione con Bembo, la troviamo vivere nel palazzo che i Savorgnan possedevano a Venezia, senza alcuna prospettiva di porre termine alla sua vedovanza. Il defunto Giacomo aveva infatti acconsentito ad affidarle i figli, in particolare Giovanni Battista, il secondogenito, investito però della primogenitura a causa dei disturbi psichici del fratello Pagano, a condizione che ella non si fosse risposata e si fosse mantenuta casta (Walter e Zapperi 63). È lecito interrogarsi sulle motivazioni di quest’apparente ricatto morale, ma sullo sfondo del diritto di famiglia rinascimentale esso assume piuttosto i connotati di avvertimento severo relativo alle conseguenze traumatiche derivanti dalle seconde nozze della vedova. A Venezia, come a Firenze,¹⁴ risposarsi poteva implicare per la madre l’abbandono dei figli di primo letto, che restavano sotto la *patria potestas* della famiglia paterna. Alcuni mariti ricorrevano ad altre soluzioni, al fine di scongiurare il pericolo che la moglie si risposasse e quindi privasse non soltanto i figli della sua guida e sostegno emotivi e spirituali, ma anche il patrimonio familiare della dote, che di diritto andava restituita alla vedova anche nel caso in cui fosse tornata nella famiglia d’origine. Nei lasciti testamentari venivano inclusi incentivi monetari e l’usufrutto delle proprietà del defunto per i restanti anni di vita della consorte, al di là delle spese per crescere i figli.¹⁵ Il ramo della famiglia Savorgnan in cui era stata introdotta Maria, quello del Monte, versava in condizioni finanziarie piuttosto precarie tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, a causa di alcuni investimenti sul mercato veneziano risalenti ai decenni successivi alla guerra di Chioggia (Casella 59; 66). A un mese dalla morte di Giacomo sul campo di battaglia (Pisa, 16 novembre 1498), la vedova si era vista costretta a chiedere aiuto alle autorità della Repubblica, confidando proprio sul servizio da lui prestato come ufficiale militare.¹⁶ Nonostante la promessa del doge in persona di interessarsi a questo caso, dalle autorità non giunse alcun aiuto. Dopo circa due anni e mezzo, in una lettera da Ferrara alla madre, Maria lamenta ancora le ristrettezze economiche in cui versava e di cui non si vergognava di mettere al corrente Bembo, latore della missiva (la 70 della sezione *Lettere di Maria Savorgnan*

a *Pietro Bembo*) e amico di famiglia degno della più profonda fiducia anche di fronte a una questione così delicata: “Io non me guardo da lui de mostrar ogni miseriuzza; perhò non vi fidate de niuno, zoè in dir le miserie di la chasa.”¹⁷ Possiamo avanzare l’ipotesi che la condizione imposta alla moglie nel 1496, quando Giacomo stese le sue volontà, sia stata motivata allora dal timore che le casse familiari venissero ulteriormente svuotate per la restituzione della dote. Questo non esclude che altre ragioni lo abbiano spinto a trattenere Maria sotto la supervisione del proprio casato, come l’affermazione sociale dei figli, in generale, oltre a quella politica dei maschi, in particolare. Sul figlio Giovanni Battista la famiglia contava per continuare a partecipare di diritto al governo della Repubblica come membri del patriziato. Era allora di estrema importanza che l’onore familiare non venisse compromesso dall’adozione di costumi dissoluti da parte di colei che improvvisamente si ritrovava libera dalla sorveglianza maritale.¹⁸ Che per scongiurare un pericolo del genere la migliore soluzione fosse quella adottata da Giacomo Savorgnan lo ribadirà nel 1528 Juan Luis Vives (1493-1540), umanista spagnolo, nel terzo libro del suo trattato *De institutione feminae Christianae* dedicato alla figura della vedova: “Habitabit libentius cum socru aut affinibus quam cum matre aut propinquis... severior quam inter consanguineos creditur esse inter affines pudicitiae disciplina, ubi caritas putatur minor et hinc indulgentia prope nulla et compressor licentia” (2: 226).¹⁹ Maria non godette mai completamente della libertà di cui poteva usufruire una donna nella sua stessa nuova condizione, perché il capofamiglia, Tristano Savorgnan, nel rispetto delle disposizioni del fratello, incaricò un parente, Bernardino, di sorvegliare la cognata.²⁰ Dalle lettere risulta che quest’ultimo facesse un ottimo lavoro, al punto da ostacolare persino la corrispondenza: “Non vi [Bembo] scrivo più perché B. è venuto a chasa,” si rammarica la donna nella lettera 37.²¹ Chiaramente intenzionato a non lasciarsi sfuggire alcun movimento della congiunta, Bernardino aveva reclutato anche una squadra di spie che intralciavano lo scambio epistolare tra la donna e l’amante, che si servivano di collaboratori: “lui [Bernardino] o sui famigli potranno essere in locho occulto e veder el tuto; ma Do. [Donata] più discretamente torà le letere” (36). Nonostante gli escamotage a cui Maria ricorre, per non destare il minimo sospetto, non era impresa da

poco convincere Bernardino della propria illibatezza e quindi evitare che costui alimentasse dubbi in Tristano, al quale la cognata doveva rendere conto: “perso ho quanto credito avea, non so più che farmi. Poco per lui [Bernardino] mi churo, ma per misér Tristano certo io so’ perduta” (34). Come attesta questo sfogo all’amato, il sorvegliante era sicuro che ci fosse una tresca in corso, al punto che il compito da lui assunto consisteva nello scovare con chi lei attentasse all’onore della famiglia e non se fosse coinvolta o meno in qualcosa di illecito. Sempre nella trentaquattresima lettera leggiamo: “Partito da me che fosti eri, vene per mia disgratia *quel* di chi B. dice io eser innamorata, e de li a poco vene B., e visto che ebe tornò nel volto sì ch’io credeti a tera vederlo chadere” (corsivo mio). A questo quadretto dal tono quasi derisorio seguono il giorno dopo, 8 agosto 1500, le parole con cui Maria descrive la reale paura che la sua reputazione venga irreparabilmente danneggiata dall’intenzione di Bernardino di rendere pubblica l’idea che si è fatto di lei, corroborata dai sospetti che si appuntano adesso su un uomo in particolare: “*quel*” alluso in apertura della lettera 34 sopra citata. Pare proprio (Walter e Zapperi 71) che le convinzioni di Bernardino alla fine abbiano trovato ascolto presso il cognato, perché il viaggio a Ferrara del 1501, dove Maria si trattenne sei mesi, sarà intrapreso per irremovibile decisione di Tristano.

Le circostanze in cui la Savorgnan dovette vivere dopo la scomparsa del marito e che resero la storia d’amore con Bembo alquanto macchinosa nella sua quotidianità, riflettono la condizione della vedova sin dal Medioevo.²² Come dettagliatamente riporta in *Le livre des trois vertus* (1405), la francese, ma originaria di Venezia, Christine de Pizan (1365 – ca. 1430), lei stessa vedova dall’età di venticinque anni, la morte del consorte esponeva a varie tribolazioni, tra cui la difesa dei propri beni, nel caso di donne agiate, “*parce que on bee communement a leur oster*” (188), mentre coloro che non lo erano “*en leurs affaires ne treuvent pitié si comme en nullui*” (188). La vedova era quindi considerata bisognosa di particolare protezione, che la trattatistica comportamentale giustificava anche interpellando le Sacre Scritture. Nel proemio al *Libro della vita viduale* (1491), Girolamo Savonarola dichiara di apprestarsi alla composizione di quest’opera con particolare convincimento, perché “io so le vidue da Dio essere amate, delle quale ne ha specialissima cura, dicendo el

cantore dello Spirito Santo Davit profeta: *El pupillo e la vidua riceverà Iddio nelle braccia sua...* E tanto ha [Dio] compassione alle vidue et alli loro pupilli che strettamente proibisce, nella Legge antica, che non si facci per alcuno modo a loro nocumento” (11).²³ Si aggiungevano alle prospettive alluse da de Pizan le difficoltà economiche per l’unità domestica derivanti dalla perdita del capofamiglia, come stavano sperimentando Maria e i figli nonostante il loro status sociale privilegiato.

Allo stesso tempo completava il ritratto della vedova sola e indifesa il pregiudizio che, ritrovandosi non più sottoposta all’immediato controllo del marito, ella avrebbe potuto dare sfogo alla sua insaziabile sessualità. Ai piaceri della carne, esperiti nel talamo nuziale, avrebbe rinunciato difficilmente, acquistando modi da prostituta (Mirrer, “Introduction” 1). Con rassegnazione quasi scientifica di fronte al dato di fatto, Savonarola così commenta la debolezza vedovile nei confronti degli impulsi sessuali: “perché, havendo già provata tale delectazione e ora essendo a lei proibita, più presto in lei si accenderebbe el fuoco che in un’altra che non avesse provato o che non avesse questa proibizione” (48). La diffusa illazione rendeva la vedova particolarmente vulnerabile a dicerie compromettenti il suo buon nome e quello del casato, perché “society is more suspicious of widows than of married women and therefore denies them unhealthful practices such as conversing with men strolling around the streets, and sitting at the window” (Bell 273).²⁴ Nella letteratura didattica tardo-medievale e premoderna tornano con insistenza sollecitazioni a evitare non soltanto le circostanze che possano indurre a compiere immoralità, ma anche e soprattutto quelle che ne giustificano il sospetto. La frequentazione troppo assidua del confessore o le numerose visite anche di un parente erano in grado di gettare il dubbio sulla morigeratezza della vedova, più che su quella di ogni altra tipologia femminile (vergine o maritata).²⁵ Si capisce allora nella lettera 21 di Maria il motivo della raccomandazione a Pietro, affinché non accenni alla visita a palazzo Savorgnan del giorno precedente, nel caso incontri Bernardino, che ne è all’oscuro. Grazie ai rapporti amichevoli che l’autore degli *Asolani* intratteneva con la famiglia friulana, in particolare con Girolamo, un altro fratello sopravvissuto a Giacomo (“E con Girolamo siamo, si noti, nella

cerchia più stretta delle amicizie giovanili del Bembo,” Dionisotti in Bembo e Savorgnan xix), la sua presenza non attirava l’attenzione né di quelli di casa né del vicinato, se tenuta sotto controllo. Sicuramente Maria non voleva apportare alcun cambiamento a questo stato di cose così favorevole ai loro incontri.

La necessità di agire sempre con estrema circospezione è chiarita nel *Dialogo della istituzione delle donne* (1545) di Ludovico Dolce con una metafora floreale, attribuita a San Girolamo: “La fama della castità (dice egli) nelle Donne è cosa tanto fragile, che a guisa di vago fiore, ad ogni lieve aura s’ammarrisce, e ad ogni picciolo fiato si guasta: e spetialmente quando la età è pieghevole al vitio; e l’autorità del marito le manca: la cui ombra è il riparo e il sostegno della moglie” (77).²⁶ L’osservazione contiene lo spirito che continuava a informare le soluzioni che già gli intellettuali medievali proponevano per prevenire l’imbarazzo di una fama macchiata: ricondurre prontamente la vedova entro le direttive comportamentali patriarcali. A quest’obiettivo sono da ricondursi suggerimenti quali quello di Francesco da Barberino, che in *Reggimento e costumi di donna* (concluso tra il 1318 e il 1320) invita la moglie di re o signore, rimasta sola, a circondarsi di consiglieri di fiducia, ma meglio ancora “tanti e tali a tutti ufici ponga/ che non bisogni lei di que’ pensare (110).²⁷ Per evitare qualunque esposizione pubblica, anche la difesa delle proprie ragioni in vertenze legali va delegata a collaboratori maschili, secondo de Pizan, senza alcuna distinzione di ceto.²⁸ Vives, citando Sant’Ambrogio, conforta la vedova ad abbandonarsi tra le braccia dell’autorità maschile suprema, Dio, che l’ha particolarmente a cuore, insieme all’orfano, e che pertanto indurrà il giudice terreno a proteggerla (2: 230). Anche il rispetto della memoria del marito viene strumentalizzato per creare un sistema di controllo morale, a cui sia impossibile sfuggire. L’umanista spagnolo non si limita a derivare le conseguenze della condotta pudica della consorte, ovvero l’approvazione e il piacere del defunto. Costui, che non va ritenuto morto, ma semplicemente assente, continua a dirigere la vita della donna come guardiano, d’ora in poi anche della sua coscienza, oltre che delle sue azioni, a cui precedentemente era invece circoscritta la vigilanza per i limiti della natura umana: “sic agat, sic vivat quomodo marito, iam non viro, sed spiritui cuidam simplici puroque et tamquam numini placitura sciet. Illum sibi

observatorem et custodem apponat non actionum exteriorum modo, ut antea circumsaeptum corpore, sed nunc eo exoneratum liberumque ac merum spiritum, conscientiae quoque suae” (Vives 2: 216).²⁹ In questo modo Vives elimina alla radice la fonte di turbamento costituita dal potenziale destabilizzante (Casagrande 102) dell’indipendenza femminile, non concedendo alcuno spazio per la sua realizzazione.

Di fronte alla possibilità che la vedova si dimostrasse incapace di mettere in pratica gli insegnamenti impartiti nella letteratura didattica, il ricorso alle seconde nozze assicurava il ripristino di uno stato di cose tradizionale, in cui, almeno fisicamente, gesti e iniziative femminili tornavano a essere monitorati ed eventualmente frenati. Tuttavia, sia la Chiesa che la cultura laica non promuovevano questo rimedio, incoraggiando piuttosto alla vita solitaria o trascorsa nell’educazione dei figli. Non essendo più sottoposta al debito coniugale, la vedova che si risposava rinunciava al recupero della sua verginità morale, e, anche se madre, al privilegio di “più libera alle cose spirituali attendere” (Antonino 123), dal momento che, al contrario, era “necessario alla donna maritata servire non solamente a Dio ma *etiam* al marito e così l’è divisa in dua parte: Onde dice l’Apostolo agli Corinzii: *La donna maritata bisogna che ella pensi le cose del mondo e in che modo la possi piacere al marito*” (Savonarola 14). Per dissuadere dalla prospettiva di convolare nuovamente a nozze veniva anche ricordato il triste destino che attendeva i figli di primo letto, oppure, come nel caso di de Pizan, l’illusione di recuperare nel legame matrimoniale la tranquillità perduta a causa delle traversie inerenti la condizione vedovile, in cui una donna si ritrovava più facilmente alla mercé di approfittatori: “pourroit sembler a aucunes gens que donques seroit leur meilleur que toutes se remariassent... s’il estoit ainsi qu’en la vie de mariage eust tout repos et paix, vrayment seroit sens a femme de s’i rebouter, mais parce que on voit tout le contraire, le doit moult ressoigner toute femme” (193). Nel caso della vedova giovane, però, veniva sempre e unanimemente consigliato il matrimonio, rimedio lecito contro le numerose tentazioni di cui poteva cadere vittima a causa dell’età che ne accresceva gli appetiti sessuali, non più sedati dall’amplesso coniugale. Molto spesso questa soluzione era presentata come la migliore, anche perché rispondeva alla volontà della famiglia d’origine, desiderosa di entrare un’altra volta in possesso della figlia

(o sorella) e della dote, per concludere ulteriori trattative matrimoniali, allo scopo di ampliare la rete di relazioni sociali (Klapisch-Zuber 292).

Ci siamo intrattenuti su alcuni testi tardo-medievali e premoderni dedicati alla figura della vedova, perché quest'aspetto della vita di Maria Savorgnan non è stato trattato esaurientemente negli studi relativi al suo scambio epistolare con Bembo. Le ricerche sul casato friulano dei Savorgnan, condotte da Casella, hanno confermato le ipotesi circa la posizione di Maria all'interno di questa famiglia avanzate in analisi letterarie precedenti.³⁰ Era ancora vedova nel 1500, quando iniziò la relazione con Bembo, e quindi Bernardino non è da identificarsi con il marito,³¹ ma con l'esecutore della volontà indagatrice del cognato Tristano. Nel 2005 Zapperi terminava il contributo su Maria Savorgnan, sollecitando a rileggerne le lettere sullo sfondo dell'appurata vedovanza.³² Abbiamo raccolto l'invito di fronte all'opportunità che la scrittura epistolare di Maria offre di conoscere, nel caso concreto, la realtà storica di una vedova. A quest'intrinseco valore delle missive si aggiunge quello costituito dall'occasione di verificare l'effettivo influsso sul quotidiano femminile del modello vedovile così come istituito nella trattatistica contemporanea, di mano soprattutto maschile. Le limitazioni che l'idealizzazione patriarcale poneva all'indipendenza personale inducono Maria a eleggere il compromesso come modello comportamentale e di approccio nei confronti delle proprie aspirazioni e delle circostanze in cui è costretta a vivere. Per agire oltre il limitato spazio d'azione a lei imposto dalla società, la Savorgnan, come documentano le lettere, soddisfa le sue ambizioni erotico-sentimentali e intellettuali, parzialmente conformandosi alle aspettative altrui, quelle di un Bembo non solo amante e stimato poeta, ma anche uomo patrizio, quindi rappresentante dell'autorità sociale vigente. Dall'interno di quest'allineamento, Maria riesce a dare voce con convinzione all'amante appassionata e alla poetessa che in lei convivono insieme alla madre e alla vedova. L'obiettivo è raggiunto apportando personali variazioni ai tradizionali rapporti gerarchici tra i sessi.

La protagonista del carteggio Bembo-Savorgnan si presenta come un soggetto dal tenace senso di autodeterminazione, impegnato nel tentativo di ridurre al minimo il peso delle prescrizioni familiari e sociali sulla sua vita, per vivere, al momento che la incontriamo, la

storia d'amore con Bembo. I suoi sforzi, in realtà, sembrano ambire all'esclusione *tout court* del mondo esterno a questa relazione. Se un qualche spazio, sempre molto limitato, è riservato ad altri personaggi, ciò avviene nella misura in cui essi ostacolano o assecondano gli incontri tra gli amanti, come nel caso rispettivamente di Bernardino e di Donata, "la inseparabile ancella e confidente della Savorgnan" (Dionisotti in Bembo e Savorgnan 142). I figli vengono menzionati soltanto nelle lettere 66 e 69, in cui "per la prima volta... l'intimità del carteggio... si apre" (151) ad altre preoccupazioni non inerenti alla relazione amorosa, come l'istruzione da impartire a Giacomina nella lettera 37 e la cura dei capelli di Giulia nella 38: raccomandazioni destinate ad alcuni parenti di Maria, che si serve di Pietro come tramite delle missive a loro inviate, mentre lei si trova a Ferrara.³³

I tasselli di questo mosaico epistolare consistono innanzitutto nell'organizzazione del prossimo incontro tra gli amanti. Quando ciò non è possibile, o in attesa che esso si realizzi, le lettere soddisfano la funzione vicariale di creare uno spazio, la pagina, e un tempo, quello della scrittura e della lettura, in cui Pietro e Maria possono frequentarsi: "C. [Cola, il segretario e amico di lunga data del Bembo] non era in casa, ed esendomi [a Maria] tornata la poliza non poso far che con voi non torni a parlare" (15).³⁴ Mai però si cade nell'illusione che, al di là del desiderio di vedersi e toccarsi, almeno quello di comunicare possa essere appagato pienamente nella scrittura, di cui entrambi riconoscono i limiti di espressività, per cui certi argomenti e dettagli possono essere discussi esaustivamente soltanto di persona: "Pensate in che modo ci possa venir fatto il poter ragionar pienamente di quello, che le vostre lettere toccano così scarso" (8), sollecita Bembo. L'atteggiamento di Maria nei confronti della scrittura epistolare viene chiarito sin dalla terza lettera, la prima in prosa, in cui dichiara: "mi consumo per trovar tempo e loco che parlar vi posi: dichò di cose che importino assai. E perché questo senza il pasar di molte hore non mi è concesso, queste poche parole siano da voi raccolte con quella fede che merita l'amor mio."³⁵ Sono entrambi coinvolti in quella sorta di gara che hanno istituito fra loro, per determinare chi ami, al meglio delle possibilità, con trasporto e passione sinceri; pertanto Bembo decide in 41: "Del mio potere arder più, a bocca ne ragioneremo, come che carissimo mi sia il vostro dire, che io non sono ancora dove voi

sete.” Rimandando all’incontro fisico, le lettere ne mantengono vivo l’interesse (“Dite che un’altra volta, che mi parliate, mi direte cosa che non mi spiacerà, se io v’amo” B 8) e rinvigoriscono l’impegno da parte di entrambi a superare le difficoltà circostanziali, trasformando l’obiettivo del ritrovarsi insieme in indice dell’autenticità e forza del loro sentimento reciproco. Al fatalistico “se mai se ritroviamo insieme, di questo si parlerà più longamente” della sua ventiseiesima lettera, Maria sa anche opporre un chiaro segnale di risolutezza nei confronti del destino. Nella cinquantanovesima, al desiderio “de parlarvi di cose che importino assai” segue il suggerimento a esortare l’intervento dell’amico comune Ercole Strozzi di Ferrara, le cui lettere diventano occasione per Bembo di andare a trovare Maria, con l’approvazione di Bernardino.³⁶

L’organizzazione degli appuntamenti tra i due amanti è lasciata completamente nelle mani di Maria, che dà prova di abilità strategiche, dirigendo i movimenti per canali e campielli, non soltanto dell’amante, ma anche di tutta una squadra di collaboratori: oltre ai già ricordati Donata e Cola, Marco, il vicino di casa dei Savorgnan, che mette a disposizione la propria abitazione, per facilitare gli incontri degli amanti e all’occorrenza diventa gondoliere per traghettare Bembo a qualche destinazione segreta. I rischi che Maria correva contravvenendo alla clausola testamentaria del marito, ovvero la perdita della tutela dei figli, se non si fosse mantenuta casta, in aggiunta allo scandalo che avrebbe colpito lei e la famiglia, spiegano il ruolo di pianificatrice degli incontri che Bembo le cedeva: “Date modo che una volta ragionar si possa tra noi lungamente e sicuramente di quelle cose, che male è che vadano taciute più innanzi” e nella stessa lettera 36 il poeta e trattatista ribadisce: “pensate via che io lunga ora possa venirmi a ragionar con voi.” La Savorgnan abbraccia questo compito con una particolare convinzione, perché vi coglie l’occasione di ergersi a protagonista della propria vita e di sottrarsi in parte alle imposizioni autoritarie del contesto patriarcale, manovrando in questo processo uomini e donne indistintamente. Sono poche le lettere in cui non destini a Bembo e alle varie comparse istruzioni su come recapitare le missive e contribuire agli incontri furtivi senza destare sospetti in Bernardino e nel vicinato: “Questa letera mi porterete poi voi [Bembo] e questa de M. Ercules voglio mostrar a B. per bon

respecto. Questa sera bisogna che da un' hora di note siate li d'intorno, perché credo che lui [Bernardino] anderà fora a zena" (13). Al di là dei singoli esempi di pianificazione a opera di Maria, nella lettera 26 è individuabile il punto di vista da cui l'incarico logistico viene assunto: "siate contento, sino a tanto che le stelle a miglior chamin ni conducino, viver secondo il voler mio, ché poi, se da voi non resta, viverò io secondo il vostro." Possiamo addurre possibili spiegazioni che rendano conto della temporaneità a cui, secondo Maria, è destinato l'esercizio della propria libera iniziativa, quale l'eventualità di un matrimonio con l'amato, una volta che i figli avessero raggiunto la maggiore età e le figlie fossero state maritate. Qui preme evidenziare la consapevolezza del soggetto femminile che la sua indipendenza come *agens* ha i giorni contati, e più ancora la lucida rassegnazione che sia giusto così, perché l'intervento di circostanze esistenziali migliori per entrambi gli amanti non potrà che avvenire con il ristabilimento delle tradizionali dinamiche sessuali. Nello stesso momento in cui la vedova Savorgnan cerca approvazione per l'impronta autoritaria con cui sta conducendo la relazione ("come vi mando a dire una cosa fatela, e se non quel giorno l'altro; e non mi tornate a dir a modo vostro, perché io so in questo chaso meglio quel che bisogna, che voi"; 53), avverte la necessità di fare concessioni a un'immagine femminile più remissiva, per rassicurare l'interlocutore di fronte all'anomalia della gestione di privato e pubblico attribuitasi: una comunità per quanto ristretta si raccoglie intorno ai due amanti e uno spazio oltre le mura di palazzo Savorgnan si apre ai loro rendez-vous, come per esempio Campo Trovasi, al punto da diventare epitome di questo capitolo della vita di Maria e Pietro: "Trovasiani versi," come quest'ultimo definisce quelli con cui l'amata conclude l'ultima missiva inviataagli. Attraverso l'espressione di conforto, la donna dà prova di dominare la tecnica epistolografica, in particolare la componente del *decorum*. Esso consiste, secondo la retorica epistolare erasmiana, nell'adattamento della lettera, contenuto e forma, oltre che all'argomento discusso nello scambio, alle condizioni di scrittura e allo scrivente, cioè all'effigie di sé che mira a proiettare, innanzitutto alla persona, sociale e privata, dell'interlocutore (Couchmann e Crabb 7). La vedova Savorgnan manipola l'ordine gerarchico patriarcale, mostrandosene conscia e disposta a rispettarlo, ma soltanto in nome della possibile

destabilizzazione di esso, sebbene temporanea e dissimulata. Se a livello privato rinuncia a seguire i modelli di pudicizia vedovile personificati nella profetessa Anna e in Giuditta, la coraggiosa e virtuosa protagonista del libro omonimo veterotestamentario, sulla pubblica piazza riafferma la validità degli esempi proposti dalla famiglia e dalla società. Consapevole che in quanto vedova tutti gli occhi sono puntati su di lei, “instantly ready to find fault and spread the word about any real or imagined indiscretion” (Bell 270), l’incontro ideale con l’amante deve essere quello sancito dall’approvazione di Bernardino.³⁷ Per questo motivo l’avvertimento più frequente rivolto a Bembo è quello di informare il guardiano dell’intenzione di far visita alla signora. Maria molto spesso fornisce all’amante anche le ragioni pratiche con cui giustificare tali incontri:³⁸ dall’arrivo di notizie riguardanti Carlo, il fratello di Pietro, o conoscenti comuni, al prestito di qualche libro, dagli *Asolani* non ancora terminato, al *Decameron* (21), in cui, chissà, Maria potrà aver trovato ispirazione per i sotterfugi più elaborati, come quello dettagliatamente spiegato nelle lettere 20 e 22.³⁹ La sua passione si esprime proprio nell’insistenza con cui l’amato viene sollecitato a cercare Bernardino (“pur voglio vedervi nanzi ch’io mora. Se podesti trovar B. faresti bene asai, e grandemente mi meraviglio che sino a quest’hora non lo abiate trovato: fate ogni cosa per trovarlo”; 11) o a non lasciarsi sfuggire l’occasione rappresentata dall’imbattersi nel parente dell’amata: “Dite, se B. ve venise dinanzi, che volete visitarmi,” con cui la donna conclude il biglietto del 24 luglio 1500. Ma non è certo tipico della Savorgnan abbandonarsi al destino e infatti fornisce a Pietro i luoghi e i tempi in cui avrebbe potuto parlare al custode del suo onore: “dimane a dodese hore andate a Rialto et trovate Bernardino e ditegli che volete venir visitarmi, e non credendo disturbar... dite come che avete ocio, verete a legere el vostro libro” (7).⁴⁰ L’importanza per una vedova del mantenimento di una buona fama risulta pertanto corroborata anche nel caso di Maria, che dei tratti ideali delineanti questa figura elegge quello dell’onore incontaminato come perno intorno a cui ruota l’immagine di sé, con cui prevenire dicerie compromettenti, senza dover rinunciare completamente alla relazione con l’illustre poeta patrizio. Ciò avrebbe significato per lei anche lasciare inutilizzata l’opportunità di dirsi e rappresentarsi in un modo più accurato rispetto al riduttivo ruolo di madre vedova.

Dalla scrittura epistolare emerge una Maria abile mediatrice tra le aspettative altrui su di lei e le proprie. A queste ultime dà voce ricorrendo allo spirito d'autodeterminazione che è stato stimolato in lei dalle limitanti indicazioni comportamentali e che la spinge ad indossare la maschera, per placare la comunità esigente: "Widows regularly gave the appearance of conforming to idealized models whenever they found themselves face-to-face with authority in negotiations for poor relief, in the law court, or in the defence of their interests" (Cavallo e Warner, "Introduction" 6). Lo scontro della Savorgnan con l'autorità, familiare in primo luogo, non si limita né a uno spazio determinato né a singoli, saltuari momenti, ma è costante e onnicomprensivo, perché l'oggetto del contenzioso è costituito dall'affermazione del soggetto femminile in quanto poliedrica individualità. Nell'introduzione all'ormai canonico studio sulla costruzione della propria immagine da parte dell'individuo in epoca rinascimentale, Greenblatt suggerisce come la scintilla che innesca il processo di "self-fashioning" sia da ricercarsi nell'ambiente circostante ostile, cioè compromettente l'integrità della persona (la tradizione patriarcale patrizia nel caso di Maria): "Self-fashioning is achieved in relation to something perceived as alien, strange, or hostile" (9).⁴¹ Nella segretezza delle sue lettere, la vedova Savorgnan si autorappresenta e agisce anche nei ruoli di letterata e di amante, calibrando tuttavia la sincera dichiarazione delle proprie aspirazioni, per assecondare l'interlocutore, nel rispetto del *decorum*.

L'investimento personale nella condizione di conoscitrice e produttrice di letteratura si rivela in tutto il suo valore nei due sonetti che aprono il carteggio. Quaglio ne ha recuperata la funzione e posizione all'interno della storia d'amore. Dionisotti li aveva esclusi dalla sua ricostruzione cronologica dell'epistolario in sei periodi, intervallati al massimo dal silenzio di due giorni, a causa delle cinque settimane che separano il secondo componimento poetico dall'inizio della sequenza quasi quotidiana con cui le missive dei due amanti si intrecciano dal 14 luglio 1500 all'autunno del 1501, quando la relazione e il fitto scambio epistolare si interrompono. Nei due testi lirici Maria confessa il suo amore insieme alla volontà e disponibilità ad avviare una relazione con Bembo, che quindi risulta aver subito l'intraprendenza della donna. Maria sin dall'*incipit* si ritaglia il ruolo di soggetto che ama ardentemente, ampliando l'esclusiva funzione di oggetto d'amore attribuita dalla tradizione lirica italiana, dagli stilnovisti a Petrarca, alla

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

donna, ispirante l'analisi introspettiva e i più nobilitanti sentimenti. Il "crescendo erotico" (Quaglio 82) a cui assistiamo, in particolare nella prima lettera-sonetto ("io mi consumo in fiamme ardente," "com spene temprerei l'ardor cocente," e "Domque non credo se no farti certo... dil cocente ardore"; vv. 5, 8 e 12), si accompagna a un'inequivocabile affermazione di sé, del desiderio di far sentire la propria voce. Di fronte all'evenienza che Pietro non contraccambi i suoi sentimenti, Maria, la poetessa, chiede che comunque le venga data l'opportunità di dichiararsi e di essere ascoltata: "lasasti almeno/servirti e audir talvolta le mie stente" e più avanti "Domque non credo se no farti certo/di la mia fede e dil cocente ardore" (vv. 3-4 e 12-13). La storia d'amore che le lettere ci raccontano è incorniciata completamente entro coordinate poetiche liriche. Anche la fine dell'amore è suggellata da versi in cui la protagonista si augura di trovare sollievo dopo i tormenti patiti nell'estenuante agone per persuadere sia della sincerità del proprio sentimento che della completa consonanza di esso tra gli amanti.⁴² Con il ricorso al linguaggio lirico petrarchista, nella variante bembiana, Maria sfoggiava l'alto livello di padronanza del mezzo espressivo che non poteva non essere approvato dal suo interlocutore, dimostrando la capacità di saperlo affrontare sul suo stesso terreno culturale. La scelta di questa forma di scrittura contiene un elemento di autopromozione,⁴³ che risalta di fronte allo scarso sviluppo della tradizione lirica in volgare al femminile.⁴⁴

La Savorgnan non fu sola a provarsi come poetessa tra il XV e il XVI secolo. Nell'ambiente della corte le donne compiono il passaggio da consumatrici di letteratura (in volgare soprattutto e da loro ispirata: "a substantial and established component of the public for which vernacular literature was produced," Cannata Salamone 498) a produttrici. Nella poesia lirica petrarchesca trovano lo strumento espressivo più confacente, per motivi che oscillano dall'apprezzamento dell'oggetto femminile, proprio del periodo e del milieu socio-culturale, all'autorevolezza di questa tradizione letteraria, che Bembo stava rivalutando mediante l'elevazione dello strumento linguistico agli stessi onori del latino. Oltre alla Savorgnan, per altro ai margini dello spazio cortigiano vero e proprio in quanto cittadina veneziana, sono da includere in questo gruppo di scrittrici Isabella d'Este, Camilla Scarampa, Lucrezia Borgia, Veronica Gambara e

Vittoria Colonna (Cox 46). Proprio Bembo si ergerà a mecenate e guida di alcune di esse, riconoscendo in loro delle valide colleghe o, per lo meno, delle dotate allieve, al punto da includere nella seconda edizione delle sue *Rime* (1535) scambi poetici con Gambara e Colonna, le poetesse che verranno onorate dalla metà del XVI secolo in quanto modelli culturali ed etici di letteratura femminile (Cox 76). Nel contesto epistolare in cui vivono la loro storia d'amore Maria e l'intellettuale veneziano intavolano anche discussioni di tecnica poetica. Il loro rapporto paritario in proposito prevede che entrambi richiedano l'intervento correttivo dell'altro. L'espressione "alla pari," più precisamente "di pari" nei loro testi (di Maria si vedano le lettere 3, 10, 29; di Pietro i testi 8, 22, 41), è interpretabile come motto sia di questa relazione che del taglio letterario a essa assegnato da entrambi (Pozzi 89).⁴⁵ La formula racchiude la tensione ideale che sostiene il coinvolgimento sentimentale degli amanti: vedere nell'altro completamente corrisposto il proprio investimento amoroso. A questo comune intento se ne accompagnano anche di personali. Come osserva Zancan (60), per Pietro si tratta di realizzare la proposta petrarchesca di perfetta coincidenza tra amore sublimante e forma poetica eccelsa, secondo un procedimento di astrazione del quotidiano, in cui viene inclusa la donna, non come soggetto palpitante, ma strumento del sentimento, priva di un'identità specificamente delineata. Dionisotti, nell'introduzione agli *Asolani*, che Bembo stava componendo proprio nello stesso periodo della sua relazione con Maria, parla di "eliminazione della donna, come immagine che l'amore crea viva e distinta" (in Bembo xiv). Dell'interlocutrice specificamente osserva che "il desiderio del poeta non la figura in parole... Madonna è pretesto di desideri e di crucci, nulla per sé... l'abbandona per seguire o per sognare una sua via lontana, una sua alta meta, che s'identifica facilmente con la fama personale della «perfetta» scrittura dell'amore" (Dionisotti in Bembo xv). Testimoniano tale progettualità le occasioni che il poeta si crea nelle lettere per ponderare sulla fenomenologia del sentimento (Zancan 58). La Savorgnan, al contrario, riporta l'attenzione su di sé, rivendicando innanzitutto un proprio caratteristico apporto all'esperienza amorosa, "senza separare la pienezza della passione, la fatica della vita quotidiana e la finezza della sua cultura" (Zancan 62).⁴⁶ Si ritrae poi anche come letterata che, attraverso l'obiettivo

lirico perseguito dall'amante poeta, beneficia dell'opportunità di "essere rappresentata, in figure di valore" (Zancan 61), in quanto oggetto del desiderio. Parallelamente la loro frequentazione anche intellettuale le permette di familiarizzare con il linguaggio poetico di Bembo, al punto da adottarlo per "rappresentarsi" (Zancan 61), sebbene, assai presto nella sequenza epistolare, non dalla posizione di discente di fronte al maestro. Nella lettera 40, adducendo incapacità, la Savorgnan si dichiara derisa dall'amato che la vuole coinvolgere nella composizione della canzone sul dolore che la partenza di lei per Ferrara gli causerà ("quello che io ne tesserò ... con la dolce lima del vostro ingegno emenderete e pulirete," B 62), al punto da sentirsi autorizzata a dubitare della sincerità delle comunicazioni precedenti a lei destinate e lo accusa di essere un "simulatore," perché "Come ho io bastante lima da emendare e pulire vostri versi?" Al contrario, nella 48 non c'è alcuna traccia di *diminutio personae*, piuttosto la chiara manifestazione di un'elevata autostima. Maria non soltanto esprime, come richiesta, il suo giudizio: "La chancione è bella," ma in un'inequivocabile inversione di ruoli si erge a docente che nella ripetuta revisione del testo proposte vede la chiave per realizzarne tutto il potenziale, al momento ancora celato sotto una forma ruvida: "tornatela a riveder più fiate che la farete migliore." Mantenendo un tono di sfida persino di fronte alla possibilità di una reazione infastidita da parte di colui che "Nella società colta e aristocratica veneziana... è un intellettuale di fama e di prestigio" (Zancan 61), così prosegue nella stessa lettera: "Quando a me verete, dirovi quello che non mi piace di lei, e se di ciò prendete dispiacere incolpate voi, che tanto ardir dato mi avete." Maria non torna sui suoi passi, chiaramente convinta, come qui si rappresenta, della fondatezza delle sue opinioni. A questo punto, impostasi come soggetto che ama, scrive e interpreta letteratura, in modo anche indipendente, è pronta a conformarsi a un'immagine femminile meno eterodossa. La deviazione dall'ideale maschile che la vuole sottomessa e silenziosa non consiste nel porsi tanto come poetessa, quanto più semplicemente come donna che si esprime così francamente. Con "incolpate voi, che tanto ardir dato mi avete" viene addebitata all'interlocutore la responsabilità del gesto anomalo compiuto dall'amata, che ha soltanto esercitato la libertà che l'uomo le ha concesso. Nel trasferimento di colpa viene effettuata

però anche la riconsegna delle redini del potere all'uomo, che è reso così testimone del ristabilimento delle tradizionali dinamiche sessuali, meta a cui Maria allude già nella lettera 26.⁴⁷ In questa maniera la Savorgnan circoscrive gli effetti intimidatori della sua audacia critica, fondata sulla maestria dello stile petrarchista-bembiano presto raggiunta (Dionisotti in Bembo e Savorgnan 139).

Se, come vedova e letterata, Maria dà prova di sapersi destreggiare nelle circostanze in cui è costretta ad agire, senza dover completamente rinunciare a sé, la sua libera iniziativa prosegue, come già accennato, anche nel ruolo di amante. Nella decima lettera si mostra deferente nei confronti di Pietro, abbracciandone l'ideale ("Dio mi conservi ne la gratia vostra, che dichò da vero, purché, come dite, andian de pari"), attraverso cui egli ambisce a realizzare il sogno di compiutezza sentimentale-letteraria ("ma alla perfezione degli amori bisogna che essi sien pari," B 27). Tuttavia, a quest'impostazione ideale del connubio amoroso, inclusiva di un approccio razionale e misurato a esso,⁴⁸ Maria acconsente cautamente. Alla dichiarazione d'intento segue una forte personalizzazione del sentimento: "io dico che ardo" (10), in cui la donna si colloca in una posizione di superiorità, asserendo "non so che arder più si posi" (10). Con queste parole si erge a meta esemplare, a cui l'uomo, invece, non è ancora giunto, come si evince dal commento: "ma al vostro [di Bembo] conozer che si po arder più mi avedo che no siate anchor dove io sono" (10), in cui Maria trae le conclusioni della confessione dell'amante: "io sono per ardere più di giorno in giorno" (8; si veda anche B 41). L'autocaratterizzazione come innamorata non è soltanto questione di quantità, ma soprattutto di qualità, come riflesso nell'uso insistito del lemma "ardere," biglietto da visita nei due sonetti di apertura del carteggio. L'amore che la lega a Pietro è anche passione vera e propria e non si esaurisce nella strumentalizzazione intellettuale di esso. Con questa rivendicazione la nostra poetessa e scrittrice di lettere si pone alla scaturigine di un orientamento che si affermerà tra le poetesse del XVI secolo, quello di partecipare come artefice, in anima e corpo, all'esperienza amorosa, non unicamente come oggetto: "A tendency develops for the woman writer courageously to enclose herself within a total passion from which she does not want to escape, a passion no longer sublimated" (Finotti 134).

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

All'affermazione della propria soggettività, attuabile realisticamente soltanto nel contesto di un esercizio parziale dell'indipendenza individuale, anche nella posizione di vedova, mirano l'intervento di Maria sulla sua persona, così come si ritrae nelle lettere, e la caratterizzazione del ruolo manageriale che assume nella relazione d'amore. L'esame delle sue missive ha mostrato come il successo di entrambe le iniziative dipendesse dall'autocontrollo esercitato sul desiderio di dare espressione al proprio multiforme io. Al fondamentale processo di contenimento delle ambizioni femminili contribuisce con un effetto inibitorio, forse inconsapevolmente, Bembo: non solo amante da soddisfare sentimentalmente ed eroticamente, ma anche portavoce del patriarcato patrizio, i cui modelli comportamentali Maria è chiamata a seguire, ma che invece in parte sfida. Il letterato, che proponeva anche alle sue ammiratrici l'imitazione dell'archetipo petrarchista, per innalzare il volgare a lingua letteraria di pari dignità rispetto al latino, costituiva un'ulteriore autorità disciplinare, non meramente culturale, a cui rendere omaggio. La Savorgnan non si sottrae a tale obbligo, ma vi assolve nello stesso momento in cui si prende quelle libertà testimoniate dalle sue lettere, così audacemente risolte nell'espressione della propria individualità come vedova, amante e poetessa.

Paolo Pucci

UNIVERSITY OF VERMONT

NOTE

¹ È questo il titolo del quarto volume dell'epistolario bembiano pubblicato postumo a Venezia da Gualtiero Scotto nel 1552.

² La sezione che nel tomo citato alla precedente nota raccoglie le lettere inviate ad anonima è intitolata "Lettere giovenili e amorose di Pietro Bembo scritte ad una donna il cui nome si tace." Il silenzio sull'identità della destinataria, anche a molti anni dalla fine della relazione, quando Bembo rivide queste sue missive per un'eventuale pubblicazione, è da ricondursi, afferma Dionisotti, al rispetto per l'onore della donna amata e agli stretti rapporti di amicizia che lo legavano alla famiglia di lei (Bembo e Savorgnan xxxvi).

³ Gramatica morì a Roma nel 1935 senza aver realizzato il progetto di dare alle stampe le lettere della Savorgnan ("Gramatica"). Il carteggio, nella sua interezza, è stato pubblicato per la prima volta nel 1950 a cura di Carlo Dionisotti.

⁴ Secondo Quaglio (78), a questo si limitò l'intervento del poeta, che, dice Zapperi, "spostò le date e la stessa successione cronologica, fino al punto da rendere assai problematico ogni tentativo di ricomporre il carteggio. Il suo editore [Dionisotti] si attenne infatti al criterio assai assennato di stampare le due serie, le lettere di Maria e quelle di Pietro separatamente" (Walter e Zapperi 76). Ma forse non soltanto gli oggettivi ostacoli editoriali contribuirono alla strutturazione imposta da Dionisotti allo scambio epistolare: "Emancipare la prima sezione dalla seconda del carteggio significa non pure liberare la Savorgnan dalla schiavitù oppressiva e gratuita del Bembo, ma procedere ad una lettura dei testi epistolari svincolati da qualsiasi condizionamento esterno e ricercare in essi il volto vero della scrittrice" (Quaglio 94).

⁵ Anche quest'ultima relazione è documentata dalla corrispondenza epistolare tra gli amanti, sebbene dalle dimensioni ben più ridotte di quella Bembo-Savorgnan, in particolare per quanto riguarda l'apporto dell'amata. Si veda l'edizione curata da Raboni. Ne segnalo l'introduzione, in cui le lettere tra l'autore degli *Asolani* e la figlia di Alessandro VI sono analizzate sullo sfondo del precedente rapporto.

⁶ Così si esprime Evangelisti nell'introduzione all'indagine storico-sociale sulla vita della vedova Angela Vallerani (1559-1600 ca), "vissuta pressoché ininterrottamente nel piccolo paese montano di Roffeno, priva di istruzione e proveniente da una sconosciuta famiglia del contado bolognese" (197).

⁷ Si vedano in particolare *Patrician Women in Early Renaissance Venice* (115-131) e *Kinship Ties and Young Patricians* (206-226).

⁸ I testi indagati includono tra gli altri *Le rivelazioni dell'amore divino* della mistica Giuliana di Norwich (1342-1416), l'autobiografia di Santa Teresa d'Avila (1515-1582) e *Zami: A new Spelling of My Name* (1983) di Audre Lorde (1934-1992), racconto delle proprie origini e infanzia.

⁹ Queste disposizioni consolidate nel tempo sono riassumibili, per il contesto socio-culturale in cui Maria vive, nella mercificazione della donna, soprattutto se appartenente alla classe medio-alta e patrizia, in quanto strumento per la continuazione della stirpe e oggetto di scambio tra lignaggi. Irigaray ha definito, da un punto di vista antropologico e in termini economici, lo sfruttamento femminile al centro della socializzazione maschile (171; 186).

¹⁰ "they [women] had skills, of course, and it was recognized that they could make gold thread, or run a linen shop or a manor house well or badly, but their calling was to put those skills to use in whatever household they found themselves, adjusting to father, stepfather, first husband, second husband" (Zemon Davis 61).

¹¹ "*Commodities* [tra le quali Irigaray include le donne] *thus share the cult of the father, and never stop striving to resemble, to copy, the one who is his representative. It is from that resemblance, from that imitation of what represents paternal authority, that commodities draw their value – for men*" (178).

¹² Al centro dell'autobiografia, anche maschile, Gilmore pone la relazione con i *discourses* di potere e identità, con cui la Savorgnan si relaziona (19).

¹³ Una sorte che Maria condivideva con molte altre donne rimaste vedove: "A wife had to deal with the restrictions from the grave as expressed by written testament" (Bell 261).

¹⁴ Si vedano per questa seconda repubblica lo studio di Klapisch-Zuber e quello di Chabot.

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

¹⁵ Vari esempi sono riportati da Chojnacki nel capitolo *Getting Back the Dowry* (95-111).

¹⁶ Il resoconto dell'udienza accordata dalla Signoria di Venezia a Maria, che si presentò accompagnata dai figli, dal fratello e dal cognato Girolamo, costituisce l'annotazione datata 22 dicembre 1498, contenuta nei *Diarii* di Marin Sanudo (in Casella 132). Si tratta della prima attestazione dello stato vedovile della Savorgnan, sebbene il diarista non ne faccia il nome, limitandosi a indicare di chi era figlia e sorella.

¹⁷ Le lettere del carteggio Bembo-Savorgnan sono citate secondo l'edizione curata da Dionisotti. A esse si fa riferimento indicandone la collocazione all'interno della rispettiva sezione. Per quanto riguarda le missive scritte da Bembo, la lettera "B" precede il numero arabo.

¹⁸ Orazio Fusco Monfloreo Arimini nel trattato *La vedova del Fusco* (1570) avverte contro la leggerezza di costumi, dai pericolosi risultati non soltanto per la diretta interessata: "la mala fama... offende grandemente e non solo lei ma li figliuoli, e li parenti" (Fusco 37).

¹⁹ Cito dall'edizione critica curata da Fantazzi, basatosi sul testo del trattato pubblicato nel 1538, che Vives aveva completamente rielaborato rispetto alla *princeps* del 1524.

²⁰ La Savorgnan non aveva ricevuto *carte blanche* nemmeno per quanto riguardava la cura della prole. Le figlie si sarebbero potute sposare soltanto con il consenso dello zio. Non ci sembra azzardato concludere che egli avesse l'ultima parola anche sulle decisioni riguardanti Giovanni Battista.

²¹ I nomi delle persone coinvolte nell'intrigo amoroso non sono mai interamente indicati, per ovvie ragioni di discrezione. Nelle lettere 70 e 76, tuttavia, la protagonista si firma quasi per esteso (nella seconda come "Ma. Savorgnan," nella prima con il solo nome). Si tratta rispettivamente della missiva inviata alla madre da Ferrara (si veda nel presente studio p. 104) e di una comunicazione a Pietro, apostrofato in modo molto formale, "Magnifico misér Piero" (42), in cui si discutono conoscenze comuni e membri della famiglia di lei. Di questa lettera Dionisotti dice: "dall'appellativo iniziale alla firma e all'indirizzo, la sola lettera compilata secondo le norme di una corrispondenza ufficiale" (Bembo e Savorgnan 154).

²² Cavallo e Warner hanno osservato la longevità e l'ampia diffusione in Europa di uno stesso archetipo rappresentativo: "The tone of advice to and expectations of the widow are remarkably stable through the centuries and across borders" (8).

²³ Alla particolare inclinazione di Dio per orfani e vedove fa riferimento anche Ludovico Dolce nel terzo libro, "nel quale si ragiona della institution della vedova" (64), del suo *Dialogo della institution delle donne* (1545): si veda p. 67. Per quanto riguarda la questione dei rapporti tra quest'opera e quella di Vives ("Dolce's treatise is a close adaptation – almost a plagiarism – of Vives', set in a lively dialogue form," Fantazzi in Vives, *The Education* 28), ha espresso un giudizio condivisibile Richardson: "Dolce did not hesitate to make omissions, additions or changes of emphasis that he felt appropriate, and one must not regard the *Dialogo* as simply a passive repetition of Vives' opinions" (196).

²⁴ Il pettegolezzo ("le mauvais langage," 189) è una delle affezioni che secondo de Pizan ci si doveva preparare ad affrontare dopo la morte del marito.

²⁵ Si veda de Pizan 192.

²⁶ Si tratta di uno dei passi dell'opera di Dolce che hanno fatto gridare al plagio (si

veda qui la nota 24) nei confronti di Vives, in cui leggiamo: “Tenera... res in feminis fama pudicitiae est et quasi flos pulcherrimus cito ad levem marcescit auram levique flatu corrumpitur, maxime ubi et aetas consentit ad vitium et maritalis deest auctoritas, cuius umbra tutamen uxoris est” (2: 224).

²⁷ Più ci si allontana dalla classe governativa più aumenta, secondo da Barberino, l'utilità dei suoi insegnamenti per le donne: “Convien dunque costei [la figlia di professionisti, quali un giudice] in molte cose quasi più guardare che le dette maggiori, però che quelle guarda la potenza e la dottanza de' padri loro e quasi tutti quelli che ne la corte sono” (24). A proposito delle vedove leggiamo: “Però che in quella magione/dove no ha signore/stanno le donne a vie maggior periglio./convien la vedova più cura tenere;/e parlo propio alle dette mezane/e lor minori, avegna che nell'altre/è ben sàvere” (112).

²⁸ Promotrice, in numerose parti dell'opera, della presa di coscienza dell'indipendenza inaspettatamente raggiunta dalle vedove, ragione principale per cui rinunciare a nuove nozze, e paladina del loro coinvolgimento in prima persona per la salvaguardia dei propri interessi (Dulac 253), anche Christine cede parte della sua grinta di fronte alla prospettiva che per promuovere le proprie argomentazioni in un contenzioso giudiziario una vedova debba frequentare ripetutamente il foro. In tal caso è da giudicarsi più consona la rinuncia di parte di quanto le spetti: “qu'elle n'y puet a toutes heures aler comme feroit un home, et pour ce est le meilleur conseil que elle laisse avant aler aucune partie de son droit, mais que ce ne soit a trop grant oultraige que elle s'i fiche (de Pizan 190).

²⁹ Anche Fusco insiste sulla presenza costante del marito oltre la morte, al quale la vedova deve fedeltà (39).

³⁰ Si veda Braden, che precisa i legami tra Maria e gli uomini di casa Savorgnan citati nel carteggio, senza tuttavia indagare le correlazioni tra lo stato vedovile e l'immagine che la donna proietta di sé nelle lettere.

³¹ Già Dionisotti nel 1950 invitava a trarre una conclusione del genere con molta cautela per la mancanza di prove.

³² Zapperi ha rielaborato il breve articolo “Chi era Maria Savorgnan?” nel capitolo sul carteggio Bembo-Savorgnan contenuto nel volume *Il ritratto dell'amata: storie d'amore da Petrarca a Tiziano* (2006).

³³ Dionisotti fu molto cauto nell'identificare con le figlie di Maria le tre bambine menzionate nella lettera 66 (viene citata anche una Faustina). Alla luce della monografia di Casella, Zapperi sostiene che ne ebbe due, Lucina e Giulia.

³⁴ Nell'ottima analisi di Chemello leggiamo a proposito dell'utilizzo della lettera da parte sia di Maria che di Pietro: “Lo spazio vuoto tra un incontro e l'altro viene colmato con la scrittura. Il luogo della scrittura aiuta a superare lo iato, segna una continuità con il ragionamento avviato *in praesentia*, come si evince anche dalle lettere di Pietro Bembo” (25).

³⁵ Con tale rassicurazione Maria rispondeva alle insistenze di Bembo nella lettera 36 ad organizzare un incontro (Dionisotti in Bembo e Savorgnan 140).

³⁶ Le lettere d'amore di Maria Savorgnan ampliano la gamma degli obiettivi all'origine di questa tipologia di scrittura, soprattutto se le paragoniamo con l'archetipo femminile costituito dalle *Heroides* di Ovidio. Lo scrittore priva le dichiarazioni d'amore e gli sfoghi di gelosia delle sue eroine di qualunque ripercussione sugli sviluppi del

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

rapporto d'amore, a causa dell'irraggiungibilità dell'interlocutore: "è morto, è partito, ama già un'altra, è partito e non tornerà" (Barchiesi 64). Contemporaneamente, come afferma Chemello (10), nello spazio di esternazione sentimentale, Ovidio concede alle protagoniste, attraverso il loro resoconto degli avvenimenti, di dire se stesse e quindi di fondare la propria identità, sempre filtrata dallo schermo autoriale maschile. Al contrario, le missive di Maria agiscono su entrambi gli obiettivi, dare voce alle proprie aspirazioni identitarie e allo stesso tempo realizzare, oltre le parole, il suo sogno d'amore.

³⁷ Giulio Cesare Cabei in *Ornamenti della gentil donna vedova* (1574) ricorda che "pur troppo da se è pronta la lubrica lingua à temerarii giudicii" (37) e più avanti richiama quanto sia arduo contrastare l'opinione pubblica sempre pronta al biasimo: "non è possibile, che tutta la bontà, che si ritrova in lei, legghi le lubriche lingue de maledici" (53).

³⁸ "La ricerca di motivi e giustificazioni per convegni diurni e notturni è spasmodica, ed è sempre la donna a tenere le fila di questo complicato rapporto amoroso" (Pozzi 99).

³⁹ La supposizione avanzata trova conferma in Zapperi (Walter e Zapperi 64), che ricorda la protagonista di Dec. VIII, 7 come probabile fonte di ispirazione per la Savorgnan. Si tratta della vedova che dà avvio sia alla relazione con il "giovinetto bello e leggiadro a sua scelta innamorato" (Boccaccio 945) che alla beffa ai danni dello scolare. Su questa figura femminile nell'opera di Boccaccio si è pronunciato Giusti.

⁴⁰ Da identificarsi, secondo Dionisotti (Bembo e Savorgnan 142), con gli *Asolani*. Per l'altro luogo in cui era probabile che Bembo trovasse Bernardino, cioè San Marco, si veda la lettera 53 di Maria. Era questo, insieme a Rialto, lo spazio maschile per eccellenza nella geografia cittadina: il primo in quanto centro del governo, della vita religiosa, ma anche importante piazza commerciale, sebbene il primato nel settore spettasse al secondo (Romano 340). Si segnalano gli studi di Romano e Davis per l'analisi della mascolinizzazione e femminilizzazione delle aree cittadine veneziane, processi che contribuivano a limitare la libertà di movimento di una donna, se non voleva incorrere nel rischio di essere tacciata come dissoluta.

⁴¹ Il docente di Harvard scorge l'intervento istituzionale anche nell'auto-rappresentazione. L'uomo non riesce a sfuggire alle forze sociali, politiche ed economiche a cui è sottoposto, nemmeno "[in] the hidden place into which one might hope to retreat in order to escape a totalizing institution," secondo le parole di Foucault (in Greenblatt xv), ovvero il più intimo sé. Questa visione pessimistica è stata ridimensionata da Martin, che si chiede se l'individuo esaurisca realmente le sue possibilità esistenziali in quanto prodotto culturale (1320). Costituisce il fondamento della sua risposta l'osservazione che la persona nel Rinascimento era costretta a proiettare un'immagine pubblica, dietro cui custodire e alimentare le proprie convinzioni e sentimenti. Nel XVI secolo, vivere la propria individualità risultava dal compromesso tra due opposte virtù, prudenza e sincerità. La prima regolava la manifestazione di idee personali, da esternare pubblicamente con cautela, in equilibrio con la seconda, per soddisfare l'esigenza di agire coerentemente alla propria realtà interiore. Se la pratica di queste virtù si afferma soprattutto in ambiente riformistico, Martin ricorda che avvertimenti di questo genere erano già diffusi nelle

opere di trattatisti italiani, quali Paolo da Certaldo e Leon Battista Alberti, oltre che nei *Ricordi* di Guicciardini.

⁴² A questo proposito si veda qui p. 111. Altre liriche si trovano nelle lettere 8 e 75. Interamente in versi è nuovamente il testo 60 (uno strambotto come quello dell'ottava missiva). Da segnalare la presenza di endecasillabi nel corpo del testo in prosa in 3, 8 e 43, per citare soltanto alcuni esempi (Zancan 59).

⁴³ “Le lettere di Maria Savorgnan... conservano il carattere di una scrittura diretta, non ingenua, tuttavia, né priva di ambizioni intellettuali” (Zancan 57).

⁴⁴ Non era il genere lirico, pertanto, che poteva offrire giustificazione per l'appropriazione della scrittura da parte delle donne, piuttosto proprio la lettera d'amore, o più in generale “il codice epistolare ... fondativo, per la scrittura femminile del rinascimento, sia che si tratti di veri e propri carteggi intrattenuti da donne con i loro familiari o con i loro amanti, sia che si tratti di epistole poetiche sul modello ovidiano” (Vecce 25). L'epistolario costituisce uno dei registri più espressivi delle donne del passato, secondo Zancan (in Zarri xiii).

⁴⁵ Gli scambi di liriche e le richieste di collaborazione compositiva (“Grato mi serebe che voi in una letera mia facesti di man vostra, come di la chancion ho fatto io,” Maria 46) ammontano a quello che Braden chiama il loro “poetry workshop” (9), in cui, secondo lo studioso, consistette nella pratica l'ideale espresso in “di pari.”

⁴⁶ Secondo Finotti, “that woman insists on loving, rejecting her conventional role as sheer phantasm of male desire” (131), era recepito dalla società rinascimentale come uno scandalo.

⁴⁷ Si veda qui p. 112-13.

⁴⁸ Si vedano le lettere 27 e 40 di Bembo. Anche le circostanze biografiche lo rendevano prudente di fronte a un incontrollato abbandono tra le braccia di una nuova amante, dopo l'epilogo doloroso della relazione con M.G.

OPERE CITATE

Antonino (arcivescovo di Firenze) *Lettere*. Florence: Barbèra, Bianchi and Comp, 1859.

Barchiesi, Alessandro. “Narratività e convenzione nelle *Heroides*.” *Mat. e Disc. per l'anal. dei testi class.* 19 (1987): 63-90.

Bell, Rudolph. *How to do it: Guides to Good Living for Renaissance Italians*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Bembo, Pietro. *Gli Asolani e le rime*. A cura di Carlo Dionisotti. Turin: UTET, 1932.

Bembo, Pietro, e Lucrezia Borgia. *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*. A cura di Giulia Raboni. Milan: Rosellina Archinto, 1989.

Bembo, Pietro, and Maria Savorgnan. *Carteggio d'amore (1500-1501)*. A cura di Carlo Dionisotti. Florence: Le Monnier, 1950.

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Turin: Einaudi, 1980.
- Braden, Gordon. "Applied Petrarchism: The Loves of Pietro Bembo." *Modern Language Quarterly* 57. 3 (1996): 397-415.
- Cabei, Giulio Cesare. *Ornamenti della gentil donna vedova*. Venice: Christoforo Zanetti, 1574.
- Cannata Salamone, Nadia. "Women and the Making of the Italian Literary Canon." Panizza 498-512.
- Casagrande, Carla. "La donna custodita." *Storia delle donne. Il Medioevo*. A cura di Christiane Klapisch-Zuber. Bari: Laterza, 1990. 88-128.
- Casella, Laura. *I Savorgnan: la famiglie e le opportunità di potere*. Rome: Bulzoni, 2003.
- Cavallo, Sandra, e Lyndan Warner. Introduzione. *Widowhood in Medieval and Early-Modern Europe*. A cura di Sandra Cavallo e Lyndan Warner. New York: Longman, 1999. 3-23.
- Chabot, Isabelle. "Lineage Strategies and the Control of Widows in Renaissance Florence." *Mirror* 127-44.
- Chemello, Adriana. "Il codice epistolare femminile. Lettere, «Libri di lettere» e letterate nel Cinquecento." *Zarri* 3-42.
- Chojnacki, Stanley. *Women and Men in Renaissance Venice: Twelve Essays on Patrician Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- Couchman, Jane, e Ann Crabb. *Women's Letters across Europe, 1400-1700: Form and Persuasion*. Burlington, VT: Ashgate 2005.
- Cox, Virginia. *Women's Writing in Italy, 1400-1650*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Da Barberino, Francesco. *Reggimento e costumi di donna*. A cura di Giuseppe E. Sansone. Rome: Zauli, 1995.
- Davis, Robert C. "The Geography of Gender in the Renaissance." *Gender and Society in Renaissance Italy*. A cura di Judith Brown and Robert C. Davis. New York: Longman, 1998. 19-38.
- De Pizan, Christine. *Le livre des trois vertus*. A cura di Charity Cannon Willard e Eric Hicks. Paris: Librairie Honoré Champion, 1989.
- Dolce, Ludovico. *Dialogo della institution delle donne*. Venice: Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, 1545.
- Dulac, Liliane. "Mystical Inspiration and Political Knowledge: Advice to Widows from Francesco da Barberino and Christiane de Pizan."

- Mirror 223-58.
- Evangelisti, Claudia. "Angela Vallerani, vedova (1559 – 1600 ca.)." *Rinascimento al femminile*. A cura di Ottavia Niccoli. Bari: Laterza, 1991. 197-236.
- Finotti, Fabio. "Women Writers in Renaissance Italy. Courtly Origins of New Literary Canons." *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers and Canons in England, France, and Italy*. A cura di Pamela Joseph Benson e Victoria Kirkham. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005. 121-45.
- Fusco, Oratio Monfloreo D'Arimini. *La vedova del Fusco*. Rome: I Dorici, 1570.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-representation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Giusti, Eugenio. "The Widow in Giovanni Boccaccio's Works: A Negative *Exemplum* or a Symbol of Positive Praxis?" *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*. A cura di Laura Benedetti, Julia L Hairston, e Silvia M. Ross. New York: Peter Lang, 1996. 39-48.
- "Gramatica Luigi." *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Irigaray, Luce. *This Sex which is Not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- Klapisch-Zuber, Christiane. *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*. Trad. Ezio Pellizier. Bari: Laterza, 1988.
- Martin, John. "Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe." *The American Historical Review*. 102.5 (1997): 1309-42.
- Mirror, Louise, a cura di. *Upon my husband's death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- . Introduzione. Mirror 1-17.
- Ovidio, Nasone Publio. *Lettere di eroine*. Trad. e a cura di Giampiero Rosati. Milan: Rizzoli, 1989.
- Panizza, Letizia, ed. *Women in Italian Renaissance Culture and Society*. Oxford: European Humanities Research Centre, 2000.
- Pozzi, Mario. "'Andrem di pari all'amorosa face'. Appunti sulle lettere

INDIVIDUALITÀ E INIZIATIVA FEMMINILI

- di Maria Savorgnan.” *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance 12-14 novembre 1992 Aix-en-Provence*. Ed. Centre aixois de recherches italiennes. Aix-en-Provence: U de Provence, 1994. 87-101.
- Quaglio, Enzo. “Intorno a Maria Savorgnan. II. Un «sidio» d’amore.” *Quadri Utinensi*. 7/8 (1986): 77-101.
- Richardson, Brian. “Amore maritale: advice on love and marriage in the second half of the Cinquecento.” Panizza 194-208.
- Romano, Dennis. “Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice.” *Journal of Social History*. 23. 2 (1989): 339-53.
- Savonarola, Girolamo. “Libro della vita viduale.” *Operette spirituali*. A cura di Mario Ferrara. Rome: Belardetti, 1976.
- Vecce, Carlo. “Vittoria Colonna: Il codice epistolare della poesia femminile.” *Critica letteraria* 21 (1993): 3-34.
- Vives, Juan Luis. *De institutione feminae Christianae. Introduction, critical edition, translation and notes*. 2vv. Trad. Charles Fantazzi. A cura di Charles Fantazzi and C. Matheussen. Leiden: Brill, 1996.
- . *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-century Manual*. Trad. e a cura di Charles Fantazzi. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Walter, Ingeborg e Roberto Zapperi. *Il ritratto dell’amata. Storie d’amore da Petrarca a Tiziano*. Rome: Donzelli, 2006.
- Zancan, Marina. “L’intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa.” *Women’s Voices in Italian Literature*. Numero speciale di *Annali d’italianistica* 7 (1989): 42-65.
- Zapperi, Roberto. “Chi era Maria Savorgnan?” *Studi veneziani* xlix n.s. (2005): 281-83.
- Zarri, Gabriella, a cura di. *Per lettera: La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia nei secoli XV – XVII*. Rome: Viella, 1999.
- . Introduzione. Zarri ix-xxix.
- Zemon Davis, Natalie. “Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France.” *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. A cura di Thomas C. Heller, Morton Sosna, e David E. Wellbery. Stanford: Stanford University Press, 1997. 53-63.

Sul sublime in Zanzotto

0. *Sublime*

Non è una novità ascrivere lo stile poetico di Zanzotto al sublime che si manifesta sin dalla prima raccolta poetica, *Dietro il paesaggio*, come nel componimento che segue:

MONTANA

I

Non risuona la voce non ritorna
dalle zone precluse dal fulgore della morte,
oltre questa ebrietà
di nevi e d'acque non è dato
a me, se così mi creasti, discendere

[...]

II

Da sé mi esclude il freddo paradiso
dei tuoi monti trovai dal sole
[...]
E di là tanto mi tace
dopo i prati e i freddi meli
la fredda spera del tuo paradiso

No, tornerò nell'erba tua
ti vedrò col tuo nome di natura.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 20-21)

Per sublime qui s'intende la categoria che iscrive la poesia di Zanzotto in una tradizione più ampia di quella dalla quale più precisamente proviene e cioè l'ermetismo italiano e il simbolismo francese (poetiche

moderne afferenti però al sublime: per l'ermetismo Ungaretti e Gatto; per il simbolismo francese Rimbaud e, più vicino a Zanzotto, quale elaborazione surrealista del simbolismo e del sublime: Eluard) nei quali appunto è forte la tendenza all'uso estremo dei procedimenti analogici dovuti soprattutto all'allentamento della coesione e coerenza linguistiche. L'iscrizione di Zanzotto alla tradizione del sublime risulta inoltre utile per il forte investimento della sua poesia nel paesaggio: soggetto per antonomasia della poetica del sublime nella storia della pittura almeno a partire dalla fine del '700. Sul versante poetico italiano vi sono inoltre da segnalare almeno altre due derivazioni del sublime in Zanzotto, non meno importanti, e cioè quella dantesca e in particolar modo quella dello stile di alcune parti del *Paradiso* e quella di Leopardi. Sul versante estero invece, forte e costante nella poesia di Zanzotto è la marca del sublime romantico di Hölderlin e successivamente benché in modo non capillare, per rimanere nella poesia tedesca, quella di Celan. Nelle sue componenti anche più visivamente palesi nelle quali avvengono salti, nodi, agglutinamenti semantici—benché nel corso degli anni sempre più risultato del gioco del significante—è altresì rilevante il gongorismo di Lacan. Per tali motivi, può essere rivelatorio seguire come il sublime poetico di Zanzotto si evolve lungo la sua opera in merito a quelli che sono tre motivi e temi fondamentali in tutte le sue raccolte: soggetto, linguaggio, paesaggio. Si vogliono qui richiamare brevemente le fasi di questa evoluzione fino all'ultima di esse con la raccolta *Conglomerati* pubblicata poco prima della morte del poeta e che come tale, ma non solo per questo giungere alla fine, assume una dimensione testamentaria.

Sono tre le fasi della poetica del sublime di Zanzotto: 1) sublime semantico, dove un soggetto cerca un'identità stabile (o destabilizza quella presunta stabile) giocando sul versante del significato del linguaggio e avendo come referente principale il paesaggio; 2) sublime del significante o del soggetto, dove la frantumazione del soggetto vive e si rispecchia soprattutto in quella espressa dal significante linguistico e continua ad avere il paesaggio come referente; 3) sublime del referente o del paesaggio, dove quest'ultimo si sublima in ciò che più propriamente bisognerebbe chiamare ambiente o *habitat* i quali si manifestano come l'unica dimensione nella quale il soggetto e il linguaggio possono essere o non essere—paesaggio nel quale dunque

soggetto e linguaggio rifluiscono lasciandogli la scena nella minaccia della sua distruzione e nella veemenza della sua reazione e resistenza (da intendersi anche come “re-esistenza”): è, quest’ultimo, il Zanzotto ambientalista.¹ Nelle prime due fasi soggetto, linguaggio e paesaggio rimangono dentro la struttura linguistica saussuriana tripartita (significato, significante e referente) pur complicata dalle elaborazioni successive di tipo psicologico e psicoanalitico lacaniano. Nella terza fase invece le dimensioni linguistica e psicologica vengono soppiantate o meglio assorbite dall’ontologia del paesaggio che, come accennato, bisognerà considerare ora di più come natura (intesa lucrezianamente o al modo della *fusis* filosofica greca) o ambiente che abbraccia e rende possibile soggetto e linguaggio e ogni loro sublimità e sublimazione.

1. *Sublime semantico*

Nella prima fase il soggetto sperimenta diverse soluzioni di sublimazione semantica nelle quali però, come accennato, i tre fondamenti: linguaggio, soggetto, paesaggio (nonché quelli interni al linguaggio: significato, significante e referente) non vengono meno di per sé considerati, ma conducono dall’uno all’altro fino a focalizzarsi sul rinvio e il passaggio stessi a causa dell’impossibilità di giungere ad un termine e stabilire un inizio, benché termine e inizio vengano continuamente cercati. In *Dietro il paesaggio* il sublime semantico è in generale legato all’accostamento tra soggetto e paesaggio. Si prendano ad esempio le prime due strofe del componimento che dà il titolo alla prima raccolta:

DIETRO IL PAESAGGIO

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato
toccandomi ai piedi.

Sulle orme incerte delle fontane
ho seguito da vicino
e senza distrarmi

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

le tenebre tenere del polo
ho veduto da vicino
le spoglie luminose
gli ornamenti perfettissimi
dei paesi dell'Austria.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 72)

Agli stessi termini di sublime semantico imperniato sul rapporto reazione fra soggetto e paesaggio si può ricondurre la raccolta *Elegia e altri versi* nella quale si palesa un tratto strutturale cioè riguardante tutta l'opera di Zanzotto (si potrebbe dire il poema carsico che scorre affiorando e inabissandosi lungo tutte le sue raccolte) ossia quello del collegare le singole opere non soltanto con richiami e agganci in positivo, ma anche per disconnessione, per controcanto o, per dirla con le parole di Zanzotto chiamato a definire il *quid* della sua poetica "per discontinuità continua" (Zanzotto, *Eterna* 11 e 41).

Non puoi dirmi la ruvida pioggia
che di sé ci stordiva
e che improvvisi spazi e primavere
ci rovesciò vive negli occhi,
non puoi dirmi la grandine fresca
che in fuga volò dalla nube
a pettinare paesi frettolosi,
né i grandi pomi dell'agosto,
nulla puoi dirmi nulla so nulla vedo;
ma di quel cibo ora il seme perduto
lungo cieche ansie notturne ricerco
nel campo dissestato e le ore vanno e nera
sarà più l'alba che i grumi dei monti,
l'alba nera con acide palpebre
ci secernerà nella valle del mondo.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 93)

Dopo *Dietro il paesaggio*, in *Vocativo* il significante (il caso logico-grammaticale) è impugnato esistenzialmente: l'io è soggetto di auto-in-vocazione, è chiamato, è oggettivato nel tu (Montale *docet* a partire dai versi che aprono gli *Ossi di seppia*) o in-vocato in altre forme. È proprio la formula dell'invocazione nella quale l'esclamazione "o" (parte terminale di "io" che dunque si spacca) si accompagna al "tu" che permette il passaggio dal primo al secondo. Altre volte invece il vocativo passaggio dall'io al tu si risolve in tu accusativo. Si veda l'alternanza tra le due forme in un componimento tipico della raccolta:

PRIMA PERSONA

– Io – in tremiti continui, – io – disperso
e presente: mai giunge

l'ora tua,

mai suona il cielo del tuo vero nascere.

Ma tu scaturisci per lenti

boschi, per lucidi abissi,

per soli aperti come vive ventose,

tu sempre umiliato lambisci

indomito incrinì

l'essere macilento

o erompente in ustioni.

[...]

Tu ansito costretto e interrotto

ora, ora e sempre,

insaziabile e smorto raggiungermi.

[...]

Di te vivrò fin che distratto ecceda

il tuo nume sul mio

già estinto significato,

fin che in altri terrori tu rigermini

in altre vanificazioni.²

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 128-29)

Qui è come se Zanzotto avesse fiducia a produrre un significato dalla reazione o passaggio da significante a significante, da caso logico-grammaticale a caso logico-grammaticale, dal nominare al vocare. E ciò tenendo presente che l'imputazione dell'io attraverso la sua trasformazione in tu auto-in-vocato o nella natura in-vocata è oggettivazione di una parola grammaticale (con un'altra parola grammaticale nel caso l'oggettivazione sia la forma imperativa tu) il cui obiettivo è la sostanza semantica del soggetto. La parola grammaticale è, in un certo senso, il significato del linguaggio in se stesso considerato che nella fattispecie del pronome soggetto declinato in vocativo coincide anche con l'imputazione di un soggetto parlante—imputazione che ha come sfondo referente il paesaggio benché quest'ultimo qui veda incrinarsi la forza protettiva che aveva nella raccolta precedente nella quale il gioco di rimando fra l'io il tu e il paesaggio stesso era cominciato. Con *Vocativo* il gioco continua, ma isola sempre più le prime due componenti (io e tu) e con esse quella del linguaggio dalla terza (paesaggio):

CASO VOCATIVO

I

O miei mozzi trastulli
pensieri in cui mi credo e vedo,
ingordo vocativo
decerebrato anelito.
Come lordo e infecondo
avvolge un cielo
armonie di recise ariste, vene
dubitanti di rivi,
e qui deruba
già le lampade ai deschi
sostituisce il bene.
Come i cavi s'ingranano a crinali
i crinali a tranelli a gru ad antenne
e ottuso mostro
in un prima eterno capovolto
il futuro diviene.
Il suono movimento

Pacioni

l'amore s'ammolisce in bava
in fisima, gettata
torcia il sole mi sfugge.
Io parlo in questa
Lingua che passerà.³

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 111)

In *IX Ecloghe* è invece il referente del paesaggio a trovarsi già semantizzato, già catacresi di significato sviluppata da una tradizione poetica, quella del genere ecloga appunto. Ed è in tale referente semantizzato, già posto in una forma più che linguistica e cioè letteraria che il soggetto cerca di trovare la propria forma fino al punto da affidarsi completamente a quest'ultima per farne manieristicamente "norme" e quasi a prescindere dalla sostanza che la forma stessa contiene:

UN LIBRO DI ECLOGHE

Non di dèi di principi e non di cose somme,
non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
come il vero ed il santo, questo canto che stona
ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre
piumifica e vaneggia di verde e primavera?
Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,
a liberar farfalle tra le rote superne?
Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
l'acre tricola macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isola reggi
come rovente ganglio che induri nell'uranico
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
pronome che da sempre a farsi nome attende,

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

mozza scala di Jacob, «io»: l'ultimo reso unico:
e dunque dèi e principi e cose somme in te,
in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 167)

Ma l'affidarsi ad una forma iperlinguistica cioè letteraria per farne «norme» indica, nel duale atteggiamento poetico di Zanzotto, anche una crisi di quella stessa forma e della protezione che essa può garantire al soggetto che vi si affida. La polemica inattualità assunta nella forma ecloga che Zanzotto rivolge soprattutto ai *Novissimi* non ascrive interamente la raccolta alla disputa del momento. *IX Ecloghe* è anche la registrazione della crisi della poesia *tout court* e la sua sublimazione in forme o meglio, manieristicamente, in formularità esibitamente letterarie. Il soggetto invece che effettivamente sentirsi protetto finisce soltanto per dissimulare dentro le forme dei componimenti e il *format* della raccolta una minaccia. Incombe qui e sempre di più nella poesia di Zanzotto proprio ciò che si segnala come l'opposto del formalismo inattuale di *IX Ecloghe* e cioè la disgregazione del materiale stesso della poetica e del soggetto che gioca con il paesaggio: il linguaggio, vero protagonista a partire da *La Beltà*. Si considerino i versi di *a* dell'“Epilogo” di *IX Ecloghe*:

L'anancasma che si chiama vita:
macchie, macchine, muscoli, ceneri,
spasmi, il corso di quella partita
in cui perdesti te stesso e il tuo stesso perdarti
[...]
Non tesi, terra, energia, spirito
nemmeno, non carne civile o intimo.
In chiave di fuoco o di tenebre.
Ma retina o reticolo,
ma poi trama ed omento: convenzione
prima in cui tutto si rifà ragione.
[...]
O quale e quanto in quella viva stella

Pacioni

pur vinse, quale e quanto si sospinse
oltre le soglie della sua stessa luce;
al di là del silenzio quale e quanto t'induce!

[...]

Integrando, sul limite, sospinti
solo minimamente sopra il suolo
dell'impossibile, impossibilmente
qui, e pure qui a dire l'impossibile
e il possibile. E reversibilmente

.....
Avverbio in «mente», lattea sicurezza

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 225-26)

2. Sublime linguistico

Con *La Beltà* il soggetto e il paesaggio rifluiscono nel linguaggio. Dapprima il soggetto, la sua incapacità reiterata di condensarsi stabilmente in significati. Il soggetto si abbandona alla sua dimensione di attante linguistico che, pur se in crisi irreversibile continua di fatto a ripetersi in occorrenze identiche o variate e cioè come *langue* del linguaggio. È il soggetto che compie l'“Oltranza Oltraggio” fondamentale in *La Beltà*:

OLTRANZA OLTRAGGIO

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
intangibile – tutto sommato –
tutto sommato
tutto
sei più in là
ti vedo nel fondo della mia serachuscura
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te
fotti il campo
decedi verso
nel tuo sprofondi
brilli feroce inconsutile nonnulla
l'esplosione l'eclatante e non si sente
nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabecante là

L'oltraggio

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 233)

In *La Beltà* il soggetto non è in grado di essere, sembra quasi non riuscire ad identificarsi più neanche attraverso i reiterati slanci verso il paesaggio. Ciò nonostante decide di oltrepassare questa soglia ontologica affidandosi alla mera possibilità di poter dire tutto questo. Il soggetto si affida tutto al suo dire oltre ogni significazione quasi a sperare che l'attaccamento alla parola (appunto al significante) gli faccia dono di un senso:

come in un pleonastico straboccante
canzoniere epistolario d'amore
di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo,
in ogni senso direzione varianza,
babele e antibabele
volume e antivolume
grande libro verissimo verosimile e simile,
grembo di tutte le similitudini: grembo di una sola
similitudine:
talvolta un'identità ne effiora

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 250)

Soltanto il linguaggio, soprattutto quello poetico, può continuare a parlare denunciando l'impossibilità di dire. Negando di poter significare, ricordare, figurare, il linguaggio continua ad ammettere se stesso e come tale a mantenere nella speranza e possibilità il soggetto pur nella sua inconsistenza, nel suo fallimento a sostanzarsi, rammemorarsi. Nella nota d'autore al componimento con il quale si apre *La Beltà*, il rimando al verso 57 dell'ultimo canto del *Paradiso* (ma da estendere anche ai versi precedenti e successivi dello stesso canto dantesco) affronta proprio la questione del rapporto tra linguaggio (inteso come capacità espressiva e sfida poetica) e oltraggio ontologico e semantico dell'umano posto in una situazione estrema, ultraumana nella quale la capacità di trattenere la memoria e di condensare il senso sono minacciati di vanificarsi. Così scrive Zanzotto: "*Oltranza oltraggio*: nel senso di «cosa che va oltre il limite, la sopportazione» («cede la memoria a tanto oltraggio», cfr. *Paradiso*, XXXIII, 57)" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 315). È significativo che anche il componimento con il quale si chiude la raccolta, dedicato a Fortini, "E la Madre-Norma" insista su questioni analoghe a quelle dell'ultimo canto del *Paradiso* di Dante e in particolare sul rapporto tra la situazione esistenziale estrema e l'impotenza del linguaggio che pur continua a dire:

E LA MADRE-NORMA

A Franco Fortini

Fino all'ultimo sangue
io che sono l'esangue
[...]
E mi faccio spazio davanti
indietro e intorno, straccio le carte
scritte, le reti di ogni arte,
lingua o linguistica: torno
senza arte né parte: ma attivante.
E torna, per questo fare, la norma
io come giolli sempre variabile e unico
[...]
torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

e mi poemizzo a ogni cosa e insieme
dolenti mie parole estreme
sempre ogni volta parole estreme
insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state.

Va' nella chiara libertà,
libera il sereno con la pastura
dei colli goduta a misura
d'una figurabile natura

rileva «i raccordi e le rime
dell'abbietto con il sublime»

e la madre-norma

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 314)

La contemporanea e collaterale raccolta scritta (e pubblicata) “con la mano sinistra” *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* e soprattutto la successiva ovvero *Pasque* (termine da intendersi anche in senso teologico) insistono su tale capacità del linguaggio di continuare a parlare anche negandosi e quindi dantescamemente di “trasumanar” il soggetto anche se a costo di proiettarlo tutto all'esterno fino disperderne la memoria e la forma, tutto a vantaggio dello slancio lirico: temporanea consistenza del soggetto e presenza viva del linguaggio a se stesso. Il parossismo lirico che sfuma nell'impossibilità di dire e consistere del soggetto, secondo lo stigma modernizzato dell'ultimo canto dantesco, è presente anche nel componimento-mappa “Microfilm” e in particolare nella progressione verbale inscritta nel triangolo rettangolo—progressione che va dal sintagmatico-semantico (“IODIO / ODIO” che si possono leggere anche come parole separate: “io dio / o dio” come spiegato nella didascalia) al lemmatico-semantico (“DIO / IO,” qui l'unità del lemma coincide con quella semantica nelle due parole) fino al vocale (in-)significante (“O,” qui il lemma è esclamazione vocale) che conduce sin dove arriva il fiato, fino al *flatus vocis*, al grado “zéro” indicato ancora nella didascalia:

[testo poetico:]

IODIO

ODIO

DIO

IO

O=I⁴(Zanzotto, *Tutte le poesie* 379)

L'apoteosi di tale riflusso del soggetto nel linguaggio è la "pseudo-trilogia" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 777): *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*. È un riflusso che valorizza ulteriormente il significante anche nel suo aspetto grafico oltre che verbale, fino all'inserimento di elementi extra-verbali e visivi usati come segnali. La mappa, dimensione mista di verbale e visivo, in se stessa considerata, ma anche come riferimento più generale per la *mise en page* dei testi aumenta d'importanza. La mappa è però anche il paesaggio come testo e al contempo il testo come dimensione che non ha una direzione di scrittura e lettura prestabilita, ma è testo-visualità che determina la direzione e in generale come muoversi in un luogo. Il "Galateo" del titolo, tra gli altri riferimenti, evoca anche quello della mappa, del come muoversi appunto. Il riflusso del soggetto nel linguaggio di *Il Galateo in Bosco* esprime un'operazione reciproca rispetto a quelle di *Dietro il paesaggio* e di *IX Ecloghe*. In *Dietro il paesaggio* quest'ultimo è referente che fa da schermo protettivo o proiettivo del soggetto. In *IX Ecloghe* il paesaggio continua la sua funzione protettiva del soggetto attraverso le forme del genere letterario e cioè attraverso la rassicurazione della sua forza lirica per mezzo delle forme prestabilite e pre-semantizzate dell'ecloga e dei generi poetici paesaggistici. In *Il Galateo in Bosco* invece è il paesaggio che emerge come testo nel testo verbale con i suoi elementi naturali, ma anche con l'accumulo delle sue tracce e detriti storici che, nel caso specifico sono quelli del bosco del Montello. Mentre nelle *IX Ecloghe* erano le tracce culturali storiche e letterarie fatte testo a contenere quelle del

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

paesaggio e con esso il soggetto, in *Il Galateo in Bosco* è il paesaggio con i suoi detriti a fuoriuscire dal testo in forma di significante verbale, grafico, visivo. *Il Galateo in Bosco* si affida alla circoscrizione della mappa, alla necessità di quest'ultima per orientarsi, ma evoca anche il suo fallimento nel contenere ciò che continua a fuoriuscire dai limiti che la mappa stessa stende—contenuto debordante che il linguaggio che si finge mappa continua ad evocare meglio. Il “Cliché” con cui si apre la prima sezione della raccolta (è il titolo generale della prima parte) e con cui si chiude effettivamente il libro (Zanzotto ristampa il cliché di un testo poetico del 1683) è anche un modo per significare il prevalere della verbalità visiva sulla mappa, della direzione che non dà direzioni perché coincide con la *mise en page* di un componimento che esprime significati attraverso le parole:

Resta in pase, o bel bosco,
Niaro dè bontè, de pase vera,
Tornerò prest' à verte, e volentiera;
Per què dà ti è sbandi lite, e piminti,
L'odio l'adulacion, e i tradiminti.

IL FINE.

[stemma]

1683 1683 1683 1683

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 607)

Fosfeni, come spiega anche Zanzotto in calce alla raccolta, esaspera il riflusso del soggetto nel linguaggio facendo rifluire sempre di più gli elementi semantici nei quali il soggetto anche temporaneamente si stabilizza in quelli semiotici benché questi ultimi siano espressi in termini linguistici e metalinguistici e non grafici ad eccezione di alcuni casi tra i quali quello più ripetuto è quello delle barrette verticali (||) già comparse in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. In *Idioma* il riflusso del soggetto nel linguaggio e del linguaggio in se stesso si concentra su una al contempo più specifica e astratta dimensione linguistica:

quella della differenza fra linguaggio e lingua, lingua e dialetto e, più specificamente sulla teorica di tutti i linguaggi speciali, personali, locali e cioè appunto sull'*Idioma*. È significativo che tale parola evochi, dal punto di vista del significante, il testo-mappa "Microfilm" della raccolta *Pasque* (ma a ben vedere le soluzioni verbali che contengono "io-dio" si trovano un po' in tutto l'itinerario poetico di Zanzotto e in posizioni spesso topiche) e ne enfatizzi, dal punto di vista del significato, la coincidenza (il collasso) con la dimensione linguistica. In *Idioma* si consuma fino all'"idiozia" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 777) il trapasso metalinguistico del linguaggio nella lingua e al contempo emerge la componente metalinguistica della lingua del luogo, della lingua madre, del dialetto fino quasi a pretendere di coincidere con le cose naturali stesse. In *Idioma* si svolge un'operazione che è, in un certo senso, il reciproco di *Filò* dove nel linguaggio vige la diglossia che trasmetteva la possibilità di separare e regredire del soggetto nel locale del paesaggio. In *Idioma* invece ci sono distinzioni che non separano. Non c'è dunque diglossia—scritto e parlato, locale e universale —, ma la distinzione che serve a far emergere quella dimensione fluida, quel limbo che articola lingua e linguaggio come se questi fossero rispettivamente flora fauna e paesaggio. La forza di un testo manifesto significativamente non inaugurale, ma da finale di partita con il soggetto e, soprattutto con le incarnazioni di quest'ultimo in linguaggio, lingua e idioma è, verso la fine della raccolta e dunque della trilogia, *Alto, Altro Linguaggio, Fuori Idioma?*:

Lingue fioriscono affasciano
inselvano e tradiscono in mille
 aghi di mutismi e sordità
sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti
Lingue tra i cui baratri invano
si crede passare – fioriti, fioriti, in altissimi
 sapori e odori, ma sono idiozia
Idioma, non altro, è ciò che mi attraversa
in persecuzioni a aneliti h k ch ch ch
 idioma
 è quel gesto ingessato
 che accumula

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

sere sforbciate via verso il niente. [...]
Ma che m'interessa ormai degli idiomi"
Ma sì, invece, di qualche
piccola poesia, che non vorrebbe saperne
ma pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa
e del foglio di carta
per sempre rapinato dall'oscurità
ventosa di una ValPiave
davvero definitivamente
canadese o australiana
o aldilà.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 768-69)

Importante è sottolineare qui che la resistenza evocata dai versi è associata a due supporti materiali: il “foglio” e il luogo “ValPiave” che si impongono sull’ormai lontano “Oltranza Oltraggio” commessi in *La Beltà* e qui evocati dall’“aldilà” oltrante anche visivo con cui si conclude il componimento (ma già dal titolo). La definitiva e mitica (vedi il personaggio Nino) risorgenza resistenza del paesaggio sul soggetto e sullo stesso linguaggio, significativamente ancora all’insegna di un sublime paradisiaco, di un “non poter dire” dantesco sono il tema che chiude *Idioma* e che rivela *in nuce* l’ultima stagione della poesia di Zanzotto che si inaugura con *Meteo*:

Docile, riluttante

1°

Docile e qua e là riluttante assai
feudo di Nino – ti mantieni
con la tua stessa immensità
con la tua stessa intensità
per tante valli e dossi posati qui in te
da chissà quante e quali eternità.
Mi sorridono le tue vergini
m'accarezzano i buffi dei tuoi rovi
[...]
Quanto quanto qui distilla

e si distillò quale paradiso
perfino dolorosamente nel suo insistere muto
ora è soltanto lieto [...]

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 775-76)

3. *Sublimazione del paesaggio*

Da *Meteo* è il paesaggio a inglobare soggetto e linguaggio e ad imporsi con una forza impressiva e al contempo emergente: come un “tatuaggio”, parola che non a caso diventa sempre più rilevante in Zanzotto. È da vedere come un tatuaggio “Live” che apre la raccolta: componimento manifesto che riproduce la grafia corsiva del poeta. Dal punto di vista grafico-visivo “Live” può essere paragonato a “Microfilm” di *Pasque* benché nel caso del componimento di *Meteo* siamo di fronte ad un testo senza metatesto e note il cui contenuto stesso è impastato con l’inchiostro e il supporto sul quale è scritto. Sotto il profilo visuale tale componimento è al contempo un’impressione e un’emersione—come un tatuaggio appunto. Impressione ed emersione si esplicitano anche nel contenuto che esprime un paesaggio reagente contro il soggetto e contro la stessa possibilità che il linguaggio se ne appropri. Qui troviamo un paesaggio costretto a essere e a parlare da sé dal vivo ferito che reagisce contro il “Live” mediatico e tecnologico che l’offende. (Significativa la trasposizione in verbo attivo di ciò che comunemente è un nome e cioè “parassitano”). E non è il paesaggio in senso astratto a parlare, ma elementi specifici della flora locale e cioè le “vitalbe”:

LIVE

Sangue e pus, e dovunque le superflue
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;
un teleschermo, fuori tempo massimo,
Dirette erutta e Balocchi

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 783)

Già manifestatosi prima di *Meteo*, tale riflusso del linguaggio nel paesaggio diventa sempre più forte fino appunto a prevalere soprattutto a causa della tematica ambientale. Per Zanzotto ora è il paesaggio, in un certo senso, che usa il linguaggio, soprattutto nella sua dimensione significante, ma anche semantico analogica. Il linguaggio è lo specchio nel quale si riflette un paesaggio già sublimato, il cui sublime però non è più il risultato dell'interazione fra elementi esistenziali (soggetto) e linguistici. Il referente paesaggio è esso stesso un accumulo di possibilità suscettibili di sensi diversi che stanno insieme, ma non si fondono completamente. Fino al punto da rendersi indipendenti e persino di desistere e resistere alla cura o alla distruzione ambientale. Distruzione e sopravvivenza, sono anzi due modi di manifestazione del sublime del paesaggio soprattutto nelle due raccolte che seguono *Meteo*. Il paesaggio è l'ambiente, la *heimat* nella quale è rifluita anche la parola poetica. È esso stesso soggetto dotato di moto proprio, di azione e reazione. Se il soggetto si vuole difendere, se vuole trovare una sua consistenza, se il linguaggio vuole sperimentare la sua potenza, ora è chiaro che soggetto e linguaggio devono passare non più soltanto attraverso il paesaggio, ma anche contro le resistenze di quest'ultimo all'uomo stesso che lo distrugge. Il paesaggio, pur non aiutando più soggetto e linguaggio a identificarsi, tuttavia costituisce l'insostituibile dimensione nella quale soggetto e linguaggio si possono pensare come possibili. Anzi, soggetto e paesaggio potranno continuare a essere possibili soltanto se si prenderanno cura del paesaggio benché, dato il grado di distruzione raggiunto, non c'è garanzia che ciò riuscirà, né che il paesaggio stesso collaborerà per salvarsi. Che tuttavia non ci sia un approdo completamente apocalittico in *Meteo* e, anche se meno, nelle raccolte successive, ciò è dovuto alla mera dimensione della possibilità che le cose evolvano ancora in peggio o meglio. La resistenza del paesaggio potrebbe cioè alla fine desistere e consegnarsi e consegnarci alla definitiva distruzione oppure "re-esistere" e dunque dare nuova *chance* anche al soggetto e al linguaggio. È anche in ragione di tale possibilità che secondo Dal Bianco in *Meteo*

non si verifica alcuna svolta nichilista: la natura mantiene una sua vitalità deviata, anche se per resistere è costretta a incorporare

l'orrore. Piante infestanti, con una loro inquietante bellezza e perfino "amorevolezza", hanno occupato per selezione naturale i luoghi dell'idillio, e la poesia con queste si identifica, adeguandosi al mutamento planetario. (Dal Bianco lxii)

Le "Avventure metamorfiche del feudo," penultima parte della raccolta *Sovrimpressioni*, mostrano un paesaggio meno soggetto alla sola azione del mitico personaggio Nino. Il feudo sembra fare da sé ed è Nino anzi che deve sintonizzare la sua sapienza e la sua essenza di personaggio sul paesaggio stesso senza però ora dare l'impressione di riuscire a prendersene cura completamente—ed egli stesso sembra avere ora bisogno che il paesaggio si prenda cura lui. Nino sembra smitizzarsi mentre il paesaggio si epicizza trescendentalizzandosi in "Natura" ed esprimendo la sua simultanea misterica resistenza e distruzione indifferente al soggetto, al linguaggio, alla storia e imponendosi nella sua archetipicità geologica che tutto reimpasta prima di ogni soggetto e linguaggio, sue successive e secondarie evoluzioni:

Nino:

"State accorti, no stè pi sgionfar al balòn
co tuti sti ferì, 'ste rede, 'ste vî cussì fisse romai,
se no col primo sión
de piova de 'sti temp
che mi par fortuna no vedarò mai
a bas vien-do tut a rodolòn!
Sul me lògo no posse lagnarme,
ma a tuti quanti ve zhighe 'Ste acorti!'.

Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti".

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 941)

Il viaggio di Zanzotto soggetto attraverso il linguaggio verso il paesaggio o meglio, il suo andirivieni fra essi sembrano qui concludersi con un ritorno alla terra. Un ritorno a ciò che riesce resistenzialmente a sovrimprimersi nonostante la schiacciante distruzione dell'ambiente. Il titolo *Sovrimpressioni* rimanda a tale sublime e al contempo forse

effimera dimensione di insorgenza, emersione del paesaggio che vorrebbe suonare a monito per prendersi cura dell'ambiente. Come suonano a monito le parole finali del mito al tramonto Nino: "ma a tutti vi grido "State accorti". // Ma forse io qui parlo, da morto, a morti" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 942). In nessun'altra raccolta come avviene in *Sovrimpressioni*, Zanzotto esplicita il significato della resistenza del paesaggio al soggetto e al linguaggio e ora anche alla minaccia d'estinzione provocata dalla distruzione ambientale. La resistenza e dunque l'insoddisfazione del soggetto nel trovare una propria identità stabile, nonché una parola risolutiva ora si palesa come processo esso stesso foriero di soggettività e linguaggio. La resistenza del paesaggio palesa la dinamica ripetentesi (non più identità fissa) della soggettività e del linguaggio come "re-esistenza": esistenza che consiste nella misura in cui essa è disposta a ripetere la propria resistenza. Per tale "re-esistenza" del soggetto e del linguaggio è essenziale la resistenza del paesaggio, la distruzione del quale implica la distruzione anche degli altri due. Il paesaggio non è più referente, sfondo idillico, ispirazione poetica o linguaggio stratificato di natura e storia ma, ontologicamente, incarnazione in luoghi o ambienti specifici della stessa possibilità della soggettività e del linguaggio. Il paesaggio, detto heideggerianamente, è davvero diventato in *Sovrimpressioni* dimora dell'essere, l'"aperto" attraverso il quale passa ogni possibilità e impossibilità di soggettività linguistica. La sezione con cui si apre *Sovrimpressioni*, "Verso i Palù," è tutta all'insegna di questa poetica "re-esistenziale" del paesaggio minacciato (in tono più drammatico la stessa poetica e gli stessi luoghi vengono nominati nella prima parte di *Conglomerati*):

II

Ligonàs

No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu
infinito assente, infinito accoglimento
non puoi avere: il nero del fato/nuvola
avversa o della colpa, del gorgo implosivo.
Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti

Pacioni

e pur tanto attinenti, dirimenti
l'idea stessa di trauma –
tu restio all'ultima umana
cupidità di disgregazione e torsione
tu forse ormai scheletro con pochi brandelli
ma che un raggio di sole basta a far rinvenire,
continui a darmi famiglia
con le tue famiglie di colori
e d'ombre quiete ma
pur mosse-da-quiete,
tu dà, distribuisce con dolcezza
e con lene distrazione il bene
dell'identità, dell'“io”, che perenne-
mente poi torna, tessendo
infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.

.....
Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido
schermo,
o dietro sfogliato in milioni di fogli,
mai camminato
quanto pur si desidera, da ben prima del nascere:

ma perché
furiosa-dispotica-inane
l'ombra del disamore
della disidentificazione
s'imporrebbe qui nei giri, strati e
salti, nelle tue dolci tane?

Ma no. Con frementi tormente di petali di meli
e di ciliegi con rapide rapide nubi di petali e baci
tu mi hai ieri, ieri? accarezzato?
Gremite assenze, ombre gremite alle spalle
di quanto fu e sarà,
petali petali amatamente dissolti
nelle alte dilavate erbe—e laggiù tra i meli
stralunati presagi di sera...
In petali, piogge pure, lune sottili
dacci secondo i nostri meriti

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

pochi ma come immensi,
dà che solo in mitezza per te mi pensi
e in reciproco scambio di sonni amori e sensi
da questa gran casa LIGONAS
dalle sue finestelle-occhi-all'orlo del nulla
io ti individui per sempre e in te mi assuma.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 839-40)

Soggetto e linguaggio sono il loro paesaggio inteso sempre più come ambiente, come si è accennato, e persino nella dimensione ctonia, geologica, come mostra l'ultima raccolta sin dal titolo *Conglomerati*: ammassi geologici di elementi eterogenei che si tengono insieme senza fondersi, sostanza materica preistorica di ciò che era ed è inattualmente il paesaggio, strati che appaiono ancora separati e pur stanno insieme. La dimensione materica e geologica di essi, indica non soltanto che il paesaggio è fragile perché può tornare all'ammasso primordiale, ma enormemente potente perché a sua volta può distruggere l'uomo e forse sopravvivere a quest'ultimo in una natura nuova che non lo contempla più. Zanzotto che si aggira "nell'inquietante labirinto di massi" (*Tutte le Poesie* 955) delle "Crode del Pedrè" palesa l'estraneità di un paesaggio esistito prima del soggetto e ancora sincronicamente presente al tempo della storia frutto di trasformazioni geologiche (e ontologiche) che proiettano la loro sublime indifferenza e minaccia sul soggetto e sulle categorie di senso con le quali il soggetto stesso si costruisce nel linguaggio. Zanzotto fra i massi non è più tanto osservatore che si relaziona con successo o insuccesso al paesaggio, ma è come se quest'ultimo osservasse Zanzotto personaggio e gli parlasse senza necessariamente voler esser inteso. È anzi più probabile che il soggetto Zanzotto sia capitato in un colloquio già in atto che non è detto che riguardi necessariamente più lui e il genere umano. Il soggetto e con esso l'umano è lucrezianamente una della cose che possono o non possono far parte della natura.

Inseguire in questo gruppo o costellazione di massi
su tappeti verdi-fracidi
il sentimento

Pacioni

– ma no, vero non può essere
già nell'imprinting id questo splendore
c'era il disonore
di una spina profonda, di un désir inappagato
di una vita a malapena salvata
sventatezza di quel vivere
che poi chiede il diapason al mio
Tutto è muto e sconosciuto e perduto
tutto è chiuso in un suo lutto
Rutilante lutto di sopite ire irosi sopori
Manca manca [] [] xxx posto
Visto

[...]

Rocce di ultradensso vuoto
di mini labirinto fin troppo
risolto
fitto invano
come in un fottio di linee
che aspettano il chiromante
linee sante del distante
dell'immane groppo
semiconsolato
centro e peso di un tutto
fratto e irrelato e
maciullato e
accovacciato in
mille incidenze
ultra-coscienze
ultra-demenze
riallacciati e sciolti
krak feedback
o se si vuole, patatrac
con un tuono di terremoti
d'altri milioni d'anni fa?
Ma donde

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

tanto scialo
di reità?
Non le pratiche
né le grammatiche ma
soltanto, di questo punto
le inscalfibili matematiche
gocce reumatismi.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 955-57)

Le frammentazioni, le stratificazioni e i legami che formavano la complessità (il titolo *Conglomerati* esprime anche la connotazione geologica del concetto di complessità per antonomasia moderno) del soggetto e del linguaggio ora sono viste sotto e sopra le specie della natura, nella grammatica materiale di essa. La grammatica materiale dei luoghi è un tetto al sublime, una sorta di oltraggio che non si può più continuare a oltraggiare come invece Zanzotto faceva nel soggetto e nel linguaggio nella fase pre-ambientalista della sua opera. Il poeta ora scopre che tutto ciò che gli permetteva di registrare o produrre oltraggi, di frantumare o moltiplicare il soggetto, di fare un uso sperimentale e inquinante del linguaggio (modi per incorporare, esprimere e sondare il negativo) era permesso dal paesaggio ambiente. Prendere coscienza della minaccia della sua distruzione vuol dire ora rendersi conto del fatto che persino il modo oltraggioso di trattare soggetto e linguaggio può venire meno. È anche per questo motivo che soprattutto nelle ultime due raccolte le acrobazie linguistiche e con esse quelle psicologiche cui veniva sottoposto il soggetto si attenuano rispetto alle raccolte precedenti. In *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* i componimenti assumono una misura formale più sostenuta, più attenta alla comunicazione nel pur sempre acuto senso di eversione di Zanzotto. Le note a pie' pagina, le varianti e riscritture dei componimenti, gli sviluppi narrativi dei gruppi poetici denotano la tendenza a desublimare lo stile e a renderlo più comunicativo.

Il disastro ambientale fa emergere un mondo post-umano, post-significante e a-significativo. Categorie esistenziali come vita e morte, essere e nulla che nella fase pre-ambientalista della poesia di Zanzotto, pur non avendo trovato un loro equilibrio, una loro forma

o risoluzione, erano pur tuttavia rimaste gli elementi che mandavano avanti il gioco poetico. In quel gioco anche la disperazione, l'angoscia, la morte, l'annientamento, il non-senso esprimevano una funzione. La minaccia del venir meno del paesaggio elude invece quelle categorie. La distruzione dell'ambiente è al di là della morte e della vita, del nulla e dell'essere. La minaccia del paesaggio è anche il venir meno della stessa possibilità della relazione tra positivo e negativo. Qui l'oltranza perde ogni capacità di oltraggio ed evade semplicemente ogni pieno, vuoto e ogni opposizione fra essi e fra tutte le antitesi. La sezione "Fu Marghera (?)" in *Conglomerati* esprime bene tal senso postumo nel quale morte e vita si disconnettono e si fondono al tempo stesso a causa della distruzione dell'ambiente. Di fronte a tale paesaggio il soggetto e il linguaggio non risultano insensati o morti (in fondo queste sarebbero possibilità desiderabili, da invocare, come infatti fa Zanzotto), ma risultano non poter più neanche articolare tali negatività:

Fu Marghera (?)

(1)

Vuoto come di denti cavati
quadri e intarsi di nulla diversi
l'abbandono non è
né morte né liberazione
l'abbandono è crollo disarticolazione
è strappo di colori e di forme del nulla
che non si rivelò più creante
che in questa spenta saccagnata ridda
secche scadenze dei fuochi del niente
sono bocche slinguate pelli bruciate
forze defenestrate ma per niente
domate o patafisiche in nero in cinerino
smascherate, virate, creative nell'essere
puri colmi di morte della stessa morte
[...]

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 995)

(5)

Siamo ridotti a così maligne ore
da chiedere implorare
il ritorno della morte
come male minore

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1000)

Sin da *Dietro il paesaggio* quella di Zanzotto è una poesia che sembra non avere mai la coscienza di saturarsi linguisticamente. Accumula senza finire. I componimenti spesso finiscono soltanto perché sembrano interrompersi e dunque rinviare ad altri. Nell'ultimo Zanzotto ciò avviene anche per il fatto di essere riscritti in versioni variate. La mancanza di coscienza di saturazione si esprime, nella gran parte dell'opera di Zanzotto, nel gioco allitterante, con il ripetere il lemma o persino il gruppo sillabico precedente come a prolungare lo slancio lirico, l'affabulazione linguistica incapace di delimitarsi. Tutto ciò tende a cambiare nell'ultimo Zanzotto e soprattutto nell'ultima raccolta dove invece la saturazione emerge poeticamente cosciente dal paesaggio ambiente, come dimensione ontologica. A tal proposito il riferimento a Montale in "Osservando dall'Alto della Stessa China il Feudo Sottostante" è più che un semplice richiamo e indica invece una forte affinità con la poetica di *Satura*.

OSSERVANDO DALL'ALTO DELLA STESSA CHINA
IL FEUDO SOTTOSTANTE

[Prima versione]

Imprevista sosta, in tre, al crepuscolo
Davanti al feudo sbarrato – in un paese guasto

Questo fremere circonvolvente e così
in sé e nel dovunque disperso
chiomette d'alberi distratti, stufi, stinti

Pacioni

questa febbre già sparita ma attiva
ma non del tutto convinta d'essere attiva
foglie febbrili foglie – brividi – scaglie
lux aeterna divenuta scaglie fabbrili
ombra purissima o meglio ombra colma placata
e infine impura
inattività all'occhio, alla mano eliminabili.⁵

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1017)

La saturazione del paesaggio lascia come corpo di fondo—per rimanere alla metafora del linguaggio della chimica dei liquidi—il linguaggio e il soggetto. Se la soluzione si agita, lo fa da sé: è il paesaggio stesso che letteralmente si sublima vomitandosi come accade sin da “Live” di *Meteo* dove le “vitalbe [...] parassitano gli occhi” (Zanzotto, *Tutte le poesie* 783) o ritagliandosi uno spazio separato che rimane, seppur parzialmente, ancora inaccessibile alla distruzione. Questo secondo tipo di sublimazione del paesaggio è paradossale perché incorpora un'idea contraria alla tradizione del sublime e cioè appunto quella dello spazio limitato anziché illimitato, dove è importante il particolare e il toponimo anziché la grande dimensione:

Ma, come su vitreo fondo di lago vulcanico
oh come cantano i nomi, i segni, i solfeggi
di un crepitio di vuoto e secco
al di là di tutte le leggi

TREMEACQUE, SAN FRIS, SAN MOR

luoghi strappati, salvati, paesi
isolati dai tagli di divini tronchesi

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1061-62)

Nella sezione “Isola dei Morti – Sublimerie” di *Conglomerati*, alla quale anche i versi precedenti appartengono (il componimento è: “Freddo di novembre / scaldando una propria zampa con tutte e due

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

le mani”) il sublime, per essere davvero tale, si sublima in quello che dovrebbe superare e cioè il bello o meglio, nell’accezione che già Zanzotto aveva dato al concetto, la “Beltà.” Le “Sublimerie” sono dunque qui le resistenze (e cioè le “re-esistenze”) della bellezza del paesaggio contro la distruzione dell’ambiente. In *Conglomerati* il sublime si presenta paradossalmente come una forma riversa sulla “Beltà” del paesaggio—ultima testamentaria forma del sublime poetico di Zanzotto:

Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra

Mentre tutto trema nel delirio del clima
e la brama di uccidere maligna inventa inventa

Rari sono i luoghi in cui resistere,
luoghi dove Muse si danno convegno
per mantenere l’eco di un’armonia
per ricordarci ancora che esiste il sublime
per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove
vie di Beltà

Raro pur sempre e sepolto nelle selve d’ombra di armi
totali
un Luogo: e ora rinasce e tenta difenderci dall’ira del
cosmo.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1063)

Il nuovo inizio della poesia di Zanzotto con *La Beltà* all’insegna del sublime dantesco dell’ultimo canto del *Paradiso*, è in *Conglomerati* richiamato e compiuto, mutandone il segno, in conclusione della raccolta. *Conglomerati* finisce per poi reinterrompersi volgendosi al passato e cioè recuperando nella post-finale sezione “Disperse” due componimenti del 1950 e 1951 nei quali il paesaggio, rispetto alle “sublimerie” cui quest’ultimo era stato sottoposto, si presenta in forme al di qua di quelle del disastro ambientale, come a voler assecondare in senso positivo lo stesso afflato paradisiaco dantesco

che ha impugnato il negativo (l'inferno) per nutrire la speranza senza giungere a possederla in parola.

Ma dal deserto e dal sonno sussulti
tu luce, tu mondo in ascesa

e quanto v'è di non nostro, d'inferno
anche nell'ombra per te ci somiglia.⁶

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1124)

La fine di *Conglomerati* (cioè prima della post-sezione “Disperse”) riprende in modo più diretto la sublime impotenza della fantasia poetica dantesca (impotenza del linguaggio) dell'ultimo canto del *Paradiso*, ma significativamente non per celebrare la possibilità evocativa del non dire e del silenzio e del loro pur dire attraverso la loro commistione: l'oltraggio con cui si era reinaugurata la poetica di Zanzotto in *La Beltà*, ma per denunciare il gioco delle parti tra linguaggio e silenzio, presenza e assenza. Parola quest'ultima che sarebbe stata quella che ci si sarebbe aspettata in conclusione del componimento con cui termina *Conglomerati* e che invece è sostituita dalla più concreta e fisiologicamente efficace “assenzio”:

Parola, silenzio

Siccome un bel tacer non fu mai scritto
un bello scritto non fu mai tacere.
In ogni caso si forma un conflitto
al quale non si può soprassedere.

Dell'ossimoro fatta la frittata
– tale fu la richiesta truffaldina –
si diè inizio a una torbida abbuffata
del pro e del contro in allegra manfrina.

Sì parola, sì silenzio: infine assenzio.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 119)

In “assenzio”—la parola richiama anche la tradizione poetica del simbolismo francese e *in primis* Baudelaire che aveva fatto proprio, volgendolo al negativo come un sublime viaggio all’ingiù anziché in ascesa, l’oltraggio poetico dantesco—si sublima il riflusso del linguaggio—la possibilità di dire attraverso il silenzio—per lasciare così spazio al paesaggio nella “re-esistenza” delle sue forme poeticamente inattuali (“sublimerie” di “Beltà”) dei due componimenti che stanno al di là della fine della raccolta.

Marco Pacioni

U.S.A.C.—VITERBO

NOTE

¹ Di resistenza nell’accezione di “re-esistenza”, benché qui linguistica e culturale, parla Dal Bianco già a partire da *La Beltà* dove Zanzotto affronterebbe “la lingua inautentica sul suo stesso terreno, [per] farsi attraversare dalla chiacchiera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio di resistenza attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico” (Dal Bianco xxvii).

² A proposito del vocativo e dell’esclamazione “o” cfr. Agosti (xii-xiii). Si metta a confronto anche l’esclamazione “o” con il testo mappa “Microfilm” in *Pasque*.

³ A proposito del rapporto fra io tu e paesaggio in “Dietro il paesaggio” nello scritto introduttivo “Il percorso della poesia di Zanzotto” (in Zanzotto, *Tutte le poesie*) Dal Bianco scrive (xv): “*Io e tu* appaiono spesso interscambiabili in quanto emanazioni della medesima realtà linguistica che vive dietro il paesaggio informandone la grammatica elementare.”

⁴ “I” pur essendo fuori dal triangolo è comunque parte del testo poetico e non delle note-testo intorno al triangolo. Il primo rimando esplicativo di “I” è ancora quello dantesco e paradisiaco del canto XXVI, v. 134: “nom de Dieu en Dante [...] pour Adam” (Zanzotto, *Tutte le Opere* 379).

⁵ Nella nota al primo verso Zanzotto scrive: “Questo componimento parte da una poesia che era stata di Montale, ma era stata già prima di un altro poeta, e si intitolava *Due nel crepuscolo*.”

⁶ Il titolo del componimento datato 1951 è “Sandro Nardi”; nel testo sono citate le ultime due strofe.

OPERE CITATE

- Agosti, Stefano. "L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto." In Andrea Zanzotto. *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villata. Milano: Mondadori, 1999. ix-xciv.
- Dal Bianco, Stefano. "Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto." In Andrea Zanzotto. *Tutte le poesie*. A cura di Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori, 2011. vii-lxxxv.
- Pacioni, Marco. "Andrea Zanzotto, 'Sovrimpressioni': una lettura." *Esperienze letterarie*. 3 (2003): 57-71.
- Zanzotto, Andrea. *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*. A cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani. Roma: nottetempo, 2007.
- . *Tutte le poesie*. A cura di Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori, 2011.

La Paura e il Mondo: Presentazione della poesia di Riccardo Held

L'opera di Riccardo Held si presenta davvero come un *liber unicum*. Se andiamo a scorrere l'ultima raccolta, *La Paura*,¹ ci si sorprende infatti a ritrovarvi ben venti poesie (sulle quarantuno che la compongono) già comparse in quelle precedenti, *Per questa rilassata acida voglia*² e *Il guizzo irriverente dell'azzurro*.³ Nella seconda raccolta, inoltre, erano, in realtà, già state riprese ben sedici poesie del primo libro sulle cinquantaquattro che ne fanno parte. Si noti, fra l'altro, che, a parte alcune eccezioni di cui parleremo, le poesie vengono in regola generale riproposte *telles quelles*, od accompagnate da varianti minime. Viene così marcata la continuità del discorso poetico di Held, la costanza della propria ispirazione, che fa della sua opera ad una sorta di canzoniere, un *work in progress* la cui composizione si estende, senza soluzione di continuità, sull'arco di all'incirca trent'anni. Il poeta, nel corso del tempo, sembra insomma aver conteso con un medesimo stato d'animo e sentimento—vera e propria ossessione—al quale esplicitamente rinvia il titolo dell'ultima raccolta. Nell'evoluzione della poesia di Held, tuttavia, ad un contenuto “stabile” corrispondono modi stilistici che hanno registrato invece una sorprendente mutevolezza, come in ben pochi poeti è avvenuto con la medesima intensità e nel medesimo grado. La variazione stilistica è stata comunque accompagnata da una trasformazione profonda nell'approccio, da parte dell'autore, ai motivi dominanti del proprio discorso poetico. Ciò che intendiamo mostrare nel nostro scritto è proprio la dipendenza e funzionalità di codesti cambiamenti.

Al suo esordio, il profilo stilistico della poesia di Held appare chiaramente accertabile: esso è da situarsi nel filone post-petrarchista (a comprenderne anche il prolungamento nell'età barocca) della tradizione poetica italiana, così come esso è stato di recente riabilitato in quella più moderna da poeti come Giovanni Raboni o Patrizia Valduga, come si chiarirà meglio nel corso del saggio. Queste caratteristiche sembrano in particolare derivare da un gusto per una dizione preziosa e ricercata, ma anche per un articolarsi del discorso fondato tanto sul rigoroso rispetto dei concatenamenti sintattici, quanto delle strutture metriche ed i costrutti fono-sillabici. Nel

contempo, tuttavia, il lessico della poesia di Held non appare essere particolarmente ricco o variegato, ma organizzarsi soprattutto attorno a serie semantiche astratte in virtù delle quali anche la connotazione concreta più cogente sembra volatilizzarsi e svuotarsi, in direzione del simbolo e della sua trasparenza. Le poesie di Held assumono così, a quest'altezza temporale, l'aria di smalti, di cammei. Il rigore dell'organizzazione strutturale viene così ad essere alla base della loro distintiva autoreferenzialità semantica, e dunque della loro frequente enigmaticità. Apparentabile in qualche modo all'ermetismo, ed iscritto dunque in un'area latentemente post-mallarméana, la superficie liscia che il *trobar clus* di Held circoscrive, si corruga tuttavia a tratti, venendo attraversata da improvvise vibrazioni che ne smuovono la pretesa impassibilità. Come se la sua freddezza—pegno pagato all'ossessione strutturante del poeta—osse in realtà da considerarsi una sorta di difesa psicologica all'incontro di stati d'animo la cui forza e violenza è avvertita dall'autore come tale da far cadere, nell'informe, l'organismo poetico *tout court*. Codesto, per difendersene, non può perciò che assumere la veste di una fortezza, di una *turris eburnea*, di cui il poeta, più che mettere al riparo i propri pretesi privilegi, sembra invece dichiararsi prigioniero.

Vediamo ora qualche campione della fenomenologia che siamo andati fino a qui descrivendo. Si prenda un testo programmatico come “E non so mai che sia questo dolore” (*PQRAV* 18) ripreso dall'autore in tutte e tre le sue opere, ove si offre una prima diretta definizione del proprio “male.” Si tratta senza dubbio di un vero piccolo capolavoro:

E non so mai che sia questo dolore
che s'alza all'improvviso come un vento
più forte e più cattivo,
quale spavento in questa corda interna
e di che riso s'eterna astrattamente
quando stinge lo sguardo
e tutto volge insieme
e fa preda di sensi alla stagione
e di cosa sia fatta la prigione
frequente di respiro e senza dio
se sia d'un male d'altri che mi viene
o d'un male che sia soltanto mio.

Se risulta più o meno chiaro lo stato d'animo che Held intende qui tematizzare, meno evidente è invece la possibilità di traslare in un codice alternativo le dense e petrose immagini che, di codesto stato d'animo, dovrebbero rappresentare il correlativo oggettivo. Si allude innanzitutto ad un "vento" (v. 2), termine di paragone del "dolore [...] / improvviso" (vv. 1-2), declinato anche come "spavento" (v. 4), parola che contiene per altro in sé il primo termine di paragone. Si passa in seguito al "riso" (v. 5), ed ai due riferimenti danteschi ("s'eterna," v. 5; "e tutto volge insieme," v. 7). Il poeta sembra qui voler alludere alla distanza fra se stesso e Dio, all'abbandono di cui egli si sente insomma vittima, ed al sardonico riso del Dio dell'"Antico Testamento" a fronte della debolezza umana (così pare doversi interpretare l'avverbio del v. 5, "astrattamente"). Interpretazione suffragata, crediamo, dai versi 9-10 ("e di cosa... / senza dio"), nei quali si fa riferimento, fra l'altro, al proprio sentimento interno come ad una "prigione," secondo quanto abbiamo suggerito più su. La serie omologa descritta dai versi 6-8 richiama invece l'effetto dello "spavento" sul poeta, e, grazie all'elaborata struttura retorica, dà voce ad una sorta di radicale spaesamento ontologico. La domanda su cui la poesia si conclude è, a questo proposito, particolarmente significativa in quanto il poeta si interroga sulla singolarità, o meno, del proprio stato d'animo (il "male" del verso 12). Singolarizzando il proprio sentimento (vi si era, in questo senso, anche alluso, al verso 4, come ad una "corda interna"), egli può così in qualche modo legittimarlo come oggetto di poesia, ma anche marcare la drammatica "distanza" che separa lui stesso dagli altri. Se la rigorosa regolarità versale (tutti gli endecasillabi sono *a maggiore*, a cui si ricollegano strettamente i pochi settenari ad essi alternati), i numerosi richiami fono-sillabici interni e la singolare organizzazione sintattica (si tratta di un periodo unico, una serie di cinque interrogative indirette che rimangono senza risposta) fanno, di questa poesia, una vera e propria struttura chiusa (un *trobar clus*, come si è detto). Alcune scelte lessicali e la stessa artificiosità nel concatenamento del discorso sembrano inoltre dotarla di una leggera patina arcaizzante. Le proprietà strutturali ivi elencate, sommate, sul piano figurativo, all'evocazione di un orizzonte universale entropico, fanno prediligere un'area letteraria di riferimento che conti, ai suoi estremi, poeti come T. S. Eliot, Ezra Pound, Eugenio Montale.

Soprattutto, tuttavia, ci sembra decisiva l'influenza dei poeti del romanticismo tedesco, fra i quali, in particolare, Friedrich Hölderlin, come inducono a credere i *topoi* dell'assenza degli dei e della loro dipartita, così come l'impiego di un simbolo dalla forte connotazione religiosa come quello del vento. Ma qui, in luogo di esprimere il movimento dello Spirito Santo allorquando si posa sugli apostoli il giorno della Pentecoste, con esso si intende significa—crediamo—il freddo vuoto lasciato dall'improvvisa scomparsa di Dio. Il “vento” ritorna, fra l'altro, con questa medesima connotazione, svariate volte in questa prima sezione (a cui limiteremo la nostra analisi per quanto riguarda la prima raccolta di Held) delle cinque di cui si compone *PQRAV*. Ricompare nella seconda (“Argini, calme litoti di vento,” *PQRAV* 10), o nella quinta, “Non saprei dire a quale fine certo” (*PQRAV* 13) (la quale appare vicinissima, quasi omologa, a “E non so mai”), ma anche in “Dal freddo, rapido, fermato vento” (*PQRAV* 15), settima della serie, così come nell'undicesima, “Mosso dal vento un casuale acconto” (*PQRAV* 19), e nella tredicesima, “Forse non era sorto dalla voce” (*PQRAV* 21). Un altro simbolo attribuibile ad una costellazione pregnantemente romantica (si pensi solo a Novalis od al Foscolo) è quello della notte, che ritorna nella seconda, la già citata “Argini, calme litoti di vento,” e nella terza, “Confidenza mutante, intima notte” (*PQRAV* 11), una delle poche poesie andata incontro ad una profonda revisione nelle edizioni successive. Esso ricompare ancora nella sesta, “Di abitati silenzi e di trascorsi” (*PQRAV* 14), parziale rilettura dell’“Infinito” leopardiano (da cui si potrebbe ipotizzare mutuato il simbolo del vento), che comparirà—ma completamente riscritta—anche in *La Paura*, con il titolo “Non hai finito” (*P* 37); ed ancora nella quattordicesima (“Ho veduto la notte quando salpa,” *PQRAV* 22). La notte, in questa costellazione simbolica, rappresenta il momento privilegiato in cui si materializza quell'estraniamento universale preso dal poeta a tema in “E non so mai.” Ivi è quindi ribaltato il valore tradizionalmente positivo—anche in virtù di un approccio misticheggiante—attribuito ad essa in autori come Foscolo e Novalis. Facile è rendersene conto, se solo si legge la terzina cassata di “Confidenza mutante, intima notte.” Qui, ai primi tre versi, ove il poeta si augurava che la notte proteggesse il sonno dell'amata, seguiva infatti una “coda” di tre versi che fungeva—ci sembra—da commento

al primo verso, ove, appunto, la notte è sinonimo di “confidenza mutante”: “dacché [tu, notte] trattieni me al presunto / catalogante compito infecondo / versato in veglie malamente rotte” (*PQRAV* 11; vv. 4-6). È, tuttavia, in “Di abitati silenzi e di trascorsi,” ove la notte viene tematizzata nella maniera più esplicita come direttamente legata alla “paura,” a cui viene opposto un indeterminato passato, ove essa era invece foriera di una postiva condizione di attesa e serenità:

Di abitati silenzi e di trascorsi
inalterati voli si condensa
per me l’alto confine della notte
che già diverte ai siderali corsi
e preme intera al tetto dell’immensa
paura, volta alle gelate rotte,
là dove un tempo fu tra le distese
eterno d’ali alzate in bianche attese.

(*PQRAV* 14)

Per Held, dunque, la notte è sinonimo—infantile?—di paura, ed il vento di caos, e la paura marca l’impossibilità di uscire da una dimensione psicologica coercitiva che ha la rigidità di una cella.

Si voglia anche osservare, sempre in questa prima sezione, la presenza della metafora del viaggio, che ritorna in “Dal freddo, rapido, fermato vento” (*PQRAV* 15), in “Così di un viaggio ancora discutemmo” (*PQRAV* 16), ed a cui si allude, tramite la metafora del “porto” (presente anche in “Così di un viaggio,” cfr. v. 2), nella già citata “Forse non era sorto dalla voce” (*PQRAV* 21; cfr. v. 2). Il viaggio appare in queste poesie probabilmente consistere in quello della morte se, nella seconda (quella più significativa, a questo riguardo, delle tre), si dichiara che “Così di un viaggio ancora discutemmo / ... / sotto la terra impavida dei morti” (vv. 1, 4). Se ai versi 5-11 si esclude senza ambage—al contrario di quanto avviene in un poeta come Raboni, ed, archetipicamente, in Foscolo—qualsiasi possibilità di fratellanza con i morti,⁴ negli ultimi quattro (si tratta della seconda terzina di un sonetto caudato)⁵ la necessità del viaggio—quasi l’impossibilità di sfuggirvi—viene tuttavia ribadita (cfr. v. 12). Il “vasello” a cui il poeta, ora, si affida, non può allora che avere una “vela bianca di

paura” (v. 14), e “condurre in un modesto vanto” (v. 15). È per questo, fra l’altro, che il poeta auspica che il vento che lo spinge innanzi, in “Dal freddo, rapido,” sia “più vero e più violento” (*PQRAV* 15; v. 3), dal momento che il viaggio è “avvolto e senza scorta” (v. 4). Qualsiasi Virgilio è quivi assente, ed unica guida nella notte—la terra dei morti—sembra essere la paura. Anche in “Sarà che si riveli” (*PQRAV* 23) (mantenuta anche in *GIA*) ad una porzione ove si presentano immagini connotate in maniera decisamente positiva che rimandano alla bellezza della vita, e forse anche alla sua genesi nel parto (cfr. vv. 1-10),⁶ seguono alcuni versi ove, al contrario, l’idillio ivi tracciato è ribaltato *in toto*. La vita viene infatti, qui, rappresentata—con *allure* stilistica dantesca—come un’“acqua umana tinta di terrore / e formata pozzanghera da specchio, / che a darne conto mancano le ore / e molte adolescenze fanno un vecchio” (vv. 12-15). Si noti, fra l’altro, come l’opposizione fra codeste due visioni sia marcata anche dai verbi a sostegno delle due parti rispettive. La prima è infatti connotata da un sapere negativo “non saprei dire” (v. 11), cioè dal fatto che di ciò che in essa è raffigurato non si può avere alcuna conoscenza certa—come suggeriscono anche il futuro (cfr. v. 1) e la serie di congiuntivi (cfr. vv. 1, 4, 7). È soltanto della seconda, invece, che è possibile certificare una conoscenza sicura: “So solo che ho visto” (v. 11). Della medesima fenomenologia verbale si aveva, infine, prova anche in un’altra poesia in precedenza citata (“Non saprei dire a quale fine certo,” *PQRAV* 13) ove, come nella già presentata “E non so mai” (*PQRAV* 18), il male corrisponde ad uno stato di confusione, caos e perdita degli appigli conoscitivi: “Non saprei dire a quale fine certo / muovesse tra le dispute del vento / l’argomento lento / che mi aveva fatto di te deserto.”

Terminiamo questa sommaria presentazione di *PQRAV* con una straordinaria poesia—un sonetto, appartenente alla quarta sezione della raccolta—dedicata alla morte del padre, “Versa la luna pallidi ritegni” (*PQRAV* 63; riproposta nelle due raccolte successive, e ribattezzata, nella terza, con il titolo di “Per mio padre”). Ivi, non solo si è colpiti dalla profondità della riflessione sul rapporto padre-figlio, così come viene tratteggiato in specie nelle terzine conclusive (“ma tu già prima mi volevi dire / ... / quant’è breve la rotta per finire // confusi tra i meccanici congegni / ed io m’affanno ai concordati segni

/ per ricordarti che non puoi morire” (vv. 9-14). Ciò che più importa, infatti, è il tipo delle metafore impiegate, fra le quali sono soprattutto da notarsi quelle in rima. Per codeste, il già constatato rigoroso rispetto della struttura metrica da parte del poeta si sposa con successo alla scelta lessicale difficile e felicemente astrusa, al cui proposito crediamo si possa parlare di un esempio di post-barocchismo. Dopo l’esordio romanticheggiante ed abbastanza prevedibile, il lettore si imbatte subito nelle immagini dei versi tre e quattro. Si traduce qui con plastica ed impersonale efficacia—in una maniera quasi straniante—una situazione del tutto concreta: la notte trascorsa dai due protagonisti della poesia—il figlio ed il padre malato—in una corsia d’ospedale. La notte li ha infatti “spartit[i] in rigidi sostegni / io con le frasi e tu con le ossa rotte” (vv. 3-4). Si noti fra l’altro che è proprio attorno all’ardua rima in *-egni* che tutta la poesia trova il suo baricentro strutturale, per cui la successione rimica che ne risulta è la rara *abab acca dad aad*. Nella seconda quartina, l’attesa dell’annuncio della diagnosi da parte del medico è resa ancora in maniera efficacemente straniante (e, così, forse più straziante): “e non sappiamo ancora se si degni / il camice compito e intermittente / di prender atto che tu sei presente” (vv. 5-7). Infine, abbiamo la già citata ultima terzina, vero capolavoro non solo a livello figurativo, ma anche della compattezza fonica e prosodica.

Per meglio renderci conto di ciò che è in gioco nella poesia di Riccardo Held, sarà forse meglio ricordare che *PQRAV* esce nel 1985, e si presume elaborato dunque a partire dalla fine del decennio precedente. A quest’epoca, ancora lontano da venire il manierismo post-moderno del Gruppo ’93,⁷ la cifra stilistica dominante rimaneva quella dell’irrazionalismo anti-ideologico (il “neo-orfismo”) dei cosiddetti poeti post-romantici, raccolti per esempio nella celebre antologia di Pontiggia e De Mauro. Held non appare tuttavia completamente isolato, se solo si pensi al fatto che i *Medicamenta* di Patrizia Valduga sono del 1982, *Salutz* di Giovanni Giudici del 1986, ed *I versi guerrieri e amorosi* di Raboni del 1990 (a cui segue, cinque anni dopo, la prima raccolta di Giacomo Trinci, *Cella*). Questi libri sono in realtà accomunati da due fenomeni: *in primis*, si registra la piena presa di coscienza dell’estraniamento della lingua poetica rispetto a quella quotidiana, cioè la loro radicale differenza semiologica. In secondo luogo—come è del tutto evidente in Held—codesta presa di coscienza

corrisponde all'apparire di sentimenti la cui violenza ed intensità esige una sorta di disciplina retorica superiore a quella che la recente tradizione poetica aveva invalso. In altre parole, se da un lato si rifiuta l'informale come un'ipotesi espressiva ormai esausta (quella della neo-avanguardia), nel contempo, si ricusa però anche l'irrazionalismo programmatico dei post-romantici, proprio a causa dello spiazzamento sistematico del significato da essi in larga parte praticato, che ne fa, fra l'altro, una sorta di epigoni del surrealismo. Insomma, da un lato si rifiuta di distruggere l'edificio poetico, mentre dall'altro non si accetta di esaltarne la differenza semiologica in senso totalizzante, trattandolo appunto alla stregua di un linguaggio dell'assoluto. Held sarà, appunto, uno dei primi e principali fautori di questa nuova corrente della poesia italiana, la quale rivestirà un assoluto rilievo almeno fino alla metà degli anni Novanta.

La situazione di chiaro solipsismo, e di *trobar clus* stilistico, ben riflessa nella prima raccolta, inizia ad incrinarsi ed a venire messa in discussione nella seconda, fin dalla poesia di esordio, la straordinaria "Lascialo intanto, non levarlo ancora" (*GIA* 7), ripresa anche in *P* (93). Ivi, la presenza dell'altro si dichiara immediatamente necessaria per permettere al poeta di superare lo stato di autoisolamento—e di paura—a cui egli sembra condannato. Si leggano, a questo proposito, i seguenti versi:

Lascialo intanto, non levarlo ancora,
trova un altro che sappia quelle cose
che non hai detto, metti carta ancora,
piccoli legni e foglie e ogni cosa,
che non si spenga il fuoco, loro sanno
come si fa, da dove viene il vento

...

se batte il vento ed è vento di Nord
che passa liscio e freddo alle pareti
di casa, ferme e dure come i grani
del tuo rosario, come venature,
di un grande e forte campo di dolore,
che, se non fossi come sono, allora,
direi che sia, che fosse, che sia stato: Amore.

(vv. 1-6, 21-27)

La sortita dal solipsismo originario nel segno di un'inedita apertura verso l'altro, assume sovente la forma di *protreptika* indirizzati dal poeta a se stesso (come accade anche nel sonetto "Ma corri, seguila fino alla porta," *GIA* 23). Si noti, fra l'altro, che è solo questa nuova disposizione a garantire la possibilità di un sapere finalmente divenuto positivo, come positiva sembra anche la conoscenza sessuale che l'amore garantisce, di cui in "E sei piegata e niente ti consuma" (*GIA* 11). Si osservi, infatti, come, qui, la "voce" (v. 10) non "sussurra, mormora o lamenta" (v. 11), ma sia invece un "grido vasto come una pianura / ma basso come l'erba appena nata" (vv. 12-13). Al contrario, la "voce" della poesia di esordio di *PQRAV* ("Come per noncuranza della foce," *PQRAV* 9; ripresa anche in *La Paura* 75) "ha perso trasparenza... / se tiene per frontiera il tuo respiro" (vv. 3-4) L'immagine rassicurante su cui "E sei piegata" si conclude,⁸ sembra preludere anche ad un cambiamento di maniera poetica, verso un di più di "naturalizza"—e dunque di chiarezza, secondo quanto "Lascialo intanto" faceva già presagire.

Non avevamo ancora accennato al decisivo ruolo della poesia di Giovanni Raboni per l'evoluzione di quella di Held. Si prenda a questo proposito la più volte citata "Confidenza mutante, intima notte" (*PQRAV* 11; conservata anche in *La Paura* 76), ove la cassatura dei tre versi già esaminati, fa sì che la poesia acquisisca una fisionomia la quale non può non ricordare, ci sembra, la cadenza di alcune delle composizioni incluse in *Canzonette mortali*: "Confidenza mutante, intima notte, / tema che vuoi da me titolo e assunto / chinati su di lei, premile il sonno / piano..."⁹ Si legga poi "Fa che non venga l'ora del tramonto" (*GIA* 21; che giunge, anche questa, fino all'ultima raccolta; *P* 96), ove sono soprattutto gli ultimi due versi ("Che non sia l'ora dei racconti strani, / a mezza voce, pieni di paure...", vv. 5-6), con i tipici puntini di sospensione, a richiamare in modo inconfutabile l'appello ad un interlocutore in specie nel primo Raboni.¹⁰ Ma l'influenza del poeta milanese, ed ancora soprattutto delle sue *Canzonette*, ritorna, in Held, a diversi livelli: il primo, il più ovvio, quello tematico, concerne l'importanza imprescindibile dell'amore, la "scoperta" della forza del sentimento e della passione, che, come primo e più palese effetto sul piano stilistico, dissolve la rigida organizzazione versale, indirizzandola verso una più franca cadenza prosastica. Nello stesso

tempo, tuttavia, è proprio l'irruenza incontenibile della passione ad esigere, dal poeta, un diverso approccio fenomenologico che esprima senza ambiguità codesta trasformazione. Sempre nelle *Canzonette*, infatti, accanto alla tendenza verso l'informale rilevabile nella prima sezione della silloge (a cui abbiamo già fatto riferimento), si riscontra il geniale recupero delle forme originarie della poesia europea, realizzato da Raboni nella sezione "Reliquie arnaldine" (poi riproposte, per altro ampliate, nei *Versi amorosi e guerrieri*; Raboni, *L'Opera poetica* 785-91). Qui, rifarsi al linguaggio dei trovadori provenzali, e della tradizione petrarchista, era un gesto reso quasi obbligatorio proprio dall'"indomabilità" del sentimento, dalla forza irrazionale e distruttiva della passione (declinata, fra l'altro, anche in maniera apertamente sessuale).

In Held, la riacquisizione di questo codice appare meno in *décalage* rispetto al tenore vagamente arcaizzante della sua lingua; è indubbio, tuttavia, che anch'egli proceda nella medesima direzione additata dal poeta milanese. Anche per Held, infatti, l'amore produce una grande trasformazione sul piano psicologico, tradotta in particolare nella possibilità di arginare il sentimento di paura, il quale era anche alla base del suo tipico *trobar clus*, e delle immagini di inquietante freddezza che ne traducevano l'intimo sbigottimento. Le figurazioni che ora il poeta offre sono incontestabilmente connotate da una maggiore serenità—come testimoniava già il "grido basso e vasto" di "E sei piegata" (*GIA* 11, vv. 12-13). Che sia proprio l'amore responsabile di questa importante trasformazione appare innegabile, come manifestatamente appare in "Così ho saputo che la mia Signora":

Così ho saputo che la mia Signora
vuole coprirmi con il suo mantello
come ombra di Dio che non estingue
gli orti, ma li ripara dall'inverno
con un sorriso mite e necessario
Mi insegna che non devo aver paura
della terra vicina dove il buio
deposita per banchi i suoi sigilli
(*GIA* 27, vv. 1-8)

LA PAURA E IL MONDO

Questo sentimento di pacificazione con l'essere ritorna, fra l'altro—ancora con inconfondibile cadenza raboniana—in una poesia ritenuta—ma in forma sensibilmente abbreviata—anche in *La paura*, “Se ho mai creduto che non fosse vero”:

Se ho mai creduto che non fosse vero
che ci fosse dell'altro, una sostanza
sotto i contorni levigati, bianchi,
la Lingua, l'ostia, un centro, una coperta,
per farci dire: noi,
chiedo perdono,
per tutte quelle cose che non sono”
(*GIA* 144; *P* 91 ; vv. 1-7)

In codesta prima porzione della poesia—quella in seguito conservata—la novità più consistente è l'apparizione di una sorta di sentimento religioso, di cui l'impossibilità veniva invece avvertita e manifestata senza ambiguità in *PQRAV* (come abbiamo visto, per esempio, in “E non so mai”). Ora, al contrario—in un'altra bella poesia di *Il Guizzo*, “Ora ti prego dio delle macerie” (*GIA* 115), che è in realtà la prima sezione di un polittico in quattro parti—sorprendiamo il poeta rivolgersi, appunto, ad un dio, per quanto, appunto, “delle macerie” (v. 1), al fine che esso protegga l'amata dal pernicioso effetto di quel vento (sinonimo di paura, dolore), già incontrato in precedenza: “Non lasciare che il vento la trascini / trova un angolo in ombra ben protetto” (vv. 2-3). E si ricordi che il poeta intonerà un analogo tipo di preghiera, sempre per il bene dell'amata, anche in *La Paura* (cfr. “Adesso, come sono, in questo istante” ; 70, vv. 31-36).

In *La paura, in primis* si registra il franco muoversi del poeta verso la prosa, a cui corrisponde—ed è ciò ad interessare di più—un acquisto di chiarezza nell'espressione e, dunque, un totale ribaltamento del *trobar clus* delle origini. La poesia di Held, che esordisce pesantemente sovradeterminata in senso letterario, finisce ora per installarsi su quel piano della comunicazione che l'autore aveva in origine aborrito. Questo movimento non si produce tuttavia da solo, *motu proprio*, poiché sembra essere piuttosto stimolato da un profondo tentativo di chiarificazione compiuto dal poeta in rapporto

al proprio “pensiero dominante.” È per questa ragione, fra l’altro, che egli opta per un titolo così esplicito come *La Paura*, con il quale si dichiara, *d’emblée*, e senza nessun tipo di ambiguità (nemmeno metaforica, come accadeva coi titoli delle raccolte precedenti), la posta in gioco nel suo nuovo libro. Vediamo a questo proposito la poesia eponima dalla quale esso è inaugurato (*P* 15), un poemetto in endecasillabi composto da 23 quartine, inframmezzato e concluso da due coppie di terzine. Ciò che ivi colpisce—e appariva invece nelle altre raccolte impossibile, a causa della pasta simbolica del linguaggio impiegato—è la maniera frontale con cui il poeta sceglie di misurarsi con la sua materia, situandola senza esitazioni sul piano dell’immanenza, cioè dell’*hic et nunc* (a cui alludeva, per esempio, il primo verso della poesia più su menzionata, “Adesso, come sono, in questo istante”; *P* 70). In altre parole—ed è questa forse la novità più dirompente del libro di Held—è qui senza ambage chiusa la porta a qualsiasi possibilità di interpretazione in senso metafisico del sentimento preso a tema dal poeta, come invece prima era forse ancora possibile. L’autore infatti esordisce affermando, con decisione, che

È sempre quello torna sempre uguale
e sono già passati quananant’anni
ma torno lì non serve a niente,
riesce sempre a farmi male,

qualcuno o qualche cosa mi ha spezzato,
tolto di mezzo, rotto, fatto fuori,
e non ho mai capito ve lo giuro,
non lo capisco oggi cosa sia,
so solo che è così, precisamente,
mi basta per saperlo la paura.

(vv. 1-12)

Certo, il sapere negativo constatato fin dagli esordi non scompare: nei versi appena citati ancora se ne accusa la presenza, senza tuttavia per questo che il poeta se ne dichiari drammaticamente schiacciato, come soleva avvenire. Anzi, pare che, accontentandosene, egli assurga ad una sorta di atarassia, di pacificazione rispetto alla propria *paura*,

LA PAURA E IL MONDO

come ci sembra che il seguito della poesia confermi. Si nota inoltre la comparsa di un movimento dialogico, che crediamo motivato proprio dall'intento chiarificatore alla base della raccolta, e che ritroveremo nella maggior parte delle poesie in essa incluse, in virtù del quale l'approccio stilistico del poeta acquisisce un'apertura in senso teatrale. I versi 73-78 illustrano perfettamente quanto siamo venuti dicendo sia a proposito dell'accasarsi della scrittura di Held su di un piano di franca immanenza, sia dell'incremento del proprio tasso di comunicatività, che comporta la ricerca di un rapporto diretto con il lettore: "[...] è soltanto / dal novecentoeottanta, fine maggio, / da quella prima volta che l'ho vista / che ho dato un nome, ho dato lineamenti / e un profumo una voce a quella cosa, / che vi voglio spiegare, voglio dirvi."

Nello stesso tempo, a livello tematico, appare ivi chiaro come la paura si confonda ed, insomma, coincida con l'amore: i versi citati sembrano infatti fare riferimento al primo incontro con la donna amata, ma anche alla primitiva rivelazione, al poeta, del sentimento della paura. La piena nominazione—e dunque chiarificazione—del coacervo psicologico eros-paura (inseguita fin dalla poesia di esordio di *PQRAT*), è infatti il *topos* ricorrente nelle poesie della raccolta. Nell'ultima parte di quella che stiamo esaminando, esso è infatti definito—e comunicato—in maniera cristallina:

[...] chi trova le parole

per quella cosa immensamente bella
quando la vedo scendere un momento
scostarsi dalla scala del dolore
dischiudere la gabbia / aprirsi un poco

[...]

un comando innegabile, profondo,
e luminoso e buono, imperativo
di volere quel bene, di cautela,
e prudenza e non deludere,

non offendere mai, non fare il male,

tenere tutta dentro la sua vita,
fragile bella oscura calda e offesa,
rotta come la mia da tanto tempo:

la mia paura è non saperlo fare,
la mia paura è lei [...].

E noi siamo una notte e questa luce.
La mia luce più calda è questa notte.
La mia felicità è la mia paura.

(vv. 82-86, 91-100, 102-104)

Il ribaltamento rispetto a quanto avevamo constatato fin dalla prima raccolta—pur nella continuità—non può essere più radicale. La paura non è più quello stato d’animo da cui il poeta si lascia dominare, e che si trova alla base dello sgomento metafisico a cui il poeta dava la voce. Al contrario, la qualità morale di cui essa è intrisa (come significano in particolare i versi 91-98) ne fanno una forza essenziale alla vita nel suo complesso, rivelando, nel contempo, la debolezza del sentimento, ma anche la sua forza, la sua necessità, secondo quanto viene ribadito nella successiva, la bellissima “La vita possibile” (P 21). Ivi, in un ininterrotto, ed ansioso, precipitare di parole, il poeta introduce il motivo polemico, comune a molti testi nella raccolta, dell’indifferenza generale rispetto alla “questione, / importante per tutti, ma per noi / la più importante, l’ultima, / la decisiva quella intorno a quello / che la vita possibile / ci lascia ancora” (vv. 4-9). La domanda a cui si fa qui riferimento è—secondo una figurazione già incontrata in *GIA*—se egli sia “ancora buono, / come una volta, tanto, tempo fa / se sono ancora buono, ti ricordi, / a prenderti la paura tra le mani, / e se non prendo più nemmeno quella, / cosa sento, cosa prendo di te, / di me, di quello che mi vedo intorno” (vv. 32-38). Il poeta, infatti, non vuole “amore mio [...], / averti persa, buttata via / che non ci sia più niente, che finisca / non voglio che sia questo la nostra vita” (vv. 44-47). La paura consiste quindi—da quanto si può qui evincere—nel timore di non essere all’altezza della promessa—anche morale—che l’amore comporta, dell’“infinitudine” che esso promette. È dunque

LA PAURA E IL MONDO

solo affrontando direttamente questo sentimento che si potrà tenere fede a quell'impegno implicitamente, con esso, stipulato. La furia del poeta è indirizzata dunque verso il proprio tempo, che sembra invece aver rinunciato alla lotta con la paura, lasciandosene dominare con indolenza. Codesto tema è sviluppato in particolare nel poemetto in prosa *Pausa* (P 28), dove infatti *d'entrée de jeu* si dichiara che "è solo l'onda d'urto della paura e della solitudine a mitigare ogni tanto il disprezzo per questi contemporanei." Ed attorno ad esso sono organizzate anche le poesie incluse in *Parte seconda* (ove ritroviamo anche "Ma questo freddo spezza anche la neve," già in *GIA* 97; P 41). Vediamo ivi in specie preso di mira il sentimento di finitudine, e cioè di grettezza e meschinità, ma anche di superficialità ed irresponsabilità, che agli occhi del poeta invade il presente. Abbiamo così gli ottimi esemplari di "At dinner" (P 33)¹¹ e di quella geniale riscrittura dell'*Infinito* ("Non hai finito") a cui già abbiamo fatto riferimento, e di cui merita qui citare qualche verso:

Ostile ti sarà sempre quel piano
e questa linea che da nessun luogo,
di nessun orizzonte l'occhio include,
[...]
sei davvero nel luogo dove sempre
infuria la paura e appena è ferma
l'aria fra queste pietre il definito,
il piccolo lamento e l'altra voce
distingui infine, [...]
[...] e il tuo pensiero
galleggia nella pozza tra la schiuma
e non affonda, non arriva al mare.
(vv. 1-3, 7-11, 13-15)

La paura corrisponde dunque proprio al finito, all'orizzonte chiuso del presente su se stesso, e sulle proprie ipocrisie e meschinità, scambiate per il *totum* della storia e della realtà. L'amore è, al contrario, quella forza che, se curata con attenzione e zelo, permette di affrontare e vincere la paura, proiettandosi così verso l'infinito. Codesto, tuttavia—giova ripeterlo—non indica una dimensione

trascendente, quanto quella coestensiva alle qualità morali che l'amore, appunto, in quanto tale comporta. Ci sembra, per esempio, che questo sia il discorso sotteso alla bella poesia, scritta in tedesco (di cui viene offerta la traduzione in italiano), per colui che sembra possibile considerare come una figura filiale, "Lucas" (P 49),¹² così come, in maniera generale, delle altre incluse nella terza sezione della raccolta, e dedicate al padre ed alla madre (ricompare ivi, con varianti, "Accompano la linea dello sguardo," P 52; già in *GIA* 127), ma anche ad un fratello putativo, come il poeta Giuliano Mesa ("Lo so, lo so, lo so"; P 60). Come si era già alluso (cfr. il poemetto "La Paura"; P 15, v. 76), l'amore garantisce perfino la possibilità di nominare la realtà, che invece la paura frustra. Essendo all'origine del nome, esso lo è infatti anche della realtà *tout court*, secondo quanto si vede con particolare vigore nelle due poesie incluse nella quarta sezione, "Mishna di Outremont" (P 67)¹³ e la già menzionata "Adesso, come sono, in questo istante" (P 70). In quest'ultima, per esempio, si possono per esempio leggere i seguenti versi, estremamente indicativi per quanto riguarda quello che intendiamo ivi sostenere sul rapporto amore-mondo:

se non fosse per te vorrei vedere
bruciata la materia del ricordo,
bruciata, fatta niente, consumata
la stoffa che rimane, tolto il peso;
se non fosse per te, per la tua voce,
per quel modo che hai di dare senso
alle cose che tocchi anche per poco,
non credo che vorrei nemmeno il nome.
(vv. 23-30)

La vittoria, qui chiaramente proclamata, dell'amore sulla paura, è stata dunque una battaglia combattuta, dal poeta, a più livelli strettamente connessi. Potremmo allora concludere—secondo quanto ci eravamo proposti all'inizio—osservando che il superamento progressivo della paura nel segno dell'amore è probabilmente da mettersi in relazione con il sorprendente mutamento stilistico a cui la poesia di Held va incontro nel tempo, in direzione di una graduale

e vieppiù pronunciata negazione del *trobar clus* originario, fino a giungere al suo totale rifiuto. La naturalezza e la comunicatività così acquisite assicurano a questa poesia una grande forza di pronuncia, ed una rara capacità di imporsi all'attenzione del lettore. Che non si trovi più, nell'ultima raccolta, quel rigore strutturale, ed anche organizzativo, a cui il poeta ci aveva abituato nelle precedenti, non importa molto. È come infatti se ora egli volesse piuttosto mettere in valore i singoli testi, piuttosto che la coerenza dell'insieme ed il quadro in cui essi sono inseriti. Si rimane così, alla fine della lettura di quest'opera, con l'impressione di un poeta che si sia liberato, e che, con grande coraggio, non si esima più ora dal nominare direttamente le cose, aprendo così un inedito cammino che sembra additare nuove vie alla poesia.

Enrico Minardi

ARIZONA STATE UNIVERSITY

NOTE

¹ Da ora in poi citato come *P*.

² Da ora in poi citato come *PQRAV*.

³ Da ora in poi citato come *GIA*.

⁴ “dicono il bianco sia il loro colore / e certa negligenza nell'aspetto / manca di cortesia, come l'odore / che basta per gelare ogni sospetto / di una veniente intesa e meno ancora, / di quella prima ruggine cadente, / una sola possibile ripresa” (“Così di un viaggio ancora discutemmo,” *PQRAV* 16; vv. 5-11).

⁵ “Ma il viaggio urgeva e non a noi soltanto, / tu allora come sai l'attrezzatura / di, che una vela bianca di paura / sappia condurre in un modesto vanto” (“Così di un viaggio ancora discutemmo,” *PQRAV* 16; vv. 12-15).

⁶ “Sarà che si riveli / per il calmo pendio della collina / l'accesa signoria dell'orizzone, / oppure parli appena / dove risplende il culmine alle rive / dagli occhi e dalla fronte; / che sia dal parto o dalla prima piaga / sorretto il grumo che trascorre intorno, / negli angoli, nel cavo delle ascelle, / dove ogni curva è libera dai fianchi” (“Sarà che si riveli,” *PQRAV* 23; vv. 1-10).

⁷ Se ne veda una presentazione accurata su di un piano esclusivamente teorico, in *Gruppo '93. La Recente Avventura del Dibattito Teorico Letterario in Italia* (Bettini e Muzzioli).

⁸ “... e poi viene la voce, / che non sussurra, mormora o lamenta, / è un grido vasto come una pianura / ma basso come l'era appena nata” (“E sei piegata e niente ti consuma”, *GIA* 11, vv. 10-13).

⁹ Delle *Canzonette Mortali* (ora in Raboni, *L'Opera Poetica* 573-618), possono a questo proposito venire prese a modello in particolare quelle incluse nella prima sezione della silloge (intitolata appunto *Canzonette Mortali*). Facciamo soprattutto riferimento a brevi composizioni come “Non questa volta, non ancora” (578), “Ti muovi nel sonno. Non girarti” (581) e “Solo questo domando: esserti sempre” (583).

¹⁰ Della prima raccolta pubblicata da Raboni (*Le Case della Vetra*; ora in Raboni, *L'opera Poetica* 25-82), si vedano in particolare testi come “La riunione ristretta” (32), “19**” (37), ed “Il giocatore” (38). Tuttavia, l'influenza stilistica di Raboni su Held è più generale, e non può essere semplicemente essere esemplificata da una serie di testi presi a titolo indicativo.

¹¹ Gli ultimi versi in particolare recitano: “Non fosse tra le palpebre e le labbra / questa fuga dal posto questo scarto // questo piccolo scisma di paura / breve e cattiva come una domanda, / quelle che non dobbiamo articolare / quelle che non si volgono sentire” (*P* 33, vv. 43-48).

¹² Se ne leggano a questo proposito i seguenti versi: “Ha quel suo modo svelto di capire / ti lascia lì per un bel po' in sospeso, diresti che non ti ha neanche sentito, / [...] / e poi di scatto, incredibilmente svelte / ecco le sue parole, / quelle giuste” (*P* 49, vv. 1-3; 6-8).

¹³ Si possono leggere qui in particolare i seguenti versi:

[...] se qualche volta
so vedere, conoscere, toccare,
accettare che esista qualche cosa
di questo mondo,
è soltanto perché più di vent'anni fa
mi hai fatto capire una parola
d'ordine, una formula, un segreto,
e li hai fatti passare dalla tua
bocca alla mia, dai tuoi capelli
corti di grano, dai tuoi grandi occhi
mescolati nell'oro, e di spavento.

(*P* 67, vv. 21-31)

OPERE CITATE

Bettini, F. e F. Muzzioli, ed. *Gruppo '93. La Recente Avventura del Dibattito Teorico Letterario in Italia*. Lecce: P. Manni, 1990.

Giudici, Giovanni. *Salutz*. Torino: Einaudi, 1986.

Held Riccardo. *Il Guizzo Irriverente dell'Azzurro*. Venezia: Marsilio, 1995.

---. *La Paura*. Milano: Scheiwiller Editore, 2008.

---. *Per Questa Rilassata Acida Voglia*. Società di Poesia: Milano, 1985.

LA PAURA E IL MONDO

Pontiggia, G. e E. Di Mauro, ed. *La Parola Innamorata. I Poeti Nuovi. 1976-1978*. Milano: Feltrinelli, 1978.

Raboni, Giovanni. *Canzonette Mortali* (Milano: Crocetti Editore, 1986.

---. *Le Case della Vetra*. Milano: Mondadori, 1966.

---. *L'Opera Poetica*. Milano: Mondadori, 2006.

---. *Versi Amorosi e Guerrieri*. Torino: Einaudi, 1990.

Trinci, Giacomo. *Cella*. Firenze: Pananti Editore, 1994.

Valduga, Patrizia. *Medicamenta*. Parma: Guanda, 1982.

Alcune poesie inedite di Ernesto Calzavara. Saggio di edizione critica

Questo contributo è un'anticipazione di una più ampia analisi della produzione poetica in trevigiano di Ernesto Calzavara, che sfocerà nell'edizione critica e commentata dell'intero corpus, sulla base dei testimoni conservati nel Fondo Calzavara presso il Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVE), dell'Università Ca' Foscari di Venezia.¹

In questa sede si propone una selezione di sei poesie inedite (delle 150 circa presenti nel Fondo) che copre il periodo che va dal 1959 al 1984, spaziando attraverso raccolte poetiche diverse, da *e, Parole mate, Parole pòvare* per le prime tre, ad *Analfabeto* per la quarta, fino a *Ombre sui veri* per le ultime due. Per ogni testo si forniscono la lista dei testimoni in ordine di stesura,² la data di composizione, le notizie che si ricavano dai documenti presenti nel Fondo. Al testo nella sua ultima stesura, seguono—se presenti—le note d'autore e l'autotraduzione in lingua;³ in chiusura l'apparato di varianti.

Ti te credi che baste... [1959-1961]

TESTIMONI

Il testo è conservato da 6 testimoni raggruppabili in 2 matrici:⁴

I.

1. coll. 19.89.23, copia carta carbone su velina dattiloscritta e manoscritta (matita), con varianti, senza note; in fondo a sinistra la data “'59”;
2. coll. 19.89.13a (allegato: 19.89.13b), copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con varianti, senza note; in fondo a sinistra la data “'59”. È allegata una copia carta carbone su foglio dattiloscritto intitolata “Varianti al penultimo verso di ‘Ti te credi che baste?’” contenente 20 varianti numerate.⁵

II.

3. coll. 27.137.39, foglio dattiloscritto e manoscritto

- (matita), senza varianti e senza note; in fondo a sinistra la data “1961”; in alto a destra l’indicazione “no”, cassata e poi riscritta;
4. coll. 23.104.35, copia carta carbone su velina dattiloscritta, senza varianti e senza note;
 5. coll. 20.90.101, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e senza note;
 6. coll. 20.90.28, copia carta carbone su velina dattiloscritta e manoscritta (matita), senza varianti e senza note; in fondo a sinistra la data “1961”; in alto a destra due indicazioni “no” e due punti di domanda, uno anche sotto l’ultimo verso. Il testimone conserva, a margine dell’ultimo verso, un’indicazione manoscritta di mano di Maria Mazzolà: “V. poesia “La noghera” | potrebbe venir bene il gioco di specchi con la poesia che stai scrivendo, ma dovrebbe essere tenuto più leggero”.⁶

DATAZIONE

La data di composizione è compresa tra il 1959 (testimoni nn. 1-2) e il 1961 (testimoni nn. 3 e 6).

NOTE DAL FONDO

I testimoni sono parte di fascicoli di poesie, alcune inedite, altre edite per la prima volta in *e, Parole mate* del 1966, probabilmente la raccolta di destinazione.

TESTO

- 1 Ti te credi che baste vivar onestamente,
- 2 no far mal a nissun e darghe a tuti el suo,
- 3 conservar la to roba, badar ai to diriti?

- 4 Ti te credi che baste lavorar con coscienza,
- 5 no star de peso ai altri, aver bone maniere
- 6 e pensar tuto el dì “al fondo delle cose”?

- 7 Ti te credi che baste,

- 8 sprofondà in te 'a poltrona, vardar fora la zente
9 stando sempre in te'e tue e far solo qualcosa
10 quando i te 'o domanda?
- 11 Ti te credi che baste
12 ne l'angossa dei altri no sentir la to angossa
13 e vivar nel to mondo come un pôro incantà?
- 14 Ti te credi che baste, dime su, sta poesia?

NOTE D'AUTORE

Nessuna.

AUTOTRADUZIONE

È conservata nel documento con coll. 21.94.38 (foglio dattiloscritto); si tratta dell'autotraduzione del testimone n. 1: "TU CREDI CHE BASTI? Tu credi che basti vivere onestamente, non fare male a nessuno e dare a ciascuno il suo, conservare la propria roba, badare ai propri diritti? Tu credi che basti lavorare con coscienza, non pesare sugli altri, cercare le cose belle, avere buona maniere e pensare tutto il giorno alla sostanza delle cose? Tu credi che basti, sprofondato sulla poltrona, guardare fuori la gente restando sempre sulle tue e fare soltanto qualche cosa quando te lo domandano? Tu credi che basti nell'angoscia degli altri non sentire la tua angoscia e guardare bene o male come un bambino incantato? Tu credi che basti buttar giù questa poesia?"

VARIANTI

2. *nissun*: viene da *nessun* del testimone n. 1, già in questa sede modificato a matita in *nissun*; il testimone n. 2 manca della correzione a matita; nel n. 3 si legge *nissun* già sul dattiloscritto, così come per i testimoni successivi, copia di questo.

5-6. Questi due versi sono invece tre nella versione del testimone n. 1, dove è aggiunto *çercar le bele robe*, dopo la prima virgola. Calzavara individua questa porzione di testo e

annota a matita *cambiare o togliere*. Due barre oblique isolano quello che sarà l'ultimo verso, a partire dal testimone n. 3.

8. Il testimone n. 1 riporta la virgola manoscritta a matita, dopo *poltrona*, presente poi negli altri testimoni dattiloscritti.

13. Nel testimone n. 1 si legge *e vardar ben o mal come un putèò incanta?*, modificato a mano a margine in *e vardar tuto quanto come un putèò incanta?*, a testo nel testimone n. 2.

L'allegato del testimone n. 2 individua 20 varianti a questo penultimo verso (già variamente tentate a matita nel testimone n. 1): "1) e vivar de sogni in un mondo incantà? 2) e védar el mondo come un omo incantà? 3) e vivar la to vita come un omo incantà? 4) e vivar nei to incanti, no vivar ne 'a realtà? 5) e vivar la to vita in modo inventà? 6) e ogni giorno che passa inventar el to mondo? 7) e inventar n'altro mondo per vivarghe ti solo? 7 [bis]) vivar de fantasia, èssar sempre incantà? 8) vivar de fantasia, èssar sempre inocà? 9) e vedér sempre un mondo: quel che te ga inventà? 10) e invece che coi altri vivar coi to sogni? 11) e vedér solo i sogni, no vedér la realtà? 12) e védar solo i sogni, no védar la realtà? 13) vivar de fantasia, fora de la realtà? 14) e vivar dei to sogni, èssar sempre incantà? 15) no védar che i to sogni, èssar sempre incantà? 16) no vivar che nei sogni, èssar sempre incantà? 17) e vivar nel to mondo, fora de la realtà? 18) e vivar nei to sogni fora de la realtà? 19) e vivar in un mondo ogni giorno inventà?". Nel testimone n. 3 è riportata la scelta finale.

14. Il verso viene da *Ti te credi che baste butar zo sta poesia?*, con variante manoscritta *Ti te credi che baste, dime ti, sta poesia?*, riportata sia nel testimone n. 1 sia nel n. 2.

La noghera [1959-1961]

TESTIMONI

Il testo è conservato da 7 testimoni raggruppabili in 3 matrici:

I.

1. coll. 19.89.5, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con variante,

senza note; in fondo a sinistra la data “1959/”; in alto a destra del titolo si legge “Si”;

2. coll. 19.89.30, copia carta carbone su velina dattiloscritta e manoscritta (matita), con varianti, senza note; in fondo a sinistra la data “1959/”.

II.

3. coll. 23.104.30, copia carta carbone su velina dattiloscritta, senza varianti e senza note;
4. coll. 20.90.96, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e senza note (copia del testimone n. 4);
5. coll. 10.44.122, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con variante, senza note; in fondo a sinistra la data “1961”; sono presenti due note di mano di Manlio Dazzi,⁷ di cui si dà conto nelle “Varianti”;
6. coll. 20.90.23, copia carta carbone su velina dattiloscritta e manoscritta (matita e penna), con varianti, senza note; in fondo a sinistra la data “1961.” Sono presenti due note di mano di Maria Mazzolà: per la prima si dà conto nelle “Varianti”, a proposito dell’ultimo verso. L’altra è di carattere generale: “In complesso non mi sembra molto riuscita: è costruita artificialmente, volutamente, come se prima di scrivere avessi avuto in mente tutto quel che volevi dire, che non era argomento lirico, ma quasi filosofico”.

III.

7. coll. 19.89.6, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), senza varianti e senza note; in fondo a sinistra la data “1959”; in alto a destra del titolo si legge “No”.

DATAZIONE

La data di composizione è compresa tra il 1959 (testimoni nn. 1, 2 e 7) e il 1961 (testimoni nn. 5 e 6).

NOTIZIE DAL FONDO

Come per i testimoni della poesia precedente e assieme a questi, i testimoni di *La noghera* presenti nel Fondo sono

ALCUNE POESIE INEDITE DI ERNESTO CALZAVARA

parte di fascicoli di poesie, alcune inedite, altre edite per la prima volta in *e, Parole mate*, probabilmente la raccolta di destinazione.

TESTO

- 1 Primo àlbaro visto da mi
- 2 (parché nato soto de ti)
- 3 vardando le to rame e le to foje
- 4 anca finir soto de ti – voria – noghera -.
- 5 Cossa no vojo?
- 6 Vivar àlbaro vivar fior
- 7 vivar onda de mar
- 8 vivar osel....
- 9 No la xe mai finia de voler.
- 10 E intanto
- 11 xe cussì vodo el tempo che vivemo
- 12 quando se vol el meglio che no vien.

- 13 Da lontan ‘na volta
- 14 tornavo sempre da ti
- 15 e te contavo tuto.
- 16 ‘Desso te mori.
- 17 La mama more prima del fiol.
- 18 E mi cossa farò?
- 19 Dove andarò doman?
- 20 Se giro torno de ti
- 21 xe par girar torno de mi.

- 22 Egoisti i poeti.

NOTE D’AUTORE

Nessuna.

AUTOTRADUZIONE

È conservata nel documento con coll. 21.94.8 (foglio dattiloscritto e manoscritto, matita); il dattiloscritto conserva l’autotraduzione dei testimoni derivati dalla prima matrice, le correzioni manoscritte la adattano a quelli della terza: “Primo

albero visto da me (perché nato sotto di te) – guardando i tuoi rami e le tue foglie anche finire sotto di te vorrei, noce. Che cosa non voglio? Vivere albero, vivere fiore, vivere onda di mare, vivere uccello.... Non è mai finita di volere. E intanto è così vuoto il tempo che viviamo quando si vuole il meglio che non viene. Da lontano una volta tornavo sempre da te e ti raccontavo tutto. Adesso tu muori. La mamma muore prima del figliolo. Ed io cosa farò? Dove andrò domani? Eppure Se giro intorno a te è per girare intorno a me. Così con tutto. Sempre. — E con gli altri? Sono crudeli Egoisti i poeti”.

VARIANTI

4. *voria*: c'è alternanza fra la forma non accentata (testimoni nn. 1 e 7) e quella accentata *voria* (testimoni nn. 2-6)
 5. *vojo*: anche in questo caso c'è evoluzione tra la forma *voio* (testimoni nn. 1-2) e *vojo* (testimoni nn. 3-6).
 6. *vivar*: *vivar* nei testimoni nn. 1, 2 e 7, poi *vivar* nei nn. 3-6.
 9. *finia*: in questa forma nei testimoni nn. 1 e 6, *finia* nei testimoni restanti.
 11. *cussi*: in questa forma nei testimoni nn. 1 e 6, *cussi* nei restanti.
 12. *meggio*: in questa forma nei testimoni nn. 2 e 7, *meggio* nei testimoni nn. 1, 3-6.
 13. Oltre all'errore di battitura *lotan* del testimone n. 2, corretta a mano (e a macchina nel n. 1), nel medesimo testimone n. 2 è presente anche una virgola subito dopo.
 17. Nel testimone n. 5 il verso è commentato da altra mano con questa nota: “Osservazione logica e anche ovvia”, tanto che Calzavara cancella il verso e ci premette un “No”. Anche nel testimone n. 6 il verso è cassato.
 20. *Se giro*: il verso cominciava con *E pur se giro* nei testimoni nn. 1-2, già modificato a mano nel testimone n. 2, e nel dattiloscritto già dal n. 3.
- [22-23]. Nei primi 6 testimoni esistevano due versi in più: “Cussi co' tuto. Sempre. | E co' i altri?”; il secondo verso viene modificato a mano a partire dal testimone n. 2 in “Cussi co' tuto, sempre”, dal n. 3 già nella forma dattiloscritta. Nel

testimone n. 2 vengono poi cassati. La mano che annota il testimone n. 5 scrive: “Coraggio per coraggio, toglì il punto fermo dopo *sempre*, e l’interrogativo dopo *altri*.” Calzavara tenta questa soluzione nel testimone n. 6, ma poi propende per l’eliminazione, come dato dal testimone n. 7.

22. *Egoisti*: nei testimoni nn. 1 e 2 è conservata la variante precedente “Xe crudeli”, corretta a mano in entrambi. Nel testimone n. 2 c’è anche un’ulteriore prova con “Xe crudel, la poesia” o “Xe crudel, sta poesia”, entrambe cassate. Nel testimone n. 6 la mano che annota scrive a proposito dell’intero ultimo verso: “Direi da eliminare, ricorda certo trito repertorio dialettale.”

El novo impianto (1945) [1961-1962]

TESTIMONI

Il testo è conservato da 9 testimoni raggruppabili in 1 copia manoscritta e 3 matrici:

Copia manoscritta.

1. coll. 23.104.37 a/b, 2 fogli manoscritti (penna e matita), con varianti, senza note; in alto a destra si legge “Prima”.

I.

2. coll. 23.104.15 a/b, copia carta carbone su 2 veline dattiloscritte e manoscritte (penna e matita), con varianti, senza note; nel secondo foglio è riportata la data “VII/62”;
3. coll. 20.90.74 a/b, fotocopia su 2 fogli manoscritti (penna), con varianti, senza note; nel secondo foglio è riportata la data “VII/62”.

II.

4. coll. 20.90.55 a/b, 2 fogli dattiloscritti, senza varianti, senza note;
5. coll. 20.90.118 a/b, 2 fogli dattiloscritti fotocopiati;
6. coll. 20.90.42 a/b, copia carta carbone su 2 veline dattiloscritte e manoscritte (matita), di mano di Maria

Mazzolà (per cui vedi sopra), con varianti e senza note (per cui si vedano le “Varianti”); nel secondo foglio è riportata la data “1961”. Nel secondo foglio la Mazzolà scrive: “Mi sembra una buona poesia che però venga rovinata da compiacenze onomatopoeiche (Bum...) non necessarie e da alcuni rallentamenti del discorso non funzionali né esteticamente utili”. Calzavara sottolinea “alcuni rallentamenti del discorso” e ci scrive a fianco “Quali?”;

7. coll. 10.44.123 a/b, copia carta carbone su 2 fogli dattiloscritti e manoscritti (matita), con varianti, senza note; nel primo foglio in alto a destra è riportata la nota “si”; nel secondo foglio la data “1961”.

III.

8. coll. 20.91.21 a/b, copia carta carbone su 2 veline dattiloscritte e manoscritte (matita e penna), con varianti, senza note; nel primo foglio in alto a destra è riportato il numero “21” (forse un numero progressivo di ordinamento), nel secondo foglio è la data “1961”;
9. coll. 20.91.39 a/b, copia carta carbone su 2 fogli dattiloscritti; nel primo foglio è riportata una variante del titolo “L’impianto del ’45”; nel secondo foglio è riportata la data “1961”.

DATAZIONE

La data di composizione è compresa fra il 1961 (testimoni nn. 6-9) e il 1962 (testimoni nn. 2 e 3).

NOTIZIE DAL FONDO

I testimoni presenti nel Fondo sono parte di fascicoli di poesie, alcune inedite, altre edite per la prima volta in *e, Parole mate*, probabilmente la raccolta di destinazione.

TESTO

- 1 Ciara, freda matina de Marzo.
- 2 Toni e mi, in brolo,
- 3 piantemo un poche de vide,
- 4 cuciai par tera.

- 5 Sùbia do merli. I taxe,
6 e 'a campagna 'scolta 'a so paxe.
7 Alarme! El reoplano, el soito.
8 Prima un ruzar alto, lontan,
9 po' el se buta zo.
10 ... 'na bomba.
11 'a poiana ga cucà 'na gaina.
12 Quando sara' a finia sta guera?
13 La finirà. Piantemo, intanto.
14 Dai... 'n'altra che casca.
15 Ne toca scampar a casa.
16 Gnente scampar. Ti, pianta.
17 Ma qua i ne copa.
18 Sempre meglio sul campo,
19 al sol che a casa,
20 come 'na tupinera.
21 Zo... 'n'altra ancora.
22 Ma ti te tremi, mona.
23 Qua... qua... no se pol più restar.
24 No far l'ànara. Càlmete. Pianta.
25 El se alsa, el se sbassa,
26 el va via, po' el torna.
27 Svolatando imboressà,
28 sora la stasioneta voda,
29 el schita, de Lancenigo.
30 Dal çiel seren,
31 le par torte che casca.
32 Dopo ogni torta un s-ciantiso,
33 'na gran ventada e la tera che trema.
- 34 Qua se laora par gnente, se laora.
35 Laoremo.
36 E ancora bombe, ancora...
37 Pianta, te digo. Noi ne vede noaltri.
38 S'el vegnarà più viçin,
39 se butaremo par tera.
40 Dai! Presto! Na forcada de grassa in te 'a busa.

- 41 Zo, un poco de tera. Qua 'na videta.
42 Cussì va ben.
43 Sì, ma mi scampo insoma,
44 mi no ghe stago più.
45 Tasi. Va avanti.
46 'na vida e 'na bomba,
47 'na bomba e 'na vida.
48 Prima de sera,
49 che 'a sia finia tuta quanta.
50 Ti pianta, ti pianta.
51 Véditu? Séntitu?
52 Finio tuto. "Cessato allarme".
- 53 Torna a subiar do merli.
54 Ciara, freda matina de Marzo.

NOTE D'AUTORE

Nessuna.

AUTOTRADUZIONE

Nessuna.

VARIANTI

2. Nel testimone n. 1 il v. 3 è scritto sullo stesso rigo del v. 2, poi cancellato e scritto al v. 3.
4. Nel testimone n. 1 il verso porta la variante *cuciai un poco a tera*, scritto sopra il rigo cassato *Alarme! Sarà el solito "Pippo"*.
5. Nel testimone n. 1, *taxe* risulta da una correzione di *tase*.
6. Il verso era *e la campagna ascolta la to paxe*, corretto a mano a partire dal testimone n. 8.
7. Dal testimone n. 1 si legge il rigo cassato al v. 4 *Alarme! Sarà el solito "Pippo"*. Nel testimone n. 6 si legge una glossa di Maria Mazzolà: "Mi sembrano termini troppo di gergo italiano per legare nel Veneto". Viene proposta la variante *El reoplano. El solito*, accettata da Calzavara e confermata a matita già nel testimone n. 7.

9. Nel testimone n. 1 il verso si chiude con “*in picchiata*”, a cui nel testimone n. 6 corrisponde la glossa della Mazzolà indicata al v. 7, correzione accettata da Calzavara e confermata a matita già nel testimone n. 7.

10. Il verso cominciava con *Buum* prima dei tre puntini di sospensione, che la Mazzolà inquadra con matita rossa, presumibilmente a indicare l’eliminazione, come indicato a mano già nel testimone n. 7.

11. Si legge *galina* in tutti i testimoni, tranne che nel n. 9.

14. Dal testimone n. 1 il verso iniziava con *Buum*, nel testimone n. 6 la Mazzolà propone *Dai*, correzione accettata da Calzavara e confermata a matita già nel testimone n. 7.

21. Dal testimone n. 1 il verso iniziava con *Buum*, nel testimone n. 6 la Mazzolà propone *Zo*, correzione accettata da Calzavara e confermata a matita già nel testimone n. 7.

25. Dal testimone n. 1 il verso iniziava con “*Pippo*”, nel testimone n. 6 la Mazzolà propone *El* (anche prima del secondo verbo), correzione accettata da Calzavara e confermata a matita già nel testimone n. 7. Dal testimone n. 1 si legge *alza* corretto a partire dal testimone n. 8.

28. Dal testimone n. 1 si legge *stazioneta* corretto a partire dal testimone n. 8.

30. Il verso finisce con *azuro*, cassato dal testimone n. 4.

[36-38]. Dal testimone n. 1 sono aggiunti questi versi: *Doman ’ramai, sora ste vide, / passerà i cari armai, passerà. / No i passerà*, che nel testimone n. 6 sono cassati da Calzavara con un “No”.

36. Dal testimone n. 1 si legge *buum* al posto di *bombe*, variante proposta nel testimone n. 6 dalla Mazzolà, accettata da Calzavara e confermata a matita già nel testimone n. 7.

[45]. Dal testimone n. 1 si legge il verso *La tegno mi. Ancora tera ’torno*, che nel testimone n. 6 è cassato da Calzavara con un “No”.

53. Dal testimone n. 1 si legge *subiar i do merli*; l’articolo cassato dal testimone n. 3.

Allecnac [1977]

TESTIMONI

Il testo è conservato da 8 testimoni raggruppabili in 1 copia manoscritta e 2 matrici:

Copia manoscritta.

1. coll. 4.29.40, foglio di riuso manoscritto (penna e matita), con varianti e con nota. Il manoscritto è datato “Vetriolo, agosto 1977”.

I.

2. coll. 4.29.11, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con varianti e senza note;
3. coll. 4.29.12, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con varianti e con note;
4. coll. 4.29.8, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e senza note;
5. coll. 4.29.9, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e senza note.

II.

6. coll. 4.29.10, foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), senza varianti e senza note;
7. coll. 4.29.2, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e con note;
8. coll. 4.29.13, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e con note.

DATAZIONE

La data di composizione, 1977, è conservata solo nel testimone n. 1.

NOTIZIE DAL FONDO

Nel Fondo è conservata questa nota: “P[er] C[esare] Segre / Poesie dell’estate 1977 / Vol dir, Allecnac, Nei musei, Se la to lengua, Me piasaria, Sentenze, El majo de San Palè, Valenze, Evoluzione, Impagliati uccelli / Manca Gita in laguna in corso di sistemazione”. Le liriche confluiranno in *Analfabeto* del 1979.

TESTO

- 1 Parole çercava parola.

- 2 Sta qua no va
- 3 st'altra gnanca, no quela
- 4 né quel'altra.
- 5 Ecco questa:
- 6 no. Cancella.
- 7 Sta qua:
- 8 no. Cancella cancella.

- 9 Più su in parole l'andava
- 10 più el cancellava
- 11 ALLECNAC.

- 12 Più avanti più drento
- 13 parola tira liga parola
- 14 parola cancella copa
- 15 more parola.

- 16 Se i segni déa tera moriva
- 17 i segni celesti iludeva
- 18 e scompariva.

- 19 La riva el vedeva lontana.
- 20 Un lampo: trovada.
- 21 Ma vero no gera.
- 22 Stop.

- 23 Coi segni nol ghe rivava
- 24 ma senza çercar nol podeva
- 25 parché omo el restava.

- 26 Lu andava e tornava
- 27 ghe pareva 'na riva-parola
- 28 ma cancellar ghe tocava
- 29 el cancellava sempre

- 30 ma nol trovava mai
31 ALLECNAC.
- 32 Finché a un momento
33 drento un serchio e ‘na sfera
34 el ga capìo: né riva
35 né segno, né parola ghe gera.
36 ALLECNAC.

NOTE D’AUTORE

ALLECNAC = anagramma di “cancella”; copa = accoppa;
rivava = arrivava; sercio = cerchio.

AUTOTRADUZIONE

Nessuna.

VARIANTI

1. *Parole*: *Parola* nei testimoni nn. 1-5, ma corretto a mano nel testimone n. 3.
[2]. Nei testimoni nn. 1-5 esiste il verso *par dir su l’andar*, cassato dal testimone n. 6 in poi.
2. *va*: nei testimoni nn. 1-5 era sostituito da *ben*, già corretto a mano nel testimone n. 3.
16. *déa*: non accentato nei testimoni nn. 1-5, ma indicato a mano nel testimone n. 3.
- 20-22. Fino al testimone n. 5 i versi sono cinque: “Un lampo telegrafa: | trovata trovata. | Po’ invece: | Vero non era | Stop.”. Il testimone n. 3 riporta le correzioni manoscritte.
23. *rivava*: arivava nei testimoni nn. 1-5, corretto a mano nei testimoni nn. 2-3.
26. Con il punto fermo alla fine del verso nei testimoni nn. 1-5, corretto a mano nel testimone n. 3. Nei testimoni nn. 1-5 segue il verso “che no gera riva parola”, cassato a mano nel testimone n. 3.
28. *ma*: sostituisce *e* dei testimoni nn. 1-5, corretto a mano nel testimone n. 3. Stesso trattamento anche per il punto fermo alla fine del verso.

32. *Finché a: Finché arivà* nei testimoni nn. 1-5, corretto a mano nei testimoni nn. 2-3.

Note. La prima nota compare dal testimone n. 1, tutte – manoscritte – nel n. 3, e dattiloscritte nei nn. 6-8.

Segni grafici. Nei testimoni nn. 1, 3 e 5 sono presenti alcune prove di affiancamento delle parole con segni grafici: i vv. 5-8 sono affiancati da una serie di meno e più in alternanza, e i vv. 19-22 da quattro linee rette.

Ormai [1984]

TESTIMONI

Il testo è conservato da 7 testimoni raggruppati in 1 copia manoscritta e 3 matrici:

Copia manoscritta.

1. coll. 5.34.7, foglio manoscritto (penna e matita), con variante, senza note. Con questa ci sono anche *El me can* e *Mi scrivo magro*, entrambe inedite. Il manoscritto è datato “Vetriolo, 8 luglio 1984”.

I.

2. coll. 5.34.27, foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con variante, senza note. Nello stesso foglio sono riportate anche le liriche *El me can* e *Mi scrivo magro*;
3. coll. 5.34.32, copia carta carbone su foglio dattiloscritto, senza varianti e senza note. Nello stesso foglio è riportata anche la lirica *Mi scrivo magro*.

II.

4. coll. 5.34.1, foglio dattiloscritto, senza varianti e senza note.

III.

5. coll. 12.50.11, foglio dattiloscritto fotocopiato e manoscritto (matita), senza varianti e con una nota;
6. coll. 12.50.21, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), senza varianti e con una nota;

7. coll. 8.42.36, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti e con una nota.

DATAZIONE

La data di composizione, il 1984, è conservata solo nel testimone n. 1.

NOTIZIE DAL FONDO

La lirica è conservata insieme ad altre che sono confluite nel capitolo "Poesie nuove" in *Ombre sui veri* e ad altre inedite. Il 16 maggio 1987 Calzavara invia la lirica a Cesare Segre, curatore e prefatore del volume, con questa lettera accompagnatoria: "Ti mando queste sei poesie (Notte - Stagion d'istà - Ormai - Analisi - San Simplician - Yeti) pregandoti di leggerle quando avrai voglia e tempo". Fra queste verrà scelta solo *San Simplician*.

TESTO

- 1 Ormai se ga stuà la fiamma
- 2 se ga sbassà la linea del diagramma
- 3 E tu m'hai seppellito coi ricordi
- 4 nel tuo immenso sarcòfago d'amore.

NOTE D'AUTORE

stuà = spento.

AUTOTRADUZIONE

Nessuna.

VARIANTI

1-2. I primi due versi sono invertiti nei testimoni nn. 1-3, con un *Ormai* anche all'inizio del v. 2 (nel testimone n. 1 compare anche una virgola dopo *fiamma* e *diagramma*).

3. Il verso è in dialetto nei testimoni nn. 1-4 *Ma ti te me ga messo coi ricordi* (*E* al posto di *Ma* nel testimone 4). La variante in lingua compare manoscritta nel testimone n. 1, e a testo solo dal testimone n. 5 in poi.

Nota. Compare manoscritta nei testimoni nn. 5-6, e dattiloscritta solo nel n. 7.

Gli alberi [1984]

TESTIMONI

Il testo è conservato da 6 testimoni raggruppabili in 3 matrici:

I.

1. coll. 5.34.29, foglio di riuso dattiloscritto e manoscritto (penna e matita), con varianti, senza note; in fondo a destra è riportato “Vetriolo 7/84”.

II.

2. coll. 5.34.15, copia carta carbone su velina dattiloscritta, senza varianti, senza note;
3. coll. 5.34.35, copia carta carbone su foglio dattiloscritto e manoscritto (matita), con varianti, senza note.

III.

4. coll. 12.50.4, foglio dattiloscritto, senza varianti, senza note;
5. coll. 8.42.2.5.4, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti, senza note;
6. coll. 8.42.3.2, foglio dattiloscritto fotocopiato, senza varianti, senza note.

DATAZIONE

La data di composizione, luglio 1984, è conservata nel testimone n. 1, e con il solo anno nei testimoni nn. 4-6.

NOTIZIE DAL FONDO

La lirica doveva far parte delle “Poesie nuove” che entreranno in *Ombre sui veri*. Il 19 maggio 1985 Calzavara scriveva a Cesare Segre: “Ti mando come d’accordo il gruppo delle mie sei poesie dell’anno scorso (Gita nei palui delle basse - Dona Litanìa - Xe tardi - Gli alberi - Destini - La me piera) delle quali però non ho proposto nessuna, per ora, per la *Trilogia dell’e* [questo era il titolo provvisorio del volume, ndr]”. Di

queste verranno scelte solo *Gita nei palù de le basse, Donalitanìa e La me piera.*

TESTO

- 1 Ascoltando all'alba gli alberi
- 2 linguaggi d'uccelli.
- 3 Degli altri animali:
- 4 sempre uguali.
- 5 Degli uomini:
- 6 incomprensibili.
- 7 Le loro parole?
- 8 Non erano vere.

- 9 Ma un poeta?

- 10 Così, dal giardino, per uno sguardo sull'uomo
- 11 usciti dalla terra e
- 12 pulitesi le radici sull'erba
- 13 gli alberi entrarono pel balcone
- 14 con molto riguardo. Un poeta.
- 15 Si fermarono a guardarlo in silenzio.

- 16 Ci parlerà, lei, naturalmente?

- 17 Lui non rispose.

- 18 Pian piano allora in punta di radici
- 19 uscirono al sole
- 20 capito tutto
- 21 meglio alberi che uomini.

NOTE D'AUTORE

Nessuna.

AUTOTRADUZIONE

Nessuna.

VARIANTI

2. Il testimone n. 1 conserva la variante *i canti degli uccelli*, poi cassata e sostituita con la lezione definitiva.
- [3]. Nei testimoni nn. 1-3 è conservato il verso *sempre gli stessi*, cassato in quelli successivi.
4. Nei testimoni nn. 1-3 è conservato il punto e virgola alla fine del verso, sostituito dal punto fermo già nel n. 3.
10. La virgola dopo *Così* è documentata dal testimone n. 3.
- [17-19]. Nei testimoni nn. 1-3 si leggono due versi in più: *Poi uno disse: / Ci parlerà Lei veramente? Ci amerà? / E gli altri zitti*. Il testimone n. 3 è modificato a matita come nella lezione finale.
18. Il testimone n. 1 conserva *Piano piano*, già modificato a matita in *Pian piano*.
19. Nei testimoni nn. 1-3 si legge *essi uscirono*, corretto a mano dal testimone n. 3.
- [23]. Il quarto verso in più nel testimone n. 1: *E uno di loro concludse*: con la variante manoscritta *E uno deluso concludse*, cassato a mano dal testimone n. 3.
25. I testimoni nn. 1-3 conservano *Meglio essere alberi* e nel n. 3 la modifica manoscritta come nella lezione finale.

Anna Rinaldin

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

NOTE

¹ Il progetto comincerà a gennaio 2014. Sulla consistenza del Fondo ho dato notizia in “Ernesto Calzavara. Il fondo del poeta trevigiano al Centro Interuniversitario di Studi Veneti,” e in “La composizione del Fondo Calzavara.” A quest’ultimo testo si rimanda anche per l’aggiornamento bibliografico.

² Fa da modello il catalogo del Fondo *Gli strumenti del poeta. Notizie dal Fondo Calzavara* (a cura di Anna Rinaldin).

³ Sulle questioni legate al rapporto fra lingua e dialetto si veda Rinaldin (“Lingue e dialetti”).

⁴ Con “matrice” si intende una stesura dattiloscritta (non sempre conservata) da cui possono derivare, mediante carte carbone o fotocopia, altre copie identiche. Su queste copie sono spesso registrati interventi manoscritti successivi che le diversificano una dall’altra.

⁵ Il testimone e l'allegato sono riprodotti in *Gli strumenti del poeta*, cit., pp. 89-90.

⁶ Gli interventi manoscritti sono di Maria Mazzolà. Moglie di Natale Mazzolà, avvocato e letterato trevigiano, collezionista di edizioni foscoliane, Maria tiene un carteggio molto fitto con Calzavara (al CISVE sono conservate 78 lettere, che coprono dieci anni, dal dicembre 1959 al 1969). I tre si conoscono prima della partenza di Ernesto alla volta di Milano, nel 1933: a Treviso egli lascia la sua stretta cerchia di amici, formata, oltre che dai due coniugi, anche da Giovanni Comisso, Arturo Martini, Gino Scarpa e Ciro Cristofoletti. Maria ed Ernesto adottano un nome di penna, lei Gaia e lui Felton. Lo scambio epistolare consiste per lo più di informazioni letterarie: Maria legge e corregge le poesie di Calzavara, annotando le proprie considerazioni sulle copie che Calzavara le manda (nel lasso di tempo che va dal 1959 al 1969 Calzavara pubblicherà le *Poesie dialettali e e, Parole mate*). In alcuni casi Calzavara vaglia attentamente i suggerimenti dell'amica e sulla base di queste modifica, seppure in parte, alcune delle proprie poesie. Maria tiene al corrente Ernesto delle pubblicazioni che cura col marito, fra le quali il carteggio con Giovanni Comisso. Alla morte di Maria, Natale trova il plico del carteggio e ne propone a Calzavara la donazione alla Biblioteca di Treviso. Calzavara acconsente, ma con la clausola di apertura dopo la propria morte. L'invio del fascicolo in cui è presente anche "Ti te credi che baste..." risale al 24 febbraio 1965; Calzavara scrive a Maria nella lettera di accompagnamento:

Eccovi le poesie dialettali inedite che mi avete invitato a mandarvi. Buone e non buone, tutte insieme. Se, a matita, mi indicherete con un segno quelle che vi piacciono, quelle da scartare (e non saranno poche) ed eventualmente qualche nota marginale, senza però farvene obbligo, ve ne sarò molto grato. Sono state scritte la maggior parte, molto tempo addietro.

⁷ Direttore della Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia dal 1926 al 1957, poeta e uomo di lettere, esprime il suo apprezzamento per l'opera di Calzavara, che nel 1961 gli manda una breve raccolta di poesie non inserita in *Poesie dialettali*, e che in parte verranno inserite in *e, Parole mate*.

OPERE CITATE

Calzavara, Ernesto. *Analfabeto*. Milano: Guanda, 1979.

---. *e, Parole mate Parole pòvare*. Milano: Scheiwiller, 1966.

---. *Ombre sui veri*. Milano: Garzanti, 1990.

---. *Poesie dialettali*. Treviso: Libreria Canova, 1960.

Rinaldin, Anna. "La composizione del Fondo Calzavara." In *Giornata di Studio su Ernesto Calzavara, Atti della giornata di studi (Venezia, 9 giugno 2006)*. A cura di Silvana Tamiozzo Goldmann. Ravenna: Longo editore, 2007. 95-106.

---. "Ernesto Calzavara. Il fondo del poeta trevigiano al Centro

ALCUNE POESIE INEDITE DI ERNESTO CALZAVARA

Interuniversitario di Studi Veneti.” *Notiziario bibliografico* 53 (2006): 57-59.

- . “Lingue e dialetti nella produzione poetica di Ernesto Calzavara.” In *L’Italia letteraria e cinematografica dal secondo Novecento ai giorni nostri*. A cura di Philip Balma e Giovanni Spani. Cuneo: Nerosubianco, 2012. 80-91.
- . a cura di. *Gli strumenti del poeta. Notizie dal Fondo Calzavara*. Roma; Padova: Editrice Antenore, 2006.

Critical Landscapes: On the Mutation of a Territory and Its Literary Representations: The Case of Contemporary Veneto and the Example of Massimo Carlotto

“Landscape is never passive. People engage with it, rework it, appropriate and contest it. It is part of the way in which identities are created and disputed, whether as individual, group or nation-state” (Bender 410). Landscape constitutes the surface of a territory; it is the visible side of that complex structure that is the environment where people live. A combination of interplaying topographical, historical, and social elements, landscape eludes, by its very nature, any definition that glosses over its constant interchange with humankind.¹ The logical assumption to ensue from the principle of ‘non-inertness’ of landscape is that any transformation occurring in it can produce a modification in how people perceive themselves in the geographical context to which they belong. Reasonably, this would be even more true if structural alterations in the anatomy and functioning of a specific territory were to result into its landscape being profoundly modified over a relatively short period of time.

I will make these considerations the starting point of my discourse, as my aim with this article is to investigate the potential correlation between the emergence, in a defined geographical area, of a significantly mutated social and economic framework of which landscape represents the exterior outcome, and the variations in the literary representation of that specific territory. I will specifically explore the case of contemporary Veneto, by reason of the peculiar circumstances that characterized its economic development in the second half of the XX century and of the considerable presence of literary work dedicated to the analysis and depiction of the region’s social and economic fabric. I will mainly focus on works by Massimo Carlotto, who can be considered one of the most representative cases of integration of the territorial element within the framework of socially committed writing.

An Idea of Territory, an Idea of Landscape

As a first step, I wish to draw attention to a rather evident fact and make it the starting point of my discourse: when one thinks about territory it is fairly natural to visualize it in terms of landscape. If we take a step backward to consider the terms ‘territory’ and ‘landscape’, we will see that the former is commonly defined as “an area of land under the jurisdiction of a ruler or state,” whereas the latter is delineated as “all the visible features of an area of land, often considered in terms of their aesthetic appeal.”² Based on these rather essential definitions, it is possible to state that when we place ourselves in a specific territory and look around us, what we see is a landscape: if territory is land defined by specific features, and landscape is constituted by those ones among them which are visible, then we can define landscape as the visible side of territory as well as the most immediate perception that we have of it.

Focusing on the idea of territory, one should also note that, despite the fact that it mainly recalls a geographical frame, territory is a vast concept, which is indeed determined by geographical features, but is also the combination of a number of interlocking components that contribute to shape it and ultimately define its identity. From history to economy, to architecture, culture, and traditions, the items that compose the picture of territory are various in number and kind and geography can be seen as the bottom layer in which they are situated. Besides articulating into a complex structure, territory is also subject to evolution through time and therefore shaped into progressively developing patterns that result from the constant mutation of social, economic and historical circumstances. A fruitful way of considering the concept of territory can be to visualise it as a series of overlapping layers: if the geographical layer stands at the bottom, providing the physical environment, the foundation on which human civilizations can develop, a second layer could indeed be the anthropological one, comprised of human beings settling in a defined area of land, forming communities which in turn start producing, consuming and exchanging goods between themselves and with other communities, thereby bringing in a third layer, the economic. Given that all human interactions and activities as well as the natural environment are subject, with the passing of time, to a certain degree of evolution and

transformation, we could also identify the historical dimension as a fourth layer.

As previously introduced, landscape then constitutes the visible layer, that is the form taken by the combination of the interacting elements that compose and organize a territory as the combination of the different layers that constitute it at a precise moment in the course of history. As a consequence, if we take landscape to act as a “coat” for territory, which as we said evolves through time, it becomes quite clear that one of the characteristics that most essentially defines landscape is that of being a constantly modifying and adapting element. In short, given the solid interdependence between territory and landscape, one can conclude that thinking of territory without interlacing the concept with that of landscape is almost impossible.

Furthermore, far from being a defined and autonomously existent natural phenomenon, landscape also depends on people who perceive it and constitute it as such. Talking about landscape and its perception necessarily implies considering the complex relationship between human beings and the nature around them. Such discourse would require much wider and deeper reflections which lie outside the space and aim of my argument here; however, I will appropriate and refer to one crucial idea within this framework: that of the subjective character of landscape.

As the perception of landscape cannot happen without the mediation of the subject’s gaze upon the world surrounding him or her, the idea of landscape is inextricably connected to the human element. Accepting this notion entails the need to regard landscape as “landscape consciousness,” that is the experience of landscape as inner phenomenon rather than as natural object or empirical fact. Given that this experience of “real” landscape is also tightly bound to its artistic and literary representation,³ landscape becomes a shared concept, which is elaborated over a period of time and is inevitably influenced by culture.

In addition, as explained above, what people see and perceive as landscape is the result of the historical development of human activities on territory, indeed a rather tangible outcome of economic progress. What is interesting to note in this respect is that some landscape theory seems to endorse the concept that certain historical ages allow more than others the formation of such “landscape consciousness.” In his

Letteratura e paesaggio, for instance, landscape theorist Mark Jakob introduces the idea that, as landscape is subject to transformation through time, certain periods of time in history allow more than others the formation of that “landscape consciousness.” Alongside its representation and conceptualization, the historical presupposition that Jakob identifies as necessary for the formation of “landscape consciousness” is an element of crisis, a sense of detachment from nature and a loss of continuity between human beings and their natural environment. Tracing back the origins of such consciousness and the artistic representation of landscape to the period of transition from the Greek antiquity to Hellenism,⁴ Jakob affirms that “la coscienza del paesaggio della modernità si accompagna sempre con epoche di crisi, di perdita di orientamenti filosofici, teologici, sociali” (15-16). The idea underpinning this process is that the existing distance between human beings and natural environment increases as the sense of disorientation and absence of stable cultural references in periods of crisis and transition fosters the questioning of what is perceived as alterity. This of course includes natural environment, and, as a result, it is during these periods that a “landscape consciousness” is more likely to take shape. With this premise, if we acknowledge the previously introduced notion that people appropriate landscape to the extent that it enters the process of identity formation, it is then fairly legitimate to assume that the modification of landscape, which is here to be intended as the visible exterior of deeper transformations entailed by historical transitions, plays a crucial role in the recognition of crisis and loss of cultural identity.

Based on these grounds, my aim with this article is to question whether the use of this framework—the of role of landscape in the recognition of and reflection upon the crisis of civilization—can be helpful in understanding the cultural effects of such transitions on a smaller scale, such as that of the transformation of territory in the Veneto during the 1970s and 1980s, and overall if and how such critical changes on a specific territory are reflected in its literary production. The case of contemporary Veneto is particularly significant by reason of the peculiar circumstances under which a rather precipitous economic development dramatically mutated an otherwise long unaltered landscape as well as radically affected the social and cultural environment of a region. In the above outlined framework,

such transformations could effectively be considered, on one side, as the element of crisis which accompanies an expanded “landscape consciousness”—indeed a fertile ground for literary reflections to grow—and, on the other side, as the condition which, by putting into question the relationship between a defined group of people and the mutated landscape of their territory, marked the redefinition (if only tentative) of a cultural identity.

In order to investigate how the interlocking concepts of landscape and territory interact with the cultural reality of a specific region, I will first give a brief overview of the recent economic development of the Veneto and then move on to consider the territorial metamorphosis it entailed and the effects of it on a social, political, and cultural level, in order to finally consider the work of Massimo Carlotto as one example of how some recent literary production from this region has made it its aim to investigate and give an account of the development of its territory.

*“Il Giappone d’Italia”*⁵

Since the beginning of the post-war period and until the late 1960s, the economy in the Veneto suffered a long delay compared to development in the northwest of the country, where in fact very consistent migratory flows originating from the northeast were directed. As late as 1967 the number of towns in the Veneto that were officially considered depressed amounted to 489 out of 583 (Jori 69): more than 80% of the territory was affected by an economic downturn that people fled in masses. This phase of otherwise general growth in the country was mainly due to the transition from rural activities to a different model of industrial development based on the presence of big industries with high capital investments in the northwest of the country, particularly in the so called “economic triangle” of Turin, Milan, and Genoa. The persistently rural character of the Veneto’s economy prevented the region from fully entering the phase of post-war transformation, with the industrial hub of Porto Marghera as the only area housing a “large industry” model. It was in the 1970s, however, that the economic progress of the region saw a turning point in its trajectory: consequent to the 1973 oil crisis and to the necessity of finding new principles to spur economic progress, the region’s

response was shaped around the reorganization of its economic assets in smaller activities and business, usually built on the core of individual initiative and the structure of the family, a model that shaped the region during the 1980s. It is during this period that the Veneto underwent a massive transformation that radically altered its territory, its socio-economic background and its traditional cultural references: between 1973 and 1995 the production of capital in the Veneto progressed to such an extent that it generated more than a tenth of the general growth of the whole country (Bonavoglia 8). New factories spread over the territory triggering a peculiar phenomenon that is often referred to as “diffused industrialization” or “urbanized countryside,” an industrial base characterized by many factories of modest dimensions, sprawled over a vast area and integrated into the landscape rather than a few clear agglomerations of productive activities, boosting the economy and creating a state of diffused wealth that had never been known before.

A Political Matter

At this stage in the history of the Veneto, the major changes brought about by the shift to a new phase of economic development also run parallel to important transitions in the political life of the region. In his work, *Il male del Nord* (1996), Ilvo Diamanti reflects on the course taken by politics in the north of Italy after the Mani Pulite investigation caused the collapse of the Christian Democratic Party in the early 1990s. His considerations point to a few elements that are crucial to understand the impact of economic transformations on the culture of the Veneto. Traditionally considered one of the major strongholds of mass moderatism, after Mani Pulite the Veneto underwent a transition from “white” to “green”⁶ as the vast majority of votes in the provinces of the Veneto were won by Northern League candidates in the 1996 elections. By observing the milieus of the widening consensus with the League, Diamanti notices that the party steadily became dominant “nelle zone caratterizzate da un elevatissimo sviluppo di piccola impresa, fra i ceti produttivi autonomi e operai; negli stessi contesti che un tempo costituivano il cuore della zona bianca, le roccaforti della DC” (*Il male* 21). The evidence of this fact is also enhanced by an effective visual support; comparing the maps

of the voting in Northern Italy in 1948 and in 1996, Diamanti shows how those areas where the DC was particularly strong in 1948 almost perfectly overlap with areas of strength of the League in 1996.

Figura 1. Zone di forza della Lega Nord alle elezioni politiche del 1996 (parte proporzionale).



Figura 2. Zone di forza della Dc alle elezioni politiche del 1948 (sono riportate le sole provincie dove era presente la Lega Nord alle elezioni politiche del 1996).



The first map highlights the areas where the Northern League prevailed in 1996, the second highlights those where the DC prevailed in 1948. Both maps are taken from Ilvo Diamanti (24-25).

Despite the obvious differences between the two political forces, the geography of the vote for the League and for the DC coincide, and Diamanti identifies in “la coesistenza e la convergenza di uno specifico tipo di struttura economica e sociale con uno specifico tipo di rappresentanza politica” (24) the feature that the white area and green area have in common. When describing how a particular economic framework corresponds to a specific political representation, experts refer to the concept of “localismo,” where the specificity of a local context constitutes the premise or the reference to identity and political claim.⁷ Defining localism here is useful on two different levels: on the one hand the general notion constitutes a starting point to explain the case of the Northern League, whose identity claims are indeed founded on the concept of local specificity and lack of sufficient political representation. On the other, the persistence of a localist trend in politics emphasizes a social fabric where the primeval cultural and anthropological substratum hinges on family and local community. This same substratum acts as the backbone of the upturn of the 1970s, with the success of small businesses structured around the

CRITICAL LANDSCAPES

family unit that is, according to Diamanti, the matrix of the Northern League's triumph. The sociologist notes, however, that the effects of the economic growth on Veneto society transitioned it into a phase of development that resulted in the loss of traditional cultural references and landed it in a ruinous identity crisis:

La crescita economica accelera la complessità sociale, la secolarizzazione, indebolisce le basi dell'identità e dell'integrazione in ambito locale, accentuando i fattori di insicurezza e di degrado dell'ambiente. Il che provoca scollamento dai riferimenti tradizionali, incertezza, ricerca di nuove identità e forme di rappresentanza. (37)

The general state of disorientation caused by the sudden transformation of an environment that had remained unaltered for centuries produced a very fertile soil for identity myths to grow, and the ideology and language of the Northern League promptly responded to this new necessity of self-definition. In a space where traditional benchmarks had gone missing, confusion enhanced the need for strong, recognizable, and reassuring symbols. Paolo Rumiz, who also tackled the matter in his *La secessione leggera* (1998), points out how “nel nostro contesto di imbarbarimento culturale, lo ‘spaesato’ non chiede risposte razionali ma simboli. Ne ha bisogno per placare le sue paure e radicarsi a uno spazio vitale in cui non si riconosce più” (195). The feeling of being lost triggered the need for a lifebuoy and the League provided people with an easily reachable one: the myth of ethnicity. Hence the conclusion that both Diamanti and Rumiz seem to reach: the broad consensus gained by the League can be explained with its ability to offer a clear and simple response to the lack of solid identity grounds brought about by the sudden transition from a traditionally rural to a diffusely urbanized and industrialized context that was no longer recognizable to people.

From the Plough to the Internet

This transitional phase in the economy started a complex process of mutation whose political consequences were probably

the most evident side, especially since the tones and language used by the League were often brought to the attention of the national media. However, the shift to a new economic era had much deeper effects, impacting the cultural substrata and innermost nature of the region, creating a short-circuit that quickly eroded the foundations of an old-age civilization. The adult generation that lived through the upturn got caught up in a cultural limbo, as its values and points of reference belonged to a bygone era. The incredibly fast pace of economic transformation did not allow society to adjust to the different dynamics. The reality was no longer founded on the farming culture, on its rhythms, and cycles. Gone also were the traditional social classes. Veneto went “from the plough to the internet in the space of one generation” (Rumiz 17), but that generation did not have sufficient time to bring about a parallel cultural revolution. It is indeed true, as Paolo Rumiz notes, that

Fino agli anni Settanta il quadro era impressionante: contadini che non erano mai stati a Padova in vita loro. Di Venezia, neanche parlare: un altro pianeta. Padri-padroni, famiglie di nove, dieci fratelli; continue assenze da scuola per lavorare la campagna. Terre talvolta rosse o anarchiche; una povertà terribile, vissuta con rabbia. Un mondo del Quarto Stato, fatto di fame, bestemmie e fatica da spezzare la schiena, una carica eversiva sommersa e solitaria. (22)

It is easy to understand how, in such a context, the effects of an economic transformation so deep and drastic would create a sense of disorientation, forcing a whole generation to adapt to a new reality and a whole new range of social mechanisms without time for the mindset to evolve at the same speed. This jump into a new phase of economic development introduced elements of cultural and identity crisis to which the society was unprepared to respond, as it lacked the tools to understand the new reality surrounding it. This in turn prevented the formation of a new set of benchmarks, and the lack of adequate cultural guidance to shape and lead society through the transition resulted in the period of cultural blackout that dominated the years of the economic rise in Veneto. Later on, the sense of disorientation would

also transfer to younger generations as the absence of a consolidated set of values and a strong cultural tradition to support fathers would undoubtedly translate into their inability to transmit a firm background to their sons. Hence the stalemate reached when new generations fail to integrate into the socio-economic fabric, despite the importance of family to the emergence and consolidation of a successful economic model.

The incapacity to oversee the process of transformation of the region also made an impact on its territory: once lost the contact with traditional local values of the farming culture, Veneto society became “una sfruttatrice di se stessa, una cannibale-divoratrice del proprio territorio” (Rumiz 17). Large tracts of land were progressively swamped with concrete; factories, sheds and warehouses haphazardly started to appear in the countryside, swallowing up a landscape that had maintained its unaltered rural features over centuries. Industrialisation took over a whole region with no development plan or pre-designed project. The swift expansion of industrial areas reshaped Veneto in the almost furious attempt to bury any traces of a past of poverty, to erase memories of misery and a past as “terroni del Nord.”

What Role for Literature?

In the space of a lifetime, the Veneto's landscape had become unrecognizable, due to uncurbed economic development whose consequences generated a split between the people and their environment. The fracture was so deep that someone born into a rural and agricultural-based community could find himself living in what then became probably the widest metropolitan area of the country, an endless expanse of concrete, an unceasing succession of built-up areas where discerning one village from the other was by then all but impossible. Returning to our initial premises, if the shaping of “landscape consciousness” is accompanied by periods of crisis, then the case of contemporary Veneto is a particularly good example. Such changes in the landscape certainly did not pass unnoticed, but in order to gain an idea of the extent to which the signs of a structural transformation have affected the cultural backbone of the region, reflecting on the role played by literature in this context can

be a useful tool. In this regard, quoting one of Gian Antonio Stella's considerations about the recent economic development in the Veneto allows us to approach the matter from multiple perspectives:

La campagna descritta da Luigi Meneghello in *Libera Nos a Malo*, dove il Mino andava a confessarsi tirandosi dietro la Bisa, la vacca cicciona da cui non si staccava mai, non c'è più. Addio. Sono rimaste solo le sopresse e i cotechini e i bigoli delle trattorie finte rustiche che però servono il salame col Brunello di Montalcino. (87)

Stella refers both to a literary plane and to the actual territorial evolution of the region, and observes that the rural civilization that has been specific to the Veneto for hundreds of years has vanished, its few remains subject to some sort of pseudo-chic artificial rebranding. The world depicted in Meneghello's book does not exist anymore; its life and landscapes washed away in the space of a few decades. What is worth noting is that not only has that reality vanished, its representation has also undergone significant changes. Referring to Meneghello's work does not only identify a touchstone to measure the metamorphosis territory has undergone, it also raises questions of how the literary portrayal of that territory has evolved.

Since an exhaustive analysis of the works by Veneto writers from the second half of the twentieth century onwards would exceed the limits of this article, I will confine myself to making reference to a line of development that has emerged in the region's recent literary production. While avoiding any kind of generalization, and far from implying that the following is a feature that only pertains to Veneto literature, there is a form of continuity in the attention that authors from this region dedicate to the narration of their own land.⁸ Where a major gap appears is in the mode of narration, especially since the 1990s. These are the debut years for those authors who were born after World War II and who are therefore too young to have directly or wholly experienced the rural civilization that used to define the Veneto up until the years of the economic miracle of the 1970s. Along with this younger generation of writers, the approach to portraying territory shifts from memory-based⁹ narrative to a factually-based

account of topical issues embedded in a fictional frame. Although it would be misleading to define this phenomenon as a characteristic that only applies to authors from this region,¹⁰ the different take of younger authors on the representation of Veneto territory is surely noticeable; besides, the investigation of regional contemporaneity does not interest all young Veneto authors, but those who are interested tend to favour intertwining fiction and non-fiction in hybrid forms of literature when tackling matters that concern the factual reality of their territory. I am here referring to authors like Massimo Carlotto, Gianfranco Bettin, Romolo Bugaro, Marco Franzoso, and Vitaliano Trevisan, who, despite their dissimilar literary voices, share to some extent an interest—in some cases an urge—to conduct almost inquiry-like investigations into the world surrounding them through their writing. Massimo Carlotto's work represents one of the most consistent examples of how this literary mode of visualizing the reality of contemporary Veneto is implemented; it will be helpful to refer to his work in order to gain a clearer idea of what constitutes the use of literary hybrids, what aims it serves and what it implies.

A Question of Genre

Massimo Carlotto's career as a writer began in 1995, when the account of his own vicissitudes as a fugitive in France and Mexico was published in his novel *Il fuggiasco*. In the same year, a second book, *La verità dell'alligatore*, marked the beginning of the Alligatore series¹¹ and his debut as a crime writer. Carlotto's strong belief in the necessity for writers to fill the void created because of the decline of investigative journalism in Italy¹² fed into his conception of writing as a means to engage with social, ethical, and political issues, a tool to portray contemporary Italian society by casting a light on matters that are related to a specific and localized territory, in order to raise public awareness. Due to its suitability for exploring the so-called "grey area" where the regular economic system meets illegality, crime writing was the natural choice for an author whose aim was to investigate contemporary reality. In Carlotto's own words:

Je crois que le rôle du roman policier n'est pas seulement de raconter la réalité qui nous entoure, mais aussi de créer une prise de conscience chez le lecteur. Prise de conscience qui se transforme ensuite en instruments d'analyses pour comprendre le réel. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si, en Italie, le polar a remplacé l'enquête journalistique d'autrefois. (Lombard n.p.)

And indeed, in a journalistic manner, all of Carlotto's works are preceded by a long phase of research, his plots always based on actual news items drawn from national and international papers; "il lavoro di preparazione per *Nordest*" for example, "è durato tre anni in cui Videtta e io abbiamo letto con pazienza le pagine economiche dei quotidiani del Nordest" (Melis n.p.). In other cases the narration even alternates with extracts from court proceedings, like for instance in *Nessuna cortesia all'uscita* where the author traces the history of the case of the so-called "Mafia del Brenta."¹³

By making a choice in favor of this genre, Carlotto consciously places himself into the context of the Italian *giallo* alongside authors like Carlo Lucarelli, Marcello Fois and Andrea Camilleri, while also referring to a time-honoured tradition of social engagement. Since 1961, when Sciascia, in *Il giorno della civetta*, started molding the genre into an instrument to analyze and denounce the dysfunctions, corruption, and drifting of institutions and politics, crime fiction has progressively been used by Italian writers as a powerful and effective vehicle to lay bare the deep-seated contradictions of Italian society.

It should be remembered, when talking about *impegno*, that this tradition of socially committed crime literature, embracing the idea of writing as a tool to analyze society and decipher the contemporary world, is not underpinned by the belief in the existence of a univocal and irrefutable truth. The point is an important one to stress, as it also marks a twist in the evolution of the genre in terms of its international tradition. According to the traditional structure of the crime novel,¹⁴ the solution of the crime would symbolize the reinstatement of rule in society, the existence of an established order founded on truth and justice guaranteed by the State being a necessary condition for the genre to flourish. In the twentieth century, the lack of faith in Reason and the concept of State as a controller of political and economic

power made this vision impossible to sustain. For crime writing, this meant that the sense of reassurance that would otherwise originate from the solving of the crime was irrevocably undermined. In the Italian panorama, Sciascia's paradox is representative of this situation: engaged in a constant search for truth and justice through his writing, Sciascia, strongly influenced by Pirandello, was also convinced that neither could actually be realized, and that the only source of reliable truth was the writer's art:

Mi sono convinto che, se la verità ha per forza di cose molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie, in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura. . . . C'è però una differenza tra quest'oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità dell'inespresso, dell'informe, ma al contrario dell'espresso e del formulato. Ecco perché utilizzo spesso il "discorso" del romanzo poliziesco, questa forma di resoconto che tende alla verità dei fatti e alla denuncia del colpevole, anche se non sempre il colpevole si riesce a trovarlo. (Sciascia *La Sicilia* 87-88)

Following Sciascia, most Italian crime writers—and Carlotto is no exception—analyze the incongruities of their society based on the assumption that irrefutable truth is impossible to establish, especially in a country where criminality often benefits from the connivance of justice and the political establishment.

As Alberto Casadei (1) points out, for contemporary Italian crime writers, "la vera spinta al noir è costituita dalla volontà di ricreare una forma di possibile giustizia proprio là dove la giustizia umana non viene più raggiunta nemmeno nel momento in cui il caso è risolto." However disillusioned about official justice they might be, however obscure and partial the reality they reconstruct, crime writers persevere in providing their public with investigations as accurate as possible on matters that concern their own current reality.

Returning to Carlotto, all that has been said undoubtedly applies to his work; in most of his books the dénouement does not coincide with the restoration of any social equilibrium and those

guilty are rarely subject to the official course of justice. The question of “whodunit?” often finds an answer halfway through the narrative, whereas the enquiry and depiction of the social context of the novel continue throughout. Moreover, even when a culprit is identified, the line that draws the distinction between good and bad is almost always blurred; no “right side” seems to exist, and no one is ever completely innocent.

The Alligatore series exemplifies this ambiguity, as an improvised trio of detectives led by ex-convict Marco Buratti conduct investigations in parallel and in the shadow of official justice. Unlike other figures of detectives in Italian crime writing, who usually belong to or cooperate with official justice, Buratti and his two *soci* live on the border of unlawfulness, one of them a fugitive,¹⁵ the other previously associated with Milanese mafia, all unable to integrate into the world of “regular people” and all prone to use rather unorthodox investigation methods.¹⁶ On the other hand, the culprits, besides never being brought to justice, have very little to do with the identification of wrong and illegality, but instead reveal how crime is rooted in society. Not only it is clear that a widespread and expanding unlawful network exists, this network leaves no sphere untouched; official justice, media, political figures, and the ruling class all demonstrate moral corruption. The real conflict then skips the distinctions between lawful and illicit or right and wrong, and rather opposes official and unofficial. Indeed, as the author himself admits, his real interest lies more in exploring the complexity of the background than in the mere sequence of events in the foreground: “pour ma part je préfère dévoiler les mécanismes qui se cachent derrière les affaires, car je pense que la vérité institutionnelle est de toute façon toujours partielle, et partiale” (Lombard n.p.).

A Question of Territory

Carlotto’s interest has always stretched beyond the boundaries of a specific genre, which has shaped his crime writing into an hybrid creation that straddles fiction and journalism. For him, a plot is a pretext for talking about something broader than the simple investigation of a particular crime:

CRITICAL LANDSCAPES

Da un punto di vista letterario la mia scelta è sempre stata molto netta. L'unico elemento che i miei romanzi noir e gli hard-boiled¹⁷ hanno in comune è la formula narrativa: il racconto di una storia criminale in un luogo e in uno spazio precisi come pretesto per raccontare la realtà sociale, politica, economica e storica che circonda gli avvenimenti narrati. (Carlotto, *The Black Album* 26)

Now that the foundations of Carlotto's work have been delineated, this statement allows us to reconnect to our initial discourse; the "social, political, and economic reality surrounding the narration" takes the shape, in this author's novels, of the specific territorial contexts where the plots are set. Although Carlotto does not confine his interest solely to the Veneto,¹⁸ the region is often the object of Carlotto's scrutiny, and indeed the background to his stories becomes an integral part of the narration on different levels. On the one hand Carlotto's readers are presented with direct reflections about the transformation that the territory and its landscape have been subject to during the years of the economic upturn in Veneto; on the other hand, it is difficult to overlook how, in Carlotto's novels, characters' behaviors and attitudes respond to cultural dynamics which are the result of the unregulated process of economic development described before.

Returning to Bender's idea of landscape as an element that plays a crucial role in defining both people's individual identity and their identity as a group, witnessing the transformation of the landscape of the Veneto must have contributed to creating that sense of disorientation that the population began to feel as the region's territory was mutating in such a radical way. In these conditions, the effects of the change to the landscape extend from the inability of people to recognize their traditional environment to an increased awareness of such an environment, precisely due to a growing sense of extraneousness, which takes shape in works like Carlotto's and expresses a need to understand a lost identity. In his novels, Carlotto does not provide proper landscape descriptions, but rather hints at the transformation the territory of the Veneto has undergone, outlining a setting made of warehouses, concrete, factories, and traffic, very different from traditional scenes of country roads, fields, and peasants. Carlotto's interest is indeed more focused on the social and cultural

facets of the matter, on exploring the mindset and functioning of a contradictory and corrupted society, yet landscape and territory play a decisive role in the definition of this society's identity.

A few examples here will help clarify what the integration of territory in the narration consists of in the author's work. Although this process concerns other novels where the Northeast acts as a protagonist (especially those in the Alligatore series and *Alla fine di un giorno noioso*), I will mainly refer to *Nordest*,¹⁹ as it represents the pinnacle of the author's analysis of this territory.

Firstly then, explicit references to the issues that arose in the geographic and social fabric of the region during the economic miracle often enter the narration and even precede its start. A long initial digression lists a series of facts drawn from newspapers, each highlighting aspects of the region's day-to-day reality whose roots are interlaced with the peculiar circumstances of growth in Veneto:

Era stato un mercoledì come tanti. Un mercoledì d'inverno del Nordest. Nel corso della giornata le strade si erano riempite di pendolari e Tir. ...Altri quattro capannoni vuoti con la scritta affittasi, tradotta anche in cinese. Di capannoni aveva parlato nella mattina un docente di urbanistica della Facoltà di architettura di Venezia. Ai suoi studenti aveva spiegato che, a forza di costruire 2.500 capannoni l'anno, erano stati sottratti al paesaggio agrario ben 3.500 chilometri quadrati e che nella sola provincia di Treviso c'erano 279 aree industriali, una media di quattro per comune. (7-8)

Secondly, the characters' awareness of the transformation of their territory comes, on the one hand, from comments such as "Qui a parte le vigne, ci sono solo capannoni" (138) to describe the landscape surrounding the village, which combine with more articulate reflections like:

Tutto era accaduto in fretta, nei pochi vertiginosi anni in cui il Nordest si era trasformato da terra di contadini ed emigranti nel polo industriale più ricco e produttivo d'Europa. Un libero mercato, un'edenlandia della produttività che nemmeno lo statalismo più retrivo e paludato era riuscito a ingabbiare. (66)

CRITICAL LANDSCAPES

On the other hand, it may come in their having to face—or actively perpetrating actions related to—problems that are endemic to the territory, like the delocalization of factories to eastern European countries and the smuggling of toxic waste:

La Fondazione Torrefranchi ha deciso di delocalizzare l'intero gruppo. Stiamo ultimando un'area industriale alle porte di Timișoara, in Romania. Qui resteranno solo alcune attività tipicamente locali e di prestigio, come la produzione vinicola. (100)

Through these examples, it is already possible to note that Carlotto identifies a distinct socio-economic environment, with features and issues so ingrained into the regional reality that the specific village where the novel takes place need not be named: Carlotto is not talking about one place, he is talking about the Northeast.²⁰ Yet, above all, the means through which territory really finds a voice are the characters themselves, their attitudes, and their mentality. The people who populate the village in *Nordest* behave and interact according to an unspoken set of values and shared habits that are firmly interwoven with the specific geographical, social and economic context they are part of, a context that developed out of the cultural eradication brought about by the economic upturn of the 1970s and 80s, which abruptly swept away an age-old rural civilization in favour of industrialization at a pace and on a scale never known before. Since the conditions for a gradual absorption of this new reality did not exist, the sense of confusion and loss of identity translated into the population failing to understand or face the many mutations their land was undergoing. The inability to control migration, for example, made society unprepared to face the huge influx of migrants coming in search for work, so that the accepted truth became that “‘I foresti’, ‘quelli che non sono gente nostra’, i negri, gli albanesi, i marocchini. Erano loro i responsabili che polizia e carabinieri non colpivano” (75). Furthermore, in an overly urbanized and metropolitan society, the community and the village would still loom over people’s lives with their judgemental look: “‘Quello era il paese. Le grandi famiglie non davano mai spettacolo in pubblico” (23). In this context, the demand for the façade to remain undamaged, for appearance to retain its prominence over other aspects

of social life is one of the only values that has been passed on from one generation to the next. The possibility of communication between fathers and sons is irreparably broken as the cultural gap between the two generations is too wide: “I figli delle grandi famiglie erano dei rammolliti, incapaci di gestire le imprese messe in piedi con tanta fatica dai genitori” (24).

The examples given relate to a reality that is far from being only fictional. The same phenomena that Carlotto represents are investigated in economic and sociological studies such the aforementioned works of Ilvo Diamanti, Paolo Rumiz, and Gian Antonio Stella. In the light of his objective as a writer, it is evident that Carlotto’s aim is to conduct an investigation into a society he feels the need to question and understand, as well as to denounce the dangerous spread of criminal behavior within the “regular” establishment. When looking at Carlotto’s work from this perspective, the territory portrayed by the author acquires the features of a character in its own right. Far from remaining in the background in order to merely provide a setting for other characters, territory is integrated into the narrative tissue such that it becomes an integral part of the author’s novels. In Mario Tropea’s words:

Non sono “scenari”, questi, in cui calare l’azione, e neppure paesaggi nel senso descrittivo, pittorico, del termine, ma territorio, paese reale che viene fuori e si dispiega alla nostra conoscenza.... È il succedersi degli eventi che crea, di per sé, il contesto. (5)

In Carlotto’s work, the reality of a specific territory comes forward, speaks and acts for itself through the words of the characters of a crime novel. By means of the portrayal of, and reflection on, people’s demeanor and shared beliefs, territory becomes a defined entity with a legitimacy and a *raison d’être* which is equal to that of any other character in the novel. Hence the consideration that *Nordest* indeed “non è un romanzo su qualche singolo o qualche singolarità. È un romanzo su una società, una civiltà” (Camon), a society that grew out of the region’s response to the peculiar circumstances that characterized its most recent phase of development.

Towards a Conclusion

The peculiar circumstances of the economic upturn in the Veneto during the 1970s and 80s demonstrated a structural transformation in the territory of which the shift from a rural to a highly industrialized landscape was the most apparent consequence. However, the fact that such a fast-paced transition also affected the deep-rooted nature of territorial identity showed in the emergence of cultural traits that responded to a generalized sense of loss of identity and cultural disorientation, such as the quasi-impossible communication between different generations, a growing detachment from the long-established values of farming civilization, xenophobia, and the strengthening of political forces like the Northern League. Such processes and the consequent social issues that followed have since been the object of wide questioning, both through economic and sociologic analysis and through literary representation. With regard to the latter, recent works that investigate matters concerning the contemporary reality of the territory differ from their predecessors, as local authors who address the topic turn to hybrid forms of writing that combine fiction and factual reality as a tool to denunciate social problems, such as the spreading of criminal behavior within society and the connivance of the political and judicial institutions.

In conclusion, within the context of the critical economic and social transformation of a localized territory, the reshaping of landscape represents a significant factor on two different levels: firstly, it constitutes the visible and more tangible layer of a series of modifications that act on the deep-seated cultural pattern of the region, becoming the yardstick against which to measure and realize the transformation of society; secondly, landscape also influences the process of artistic representation of territory, as the transformations it undergoes, especially when involving profound structural mutations over a relatively short period of time, trigger the necessity for the cultural establishment to adapt their reflection tools in order to question the evolution of their own society, its nature, its gearings, and its contradictions.

ENDNOTES

¹ Just to name a very few major works on the concept of landscape I will here mention Denis Cosgrove's *Social Formation and Symbolic Landscape*; John Brinckerhoff Jackson's *Discovering the Vernacular Landscape*; and Barbara Bender's *Landscape: Politics and Perspectives*.

² The quoted definitions of "territory" and "landscape" are taken from the *Oxford English Dictionary*.

³ See Michael Jakob's *Paesaggio e letteratura* (10-11):

Soltanto le civiltà nelle quali il paesaggio rappresenta una effettiva realtà linguistica, letteraria e figurativa, sembrano permettere l'esperienza del paesaggio "reale", la quale a sua volta non è mai priva di influssi culturali. La cornice, l'orientamento e il carattere dell'esperienza del paesaggio vengono perciò in misura considerevole prestabiliti dall'arte e solo in un momento storico successivo vi sarà una reale esperienza del paesaggio in grado di esercitare a sua volta sull'arte un influsso durevole e imponente. Tuttavia, poiché tale potenziale influsso retroattivo si tramuta a sua volta in arte, questa continua a mantenere il predominio, e paradossalmente è proprio l'immediata esperienza del paesaggio a dimostrarsi secondaria, imitativa e guidata dalla cultura.

⁴ According to Jakob, the development of the polis civilization, which determined the distancing of people from nature during the Hellenistic period, is to be intended as the element of crisis that accompanied the first representations of landscape: "(s)olo nell'epigonale e tarda cultura dell'ellenismo si manifestano per la prima volta i segni di una nascente rappresentazione del paesaggio" (15).

⁵ The expression is taken from *La secessione leggera* by Paolo Rumiz, but is widely used to refer to the region's wealthiness. See for example Giovanni Valentini (n.p.).

⁶ In terms of political parties colours, white is traditionally associated with the DC, whereas green is the colour of the Northern League.

⁷ For a wider definition of the concept of 'localismo' a useful reference is Ilvo Diamanti ("Localismo").

⁸ Meneghello has already been mentioned, but many authors like Mario Rigoni Stern, Ferdinando Camon, Guido Piovene, and Goffredo Parise as well as younger authors have been dedicating some attention to matters connected with the specific reality of the Veneto region.

⁹ When thinking of works by authors like Meneghello, Camon, and Rigoni Stern, it is easy to note how memory plays a fundamental role in the definition of these writers' perspective on the depiction of their territory.

¹⁰ This discourse should be included in the wider frame of a general re-emergence of elements of realism in contemporary Italian narrative. As Raffaele Donnarumma says in "Angosce di derealizzazione. *Fiction e non-fiction* nella narrativa italiana di oggi": "Nonostante scetticismi e polemiche un po' confuse, credo non si possano più nutrire dubbi sul fatto che, a partire dalla metà degli anni Novanta, la narrativa internazionale sia dominata da un recupero delle tradizioni realistiche" (23). This paper appeared in Hanna Serkowska, a volume that constitutes a fundamental reference with regard to

CRITICAL LANDSCAPES

the debate on the topic, together with *Allegoria 57* (2008).

¹¹ The Alligatore cycle is a series of six novels written between 1995 and 2009. All except one (*Il mistero di Mangiabarche*, for which the setting is instead Sardinia) are set in the provinces of the North-East where Marco Buratti is the protagonist and lead detective. The novels in the cycle are: *La verità dell'Alligatore* (1995), *Il mistero di Mangiabarche* (1997), *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2000), *Il maestro di nodi* (2002), and *L'amore del bandito* (2009), all published with e/o.

¹² In *The Black Album*, referring to the 1990s, Carlotto says:

L'altro elemento teorico importante che viene sviluppato in quegli anni è la riflessione sulla morte del giornalismo investigativo, che in Italia non viene più praticato. Questo in un primo tempo ha determinato un forte senso di consapevolezza del proprio ruolo da parte degli scrittori di poliziesco e di noir, che decidono di raccontare l'Italia reale attraverso storie reali. (33)

¹³ The criminal organization took control in the 1970s of the widest and more lucrative illicit activities in the Veneto. Carlotto reconstructs its story by weaving a plot around the figure of Tristano Castelli, a name concealing that of Felice Maniero, the actual boss of the Mafia del Brenta.

¹⁴ The traditional structure of crime writing implies a partition in the three fundamental moments of crime, investigation, and solution.

¹⁵ Although an fugitive at the beginning of the series, Max la Memoria, the analyst of the group, receives a pardon and, after relatively short period of time spent in prison, rejoins his *soci* as a free man at the beginning of *Il maestro di nodi*.

¹⁶ Buratti's personal policy is never to carry weapons, but his associate Rossini very often does and most certainly does not avoid using them when his very strict underworld moral requires it, which often implies murder. Both characters use violence, torture, deception, and bribery to obtain what they need to continue their investigation.

¹⁷ Carlotto makes a distinction between his hard-boiled novels (the serial ones) and his noir ones (all other novels). Although in both the traditional structure of crime writing is subverted, as no social order is re-established with the solution of the crime, in the former, characters can in some way considered as positive, in the latter instead the point of view is that of evil.

¹⁸ One example of Carlotto's interest in other geographic contexts could be *Perdas de Fogu*, where the author, in cooperation with the collective of writers Mama Sabot, conducts an investigation on the war pollution and forms of leukemia caused by the presence of a military rifle range in Salto di Quirra, in Sardinia.

¹⁹ Unless otherwise indicated all the following examples are taken from *Nordest*.

²⁰ Just like airports and shopping malls, Carlotto's *Nordest* to some extent resembles a postmodern "non-place": for further reference see Marc Augé. Another crucial reference for postmodern space is David Harvey.

WORKS CITED

- Allegoria 57* (2008). Ed. Valentina Sestini.
- Augé, Marc. *Non places*. London: Verso, 1995.
- Bender, Barbara. "Landscape." *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Jonathan Spencer and Alan Barnard, eds. London: Routledge, 2010. 409-411. eBook.
- . *Landscape: Politics and Perspectives*. Providence; Oxford: Berg. 1993.
- Bonavoglia, Rosario. "Introduzione." *Modelli di sviluppo locale: il caso del Veneto*. Venice: Marsilio, 2001. 1-11.
- Camon, Ferdinando. "C'è un assassino chiamato Nordest." *La Stampa – titl*. Web. 24 Sep. 2005. 12 May 2013 <http://www.edizionieo.it/recensioni_visualizza.php?Id=4>
- Casadei, Alberto. "Dal paradigma indiziario alla giustizia impossibile: mutamenti di un genere." *L'Indice dei libri del mese*. Web. Sep. 1999. 12 May 2013 <http://lnx.ondeweb.net/carlotto/uploaded//1304977102_5_Alberto_Casadei_Saggio.pdf>
- Carlotto, Massimo. *The Black Album. Il noir tra cronaca e romanzo. Conversazione con Marco Amici*. Rome: Carocci, 2012.
- . *Nessuna cortesia all'uscita*. Rome: e/o, 1999.
- . *Perdas de Fogu*. Rome: e/o, 2008.
- Carlotto, Massimo, and Marco Videtta. *Nordest*. Roma: e/o, 2005.
- Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Diamanti, Ilvo. "Localismo." *Rassegna Italiana di Sociologia* 3 (1994): 403-24.
- . *Il male del Nord*. Roma: Donzelli, 1996.
- Donnarumma, Raffaele. "Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi." In *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Ed. Hanna Serkowska. Massa: Transeuropa, 2011. 23-50.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford; Cambridge, MA : Basil Blackwell, 1990.
- Jackson, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press. 1984.

CRITICAL LANDSCAPES

- Jakob, Michael. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.
- Jori, Francesco. "Il Veneto e la classe dirigente. Nani e giganti tra Schopenhauer, Einstein e il miraggio di un'Ikea delle teste." *Venetica* 21 (2007): 67-75.
- Lombard, Laurent. "Les transformations du monde criminal. Une interview de Carlotto." *813 - Les amis de la littérature policière* 78 (Dec 2002). Web. 12 May 2013. <http://lnx.ondeweb.net/carlotto/uploaded//1305106112_5_laumbard.gif>
- Melis, Andrea. "Carlotto e il miraggio del Nordest." *La Nuova Sardegna*. 6 Sep. 2005. Web. 13 May 2013 <http://ricerca.gelocal.it/lanuovasardegna/archivio/lanuovasardegna/2005/09/06/STDPO_STC06.html>
- Rumiz, Paolo. *La secessione leggera*. Rome: Editori riuniti, 1998.
- Sciascia, Leonardo. *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*. Milan: Mondadori, 1979.
- . *Il giorno della civetta*. Turin: Einaudi, 1961.
- Serkowska, Hanna, ed. *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa, 2011.
- Sestini, Valentina, ed. *Allegoria* 57 (Gennaio- Giugno 2008).
- Valentini, Giovanni. "Il Giappone d'Italia all'assalto del mondo". *La Repubblica*. 16 Oct. 1994. Web. <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/10/16/il-giappone-italia-all-assalto-del.html>>

Il paesaggio veneto in Piovene. *Inverno d'un uomo felice*: una proposta di lettura

In due modi ci si nasconde:
abolendo sé, e abolendo gli occhi che ci cercano.

Guido Piovene, *Inverno d'un uomo felice*

Introduzione

Il paesaggio rappresenta, da alcuni anni e a livello internazionale, un tema al centro di ricerche interdisciplinari. La critica letteraria, secondo le modalità che le sono proprie ma spesso adottando anche prospettive nuove, ha anch'essa contribuito con interesse crescente all'interpretazione di quelle speciali carte del territorio che sono le rappresentazioni dei luoghi negli scrittori.

In ambito paesistico, il territorio veneto nel corso dei secoli ha favorito il sorgere e lo svilupparsi di una tradizione contrassegnata da una sensibilità e una ricchezza con pochi eguali, che si sono manifestate con uguale magnificenza nelle arti pittoriche, nell'architettura, nella letteratura.

Erede della tradizione letteraria paesistica inaugurata dal Petrarca, di una "vicentinità" (Parise 1547-1555) radicata nella natura dei colli Berici e al contempo alto rappresentante di "un certo venetismo mitteleuropeo" (Bettiza, in Piovene, *Opere* xi) fu Guido Piovene (Vicenza 1907-Londra 1974), nella cui scrittura il paesaggio rappresenta una delle chiavi interpretative maggiormente efficaci, a patto che lo si assuma "in accezioni che spaziano dal letterale all'allegorico, ossia leggendolo anche in quanto paradigma di conoscenza dalle valenze interiori" (Crotti 10).¹ Una delle prime prove narrative piovenane, *Inverno d'un uomo felice*, inclusa nella raccolta *La vedova allegra*, pubblicata a Torino da Buratti nel '31, presenta in tal senso emergenze tanto precoci quanto significative di un rapporto necessario fra la complessità psicologica dei personaggi e gli spazi, naturali ma anche architettonici, in cui e di cui essi esistono.²

Il presente lavoro intende fornire alcune linee di analisi di tale racconto, in relazione alla tematica indicata, nella consapevolezza che la "lunga fedeltà... fra le istanze del personaggio e quelle relative al paesaggio" rende sì oggettivabile una realtà interiore, ma essa appare

ciononostante segnata da ardue ambiguità e decifrabilità (Crotti 25), imputabili a quell'impronta e a quel filone di "vicentinità" di cui scrive Parise nella prefazione alle *Furie*.

Poco più a nord dei colli Euganei dove trascorse gli ultimi anni della sua vita Francesco Petrarca, da molti ritenuto l'inventore del paesaggio come specchio dell'anima, altri colli veneti, i vicentini Berici, sono stati per Piovene "il più caro e più molle paesaggio" della sua vita ("Prefazione" a *Lettere di una novizia*, Piovene, *Opere* 272). Scrittore fra i più significativi del Novecento italiano, raccolse e declinò in modo del tutto originale la ricchissima eredità della tradizione veneta nella rappresentazione paesaggistica. "Uno degli eroi intellettuali del nostro tempo" ma "così esigente scrittore" secondo Franco Cordelli (7), da essere quasi del tutto dimenticato perfino dai grandi lettori dei nostri giorni o comunque "depositato nella memoria in un qualche malo modo, o con una certa condiscendenza." Il percorso letterario di Piovene fu complesso e variegato, ma sempre vi giocano un ruolo primario gli strumenti dell'intelligenza, propri di uno scrittore "alla francese... tutto analitico, privo di quella divina facoltà, diventare plastico, se non corporeo" (Cordelli 10). Alla carenza di plasticità nella scrittura di Piovene, così profonda e speculativa, sembrano offrire un contrappeso, ma anche un'immagine riflessa nelle cose della natura e dunque una conferma oggettiva, le geografie umane, specialmente venete, che tanta parte hanno nei testi di Piovene.³

L'importanza dei luoghi natali anche nella dimensione della memoria, il rilievo assunto con sempre crescente consapevolezza dalle arti letteraria, pittorica e architettonica, incontrate precocemente e naturalmente negli spazi abitativi familiari e immerso in un certo paesaggio, "che è il più dolce del mondo e può essere il più amorale" (Piovene, *Idoli e ragione* 49), sono esplicitati in testi in cui l'autore descrive gli anni fondamentali della sua formazione, uno per tutti *Idoli e ragione*, e trasposti in modalità più o meno velate nella sua narrativa. Gabriele Catalano (8), che Piovene "apprezzava particolarmente come profondo conoscitore e critico penetrante della sua opera" (Mimy Piovene, in Piovene, *Verità e menzogna* vii) ha scritto in proposito:

è probabile che in tutti i suoi libri d'invenzione Piovene adombri gli eventi e i dissidi della sua formazione. Egli stesso ha dichiarato che essi costituiscono un tentativo di porre equilibrio tra i suoi

‘privati disordini.’ Di qui l’impressione di moralismo e di autobiografismo che i suoi romanzi suggeriscono; di qui anche le molteplici rassomiglianze dei personaggi tra loro.

Nato a Vicenza nel 1907, figlio unico del conte Francesco Piovene Porto Godi e di Stefania di Valmarana, appartenenti a due antiche e nobili casate venete e costantemente assorbiti in interessi personali ed impegni mondani, da ragazzo il solitario Guido trascorre gran parte dell’anno nella Villa Margherita⁴ dei Valmarana sui colli Berici, presso l’amata prozia Ersilia: “questo ambiente e i suoi personaggi ricompariranno senza tregua nei suoi scritti futuri” (Martignoni, in Piovene, *Opere* lxi) benché spesso mascherati e svelati allo stesso tempo, propria sulla soglia delle opere, dall’avvertenza che tutto in esse non è che finzione dell’autore. In questo “paesaggio chimerico” l’adolescente Guido compie le sue prime letture importanti, “i grandi poemi chimerici (*La Gerusalemme liberata*, *L’Orlando Furioso*)” (Martignoni, in Piovene, *Opere* lxi).

Fondamentali per la formazione culturale dello scrittore vicentino sono gli anni universitari, trascorsi dal ’25 alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università Statale di Milano, dove si laurea nel 1929 sotto la guida di quello che da subito diventò suo grande maestro, Giuseppe Antonio Borgese, il quale vi teneva la cattedra di Estetica. Sono anni di apprendistato per Piovene critico, narratore, giornalista, dai cui scritti emerge una soggettività complessa, ricca di sfaccettature, esuberante al punto da esondare sull’oggetto della propria analisi (Martignoni, in Piovene, *Opere* 6-7). Già in questo periodo è evidente una particolare attenzione alla presenza e al ruolo degli scenari paesaggistici nei testi letterari, connessa all’esigenza di dar seguito a istanze personali radicate nel profondo. Sono queste stesse istanze a motivare l’abbandono degli studi filosofici, di cui Piovene darà conto nella prefazione del ’48 alla *Gazzetta Nera* (*Opere* 462), il romanzo uscito da Bompiani nel 1943 ma redatto nel 1939, prima delle *Lettere di una novizia*:

Nel tempo dei miei studi io cercavo del resto non se fossero giuste le dottrine in cui mi imbattevo, ma solamente se mi fossero adatte; e questa forse fu la principale cagione per la quale lasciai gli studi

filosofici, in cui sfogavo i miei umori dialettici, ma non volevo distaccarmi dalle mie richieste private.⁵

Si tratta di richieste che trovano la loro prima probabile sorgente nei difficili trascorsi di Piovene, bambino e poi ragazzo dotato di grande vivacità intellettuale, ma lasciato spesso solo dai genitori e indotto a maturare un carattere introverso e difficile.⁶ Tali bisogni, intellettivi ma anche e forse soprattutto affettivi, si orientano dunque di preferenza verso l'attività letteraria e giornalistica. Risalgono a questi anni anche alcuni dei racconti poi riuniti nella raccolta *La vedova allegra*, pubblicati tutti nella rivista *Convegno*, con cui Piovene collabora dal '27 al '33, ad esclusione del *Ragazzo ben educato*, uscito su *Pegaso*.

Ha scritto Catalano che anche in quella che fu la sua professione reale, il giornalismo, Piovene portò sempre “la sua intelligenza che dilata il pretesto iniziale secondo gli stimoli d'un incalzante problemismo morale” (9). Esso impregna anche i suoi esordi di critico e recensore, segnati infatti da una certa tendenziosità, che enuclea elementi destinati da subito a essere costitutivi e perfino ossessivi nella sua narrativa. Fra questi, spicca una certa interiorizzazione del paesaggio, teorizzata *in nuce* nella recensione, dello stesso anno della *Vedova allegra*, a un romanzo di Cinelli (*Il Convegno*, 25 febbraio 1931; in Piovene, *Opere* 6): “Il paesaggio di Cinelli è per se medesimo un personaggio: e si distingue da quello dei più per questo suo carattere di creatura animata.” Parole che anticipano chiaramente quelle della prefazione alle *Lettere di una novizia*: “Rita, la mia protagonista, vive con me come un paesaggio.”

Al '31 e al '33 risalgono due scritti intitolati rispettivamente *Gita a Vicenza* e *Il Veneto in Gabriel Faure* (entrambi apparsi su *L'Ambrosiano*, nell'ordine il 24 aprile 1931 e il 2 settembre 1933), dove gli elementi caratteristici della terra vicentina, e veneta in generale, appaiono già decodificati in chiave morale (Martignoni in Piovene, *Opere* 13). Nel primo “la fastosa cornice romana che ha dato a Vicenza il Palladio,” presente anche in *Inverno d'un uomo felice*, e l’“atteggiamento sognante e contemplatore” cui i più, “non riuscendo a ben determinarsi” sono condotti dalla veneta “dolcezza fatta di molti connubi e mistioni.” Nel secondo, con parole che echeggiano la passione dell'autore per la pittura e per certi tonalismi veneti,

“l’ambiguità tenera” del carattere veneto, nel quale “i sentimenti più diversi... tendono a mescolarsi... come colori liquefatti.”

Contestualmente a questa peculiare attenzione per il rapporto fra sfera intima e scenari esteriori, emergono in Piovene preoccupazioni per la natura dei caratteri dei personaggi, non senza contraddizioni fra spinte novecentiste ed europee e rispetto di norme classiche, fra le quali a prevalere, anche nelle concretizzazioni narrative, sono le prime: “l’arte moderna più valida è tutta, e sarà per un pezzo, nello studio dell’eccezionale e del morboso” (in *Difesa dei gialli*, *L’Ambrosiano*, 6 agosto 1932; Martignoni in Piovene, *Opere* 8); “una grande arte narrativa moderna non potrà che essere interiore” (*Una prefazione*, *L’Ambrosiano*, 29 dicembre 1934; Martignoni in Piovene, *Opere* 9); e la dichiarazione di interesse per la psicoanalisi ritenuta utile “almeno come orientamento verso l’indagine psicologica” (nella recensione a *Civiltà del Novecento* di Flora, *Pan*, 6, giugno 1934; Martignoni in Piovene, *Opere* 9).

La vedova allegra è dunque anch’essa “una specie di sperimentazione di quei sotterranei dell’animo, alla cui analisi egli si rivolgerà poi con costanza” (Catalano 8). Il racconto *Inverno d’un uomo felice* ivi incluso, pubblicato prima in rivista nel ’29, è probabilmente uno dei testi più belli di Piovene, ricchissimo di riferimenti originali anche nell’ambito della tematica paesaggistica. La frase incipitaria: “amici, io vivo in una terra incantata,” sigla immediatamente il rapporto fra il protagonista, la cui felicità, enunciata nel titolo, traspare dal tono dell’affermazione, e il paesaggio circostante, nell’ambito di una corrispondenza uomo-natura contrassegnata da elementi non tanto reali, quanto pervasi della soggettività della voce narrante. Il carattere interlocutorio dell’esordio, con cui ci si rivolge a una cerchia ristretta di uditori, sembra ricalcare moduli di sapore classicheggiante e isolare ulteriormente l’io narrante all’interno di una sfera di relazioni privilegiate. La successiva rappresentazione paesaggistica abbraccia all’interno di uno stesso sguardo anche la residenza del protagonista, conferendole così un valore particolarissimo in relazione al contesto naturalistico; la descrizione finisce per occupare tutto il primo testo del racconto, che porta la data del 20 gennaio 1927.⁷ La narrazione procede così, per piccole parti contrassegnate da una data, fino al 23 marzo dello stesso anno, ed estendendosi quindi esattamente

per tutta la stagione invernale. Alla luce della tematica paesistica, anche questi riferimenti assumono un preciso rilievo simbolico, che si chiariranno specialmente nel finale del racconto, con l'instaurarsi di una corrispondenza fra la bella stagione in arrivo e l'accrescersi del sentimento di felicità del protagonista. Dunque, tutto il brano d'esordio, luogo particolarmente connotato di ogni opera letteraria, è dedicato a svolgere il filo del rapporto fra il soggetto che narra e la "terra incantata" in cui egli "vive" o, meglio, "villeggia":⁸

Un increspamento della pianura, i colli Berici, di cui villeggio alle falde; sollevato dal vento, fermato lì per miracolo; con quella voluta leggera; con quel profilo che pare fugace ed è fermo, come il contorno d'un velo, fissato mentre l'aria lo gonfia. I colli Berici hanno discreti pendii, comodi avvallii, amichevoli nebbie; non fermano neve, se non quella poca, la più brillante di tutte, che basta a suggerirmi qualche desiderio del Nord; disposti così a labirinto, che al crinale più prossimo sovrasta di poco il seguente, e a questi un terzo più lontano. (Piovene, *Opere* 175)

Tutto, in queste righe, è accuratamente soppesato per rendere con la perfezione delle parole quella del territorio berico: l'aggettivazione ("leggera", "discreti", "comodi", "amichevoli", "la più brillante"), l'interpunzione che pausa delicatamente ma con significato la sintassi; certi termini che paiono deposti con semplicità, ma che invece alludono, come sempre in Piovene, a significati ulteriori. È presente un dato geografico molto preciso ("colli Berici"), subito travolto, però, dalla presenza di un linguaggio fortemente metaforico e connotativo: "increspamento" e "velo," "voluta" e "labirinto," "profilo" contro il più neutro "contorno." I colli dominano la visione, contrassegnati da un'ariosa leggerezza che in anni più tardi l'autore definirà "mollezza," come nella citata prefazione al romanzo *Lettere di una novizia*, di dieci anni successivo. In effetti, l'immagine evocata da questa descrizione ci rappresenta un paesaggio disegnato da ampie linee curve, morbide, forse femminili,⁹ e anche disposte "a labirinto," così da ingannare lo sguardo, che si perde in un succedersi incerto e variabile di orizzonti. A proposito dello sfondo veneto nelle *Lettere di una novizia*, Emilio Cecchi osserverà come esso sia stato disegnato con "grazia vaporosa d'acquarellista" (Martignoni, in Piovene, *Opere* 12).

Anche il cenno al vento, agente atmosferico che ritroviamo in diversi punti del racconto, con un significato certamente non soltanto denotativo, non è casuale in apertura d'opera; e pure le "amichevoli nebbie" sono ricorrenza ben nota nella narrativa piovenana. Colpisce anche l'utilizzo di termini che rimandano alla sfera architettonica, "volute" e "labirinto," soprattutto nella prospettiva delle righe che seguono:

Mezz'ora di cammino veloce; e io sono sui colli. Dall'altra parte della mia casa è la pianura, che a destra si prolunga verso Venezia, nel mezzo è chiusa dalle Prealpi. La casa, esternamente quadrata, si chiama Rotonda, per una sala centrale, rotonda, che l'occupa dal tetto alla base. Negli angoli di spazio, che occorrono per ricondurre il cerchio al quadrato, sono disposte le stanze in due piani; e ogni angolo, per ogni piano, ne ha due. La villa presenta quattro facciate eguali, quattro loggie a colonne, da cui per venticinque gradini si scende nel prato. L'ha costruita il Palladio, ed è la casa più lieve che esista. Se mi pongo nella sala del centro e, spalancate le porte che danno alle loggie, vedo per ogni lato entrar la campagna, non sono più in una villa di pietra, ma in un carro che va sui campi toccandoli appena. In una casa come questa si dimentica tutto. (Piovene, *Opere* 175)

Tornano qui i riferimenti geografici, ma ancora e subito attenuati dall'esatto simbolismo geometrico e numerico con cui Piovene descrive la celebre Rotonda palladiana.¹⁰

Il passo in questione presenta legami piuttosto espliciti con le notazioni paesistiche che l'hanno preceduto: "lieve," riferito alla casa, rimanda al "leggera" che connota la "voluta" berica; ma è anche un contrasto, forse soltanto apparente, ad allacciare insieme la villa e il paesaggio, fino alla compenetrazione delle righe finali. Qui l'immagine favolosa del carro preannuncia l'affermazione conclusiva, che meglio chiarisce, tratteggiandone la dimensione di smemoratezza, il sentimento di felicità apparso fin dal titolo. Costruita in pieno Rinascimento, la Rotonda è del resto frutto di una rinnovata concezione unitaria degli edifici, che si estende per la prima volta anche ai giardini e alla natura circostante. Il menzionato contrasto oppone la morbidezza e imprevedibilità delle linee curve con cui è

stato descritto il paesaggio collinare, all'andamento prevalentemente rettilineo delle componenti architettoniche. Fa eccezione (oltre alle colonne esterne) la sala centrale, che dà il nome alla dimora e dalla quale è possibile vedere "per ogni lato entrar la campagna."

A tali contrasti geometrici non sono probabilmente estranee alcune valenze simboliche sicuramente note a Piovene. Già per i Pitagorici il cerchio era figura perfetta, segno di unione ed armonia: in esso non vi sono distinzioni né divisioni fra i punti, e il principio e la fine non sono discriminabili. La sala centrale rappresenta forse il corrispettivo esteriore dell'animo veneto del protagonista, in cui i sentimenti tendono a sovrapporsi in modo indifferenziato, senza che egli voglia averne coscienza perché, come vedremo, preferisce vivere senza conoscersi, sempre equidistante dal suo vero centro? Del resto, la casa è "incantata," come il paesaggio, e come i colli essa è un "complicato labirinto," ma "di volte e di spigoli," dove i suoni prodotti nella sala centrale hanno un'eco "prodigiosa" e riappaiono "irricognoscibili," in un "incanto" rotto solo dall'arrivo di altre persone (Piovene, *Opere* 195-6). La sala circolare è inoltre inscritta in un quadrato, fin dall'antichità figura rappresentativa della perfezione della Terra, come elemento creato, in opposizione al Cielo, dello spazio invece che del tempo. Dalla descrizione di Piovene non emerge chiaramente, ma è noto che questa villa palladiana presenta dei corridoi lungo due diametri perpendicolari, a formare una croce; cosa che rappresenta la quadratura del cerchio.¹¹ Fin dalla notte dei tempi il cerchio è anche emblema di una concezione ricorsiva, universale e infinita del tempo, che con il Cristianesimo viene meglio a specificarsi nell'accezione di eternità. Riferimenti ad un stato di felicità eterna non mancano neppure nel corso del nostro racconto, come vedremo. Benché tali attribuzioni di valore non debbano dar adito ad opposizioni troppo rigide e quindi fuorvianti, bisogna tener presente che filosofi e critici dell'arte hanno notato come generalmente "la razionalità... si esprime in geometrie angolari e verticali che segnalano la prevalenza dei valori intellettivi" (Galimberti). Tali valori parrebbero dominare anche nel nostro protagonista, che vi ricorre per astrarsi da sé, collocandosi figurativamente in alto e distante, così come materialmente la Rotonda, dove vive, "è posta su un rialzo" (Piovene, *Opere* 180).

L'andamento curvo, sorprendente, estroso dei contorni collinari torna ad emergere nell'ultimo paragrafo di questo primo

frammento, assieme al precisarsi di una visione totale e dominante, non solo fisicamente ma soprattutto moralmente:

Salgo d'un piano, spalanco le imposte: vedo i colli, con quella linea repentina, colta nel movimento più insolito, come l'onda mentre s'arriccia. Cambio lato, e v'è solo pianura. Giro e ho le Prealpi, a cui strisce basse di nebbia hanno tolto le falde; le cime luminose, emergenti, sembrano fatte d'aria, discese dal cielo. Io stesso architetto il mio paesaggio con il mio calmo, vigilante respiro. O colline! Orizzonti! (Piovene, *Opere* 176)

Nel liricizzante finale di questo primo frammento vengono dunque ulteriormente rimarcati alcuni elementi fondamentali del paesaggio piovenano: i colli (tornano ben cinque volte in questa prima pagina di diario, contando anche la variante “colline”), la nebbia, la mobile levità dello scenario; infine, il connubio fra paesaggio e architettura il cui significato autentico è alluso nella metafora dello sguardo che “costruisce” la sua visione all'interno di una veduta, introducendovi elementi di accorto distanziamento (“vigilante”).¹²

La direzione e la natura trasformatrice e visionaria dello sguardo sono elementi che tornano con insistenza in questo racconto (premonitori di certi atteggiamenti propri anche del capolavoro del '41, le *Lettere di una novizia*), da collegare alla “distrazione” del protagonista, su cui è necessario soffermarsi per comprendere appieno anche la funzione degli elementi paesistici.

Come ricorda Crotti (26), già Matarrese ha definito “indicatore della estraniamento” la metafora dello sguardo (assieme a quella dello specchio), accanto alla frequente presenza dei verbi “vedere” e “guardare,” figura retorica peraltro a volte correlata a immagini teatrali, come avviene anche in *Inverno d'un uomo felice*. A causa della sua natura distratta, tendente all'estraniamento da sé, l'io narrante “ha una grande difficoltà a ricordare e tenere presente quello che più dovrebbe importargli” (Piovene, *Opere* 176). Egli “non vuole fare del male,” ma in lui talvolta “la mente ignora la mano” (176). E per spiegare bene ciò che intende dire, il protagonista ricorre a una narrazione nella narrazione, una sorta di *exemplum* accaduto a un suo contadino, raccontato però come l'ha “ricostruito da sé nella sua fantasia” (177) attuando cioè con disinvoltura la già nota operazione

di totale investimento soggettivo dell'oggetto. Due anni prima questo contadino aveva commesso un omicidio proprio sui colli nel corso di una passeggiata con il rivale in amore, pianificata allo scopo (omicidio e passeggiata sono anch'essi concetti e strumenti narrativi chiave in Piovene, anticipati fin da quest'opera). Per questo contadino l'eliminazione del suo avversario era diventata lo scopo della sua vita: "intorno aveva fatto il vuoto, abolendo di forza tutti gli altri: in modo che il suo pensiero, anche distratto, s'incamminasse per forza di lì... perché aveva ridotto la vita a una sola fissazione" (177-178). Durante il cammino il suo obiettivo gli divenne però sempre più "indifferente"¹³ (177), "lontano, assurdo" (178), tanto che egli poteva ricordarlo solo "a freddo" (177). Di tale prosciugamento interiore, il paesaggio offre il correlativo esteriore: "verso gli Euganei, i colli cambiano aspetto, inaridiscono; le praterie e i seminati danno luogo gradatamente alle brughiere. L'omicida aveva deciso d'uccidere a metà brughiera" (177), circondato quindi da una natura isterilita, vicina all'annichilimento che il contadino desiderava per il suo nemico.

Intanto, anche il corpo dell'amante della moglie, che lui intendeva colpire a morte, appariva all'assassino sempre più "strano," avendo già cominciato il suo sguardo a tramutarlo in natura morta, "con quei due pioli che servono per camminare, e quei due globi girevoli che... lo vedevano" (Piovene, *Opere* 178). Dalla "grande timidezza" che aveva nell'animo, il contadino infine si liberò per realizzare il suo intento solo "quando riuscì a distrarsi" dalla sua estraniante fissazione. La voce narrante annota, suggellando la condizione del contadino "distratto": "credo che materialmente guardasse altrove." La mente del contadino, come quella del protagonista, non è volta, attraverso gli occhi, a ciò che la mano compie. Anche dopo l'uccisione, lo sguardo dell'uomo non è tramite di una adesione sentimentale e morale alla realtà di quanto accaduto, benché esso giunga a racchiudere in sé ogni cosa, in modo non dissimile da ciò che il protagonista poteva fare volgendo lo sguardo tutto intorno sulla natura dall'alto della sua dimora:

Gli pareva d'abbracciare il mondo con un solo sguardo simile a quello del Padre Eterno che lo regge in mano sotto forma di globo. L'accaduto non importava alla sua onniscienza, perché nessuna vicissitudine terrena importa a Dio, e nessuna muta la sua

sostanza, e una è compensata dall'altra. Stava così, seduto fuori del mondo, a contemplarlo: vedeva il cadavere del rivale, niente più umano e commovente d'un sasso o d'un corso d'acqua: meno d'una foglia che, sull'albero sovrastante, dondolava ostinata. In tutto il fogliame, non riusciva a fissare che quella. (Piovene, *Opere* 178-179)

L'assassino ha dunque condotto a termine il suo processo materiale e mentale di oggettivizzazione del rivale, di sua riduzione ad elemento inanimato della natura, rispetto alla quale si esercita un atto del vedere che molto assomiglia al non vedere. Aveva già scritto il protagonista, prima di raccontare l'episodio del contadino (Piovene, *Opere* 176-177):

non riesco a vedere me stesso se non con la coda dell'occhio... se gli altri m'avessero detto che ero un incosciente, avrei trovato, credo, iniqua l'accusa... Forse questo è comodo: ma è anche spiacevole aver gli occhi destinati a guardar sempre avanti: mai ai lati, mai dietro, mai dentro.

Di vera incoscienza non si tratta, infatti; anzi, del suo esatto contrario: la fissazione talmente concentrata ed ossessiva di qualcosa, da ridurla a corpo freddo, estraneo, contemplato senza sentimento alcuno, allo stesso modo in cui la suprema indifferenza divina osserva il globo terrestre nella sua mano.

Al vuoto interiore provocato dall'estraneazione, il contadino, come il suo signore, supplisce col concentrare lo sguardo su un dettaglio insignificante (la foglia)¹⁴ e, parallelamente, con l'inventare a bella posta "rimorsi fittizi" e infondati, ma che egli "prova senza dubbio." Così il protagonista confessa: "Passo la vita a suscitare in me scrupoli e recriminazioni... Così ricamando, dimentico quello di cui dovrei davvero pentirmi: e m'illudo d'essere una sensitiva. Eppure sono felice, eppure sono tranquillo." Tutta la vicenda semipoliziesca che costituisce la lieve trama del racconto, fatta di banali furti, minacce e sparizioni, non è per il protagonista che una divagazione da sé, consentita da persone e fatti cui decide, lui, ricco e autorevole, di attribuire più importanza e motivi di interesse di quelli che in realtà meritano: "La nana, come ho detto, mi interessa da qualche tempo

in modo esagerato come dovessi trarne vantaggio” (197). E ancora, con perspicuo rimando alla metafora teatrale: “io poi non sono portato tanto a influire sulla faccenda, quanto ad interessarmene da spettatore: e faccio di tutto per divenire davvero colpevole d’una colpa a cui, del resto, posso metter fine a mio piacere” (201). L’asserito stato di felicità pare dunque consentito proprio dai continui riusciti tentativi di non conoscere se stesso, tenendosi a bella posta e costantemente occupato nel vedere e sentire altro, senza veramente agire, assumere decisioni, cambiare l’esistente, mescolarsi con i propri simili.¹⁵ Del resto, fin dall’inizio egli ha dichiarato che, protetto nell’interno della sua casa, “dimentica tutto” come fosse “in un carro che va sui campi toccandoli appena.” In un altro passo (186) è proprio il referente paesaggistico ad illuminare il suo correlato interiore: “è la felicità che provano le foglie degli alberi, d’estate, quando vi batte il sole: e ogni foglia immobile, ben distinta dalle altre, mostra la sua nervatura di trasparenza.” Rilevando l’inettitudine di questo come degli altri personaggi della *Vedova allegra*, ha scritto Martignoni (in Piovene, *Opere* 10) che qui si disegna “una galleria di eroi esemplari in negativo, di perplessità e patologie psicologiche, il cui prototipo potrebbe essere a certi livelli il Filippo Rubè di Borgese,” pubblicato nel ’21 dallo scrittore e maestro e a cui Piovene dedica questa raccolta di racconti.

Le valenze metaforiche attribuibili all’atto del vedere in Piovene e i relativi nessi paesistici sono presenti nel racconto anche in riferimento a Luisa, che è stata l’amante del protagonista per alcune settimane e di cui lui ora vorrebbe disfarsi per non aver lei più parte nella sua felicità: “quello che ho mi basta: ed ella non m’è necessaria” (185). Lui dunque non vorrebbe più vederla, desiderando risparmiarsi “una spiegazione spaventosa, per evitare la quale finirebbe col mantenere il legame tutta la vita” (189-190). Il caso però gliela fa incontrare, costringendolo ad almanaccare, con sofismi che cercano di salvare l’apparenza di onestà, trasudando invece malafede: “non fui ben sicuro che fosse Luisa, e non volli accertarmene... fingere di non vederla, era una menzogna che mi ripugnava. Ma non riconoscerla era come non averla veduta; e non averla veduta non era certo una colpa... Non guardando, m’era impossibile acquistare certezza” (185). Sarà proprio lei a rimproverargli l’inerzia, il suo rimanere in uno stato indefinito, il suo non dare oggetti certi ed esclusivi al proprio sguardo, e lo accuserà di “sfuggire” ed “eludere,” mentre lui

ribatte incolpandola a sua volta, tuttavia “con un senso spiacevole di malafede,” ricorrendo ad argomentazioni capziose appunto per non dire o decidere nulla, replicandole di non voler privilegiare una prospettiva rispetto a un’altra: “Come siete voi donne! Avete sempre bisogno del punto fisso, del panorama della vita” (194-5).

Il nostro protagonista è stato forse sinceramente e profondamente innamorato di Luisa:

Due mesi fa, quando la conobbi, avevo continuamente bisogno di lei. L’amore mi parve, chiaramente, in senso stretto, una collaborazione col Padre Eterno... Era un’adesione continua alla forma del mio corpo e del mio pensiero... Ma in tutti questi sentimenti, nelle stesse visioni degli oggetti esterni, era come connaturato il pensiero che io amavo Luisa, che Luisa m’apparteneva, che la vedevo ogni giorno. Senza questo, pensare altro, o vedere, sarebbe stato un assurdo, come il colore di un oggetto senza il contorno: perché ella faceva parte dell’essenza di tutto. La desideravo, la cercavo continuamente, quasi per rifornire il mondo (le strade, le montagne, le case della città) del suo nutrimento, della sua aria, della sua luce: quasiché senza Luisa si dovesse scolorire e annullare ai miei occhi. (Piovene, *Opere* 185)

L’innamoramento è vissuto come l’assorbimento di un’altra persona all’interno del proprio spazio vitale, introducendo per il protagonista una svolta nella pratica della “distrazione”; egli continua sì a conservare una distanza da sé e dalle cose figurativamente assimilabile, ancora una volta, a una visione divinamente distaccata e disinteressata, tuttavia il bisogno di Luisa, o meglio, il pensiero di lei, diventa il nuovo centro irradiatore di tale felicità, senza il quale nessun pensiero, nessuna visione è possibile. In tali circostanze il correlato paesistico si specifica come risvolto esteriore dell’animo del protagonista, che si nutre dell’amata per dare consistenza e colore al proprio esistere fuori di sé, nella visione delle cose del mondo.

La rassicurante certezza della continua presenza di lei lascia il posto ad uno stato di sordo dolore quando Luisa è costretta ad allontanarsi per un breve periodo, provocando così l’interruzione di una sorta di processo di educazione sentimentale. Il punto si svolta si ha quando il giovane, che prima “vedeva ogni giorno” Luisa

(come si legge nel frammento appena citato), la quale era diventata la fonte di ogni visione e della stessa possibilità di vedere, privato di lei in quanto soggetto e oggetto del suo sguardo, fa inaridire il suo sentimento: per continuare a vivere a suo modo, guardando il mondo come fa il Padre Eterno, egli deve riuscire a fare a meno di Luisa. Durante la lontananza di lei, il protagonista ricorre a procedimenti di rimozione per immergersi in uno stato di insensibile smemoratezza, che trova stavolta nel tramite metaforico della casa, speculare a quello paesistico, il modo di esprimersi: “partita che fu quindici giorni or sono, non soffrii nulla. Mi pareva, certo, d’aver in casa la sofferenza, ma d’averla dimenticata in una stanza, e non sapere più quale. Ne sentivo come un’eco, e non riuscivo a capire di dove giungesse” (186). Appare anche in queste righe, come in quelle qui commentate a pagina 253, l’immagine dell’eco, a manifestare una condizione interiore ovattata, in cui giungono solo pallide risonanze della vita. E l’uso insistente di traslati, prevalentemente di natura spaziale, si chiarisce anch’esso come diaframma visivo posto dal narratore tra sé e le parole, per continuare a nascondersi a se stesso anche nelle pagine di questa confessione diaristica, senza dare a vedere, direttamente, di farlo.

Le immagini tra sognanti e allucinate che seguono immediatamente nel testo hanno appunto questa funzione, nel rievocare, sul filo di per sé distante della memoria, l’ultimo incontro degli amanti, dove i precisi dati geografici sono nuovamente e subito deformati in visioni inquiete, che preannunciano il senso di perdita e favoriscono l’estraniamento:

L’ultima volta che ci eravamo ritrovati intimamente, il giorno prima della partenza, in una specie d’osteria a Fimon, avevo proprio l’impressione che, partita Luisa, non avrei più veduto, né sentito il sapore dei cibi. Fimon è un luogo solitario, dove si accede per valli strette ed umide; e v’è un laghetto nascosto in un’ansa tra le colline. Luisa e io eravamo ritornati a piedi, attraverso campi irrigati da una rete di fossi: e i riflessi dei colli nell’acqua erano misteriosi, così illogicamente interrotti dai quadrilateri di terra. Come fu partita mi parve d’averla lasciata a Fimon, a dormire tra i lenzuoli che odoravano di sapone di Marsiglia; e intorno a lei mi stagnava negli occhi la visione di quel verde umido, di quei campi irrigati. Ogni sera, addormentandomi, mi pareva di

pensare: domani andrò a prender Luisa. La mattina, svegliandomi, me n'ero sempre dimenticato. (Piovene, *Opere* 186)

Mentre balza agli occhi la diversità formale e semantica fra l'immagine degli insensati riflessi di questi colli e la serena e viva rappresentazione dei Berici in apertura d'opera, la raffigurazione dello spazio valligiano, chiuso e buio, stagnante d'umidità, consente l'esternazione di uno stato d'animo devitalizzato e quiescente che, come temuto, persa Luisa, ha perso, nello sguardo con cui si volge alle cose per estraniarvisi, luce, colori e vita. Uno spazio che non ha senso di per se stesso, ma che si anima rispecchiando altri spazi, di cui però ha perso il significato.

La progressiva scomparsa del mondo circostante corrisponde pertanto alla perdita del proprio baricentro, dopo che in esso si era insediata lei, ora lontana. Dalla sua postazione sempre alta ed equidistante sulle cose, il protagonista non trova più significato nei suoi stessi agire e vedere:

Nei quindici giorni d'assenza, non pensavo a Luisa. Solo, se pensavo al mio volto, lo immaginavo battuto da una luce bianca, che ne cancellava i lineamenti; come se io stessi sdraiato su una terrazza, col viso in su, di mattina. O mi pareva d'essere affacciato a una vasta pianura, facendo dall'alto con le braccia, con gli occhi, gesti attoniti e interrogativi; e di quei gesti non capivo il significato. Tutta la vita di prima, la stessa vita presente, in quei momenti ch'io stavo librato, scomparivano, non erano mai esistite. (Piovene, *Opere* 186)

Prima ancora di essere costretto a rivedere Luisa, che lo insegue senza ritegno per la propria dignità, il nostro protagonista comincia tuttavia a riflettere in modo più diretto e con meno dovizia di tramiti retorici sulla propria condizione (191):

È una felicità troppo seria: pesa su chi m'avvicina... Ora io sono spesso cattivo; son rigido; la gente non m'ama, perché io non amo la gente; per essere io, mi nego ogni mezzo per aumentare me stesso. Capisco le passioni, ma come se le leggessi in un libro... Ogni giorno m'amputo, mi restringo. Eppure quest'aridità stessa un giorno, salendo di grado, dovrà essere carità audace e prudente."

Il processo auspicato matura lentamente; ancora il 14 febbraio, il protagonista scrive, recuperando le metafore dello sguardo e i referenti paesistici che alludono all'estraniamento nelle cose:

La carezza di ieri m'è piaciuta davvero. Le voltavo le spalle, col viso verso la finestra chiusa; e non la vedevo, nella penombra, nemmeno con la coda dell'occhio. Non vedendola, la sua carezza, così monotona di velocità e di pressione, divenne impersonale, come se non provenisse da un corpo: come l'aria, la luce, i ricordi: un modo d'essere, il mio stesso pensiero. Fra uno sportello e l'altro entrava la luce cilestra, coloratissima, del tardo pomeriggio invernale... Smemorandomi, lo sguardo s'era fissato su un punto scuro della riga di luce tra gli sportelli... e mi sforzavo di pensare a quel punto, senza riuscirci. Pensavo poi: come dev'essere bello, fuori, sugli spiazzati davanti alle loggie il sole che batte di sbieco la neve! E quegli aghi di ghiaccio che brillano di qua e di là, come un tesoro! Pensavo anche: "Come mi piacerebbe essere solo, senza Luisa, in salotto, davanti al tè, a guardare la neve per la finestra, a bruciare le pigne!" Tutto questo non pensavo proprio io: ma lo pensava in me, penetrandomi, quella carezza. (Piovene, *Opere* 203)

Una volta recuperato il suo asettico equilibrio, il narratore ha dunque accettato di frequentare nuovamente Luisa, ma non ancora di "vederla" come si vede, per riconoscerne l'esistenza, un altro essere umano. Tutto avvolto nel suo egoismo, egli sa guardare e mettersi in relazione solo con elementi inanimati, che non possano intaccare la sua condizione anaffettiva, ma solo trasmettere entusiastiche quanto innocue sensazioni, in cui prevalgono infatti colori ed impressioni freddi. Anche la dimensione della memoria, di cui consiste lo stesso diario, significativamente affiancata ad altri elementi immateriali, la luce e l'aria, frequentissimi nel racconto, si precisa finalmente come luogo distante di serena decantazione dei fatti della vita o perfino *medium* che consente di attraversarli senza patimenti, senza vivere davvero. La stessa fuga dal presente viene attuata dal protagonista in direzione opposta, nel futuro, quando accompagna Luisa, in partenza per Milano, alla stazione dei treni (214). Auspici un paesaggio dominato da "una luna un po' strana" e una "stramberia," ovvero una

metafora deformante sulla luna stessa detta dal narratore a Luisa, che non riesce a concepirle non amando rivestire i dati reali di apparenze falsificatorie,¹⁶ fra i due la comunicazione è sospesa:

Avevo l'impressione che ella fosse già partita: e io ero fuori del mondo, ma seduto sul margine a contemplarlo: come quella sera a teatro: come l'assassino dei colli Berici, dopo la gita. Avevo dimenticato tutto, e vedevo solo il futuro. Vedevo il viale, le case, la stazione, il treno, ma in una prevegenza: e nel mezzo Luisa e io ci tenevamo per mano. Mi pareva d'esser contento e innamorato. "M'ascolti? Ti parlo" si lamentò Luisa. Difatti io camminavo un po' discosto, guardando altrove. Desideravo di metterla in treno, per poter pensare, comodamente, con molto desiderio, al caro giorno, in cui avrei cominciato ad amare Luisa. (Piovene, *Opere* 214)

Vita e amore differiti, sguardi incorporei, assorbiti da pensieri che sostituiscono azioni, ma, forse, anche la presenza nuova di desideri che, per quanto astratti, riguardano un sentimento autentico, un contatto e un legame reali. E ancora, il 23 marzo, dopo che lei è tornata e, non avendolo visto per due giorni, gli ha scritto che non andrà più alla Rotonda, se lui stesso non andrà a cercarla (22 marzo), nel suo diario il protagonista riporta una situazione in cui si continuano a riscontrare le consuete astrazioni, ma accompagnate da una volontà che appare diversa:

Ella m'è nel pensiero, ma come una nicchia; se m'avvicino e vi guardo, non trovo statua. Ma il pensiero è fisso a quel vuoto, e non può distaccarsene; e vorrebbe trovarvi un volto. (Piovene, *Opere* 215)

Nel binomio paronomastico "vuoto-volto" sembra prender forma e fissarsi, dopo tante divagazioni, l'attenzione del nostro protagonista, il quale in effetti deciderà, comunicandolo a se stesso proprio nell'ultima riga del diario, di prendere l'iniziativa e andare da Luisa. Potrebbe apparire come il lieto fine di un percorso sentimentale, se non fosse che il narratore ha anche appena confessato di non amare Luisa, proprio dichiarando di cullare il desiderio di poterla amare in futuro; e solo il giorno prima scrive che l'assenza di Luisa è stata breve e

IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

che, esauritasi l'abbietta vicenda che l'ha visto volontariamente coinvolto assieme ai paesani, "gli manca il diversivo" (Piovene, *Opere* 214). Il lettore avveduto, che pure si è lasciato trasportare da certi slanci lirici e dall'apparente sincerità del tono diaristico, non può non aver notato la totale assenza di qualsiasi moto passionale e del benché minimo tormento psicologico propri di un uomo in qualche misura sentimentalmente coinvolto. Anzi, il giovane ha continuato a proclamare la propria splendente felicità, in un climax di luce primaverile, ricorrendo beninteso nuovamente alla mediazione metaforica, e di matrice architettonica (23 marzo):

Stanotte, svegliandomi, mi sono parso simile a un bel palazzo napoleonico, con molte dorature, molta illuminazione, molti specchi, senza un angolo d'ombra, affollato di gente cerimoniosa... Sono così terso! così lucido! così felice! D'un metallo così risplendente! In me non v'è un atomo di materia opaca. Bisognerebbe essere Dio per sopportare una felicità così eterna. (Piovene, *Opere* 215)

Nessun sintomo di malessere, dunque, ma una beatitudine assoluta, priva di qualsiasi zona oscura, così da rassomigliare, ancora, all'indifferenza divina, e tanto autoreferenziale quanto lo può essere il riflettersi in uno specchio. Già il 14 febbraio il protagonista aveva scritto, sempre servendosi di un linguaggio immaginifico, ed anzi alludendo al canale visivo quale modalità preferita dall'autore per rapportarsi da lontano alla realtà senza restarne intaccato:

Mi sono scoperto senza sorpresa tranquillo: come chi nella solita stanza guarda sopra la porta, e s'accorge, la prima volta, d'un quadro. Che luce d'eternità nella terra! in questo caro suo regno! come quando la luna azzurreggia sul mare. Giunge in me come il calore in un ferro, che appena appena tocchi il fuoco di punta. Evocherò gli amori e le musiche, purché m'indugi a ricordarmi del mondo. (Piovene, *Opere* 204-205)

Non stupisce, che da figurazioni paesistiche quasi prive di elementi antropici e da riferimenti a spazi architettonici del tutto astratti, in cui non v'è traccia del vivere umano, si sia passati a correlati mineralogici,

privi di qualsiasi alito di vita. Nessun trasalimento emotivo, nessun trasporto autentico, dunque, nei confronti di Luisa, ma solo la reificazione dell'amante ad espediente di distrazione. Così come nei confronti degli abitanti del borgo ai piedi della Rotonda, anche nei confronti di Luisa l'unico rapporto possibile è inscritto nella sfera di un opportunistico egoismo. Si chiarisce così anche l'accezione secondo cui è opportuno interpretare il bisogno di lei che il protagonista aveva espresso in data 29 gennaio, nel passo citato (185).

La voracità egoistica del narratore, che pare nutrirsi di occasioni e persone meschine, ma anche di tenere innamorate, così come di oggetti e paesaggi transizionali, per sostituire "alla vita e alla normalità di comportamenti e sentimenti l'estrema complicazione dei moti e degli stati interiori, le contorsioni e le ambiguità dell'anima" (Barberi Squarotti 59), coinvolge anche il lettore, risucchiato dalle sottigliezze cerebrali e dagli slanci lirici e visionari sfruttati per mettere in campo "una sottile e acuta autoapologia, che glorifica, in ultima analisi, la propria inettitudine e la propria ambiguità come un'altra verità più profonda di quella che può essere colta dalla gente comune, in base ai diffusi e consueti metri di giudizio" (Barberi Squarotti 59). Nell'ottica deformante proposta dal narratore, le parole vengono falsamente piegate alla meschinità di chi le usa: così anche il termine "felicità" è utilizzato ad indicare l'"abulica incapacità a vivere e a scegliere" (Mutterle, "Un romanzo" 5) in cui si esprimeva la crisi morale ed intellettuale della borghesia e dell'aristocrazia negli anni in cui il racconto, e nella finzione il diario, furono scritti, e che, con la stessa lucidità ma senza mediazioni, Moravia aveva indicato come la malattia dell'indifferenza (Mutterle, "Attenzione" 143).

Nessuna maturazione sentimentale, dunque, ma solo un fittizio avvatarsi dell'io su se stesso. Nulla muta nel protagonista, così come non variano oggetti e paesaggi eletti a referenti della propria stabile aridità interiore. Pagina dopo pagina, all'approssimarsi della primavera, nessun tepore gli scalda l'animo, non più di quanto possa fare una fiamma che appena lambisca il ferro. Egli può cambiare forma, ma senza modificare la propria identità (14 febbraio): "davvero son come le nuvole: eterno, ma non solitario; austero e cedevole ad ogni alito d'aria. La vita mi cambia, ma senza dolore" (204).

Non a caso, il diario si avvia alla conclusione con annotazioni che richiamano quelle delle prime pagine (8 marzo), suggellando con

IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

una sorta di *ring composition*, la cui circolarità richiama il simbolismo della sala centrale della Rotonda, l'ermetica autoreferenzialità del protagonista:¹⁷

Una facciata della Rotonda dà in un terrapieno, di dove la pianura si domina come dall'alto, benché la villa non sia molto elevata. Mi sento leggero, non penso ... Questa villa e quest'architettura m'insegnano a vivere senza stranezza o capriccio. ... L'interno è luminoso, sperduto nei campi. (211-212)

E, risolutivamente, il 23 marzo:

Col buio, sono salito sui colli: pioveva. Sono tortuosi come un labirinto: per giungere a un luogo a breve distanza in linea d'aria, bisogna percorrere una lunga strada. (Piovene, *Opere* 215)

Così ha fatto il nostro narratore, impostando un dedalico "raccontare divagante la cui totalità di transizioni, contraddizioni, silenzi è pressoché impossibile registrare e censire" (Mutterle, "Attenzione" 146). Proprio le figure paesistiche che accompagnano questa sofisticata rimozione della vita costituiscono la trama di cui si intesse questa narrazione digressiva. "È un paesaggio, che non tanto vedo con gli occhi; ma racconto, passeggiando, a me stesso" (Piovene, *Opere* 216).

Conclusioni

"Cangiante e multilaterale" è "la realtà che ci attornia nei suoi aspetti migliori: infatti, dove non è ambigua, è soltanto atroce," ha scritto lo stesso Piovene nella premessa al volume di saggi *Idoli e ragione*, scritta nel '74, a pochi mesi dalla morte.

Nello scrittore vicentino, la bellezza della vita e dell'arte appaiono sempre collocate in una sorta di scrigno a doppio fondo, dove la stratificazione necessaria della verità contenuta è resa possibile dalla doppiezza, o ambiguità, della forma esteriore.

Per Piovene, a differenza del fluido protagonista di *Inverno d'un uomo felice*, non si trattava di becerò trasformismo, o di debole relativismo, ma di appassionata ricerca di quella parte di verità che a suo avviso risiedeva in ogni idea, in ogni espressione della vita e

dell'arte. Nei giochi prospettici che si addicono soprattutto alle prime prove dello scrittore, e connaturati in particolare alle strutture epistolari e diaristiche, egli ha però voluto rappresentare i rischi connessi ad una condizione estrema e patologica della contemporaneità: l'egoismo qualunquistico fino alla perdita dell'anima, all'uomo senza qualità ovvero alle qualità senza l'uomo, incarnate in scenari naturalistici e architettonici di astratta perfezione. Lasciarsi andare "dove tutto diventa bello, come le mezze tinte, i riflessi dell'aria ed i colori della luna" del pur caro Veneto di terraferma, può significare "giungere a qualunque cosa" (Piovene, *Idoli* 49). Si spiega così il moralismo dell'autore, il suo credere senza cedimenti in un'arte e in una letteratura, eleganti e sorvegliate, belle sempre, ma che parlino senza esitazioni e con sincerità dell'animo umano. È questo il significato profondo di certe scenografie venete, fatte di colli e di ville, su cui si muove un'umanità in declino, portata a fingere con facilità, come fanno borgatari e giovin signore, senza distinzione, nel testo preso in esame.

Maria Pia Arpioni

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

NOTE

¹ I luoghi per Piovene sono uno e molti al medesimo tempo. Così se l'Italia, nelle sue stesse parole, "con i suoi paesaggi, è un distillato del mondo", il paesaggio vicentino è il luogo del perpetuo ritorno, "sede unica in cui prende sostanza... l'insostituibile storia-memoria del singolo" (Zanzotto 236). Piovene in effetti mostrò, proprio sulla base dell'affettuoso attaccamento ai luoghi natii, un profondo interesse per i territori delle altre regioni italiane e quelli visitati in occasione dei suoi reportage per *Il Corriere della Sera* e *La Stampa*. Si muovono in quest'ambito, per raffronti con quell'unico spazio originario, le mappe mentali di *Viaggio in Italia* (1957), opera che registra in maniera originale il cambiamento di costumi, mentalità e geografie causato dalla svolta industriale, e i testi stesi per la serie *L'Italia vista dal cielo* (1966-1984) del regista Folco Quilici, cui contribuirono anche Comisso, Sciascia, Brandi, Praz, Calvino, Prisco, Silone, Soldati.

² Nella nota introduttiva a questa prima pubblicazione ha scritto Clelia Martignoni (in Piovene, *Opere* 16): "Già in quest'opera narrativa si delineano parecchie costanti dell'opera di Piovene: la feconda vena del ritrattista e del paesista, l'incessante meditazione psicologica."

³ Nato a Vicenza nel 1907 da due nobili e antiche famiglie del luogo, Piovene crebbe in un ambiente aristocratico e conservatore di stampo settecentesco, venendo educato

IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

nella religione cattolica; la città veneta e i suoi dintorni, così come il sentimento religioso, hanno larga parte nella sua opera, insieme con l'influenza, in certi momenti della sua produzione, dello scrittore vicentino Antonio Fogazzaro. Dopo gli studi liceali nell'austera disciplina gesuitica del Collegio dei Barnabiti di Lodi, il giovane Piovene frequenta il corso di laurea in filosofia presso la Statale di Milano. Laureatosi nel 1925, nel '26 Piovene esordisce come critico letterario in rassegne bibliografiche; nel '27 comincia a collaborare con il "Convegno", dove pubblica saggi, recensioni, racconti, manifestando fin da subito una felice combinazione fra considerazioni colte e moralistiche e una notevole disposizione narrativa. Nel corso degli anni lo scrittore collaborerà a varie riviste, sia letterarie sia di varia umanità (come *Pegaso*, *Libra*, *Solaria*, *Pan*, *Primato*, *Mercurio*, *Epoca*, *Espresso*), e testate giornalistiche (*L'Ambrosiano*, *Il Corriere della Sera*, *La Stampa*, lasciata nel '74, a pochi mesi dalla morte, per l'appena fondato *Giornale Nuovo* di Montanelli), soprattutto in veste di corrispondente estero: soggiorna in vari Paesi sia europei sia d'oltreoceano, alternando periodi più o meno lunghi in Italia. Il primo libro è una raccolta di racconti, *La vedova allegra* (1931). Seguiranno il romanzo epistolare *Lettere di una novizia* (1941), da molti considerato uno dei capolavori; *La Gazzetta Nera* (1943), *Pietà contro pietà* (1946), *I falsi redentori* (1949). Vengono poi pubblicati *De America* (1953) e *Viaggio in Italia* (1957), volumi che raccolgono scritti di *reportage*. *La coda di paglia* del '62, raccolta di articoli già apparsi in varie sedi giornalistiche, è accompagnata da una prefazione in cui l'autore compie un'autocritica non sempre limpida dei propri trascorsi fascisti. Il '63 è l'anno di un altro capolavoro, *Le Furie*, mentre nel '69 è la volta delle *Stelle fredde*, vincitore del prestigioso "Premio Strega". Nel frattempo vengono pubblicati altri suoi volumi di articoli: *Madame la France*, *La gente che perdè Jerusalemme* (entrambi nel '67), *L'Europa semilibera* (1973). Altri testi usciranno postumi. Piovene si spense a Londra nel 1974.

⁴ Si tratta probabilmente di Villa Bertolo detta ai Nani, descritta da Goethe nel suo diario di viaggio del 1786 e luogo in cui Antonio Fogazzaro, andato sposo a Margherita Valmarana, aveva ambientato il romanzo *Piccolo mondo moderno* del 1902.

⁵ Tale confessione trova singolari punti di contatto con un racconto steso il 28 febbraio 1954 per rievocare la visita al pittore De Pisis, "ospite di una casa di cura nei dintorni di Monza": "per lui il mondo era tutto Eros. Ricordai allora che De Pisis non chiedeva mai a nessuno che cosa pensasse d'una filosofia, d'una tendenza politica, ma soltanto se gli piacesse" (Piovene, *Inverno* 71). Significativa e degna di approfondimento è anche la perfetta identità nel titolo della novella che ci accingiamo ad analizzare con questo racconto.

⁶ Un'ampia disamina degli anni di Guido bambino e ragazzo si trova in Simona Mazzer, *Guido Piovene, una biografia letteraria*.

⁷ L'apostrofe iniziale agli amici potrebbe far pensare si tratti di lettere, benché forse prevalga l'attitudine retorica di tale *incipit*. Del resto, è noto quale fosse l'attaccamento di Piovene alla forma epistolare, che egli riprende dalla letteratura settecentesca. In questo caso, si tratta più probabilmente di pagine di diario, dove il narratore riversa, variamente schermata, la sua interiorità. In proposito ha scritto Martignoni, relativamente all'intera raccolta, che "il tessuto dominante dell'opera non è narrativo" ed è "affidato a un mosso procedimento di memoria: donde non soltanto il prevalere della prima persona, ma anche, nel racconto meno oggettivo, *Inverno d'un*

uomo felice, l'espedito diaristico. Ne risultano, oltreché scarse vicende e continue divagazioni, anche frequenti ricorsi, nella tecnica stilistica, a strutture liricizzanti" (Piovene, *Opere* 14).

⁸ L'uso del verbo "villeggiare" da un lato contrassegna ulteriormente una condizione superiore, aristocratica e padronale, che si preciserà meglio nel corso del racconto, annunciando inoltre una significativa contrapposizione fra campagna e città, più tardi (2 febbraio) esplicitata come contrasto fra beato isolamento e socialità non gradita: "Sono felice. Ma in campagna, e non in città. Ma chiuso nel mio studio, e non in compagnia di Luisa." (Piovene, *Opere* 190). Dall'altro lato, il verbo "villeggiare" sta ad indicare una condizione non assunta come definitiva, e assieme una non pienezza di vita, come se il protagonista non volesse precludersi certe opzioni a scapito di altre e desiderasse mantenere aperto il ventaglio delle scelte. Il narratore va e viene fra villa e città due volte al giorno (180).

⁹ Cfr. il frammento datato 17 febbraio (Piovene, *Opere* 206-207).

¹⁰ Piovene visse sì fin da bambino in splendide dimore storiche, ma non sembra che la Rotonda sia stata una di queste. Sappiamo però che dal 1912 la villa era però diventata proprietà della famiglia Valmarana, a un ramo della quale apparteneva anche la madre di Piovene, che quindi ebbe forse modo di accedervi con una certa libertà. Si configura anche attraverso l'attribuzione di una residenza tanto straordinaria il profilo psicologico del protagonista, amante della propria solitudine aurea e poco desideroso di commistioni con altri.

¹¹ In "L'antico come estasi" del '61, articolo dedicato all'arte veneta "visionaria di Roma e del mondo antico" di Mantegna, Palladio e Piranesi, pubblicato in volume all'interno di *Idoli e ragione* (90-92), Piovene ha definito Palladio "visionario del mondo classico; dove il classicismo assume quasi l'assurdità del sogno. Tanto da indurlo a saccheggiare idealmente gli edifici studiati a Roma per riportarne gli elementi in Vicenza...; ma ottenendone un risultato così diverso, perché il classico si presenta in lui con il misto di morbidezza e di violenza della cosa sognata. Quante volte, negli anni in cui cominciavo a guardare, contemplando quegli edifici in tutte le ore del giorno, subivo senza ben capirla la suggestione della loro doppiezza. In essi la misura classica ha la precarietà dell'estasi." La Rotonda fu ispirata a Palladio, com'è noto, dal Pantheon romano. Fino a quel momento la pianta centrale con relativa cupola erano state applicate quasi soltanto ad edifici religiosi, probabilmente per il significato di cui si è detto. Questa originale villa-tempio venne commissionata a Palladio dal canonico e conte Paolo Almerico, ritiratosi nel 1565 dalla curia romana. La costruzione fu iniziata nel 1566 sul sito prescelto, la cima tondeggiante di un piccolo colle appena fuori le mura di Vicenza; doveva avere funzioni di rappresentanza, ma era anche un tranquillo rifugio di meditazione e studio. Visitando nel 1786 Vicenza dove l'artista si formò e visse, di lui ebbe a scrivere Goethe nel suo *Viaggio in Italia*: "... dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza" (Goethe 54). All'interno della villa palladiana, il protagonista del nostro racconto pare condurre una non dissimile vita estraniata.

¹² Interessante il contrappunto con l'aspetto di "deserto" che il personaggio della nana, richiesto della sua opinione, attribuirà alla villa, nella quale "si può camminare dappertutto come in una campagna senza strade" (Piovene, *Opere* 181).

¹³ Crotti (28), commentando *Il ragazzo di buona famiglia*, romanzo postumo in verità

IL PAESAGGIO VENETO IN PIOVENE

redatto da Piovene fra '27 e '28, nota come il dittico composto dai lessemi “senilità” e “indifferenza”, che nell’opera “descrive un vero e proprio scenario tematico circolare di singolare coerenza”, non possa non “richiamare un determinato clima letterario, peraltro auscultato dagli scrittori di quegli anni con estrema attenzione.” Il riferimento riguarda naturalmente soprattutto Moravia, citato dalla studiosa a p. 29. In questa sua primissima prova narrativa, *Il ragazzo di buona famiglia*, Piovene assume il carattere della senilità “in una matura accezione sveviana, cioè quale endemica condizione esistenziale segnata da inettitudine e da impotenza” (Crotti 28). Caratteristiche psicologiche che sono anche del protagonista del racconto *Inverno d’un uomo felice*, come sottolineato anche da Martignoni (Piovene, *Opere* 10).

¹⁴ “La fissazione su oggetti insignificanti, complementare alla fuga da quelli significativi sul piano della responsabilità implica assenza di sentimento ossia indifferenza, ossia in ultima analisi, rinuncia a pensare” (Mutterle, “Attenzione” 147).

¹⁵ Opportuna la lettura nietzschiana e psicoanalitica di Mutterle (“Attenzione” 146): “la bolla-aureola da cui il protagonista si sente circondato, autocompiendosi nel proprio riso zarathustriano, ha come premessa un percorso di rinuncia, asceti, autoamputazione: colui che si esprime in quel modo ha attraversato un processo di cristificazione, conosciuto il deserto per elaborare un’etica non più cristiana, innervata di volontà di potenza. Si tratta ovviamente della conquista conseguita grazie a una serie di rimozioni, e liberandosi dall’inettitudine della colpa; le epifanie degli oggetti e la sfilata interiore delle visioni inizialmente non sono altro che manifestazioni ossessive di rimorso, fatte proprie alla fine in una contemplazione mistica che non necessita nemmeno più della vista esterna.” Il critico intravede nel racconto la *fabula* di una “stoica reazione al fallimento straziante e umiliante di una storia d’amore” (*ibidem*), dando credito ad una originaria sincerità del protagonista e additando nella delusione amorosa l’inizio di un deliberato processo di inaridimento interiore. In data 2 febbraio (Piovene, *Opere* 191) il narratore fa però risalire all’adolescenza il punto d’inizio di queste sue “profonde consuetudini del sentimento.”

¹⁶ Secondo il protagonista e narratore, tuttavia, neanche Luisa è immune da infingimenti (*Opere* 190, 202-203).

¹⁷ Non diversamente annota De Michelis (271) come la retta e il cerchio siano “metafore esemplarmente novecentesche”: la prima, in quanto infinita, indeterminata, riducibile al punto-attimo, è emblema della modernità come infinito viaggiare in sé appagato che esclude progetti; il secondo è tradizionalista, perché finito e di senso compiuto, tendente al ritorno. Il critico evidenzia il dilemma di Piovene, combattuto fra l’accettazione del moderno e le proprie innate resistenze, radicate nell’origine aristocratica e vicentina.

OPERE CITATE

Barberi Squarotti, Giorgio. “I primi romanzi di Piovene.” In *Guido Piovene*. A cura di Stefano Rosso-Mazzinghi. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1980. 53-70.

Catalano, Gabriele. *Piovene*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

- Cordelli, Franco. *L'ombra di Piovene*. Firenze: Le Lettere, 2011.
- Crotti, Ilaria. *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*. Milano: Mursia, 1994.
- De Michelis, Cesare. "Tutto è viaggio, anche un'idea." Del Tedesco e Zava 269-77.
- Del Tedesco, Enza, e Alberto Zava, a cura di. *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, Atti del Convegno. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009.
- Galimberti, Umberto. "La stinta metropoli che spegne le emozioni." *La Repubblica* 15 gennaio 2006.
- Goethe, J. Wolfgang, *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori, 1983.
- Jakob, Michael. *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Magris, Claudio. *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori, 2005.
- Marchetti, Giuseppe. *Invito alla lettura di Piovene*. Milano: Mursia, 1973.
- Mazzer, Simona. *Guido Piovene, una biografia letteraria*. Fossombrone (PS): Metauro Edizioni, 1999.
- Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.
- Mutterle, Anco Marzio. "Attenzione, distrazione, stramberia ne La vedova allegra." *Studi Novecenteschi* 49 (giugno 1995): 143-158.
- . "Un romanzo giovanile di Guido Piovene." *Rassegna lucchese* 1 (2000) 5-23.
- Parise, Goffredo. *Un sogno improbabile*. ora in Goffredo Parise. *Opere*. 2 vv. A cura di Bruno Callegher e Mario Portello. Milano: Mondadori, 1987 e segg. 1547-1555.
- Piovene, Guido. *Idoli e ragione*. Milano: Mondadori, 1975.
- . *Inverno d'un uomo felice*. Milano: Mondadori, 1977.
- . *Il lettore controverso. Scritti di letteratura*. A cura di G. Maccari. Torino: Aragno, 2009.
- . *Opere narrative*. 2 vv. A cura di Clelia Martignoni. Milano: Mondadori, 1976 e segg.
- . *Verità e menzogna*. Milano: Mondadori, 1975.
- . *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori, 1957.
- Zanzotto, Andrea. "Paesaggi pioveniani: puntualizzazioni intorno alla dimensione poetica de *Le stelle fredde*." Del Tedesco e Zava 233-52.

Comunità chiuse: *Io sono Li, La Giusta distanza e Cose dell'altro mondo*

Una massa umana, densa, trasbordante, eccessiva, tenuta misteriosamente insieme attorno ad un tronco che non si vede ma si immagina, avanza, lenta e paradossale, nel nulla del deserto. Tra di loro non c'è nemmeno un centimetro libero. Persone e averi essenziali sono pressati in una massa umana unica che scivola monotona in avanti. Non si vede da dove viene, non si vede dove va. La nostra immaginazione riprende dalla recente memoria qualcosa che le assomigli. Masse umane, anche queste trasbordanti, che scivolano nell'acqua su quelle che i media hanno definito "carrette di mare." Li chiamano *boat people*. I *truck people* non si erano ancora visti. I primi attraversano il mare, i secondi il deserto. Tutti sono migranti: folle umane spinte da un'energia irresistibile, mosse non si sa bene se dal bisogno di fuggire guerre, fame, disoccupazione, siccità e incubi, o forse attratte da un sogno, dal richiamo delle luci di città lontane. Oppure da entrambi, creando un cortocircuito unico, una sinergia irresistibile di fronte alla quale, sopraffatti e impotenti, riconosciamo una forza smisurata che chiamiamo il vento della storia. I *truck people*, se sopravvivranno al deserto, ai trafficanti, alle prigioni libiche, diventeranno anche loro *boat people*, pronti a infilarsi nel confine liquido dell'Europa. Provengono dal sud del sud. Viaggiano leggeri, poco o niente da perdere se non la propria vita. E sono al centro di diversi film documentari: *A sud di Lampedusa*,¹ *Mare chiuso*,² *Come un uomo sulla terra*.³

Altre immagini. I mondi si guardano. In *A sud di Lampedusa*, Segre riprende le immagini di un televisore in un centro di detenzione libico. Un campione del ciclismo, con fasce di muscoli in grande evidenza, con occhiali da sole, bici e maglie colorate, taglia vincente un traguardo in mezzo ad auto accompagnatrici, folle festeggianti e flash fotografici. Gli immigrati dormono per terra, chiusi a decine in una piccola stanza spoglia, e si proiettano nel loro sognato traguardo. Altre immagini, questa volta per altri spettatori al di qua del confine. Una Porsche scintillante, acque azzurre, occhiali da sole su visi abbronzati e ombrellini su bibite dissetanti, donne e uomini bellissimi, eleganti, autostrade, poster giganti sulle facciate dei grattacieli, velocità.

Pubblicità, cinema, tv, documentari che siano, poco importa. Guardate questi spezzoni in successione, in qualsiasi ordine vogliate. Entrambi, in un modo o nell'altro, uno dalla prospettiva dell'altro, sembrano film di fantascienza. Il primo mondo pare il post apocalittico del secondo, il secondo al primo pare letteralmente come un altro pianeta. Il primo insegue il secondo e lo sogna. Il secondo pone barriere infinite al primo, ormai divenuto il suo incubo apocalittico. Come nella serie televisiva *The Walking Dead* (USA 2010), dove la civiltà moderna perde tutto, invasa da una massa extraumana, gli zombi. Nessuno osa chiamare zombi i migranti,⁴ ma la paura profonda della perdita degli standard della civiltà avanzata, appoggiata alle proprie infrastrutture ultra moderne e sulla propria tecnologia, la paura dell'alterità radicale, la paura della caduta fuori dalla modernità mista al fascino oscuro di un'esistenza determinata da estremi istinti di sopravvivenza, quella paura c'è tutta.⁵ E non a caso nelle analisi di Zygmund Bauman sulla globalizzazione uno degli aspetti odierni più importanti è proprio il timore della perdita della sicurezza. Dietro al fenomeno che lui chiama "voglia di comunità" ci sono l'incertezza, l'insidia della massa multiforme, il bisogno di escludere la minaccia. Dietro ai muri nelle comunità di ogni genere che abitano le nostre metropoli si nasconde, secondo Bauman, il trauma dell'incertezza. La chiusura volontaria in comunità di ogni tipo, vista come una forma di autoghettizzazione, serve ad allontanare l'insidia del magma imprevedibile che attraversa le nostre città.

La comunità vista come un esercito di guardiani armati che controllano l'ingresso; predatori e cacciatori all'agguato, in sostituzione della figura premoderna dell'orco del mobile vulgus, promossi entrambi al rango di nuovi nemici pubblici numero uno; ridurre gli spazi pubblici a enclaves, 'difendibili' con accesso selezionato; separazione, anziché contrattazione, della vita in comune; criminalizzazione di qualsiasi differenza. (Bauman 112)

Da questa prospettiva, scrive Bauman, "comunità significa identità, e 'identità' significa esclusione dell'altro" (112). Non molto diversamente da Bauman, anche Paul Virilio punta tutto sull'insicurezza, tanto da intitolare il suo saggio *Città panico*.⁶ L'accento di Virilio è sul ritmo elevato del progresso tecnologico e scientifico che elude

COMUNITÀ CHIUSE

qualsiasi controllo politico. Tutti i fenomeni insidiosi del nostro mondo, nell'era contemporanea, assumono il suffisso "iper" e "mega": iper-concentrazione, megalopoli, iper-terrorismo. Ed è proprio la città, oggi megalopoli, lo spazio della mondializzazione economica, dove la rivoluzione dei mezzi di comunicazione ha reso obsoleta l'idea della sovranità territoriale come fondamento dello stato di diritto. Secondo Virilio il declino dello stato nazione ha lasciato spazio all'avanzamento di quelle che chiama nuove città-stato: un'iper-concentrazione del genere rende possibile l'iper-incidente e causa angosce collettive sproporzionate.

Dopo molti documentari dedicati all'immigrazione proveniente dall'Africa e al tessuto sociale ed economico veneto (*Marghera Canale Nord, Pescatori a Chioggia e La mal'ombra*), con *Io sono Li* (Italia 2011) Andrea Segre torna ad occuparsi cinematograficamente dei temi dell'immigrazione, affrontando le questioni complesse dell'integrazione urbana attraverso le metafore artistiche della fiction, una differenza stilistica che si fa nettamente sentire. Segre propone una fotografia molto attenta ed estetica in grado di articolare bene gli stati d'animo dei personaggi. I due protagonisti provengono da realtà complesse, chiuse e distanti. L'informazione, al contrario di quando accadeva nei documentari, si riduce all'essenziale, lasciando molto spazio all'immaginazione e agli stati d'animo resi fin nelle più particolari sfumature, echeggiando la stessa cura nei dettagli de *Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino (Italia 2004), forse anche grazie alla collaborazione dell'editor Luca Bigazzi, già collaboratore di Sorrentino. Si parla molto per metafore, versi, lettere, silenzi, inquadrature, colori e luce, dando vita a un film fortemente lirico. E allora quando sullo schermo c'è la protagonista Shun Li, domina quasi sempre il rosso etnico delle lanterne ma anche della poesia, della passione più autentica. Qu Yuan è il poeta tradizionale cinese (340 a.C.-278 a.C.), cui è collegata la Festa delle barche drago e che viene ricordato facendo galleggiare nei fiumi candele e lanterne. Questo tema cromatico è letteralmente un filo rosso che attraversa il film perché Shun Li non perde occasione per far mettere in acqua piccole candele e lanterne al punto da farsi associare costantemente dallo spettatore con la poesia, i colori, l'acqua e il mistero. Durante questo ininterrotto parlar per metafore, la ragazza stessa contrasta la laguna,

“sostantivo femminile, calmo e misterioso,” con il mare, sostantivo maschile, “mai in pace, e sempre in movimento.” La contrapposizione dei generi è un sottotema del film, evidente, netto e senza soluzioni. I maschi cinesi sono sempre padroni, mafiosi e spesso volgari. Le donne sono vittime, offese sia di mattina che di sera, come nei versi del poeta cinese, ma anche gentili, delicate e sognatrici. L’unica figura femminile italiana che compare nel film è l’arrabbiata moglie di Devis, il bullo del luogo, anche lei madre, stanca, sottomessa. Gli uomini italiani sono resi invece in modo meno schematico e rappresentano diversi temi nel film. Questi paralleli, forse fin troppo semplici, appaiono funzionali alle problematiche di una globalizzazione, tra l’altro anche maschilista, che il film pone come centrali.

Shun Li è una giovane donna cinese che lavora a Roma in una fabbrica tessile dove cuce quaranta camicie al giorno, dieci più del necessario per pagare il suo debito e far venire in Italia prima possibile il figlio di otto anni. E siamo sin da subito catapultati in un mondo oscuro, dove si parla poco e quel che si dice a volte lascia perplessi. Shun Li è in condizioni di semi schiavitù temporanea, ostaggio di un gruppo di connazionali che assomiglia in tutto a un’organizzazione mafiosa. Il suo arrivo e la conseguente occupazione in Italia sembrano opera loro. Il figlio è rimasto in Cina, con i nonni, il suo congiungersi con la madre dipende dalla volontà di questa organizzazione, ma dal film non si capisce come e quando. Loro (l’organizzazione) decidono e comunicano, ad un certo punto, ciò che chiamano “la notizia,” come fosse un atto amministrativo, e burocratico, che decreta il pagamento del debito e lo svincolamento della persona. Non è dato sapere come controllino i movimenti del figlio in Cina e il suo attraversare le frontiere. L’opacità estrema dell’organizzazione rende credibile il non spiegato.⁷ Shun Li viene trasferita a Chioggia per loro decisione.⁸ Qui lavorerà in un’osteria appena acquistata da cinesi e frequentata soprattutto da vecchi pescatori del posto, una scelta che mette in evidenza il primo punto debole della trama. Non si comprende bene, infatti, perché Shun Li non possa continuare a pagare il debito nell’azienda romana, sempre gestita da cinesi, ma debba invece trasferirsi nel Nordest. E anche il suo italiano con un forte accento, cinese in un ambiente dove si parla quasi esclusivamente in dialetto locale, rende questa scelta incomprensibile. È l’opacità che avvolge l’intera comunità cinese a rendere verosimile quasi tutto.

COMUNITÀ CHIUSE

Chioggia è situata su una piccola area peninsulare adriatica fra la Laguna Veneta e il Delta Po, a circa metà strada tra Venezia e Ferrara. Ed è chiaro che tra il mondo dei pescatori locali e la comunità cinese le distanze sono notevoli. Come notevoli sono anche, e soprattutto, le reciproche chiusure. Sembra quasi che Segre, originario di Chioggia, per parlarci di chiusure abbia voluto ambientare il film laddove le distanze tra le due comunità sono estreme. E lo sono anche le conseguenze.

Shun Li, chiusa in questo doppio isolamento, farà amicizia con un vecchio pescatore, conosciuto come il Poeta per la sua versatilità a comporre, impromptu, rime giocose. Jugoslavo immigrato in Italia da ormai 30 anni, la sua origine⁹ è un altro aspetto che richiama l'attenzione. Originario di Pola, Bepi non si dice croato ma jugoslavo (il film è del 2011), e in quanto apparentemente bene integrato nella sua comunità, la sua origine viene considerata da tutti un trascurabile dettaglio. E tuttavia questo ci dice che l'integrazione richiede il suo tempo. Pola è il nome italiano della città che in Croazia è nota come Pula, per secoli territorio della Serenissima. Ma se i suoi amici lo considerano in tutto e per tutto chioggiotto, lo fanno in virtù dei trent'anni trascorsi a Chioggia, e non a causa di intrecci storici. Il suo dirsi jugoslavo d'altro canto riflette una concezione temporale oltre che geografica delle entità statali. Bepi è vissuto nella Jugoslavia di Tito che ha lasciato. La natura volatile dell'entità statale sembra rimettere al centro l'individuo, specie quando si considerano le dinamiche globalizzatrici in corso. Tito è morto. Mao Zedong è morto. Il comunismo statale quasi. Ora Bepi e Shun Li, i quali hanno in comune, oltre al passato di cittadini del comunismo, anche il mare, s'incontrano a Chioggia. Ciononostante, Bepi in barca le offre la grappa "jugoslava" mentre Shun Li non si separa nemmeno per un secondo dalle lanterne e dai versi del suo poeta. Se da un lato Segre vuol far incontrare due persone che hanno attraversato la storia e si sono incontrate a Chioggia, dall'altro i due rimangono rappresentanti delle loro comunità.

E la convivenza delle comunità rimane il tema centrale del film. Tra Shun Li, figlia anche lei di pescatori cinesi, e il pescatore di Chioggia nasce un'amicizia romantica che allarma subito in egual misura entrambe le comunità. Dopo una breve sequenza in cui gli amici di Bepi leggono in modo allarmistico e riduttivo le vicende

internazionali (“i soldi americani finiscono in Cina” dice uno di loro riferendosi alla delocalizzazione del lavoro), arriva il momento in cui la tesi autorale e l’ideologia che produce i contrasti nel film viene esplicitata: i timori di natura economica degli strati comunque ultimi del Nordest (si tratta di pescatori, non di industriali) alimentano sfiducia, chiusura e discriminazione. Si verifica quindi una forma preventiva di astio classista verso lo straniero intraprendente. La minaccia oscura si chiama “mafia cinese” che, come nel potenziale *affaire*, attraverso i matrimoni delle loro giovani con i vecchi del luogo mirerebbe alle proprietà immobiliari degli stanziali. E, nonostante la banalità evidente delle affermazioni (il Poeta non possiede altro che un fatiscante casone da pesca in mezzo al mare), la tensione diventa drammatica. “Gli italiani parlano male dei cinesi per colpa tua”: la sentenza dei capi dell’organizzazione produce la condanna, l’allontanamento di Shun Li, dal pescatore prima e dalla comunità poi. Il figlio arriva solo dopo che Shun Li è andata a lavorare in una fabbrica import-export, ma la domanda su chi abbia pagato il debito con l’organizzazione rimane inevasa. Questo è il secondo punto debole della trama. Il pensiero va subito al suo amico, ma apprendiamo che solo un cinese può saldare il debito. A Shun Li viene comunicato che l’amica con cui condivideva la stanza a Chioggia è scappata lasciando dei soldi. Sono questi i soldi del riscatto? Considerando verosimile che anche l’amica stesse lavorando per saldare il proprio debito, ci si potrebbe chiedere dove abbia trovato il denaro e il coraggio per aiutare l’amica. È stato Bepi a pagare tramite lei? Difficile saperlo, anche a causa dell’amara sorpresa che attende la ragazza al suo ritorno a Chioggia. Il Poeta, non avendo retto alla separazione, è morto. E con la sua morte si risolvono, in modo assai conveniente, le problematiche di una relazione difficile. Tutto sfuma nella poetica dell’impossibile, dell’indicibile, che sembra esplicitarsi sia come limite metafisico che come contenuto concreto che problematizza l’esperienza dell’integrazione in comunità che risultano, nonostante tutto, chiuse.

L’etnicizzazione visuale del film, l’esaltazione delle peculiarità culturali di entrambi i mondi dei protagonisti, il parlare per metafore di Shun Li e della sua amica, i versi del poeta cinese, il dialetto veneto, il mondo della pesca, ruvido, articolato e sofisticato allo stesso tempo, lyricizzato sin nei suoi più minimi dettagli, sembrano voler catturare

ed esaltare il bello e profondo di ogni cultura. D'altra parte, l'incontro dei protagonisti, entrambi radicati profondamente alle proprie origini culturali, accanto alla critica sociale scontata verso la mafia cinese e i razzisti locali, suggerisce che la coesistenza delle culture è possibile, che la vita in comune, se pur difficile da realizzare, sarebbe bella, che il modello multiculturale funziona se si fonda su quanto abbiamo, in comune, (Shun Li, non a caso, è figlia di pescatori cinesi), ossia su alcuni elementi universali della nostra umanità. Dietro l'amicizia romantica di Bepi e Shun Li c'è proprio la voglia di esplorare ognuno il mondo dell'altro, la volontà di ognuno di ri-trovare nell'universo culturale dell'altro. Shun Li ama andare a pescare con Bepi e Bepi è affascinato dalla commemorazione del poeta cinese tanto da chiederle un funerale che segua lo stesso rito.

Il film mette quindi in evidenza il fascino reciproco dell'altrimenti che sembra inebriare le loro anime. Ad uccidere invece sono l'ignoranza, le fobie, le chiusure soffocanti, la trappola della laguna che, come dice l'amica di Shun Li, non restituisce al mare una parte dell'acqua che vi entra. Il grigio di Chioggia diventa raffinatissimo quando addobbato dai colori di Shun Li. Il modello multiculturale sembra incontrare le preferenze di Segre, ma le chiusure, ben descritte nel film, trasformano il contesto in un arcipelago dove le culture rimangono isolate, senza poter veramente interagire.

Zygmund Bauman guarda con sospetto ad un modello multiculturale¹⁰ che usa in realtà la "cultura" come "sinonimo di fortezza assediata, e gli abitanti delle fortezze assediate sono chiamati a manifestare quotidianamente la loro assoluta fedeltà e ad astenersi dal dare confidenza agli estranei" (137). Bauman osserva che solo la nuova élite mondiale riesce a essere extraterritoriale. Ma questi cosmopoliti non sono latori di una nuova sintesi di cultura globale. "Esiste uno scarsissimo (o addirittura nullo) rapporto tra il "territorio dell'extraterritorialità" e le terre in cui i vari semi-residenti hanno la ventura di abitare fisicamente" (Bauman 56). Queste persone finiscono per abitare alberghi praticamente identici ovunque vadano. Il "cosmopolitismo" è per Bauman inadeguato al ruolo di "cultura globale." L'arcipelago cosmopolita sarebbe composto da molte isole al cui interno trionfano il conformismo e l'esclusione del diverso. Non si tratta allora di altro che di "comunità chiuse," quelle che incontriamo

a ogni angolo e in ogni ceto della collettività. L'insicurezza spinge a serrare i ranghi cercando di tenere fuori qualsiasi insidia. Ma per Bauman le "comunità chiuse" sono dei ghetti volontari che puntano alla limitazione spaziale, alla chiusura sociale e all'omogeneità interna. Ma "solo la divisione etnico-razziale dà alla contrapposizione omogeneità/eterogeneità la capacità di fornire ai muri del ghetto quella sorta di solidità, durabilità e affidabilità di cui necessitano (e per cui sono necessari)" (Bauman 113). Quindi è la divisione etnico-razziale a fornire il "modello ideale" sulla cui falsa riga si formano gli altri surrogati. La differenza con i ghetti reali sta nel semplice fatto che da questi ultimi non si può uscire. È la limitazione prima di tutto spaziale dell'individuo a interessare la teoria di Bauman, il quale critica il modello della globalizzazione in corso, perché tende a de-territorializzare l'élite e a territorializzare, localizzare i poveri.

Non sono diverse le riflessioni stimulate dalla visione di un altro film ambientato nel Veneto, in una generica eppur specifica Concadalbero Veneto, dove centrali sono le tematiche dell'integrazione. "Tra boschi di pioppi e battelli sul fiume, tra reminiscenze di Ermanno Olmi e Federico Fellini, l'obiettivo di Luca Bigazzi indaga un'umanità immobile e grottesca, accogliente all'apparenza ma in definitiva inospitale, che allontanerà fatalmente i tre protagonisti, chi verso la morte e chi verso una nuova vita" (Cincinelli 154-5). Il Nord Est, bisognoso della manodopera straniera per le proprie industrie, fa fatica ad elaborare una prospettiva culturale in grado di fornire coesione ad un contesto che di fatto è multietnico. Anche *La giusta distanza*¹¹ di Carlo Mazzacurati (Italia 2007)¹² si svolge sul doppio piano della denuncia di un forte pregiudizio culturale verso lo straniero e dell'auspicio di un domani per così dire interculturale, in cui le molteplici prospettive e tradizioni che abitano il contesto danno vita a un meticcio in grado di fornire una nuova coesione. Lo dimostra la scelta della colonna sonora, dove spiccano le musiche dei *Radiodervish*, un gruppo italo-palestinese nato e cresciuto a Bari. Lo dimostrano le parole di Hasan, il meccanico tunisino, innamorato della protagonista Mara al quale non piace la nostalgia, anche culinaria, degli stranieri: "se stai qui, stai qui e basta!" Lo dimostra il cognato cuoco marocchino, che prepara le piadine come se fosse bolognese, mentre Mara si avventura nella preparazione del couscous. Sono elementi che fanno capire che lo

COMUNITÀ CHIUSE

stato di contaminazione e di meticcio del Veneto sia più avanti di quanto non appaia nel film di Segre o che perlomeno, le migrazioni mediterranee in generale, e quelle magrebine in particolare, godono di uno stato di integrazione relativamente migliore di quelle del lontano oriente. Anche le parole del difensore d'ufficio di Hasan in chiusura del film, specchio purtroppo fedele dei luoghi comuni del proprio paese, alludono a diversi gradi di comprensione dalla parte dello straniero del sistema Italia, anche se si riferisce alla comprensione dei punti deboli del sistema giudiziario. Gli albanesi e i rumeni, dice questo difensore dipinto dagli autori con aperta antipatia, fanno accordi e accorciano la detenzione. Gli arabi no. E la fine tragica di Hasan che si suicida in carcere lo dimostra. Ci sono altri elementi nel film che accennano a dei livelli differenziati di inserimento degli stranieri. Il tabaccaio del paese ha sposato una donna rumena, probabilmente molto più giovane di lui, e la sorella araba del protagonista ha felicemente sposato un marocchino. I cinesi invece, chiamati genericamente "orientali," appaiono "incatenati" a un laboratorio clandestino sul quale il giovanissimo giornalista e voce narrante del film, scrive un articolo che nessuno leggerà.

La reazione collettiva alla relazione di Hasan con Mara è di gran lunga minore rispetto a quella descritta nel film di Segre. Ma c'è, ed è purtroppo ancora molto importante. Mara, subito dopo aver iniziato la relazione con Hasan, scrive all'amica mettendosi sulla difensiva. Alla proposta di matrimonio dell'uomo risponde con un silenzio implicito e non diversamente articolato che sembra consentire un alibi o una fuga.

Mara afferma di essere una ragazza non convenzionale¹³ a cui il modello lavoro, bambini e fine settimana al centro commerciale sta stretto, senza farci capire se è questo il motivo del suo rifiuto di sposare Hasan, o se, al contrario, è stata la sua non convenzionalità a portarla alla relazione. Questo non è un elemento da poco. La formula convenzionale della famiglia nel film pare nascondere gli impulsi oscuri degli uomini della zona, clienti nascosti delle linee telefoniche erotiche, assassini di cani e di donne, mettendo tutto sotto il tappeto attraverso la comoda colpevolizzazione di chi viene da fuori.

The presence of the dead dogs carried away in stretchers or left in the dust from the very beginning gives the film a feeling of unease

and a foreshadowing of more violence to come. Not all is quiet in the apparently calm town where hidden desires are revealed violently. (Pastorino 137)

Il convenzionale perpetuarsi di una forma di organizzazione sociale, un ibrido di tradizione e consumismo a cui Mara accenna parlando del suo essere anticonvenzionale, sembra indicare una chiusura molteplice. L'uccisione di Mara stessa sa di espulsione. Quando scrive all'amica di non sentirsela di aderire al modello standard dà implicitamente ragione alla madre che prevede per lei un futuro di zitella. Purtroppo la sua esclusione sarà più radicale.

La seconda fuga, anche questa fallita, che il regista concede a Mara è già annunciata all'inizio del film. A Mara, che è di passaggio a Concadalbero, viene offerto di sostituire la maestra locale, impazzita e per questo subito espulsa dal contesto ipocrita: al termine dell'incarico andrà in Brasile. Il suo omicidio avviene prima di questa partenza. Gli impedimenti al matrimonio erano molteplici. Il suo assassinio e la conseguente colpevolizzazione di Hasan servono solo a sottolineare la chiusura del contesto. E se non fosse stata incidentalmente uccisa? E se non fosse partita per il Brasile? Che cosa ne sarebbe stato del rapporto con Hasan? Vedere Bepi e Shun Li o Mara e Hasan nella quotidianità non sembra ancora 'quotidiano' nel panorama veneto.

I cani uccisi periodicamente dall'inizio alla fine del film, la maestra impazzita, i maschi che spiano la protagonista nel suo giardino di notte, il giornalista ragazzino che legge di nascosto la posta elettronica di Mara, la comoda colpevolizzazione di Hasan visto come l'anomalia arrivata da fuori e un autista di corriera, la presenza più routinaria del paese, trasformato in assassino, tratteggiano un contesto polarizzato, tanto bisognoso, quanto carente di equilibrio.¹⁴ Ed è proprio la doppia vita dell'autista, di giorno emblema del modello sociale principale, lavoratore, futuro padre di famiglia, frequentatore dei centri commerciali nel weekend, di notte folle sterminatore di cani, violentatore e persino assassino, a contrapporre i due lati della stessa medaglia. Alla normalità a tutti i costi, viene evidentemente contrapposta l'inquietudine causata dai profondi cambiamenti in corso.

COMUNITÀ CHIUSE

Il cuore del suo film Mazzacurati lo ha messo in alcuni contrasti. Quello tra un'immigrazione certo non rose e fiori ma spesso inserita e apprezzata, e abitanti autoctoni di quel Nordest neopulento che sono, secondo il regista, i veri sradicati e le principali vittime di una modernità che li ha riempiti di offerte e ha fatto loro perdere la bussola e ogni prospettiva di felicità. (Paola De Agostino su *La Repubblica* e ripresa in Cincinelli 163)

In un contesto veramente aperto la maestra forse non sarebbe impazzita, l'autista probabilmente non si sarebbe trasformato in assassino e lo straniero non sarebbe tale. Come un contesto culturalmente più dinamico sarebbe maggiormente in grado di rispondere alle sfide economiche e sociali della globalizzazione. La volontà di chiusura di questa comunità sa tuttavia più della fragilità di una fase di transizione che di fedeltà al passato. Quello veneto in particolare, come quello italiano in generale, è un contesto in cerca di nuovi equilibri. La trasformazione può essere ritardata, ma non può essere fermata.¹⁵

E ancora di Veneto e immigrazione si occupa un film di Francesco Patierno, *Cose dell'altro mondo* (Italia 2011), liberamente ispirato alla pellicola *A Day Without a Mexican* di Sergio Arau (Messico 2004).¹⁶ Si tratta di un lavoro abbastanza ambizioso sul piano dei contenuti, con un cast tipico della migliore commedia italiana degli ultimi anni: le interpretazioni di Diego Abatantuono e Valerio Mastandrea riescono a trasmettere contraddizioni e ambiguità con grande chiarezza. C'è tuttavia un "ma" che riguarda la scelta di questi bravissimi attori e della commedia come genere. Si tratta della simpatia che il lato umano dei loro personaggi riesce a trasmettere, una simpatia che in un certo senso sa di sconto. Soprattutto la recitazione di Abatantuono, che echeggia altri suoi ruoli importanti in *Marrakech Express* (Italia 1989) e *Mediterraneo* (Italia 1991), fa pensare alla delicatezza del registro della commedia quando affronta problematiche così acute come il razzismo. In effetti, i film di Segre e Mazzacurati esaminati in questo lavoro assumono un approccio più asciutto, agevolato da un registro diverso rispetto a quello della commedia. Quest'ultimo però consente a Patierno di adottare artifici narrativi e presentare una tesi autoriale abbastanza approfondita.

L'artificio narrativo che regge la trama del film, se pur preso

in prestito dal film di Arau, ha radici anche in alcune considerazioni di fondo riguardanti la presente realtà veneta, fatta di una piccola media industria affermatasi di recente e per questo ancora priva di adeguate elaborazioni culturali. L'industriale veneto, dagli schermi della televisione di sua proprietà, imprecando pesantemente come fanno spesso anche politici provenienti da questa regione e non solo, punta il dito esattamente contro questo gruppo imprenditoriale: "Vorrei dire due parole a tutti quei signoretti ipocriti, che non discendono dalla borghesia imprenditoriale ma sono la m... arricchita," dice il protagonista rivolgendosi a coloro che adesso rimpiangono la "manovalanza negra" che gli ha "garantito di avere trentacinque telefonini, il cambio del macchinone ogni due anni. A loro e a tutti i sedicenti intellettuali, analfabeti, disoccupati che non hanno voglia di fare niente... a loro io dico ufficialmente..." e conclude imprecando volgarmente.

Il personaggio di Mago Magic, i commenti del primo cittadino, le ritualità che chiudono il film e simili discorsi televisivi sottolineano esplicitamente e ripetutamente questi aspetti. E come in un passato contadino popolato di riti e superstizioni in grado di invocare la pioggia, prima si auspica la sparizione di tutti gli immigrati, raggiungendo espressioni di xenofobia degne del Ku Klux Klan, e poi se ne invoca il ritorno. In questa cornice semplice, si articolano una trama e un'analisi più complessa. La realtà veneta come quella italiana è molto più frastagliata e contraddittoria di quanto non sembri in un primo momento. L'agire quotidiano e le prese di posizione degli abitanti sono condizionate da diverse e spesso eterogenee visioni di mondo. All'imprenditore razzista e ipocrita Mariso Golfetto (Abatantuono) si contrappone la figlia Laura anticonformista e di sinistra, la stessa protagonista de *La giusta distanza*, che convive con un suo operaio nordafricano. Al suo ex, un poliziotto che non si decide ad impegnarsi in legami seri e che nutre scetticismo verso le teorie multiculturali "della sinistra," si contrappone la madre affidata ad una badante originaria dell'Est Europa. C'è poi Marcello, il tassista squadrista appassionato di ronde anti-immigrati, le forze dell'ordine indifferenti alla sparizione degli stranieri, i piccoli imprenditori voltagabbana e via discorrendo. Quando Laura, maestra elementare come ne *La giusta distanza*, accusa Ariele (Mastrandrea), di essere implicato

nella faccenda della sparizione, lo fa con una domanda qualunque: “non è che centrate voi?” E qui che Ariele ha uno scatto lucido, da intellettuale. “Noi chi?” chiede. “Noi che lasciamo affondare i barconi a largo di Lampedusa? Noi che abbiamo dimenticato di essere stati i primi a emigrare? O noi che facciamo vincere il Grande fratello a un rumeno? Noi chi?” - è questa una delle domande più interessanti del film. E sempre Ariele che punta una pistola contro Marcello dicendogli: “Questo paese è fatto di gente come te, di gente non come te e di quelli come me. Per questo è un paese di m...” Il Veneto, metonimicamente, è la stessa società italiana, divisa, segmentata da una popolazione di diversa origine, geografica, culturale, economica e per questo sensibile a diverse soluzioni politiche. Anche il collettivo di scrittura Wu Ming è intervenuto sull’argomento di recente dalle pagine di *Repubblica*. “Se la parola ‘sinistra’ rispecchia qualcosa di comune – afferma WM1 rispondendo all’intervistatore - è la consapevolezza che la società è divisa. Ma ognuno nel conflitto sociale ha la sua posizione, e i conflitti sono diversi, devi scegliere ogni volta da che parte stare, magari scopri che tu stesso non sei sempre dalla stessa parte.” E alla domanda “Puoi essere di destra o di sinistra più volte al giorno?” WM1 risponde: “Sì, puoi essere operaio sfruttato in fabbrica e poi padrone oppressore a casa con tua moglie.”¹⁷

Diverse le visioni di mondo, diverso il linguaggio. Marcello, lo quadrista, dice al poliziotto che agire con le ronde anti-immigrati è “come andare a caccia.” I non italiani, si deduce, sarebbero delle bestie e chiaramente la concezione dell’uomo qui diventa una concezione nazionale. I veneti, e gli italiani, sono implicitamente uomini. Gli stranieri no e per questo possono essere cacciati come animali. Per questo, nel film, l’aggettivo di nazionalità è sempre accompagnato da un dispregiativo. Gli islamisti? “Fondamentalisti.” Gli albanesi? “Fancazzisti.” Sono importanti anche i riferimenti mediatici. La paura dello straniero stupratore metropolitano viene diffusa in tutto il mondo anche dal cinema internazionale. È il caso di *Taken* (Francia 2008) e *Taken 2* (Francia 2012), reso in italiano e citato come *Io ti salverò*, di Pierre Morel dove il protagonista, ex agente della CIA interpretato da Liam Neeson, si trasforma in un giustiziere che dà la caccia ad una banda di albanesi trafficanti di persone e stupratori. Mariso Golfetto cita il film accusando il duro Liam Neeson di essere in realtà un molle.

È palese l'ironia degli autori: l'ascoltatrice di queste confidenze è infatti una giovane nigeriana, prostituta e amante dell'imprenditore ipocrita. Come è ironico anche l'inglese maccheronico di Golfetto: quel "Take the camel and come back to home," urlato dagli schermi della sua emittente televisiva e che termina con un'esclamazione colorita ("fuori dai c..."), fa parte di un linguaggio che, per quanto grottesco, è tutt'altro che innocuo.¹⁸

E poi non manca neppure un livello di lettura socioeconomico, abbastanza ripetuto da giornalisti e sociologi tanto da diventare un luogo comune. L'assenza delle badanti straniere, diventa un'occasione per i commenti della moglie di Mario. Una badante? "Da dove? Dalla Sicilia? Dalla Sardegna? Dall'Abruzzo? ... Una volta chi è che faceva le cameriere? Le italiane, no? ... Tutti dottori, tutti primari, tutti avvocati?" In un panorama in cui il marcante etnico si trasforma in un marcante di classe, prosegue l'articolazione delle problematiche sorte a causa del relativo benessere economico. Alle elevatissime e ingiustificate aspettative di natura economica delle nuove generazioni italiane, si aggiunge il prolungamento della vita della generazione dei padri, che porta con sé elevati costi economici e sociali. In una società italiana sempre meno giovane s'incassa la presenza degli stranieri in grado sia di svolgere quelle utilissime mansioni lavorative non più desiderate dagli indigeni sia di colmare il bisogno di giovane manodopera in grado di pagare i costi sociali della generazione più anziana. Ma nonostante la dipendenza vitale dagli stranieri, l'ingratitude si somma alla discriminazione, funzionale soprattutto al "conflitto di classe." In questo modo non solo si tengono bassi i costi della manodopera, opprimendo le rivendicazioni economiche degli stranieri, ma si deprimono le loro aspettative di un diverso inserimento lavorativo e sociale. Insomma, i non italiani devono ambire ad essere solo operai, badanti e agricoltori. Anche la finestra culturale aperta da una visione di mondo "di sinistra," non diventa mai una porta. Di nuovo, anche in questo film, il personaggio interpretato da Valentina Ludovini, nonostante l'arrivo di un figlio non pianificato, non è disponibile a trasformare la relazione con l'immigrato in un matrimonio. "In fondo sono uguale a te," dice Laura al padre razzista quando tradisce l'assente compagno africano con il suo ex, Ariele. Sembra quasi che la convivenza con lo straniero sia possibile solo se

temporanea e all'interno del superamento del modello tradizionale della famiglia. Può essere considerata un'esperienza nel migliore dei casi arricchente, ma non ancora un progetto di vita. Ed è esattamente questo che vuole raccontare il film. Patierno stesso definisce l'integrazione "un processo ancora da compiersi" ed è di questa "incompiutezza" narrata dalla prospettiva degli indigeni, di questa impreparazione, di questo ritardo, di questa chiusura che voleva parlare il suo film.¹⁹

Andrea Segre e Carlo Mazzacurati non si confrontano con le problematiche dell'immigrazione per la prima volta. Andrea Segre è partito, come abbiamo visto all'inizio di questo lavoro, dalla Libia, dall'Africa, ed è giunto, geograficamente, prima a Lampedusa e poi nel cuore del Nordest. Mentre Mazzacurati, con *Vesna va veloce* (Italia 1997), terzo di una trilogia di cui fanno parte *Un'altra vita* (Italia 1992) e *Il Toro* (Italia 1994), era partito dall'Est Europa o, per meglio dire, dai rapporti tra italiani ed estereuropei. Vesna, di origine ceca, piegata dalla dura condizione della migrazione, scivola drammaticamente verso la strada, come molte ragazze dell'Est negli anni novanta. Perché va veloce?

Perché a scuola, a casa, in una cittadina della Repubblica Ceca, era la prima nella corsa, e perché ora, venuta in Italia, brucia le tappe che la dovrebbero portare a sistemarsi. L'Italia, l'Occidente, l'America per gli europei dell'Est: ora che non ci sono più muri è facile arrivarci e sembra accessibile partecipare al benessere. *Vesna va veloce* è la storia di tante ragazze illuse che da noi intendono trovare con qualsiasi prezzo, la terra promessa, ma troveranno solo indifferenza, sospetto e sordità. (Cincinelli 143)

Il decennio che divide i due film di Mazzacurati registra trasformazioni profonde anche riguardo ai flussi migratori. Una relativa emancipazione economica dei gruppi migranti arrivati per primi in Italia²⁰ e rilevanti mutamenti geopolitici presentano nuove problematiche, nuove emergenze. Se sul piano internazionale la rapida crescita economica della Cina è un fattore di assoluto rilievo, sul piano regionale la frontiera europea si sposta dalle coste pugliesi a Lampedusa. E non a caso Andrea Segre, il regista italiano più coinvolto con i temi dell'immigrazione, copre per così dire con un nuovo documentario

anche l'ultimo tratto del percorso migrante: quello marino, che vede i migranti africani raggiungere Lampedusa. Anche in questo film, come era accaduto con gli altri documentari, sono l'immediatezza dei contenuti e i fatti avvenuti ad essere l'obiettivo primario. L'urgenza politica della diffusione di alcuni filmati è la missione del documentario, che conserva una natura militante. *Mare chiuso* (Italia 2012) documenta i retroscena dei respingimenti, mentre la chiusura claustrofobica, esaltata già dall'ossimoro del titolo, riguarda l'Italia e l'Europa. I chiusi fuori sono i più poveri, gli africani. A partire dal 2009 le autorità italiane iniziano ad intercettare le imbarcazioni dei migranti in acque internazionali, portandoli a bordo delle loro navi e successivamente riconsegnandoli alle autorità libiche. In Libia, i migranti vengono detenuti e torturati.²¹

Le politiche italiane ed europee riguardo all'immigrazione sono sullo sfondo delle tematiche trattate dai film. Non a caso il film di Patierno è stato anticipato da roventi polemiche politiche, ancora prima che uscisse nelle sale. Sandro Mezzadra prova a rintracciare nelle politiche europee sulla migrazione una logica coerente, una logica funzionale, ossia delle strategie razziste funzionali al nuovo nazionalismo di un nuovo stato in formazione. La sua analisi si appoggia a un'idea di Foucault che vedeva il razzismo come un aspetto funzionale dello stato moderno.

Let us focus immediately on this second point: assuming the perspective indicated by Foucault, we can state without any contradiction that European migration policies have profoundly racist origins without simultaneously dismissing as mere rhetoric the discourse of European institutions today, characterized by antidiscrimination programs, "antiracism", and an insistence on social cohesion. (Mezzadra 39)

Il razzismo, inteso con Balibar come "supplemento interno al nazionalismo," viene rintracciato da Mezzadra in tutte le stratificazioni implicite sin dalle politiche di frontiera e, grado a grado, fino all'emergente cittadinanza europea. È esattamente l'emergenza di quest'ultima che richiederebbe nuove forme di nazionalismo e razzismo. La frontiera mobile, esterna o interna che sia (i cosiddetti CPT, campi di permanenza temporanea sono frontiere interne) serve,

da questa prospettiva, ad interrompere la continuità politica e giuridica e ad inserire tutte le stratificazioni necessarie che separano l'uomo del Sud Globale dal cittadino europeo. L'Europa proietta vari gradi della propria interiorità ed esteriorità attraverso la deterritorializzazione della frontiera, collocando in questo modo i migranti in spazi distinti da quelli della "società civile," ossia da spazi associati con uno stato costituzionale e con l'ordine della legge e della cittadinanza. Anche all'interno del territorio, vanno tenute in considerazione, oltre i CPT (centri di permanenza temporanea), anche le regole vigenti sul permesso di soggiorno che legano la residenza al lavoro. Mezzadra indica anche politiche differenti e più permissive verso l'Est rispetto a quello verso il Sud, cercando in qualche modo di selezionare il tipo di flusso migratorio. In sintesi, il razzismo di cui parla Mezzadra consiste nella gerarchizzazione della coabitazione di corpi diversi all'interno dello stesso territorio, promovendo un diverso e selettivo grado di inclusività.

È importante sottolineare il ritmo sostenuto delle trasformazioni che su più piani contemporaneamente hanno investito e continuano ad investire l'Italia anche per via della sua posizione geografica. All'interno del contesto italiano, quello veneto è stato particolarmente interessato da un rapido sviluppo economico che ha cambiato anche la natura delle problematiche sociali che lo riguardano. La rapida trasformazione da un contesto di emigrazione a un contesto di immigrazione non è stata accompagnata, come nota Segre²² all'uscita di *Io sono Li*, da appropriate elaborazioni culturali. Mazzacurati invece, parlando de *La giusta distanza*, colloca implicitamente i fenomeni dell'immigrazione e della globalizzazione all'interno di grandi processi di modernizzazione. "In fondo il film è soprattutto questo: una registrazione dello scontro drammatico tra arcaicità e modernità" (Mazzacurati, "Intervista"). E gli agenti di questa modernizzazione sono per il regista veneto le persone venute da fuori, i migranti.²³ Non molto diversamente, anche l'antropologo francese Marc Augè, raggruppa sotto la stessa prospettiva i fenomeni di globalizzazione, urbanizzazione²⁴ e immigrazione.

Scopriremo di nuovo il senso della storia. O almeno, questa è l'illusione che potrà risvegliare nei più ottimisti tra noi lo spettacolo della città in trasformazione, proprio come risvegliava

illusioni simili già nel XIX secolo nei poveri del mondo rurale in Europa; e come ancora oggi le risveglia nei dannati della Terra che preferiscono rischiare la morte fuggendo piuttosto che subirla rimanendo nel loro paese. Ingannevoli o promettenti, le luci della città brillano ancora. (Augé 21)

Quello del Veneto però è un caso ancora più particolare. Quando parliamo di Chioggia, o di Concadalbero Veneto, non parliamo di grandi concentrazioni urbane, dove gli aspetti della globalizzazione sono molto evidenti e anche molto studiati. Una chiave di lettura interessante ci viene offerta da un altro importante teorico della globalizzazione, John Tomlinson che attraverso varie riletture e rivisitazioni, tra cui della nozione di Marc Augé del surmoderno e dei non luoghi e del lavoro di Néstor Garcia Canclini, rivolge lo sguardo verso margini e periferie. Garcia Canclini, dedicando la sua ricerca alle culture latinoamericane, ha spostato l'attenzione verso "i margini" prendendo come esempio ricerche svolte a Tijuana, una città messicana che, per via dei movimenti migratori interni dei lavoratori, ha visto la sua popolazione crescere enormemente. Tomlinson, riferendosi a questa ricerca, considera la deterritorializzazione come la condizione culturale della globalizzazione. Quello di Tijuana diventa per Tomlinson l'esempio di un luogo la cui identità locale viene complessivamente formata attraverso il rapporto con il resto del Messico e dell'America del Nord. "The phenomenon of deterritorialization, far from being exclusive to the centers of affluence in the West, is in certain ways experienced more sharply at the margins," conclude Tomlinson (141). Le sue analisi ci aiutano quindi a collocare questi fenomeni anche al di fuori delle grandi concentrazioni urbane. I film che abbiamo preso in considerazione possono benissimo essere letti da questa prospettiva. C'è un punto, importante a tal riguardo, in cui Tomlinson e Bauman convergono. Si tratta dell'importante ruolo delle paure e delle incertezze. Il processo di deterritorializzazione per Tomlinson non è un processo lineare ma è caratterizzato da un dialettico "push-and-pull" come la stessa globalizzazione. Parte quindi di questo processo sarebbero anche esempi e spinte di ri-territorializzazione.

Amongst the latter are the various existential vulnerabilities that come when our lives are opened up to the wider world

COMUNITÀ CHIUSE

and our sense of a secure and circumscribed home – both literally and metaphorically – is threatened. The drive towards reterritorialization can thus be seen in various attempts to re-establish a cultural ‘home.’ (Tomlinson 148)

Le incertezze e le paure, sono sfruttate ampiamente sul piano politico, come dimostrano le polemiche all’uscita del film di Patierno. Se si deve indicare un limite formale al film di quest’ultimo regista, esso è da ravvisare “nel suo appisolarsi sull’ottima intuizione iniziale, nel non saper più come procedere” (Troiano). Questo limite nasconde un certo pessimismo di fondo che in qualche misura si può rintracciare nel tono malinconico della narrazione. Dopo che Mariso invoca l’apocalisse: (“Apocalypse, Now!”), anche quella in forma di parodia dell’immaginario globale prodotto dal cinema internazionale, i rapporti di ogni tipo diventano, in una certa misura post qualcosa, che se non è apocalisse, è almeno un’implosione di relazioni, codici e idee per il futuro. Non è quindi un limite della sola trama. Si tratta piuttosto della consapevolezza che, una volta superata la funzione di denuncia e di analisi, diventa difficile immaginare soluzioni vicine e durature.

Ron Kubati

UNIVERSITY OF CHICAGO

NOTE

¹ *A sud di Lampedusa* (Italia 2006, 31 min) è un film diretto da Andrea Segre con la collaborazione di Stefano Liberti e Ferruccio Pastore e prodotto da ZALAB, Roma 2006.

² *Mare chiuso* è un film di Stefano Liberti e Andrea Segre, prodotto da ZALAB, Roma 2012.

³ *Come un uomo sulla terra* è un film di Andrea Segre, Dagmawi Yimer e Riccardo Baudene. Prodotto da Asinitas onlus in collaborazione con ZALAB, Roma, 2008, ha vinto diversi premi come SalinaDocFest 2009, ArcipelagoFilmFestival 2009 ed è stato finalista come miglior documentario del David di Donatello 2009.

⁴ The zombie comes to represent whatever we fear most from Others, not just in individual texts, but in the criticism itself. To borrow Lauro and Embry’s terminology by recasting the zombie as zombie, Romero created something which could legitimately be both Other and our own spectral, feared future at the same time. The threat is that of assimilation to an inexorable collective, and is

Kubati

the same fear we see at work in Star Trek's Borg: the absolute loss of identity in the service of an unknown and unknowable, in fact unachievable because non-existent, goal. (Rushton and Moreman 4)

Si veda anche Moreman and Rushton (*Zombies Are Us*).

⁵ Le produzioni cinematografiche che rispecchiano queste paure sono in aumento. Si veda ad esempio il film di Jo Sung-hee, *End of Animal*, Corea del Sud 2010.

⁶ Si veda Paul Virilio.

⁷ Segre, in un'intervista, spiega che la sceneggiatura ha tenuto conto della scelta dei due attori protagonisti, entrambi non italiani, e della necessità di dare maggiore risalto ad un linguaggio diverso da quello parlato. Di conseguenza i dialoghi sono diventati molto precisi e corti, "evitando un rischio della cinematografia degli ultimi anni in cui devi spiegare tutto". "Dobbiamo usare poche parole? Va bene, cerchiamo di usare quelle giuste" hanno concluso gli sceneggiatori (Segre, "Intervista esclusiva")

⁸ Nelle note del regista, incluse in un comunicato stampa che accompagnò l'uscita del film (Andrea Segre, "Director's notes"), Segre spiega di aver voluto ambientare il film nei due contesti meglio conosciuti da lui: i sobborghi romani e il Veneto, trasformato, grazie ad un sostenuto sviluppo economico, da terra di emigranti in terra di immigrati. Frequentando un'osteria della zona, Segre conobbe una donna cinese che mise in moto l'immaginazione del regista e quindi la realizzazione di questo film.

⁹ Bepi è impersonato da Rade Sherbedgia, nato a Bunice e non a caso uno degli attori più noti dell'ex-Jugoslavia. È diventato un volto noto del cinema internazionale grazie a ruoli importanti in film come *Prima della pioggia* (1994), *La tregua* (1997) ed *Eyes Wide Shut* (1999).

¹⁰ "Tuttavia, esso si esplica come una forza essenzialmente conservatrice: il suo effetto è una ridefinizione delle ineguaglianze, qualcosa che difficilmente susciterebbe l'approvazione pubblica, come 'differenze culturali', da rispettare e coltivare" (Bauman 105).

¹¹ Premio L.A.R.A. (Libera associazione rappresentanza di artisti). A Giuseppe Battiston nei panni di Amos, è andato il riconoscimento come miglior interprete italiano alla Festa Internazionale del Cinema di Roma del 2007.

¹² Mazzacurati è autore di molti film ed ha oramai alle spalle una carriera importante. Facciamo nostra la presentazione di Fernaldo Di Giammatteo (9):

Aizzato dalla ferula morettiana, affronta tremando *Notte italiana*. Gli va bene. Trema più ancora, senza Moretti, per *Il prete bello*. Gli va male. Peggio gli va con *Un'altra vita*, esposto a Venezia nella vetrina del cinema italiano, come si usa con i rognosi (come si usava ai tempi fascisti della Mostra volpiana.) Gli va (in apparenza) bene con *Il toro*, premiato con un Leone d'argento. E lui non fa una piega. Prosegue, con quel passo lento dei veneti, oculati e un po' matti, che fa piacere ritrovare dopo tanto casino romanesco, tanta spocchia da potere e da ente pubblico.

¹³ "What for him is a rebirth ("ho sentito la vita dopo tanto tempo," he writes on a note left by the coffee maker in the morning) for her this is the beginning of an affair that in no way would make her change her plans and prevent her from seeing the world" (Pastorino 135).

COMUNITÀ CHIUSE

¹⁴ “Il film è attraversato da un senso di inquietudine. Si respira qualcosa che non va” (Mazzacurati “Alteredo”).

¹⁵ “The Italy presented by Mazzacurati is involved in an arduous search for a new equilibrium. Coming into contact with small-town life, the new economy has stimulated local communities to reassert themselves. The interaction between internal and external forces has given rise to a new flexible identity” (Urban 184).

¹⁶ Ha già suscitato polemiche a non finire - e un’interrogazione parlamentare, addirittura - l’opera terza di Francesco Patierno (napoletano, classe 1964; un brillante esordio col cupo “Pater Familias” nel 2002 e una seconda prova, sei anni più tardi, stazionante fra manierismo e ritualità, “Il mattino ha l’oro in bocca”): sulla scorta d’una pellicola diretta da Sergio Arau, “A Day Without A Mexican” (ambientata in una California da cui sparivano improvvisamente i messicani), il cineasta campano ha tratto un apologo intriso d’ironia, che si tinge col procedere verso la conclusione d’una sottile malinconia. (Troiano)

¹⁷ L’intervista con il collettivo di scrittura Wu Ming è stata realizzata da Michele Smargiassi e pubblicata dal quotidiano *La Repubblica* il 14 agosto del 2013.

¹⁸ Basti pensare al linguaggio razzista dei politici della *Legha* quando si riferiscono al ministro di colore Cécile Kyenge, ripetutamente offesa e invitata a fare il ministro in Egitto. Nel film, termini come cammelli, stupri, rapine riempiono le frasi ogni qualvolta siano menzionate una nazionalità o una religione.

¹⁹ C’è una specie di intolleranza molto sotterranea che noi non vogliamo ammettere anche in chi crede di essere più aperto di altri... nei confronti del diverso, dello straniero. Ma messo alla prova, in certe situazioni, si rende conto che forse il suo processo nei confronti dell’integrazione è ancora da compiere. Volevo fare un film che riflettesse su questo. (Patierno [intervista])

²⁰ “Per esempio le masse di prostitute albanesi che affollavano le nostre strade nei primi anni Novanta sono quasi del tutto scomparse, sostituite da ragazze provenienti da altri paesi dell’Europa dell’Est (Romania, Moldavia, Ucraina)” (Cincinelli 142).

²¹ Un gruppo di undici somali e tredici eritrei si sono rivolti alla Corte europea dei diritti dell’uomo per denunciare la violazione dei diritti garantiti dalla Convenzione europea dei diritti dell’uomo (di seguito CEDU). Con una sentenza del 23 febbraio 2012 sul caso “Hirsi Jamaa e altri contro l’Italia,” la Corte

ha duramente condannato l’Italia per violazione del divieto di tortura sancito dall’articolo 3 della CEDU, perché i ricorrenti sono stati esposti al rischio, da un lato, di subire maltrattamenti in Libia e, dall’altro, di essere rimpatriati arbitrariamente nei loro paesi d’origine, Somalia ed Eritrea, senza beneficiare di alcuna forma di protezione. (Lana e Saccucci 38-9)

²² L’Italia è diventata un paese d’immigrazione negli ultimi vent’anni e questo ha segnato sicuramente la crescita e lo sviluppo di questo paese. Quello che particolarmente colpisce il Veneto è il fatto che il Veneto fino a trent’anni fa era un luogo di forte povertà, di forte emigrazione, molto più che altre zone. Poi all’improvviso è diventato un luogo di ricchezza e all’improvviso è diventato un luogo di immigrazione. Questo è successo tutto in pochi anni e non c’è stato il tempo di elaborare questa trasformazione che è avvenuta all’interno di un’unica generazione. (Segre, “Intervista al regista”)

- ²³ “A volte i più spiantati, quelli come dire che sembrano traballare di più di fronte alla modernità e alla sua offerta in tutti i sensi, a me sembrano quasi quelli del luogo piuttosto che le persone che vengono da fuori che incominciano ad avere un radicamento molto forte” (Mazzacurati “Alteredo”).
- ²⁴ “La globalizzazione è anche l’urbanizzazione del mondo, è anche una trasformazione della città che si apre a nuovi orizzonti” (Augé 9).

OPERE CITATE

- Arau, Sergio. *A day without a Mexican*. Messico 2004.
- Augé, Marc. *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil: Editions du Seuil, 1992.
- Bauman, Zygmund. *Community: Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge: Polity Press, 2001. Tr. it.: *Voglia di comunità*. Roma-Bari: Laterza, 2003.
- . *Liquid Life*, Cambridge: Polity Press, 2005. Tr. it.: *Vita liquida*, Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Cincinelli, Sonia. *Senza Frontiere, L’immigrazione Nel Cinema Italiano*. Edizioni Kappa, Roma 2012.
- Darabont, Frank. *The Walking Dead*. U.S.A. 2010.
- Di Giammatteo, Fernaldo. “Ritratto (di regista) italiano.” In *Carlo Mazzacurati*. A cura di Andrea Filippi. Città di San Gimignano 1995.
- Filippi, Andrea (a cura di). *Carlo Mazzacurati*. Città di San Gimignano 1995.
- Garcia Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990. Tr. ingl.: *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, University of Minnesota Press, 1995.
- Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. U.S.A., U.K. 1999.
- Anton Guido Lana e Andrea Saccucci. “La Condanna di Strasburgo, Storia di una Sentenza.” In *Mare chiuso*. A cura di Stefano Liberti. Roma: Minimum Fax, 2013. 38-9.
- Manchevski, Milcho. *Po Dezju - Before the Rain*. Gran Bretagna, Macedonia 1994.
- Mazzacurati, Carlo. “Alteredo intervista Carlo Mazzacurati.” *YouTube*. 2007. Web. <www.youtube.com/watch?v=XU6wu7KTDfU>

COMUNITÀ CHIUSE

- . *La giusta distanza*. Italia 2007.
- . “Intervista a Carlo Mazzacurati, ‘La giusta distanza.’” *YouTube*. 2007. Web. <www.youtube.com/watch?v=rZKgjyZ6mNM>
- Mezzadra, Sandro. “The New European Migratory Regime and the Shifting Patterns of Contemporary Racism.” In *Postcolonial Italy, Challenging National Homogeneity*. A cura di Cristina Lombardi-Diop and Caterina Romeo. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Morel, Pierre. *Taken*. Francia 2008.
- . *Taken 2*. Francia 2012.
- Moreman, Christopher e Cory James Rushton (a cura di). *Zombies Are Us, Essays on the Humanity of the Walking Dead*. Jefferson, NC e Londra: McFarland & Company, 2011.
- Patierno, Francesco. *Cose dell'altro mondo*. Italia 2011.
- . “Francesco Patierno – intervista (Venezia 68) – www.rbcasting.com.” *YouTube*. 2011. Web. <www.youtube.com/watch?v=mBq1FxrTaMw>
- Pastorino, Gloria. “Voyeurism and Desire Keeping The Right Distance.” *NeMLA Italian Studies* 34 (2012): 128-39.
- Radiodervish. *Centro del Mundo*. Italia 2002.
- . *In search of Simurgh*. Italia 2004.
- Rosi, Francesco. *La tregua*. Italia, Francia, Germania, Svizzera 1997.
- Rushton, Cory James and Moreman, Christopher, “Race, Colonialism, and the Evolution of the ‘Zombie.’” In *Race, Oppression and the Zombie. Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. A cura di Christopher M. Moreman e Cory James Rushton. Jefferson, NC e Londra: McFarland & Company, 2011.
- Salvatores, Gabriele. *Marrakech Express*. Italia 1989.
- . *Mediterraneo*. Italia 1991.
- Segre, Andrea. “Director’s notes.” In *Io sono Li, Press kit*. Jolefilm. 2011. Web. <www.iosonoli.com/wp-content/uploads/2011/08/IO_SONO_LI_cartstampa_02sett11_eng.pdf>
- . “Intervista al regista Andrea Segre.” *YouTube*. 2012. Web. <www.youtube.com/watch?v=xM004Spcc5I>
- . “Intervista esclusiva ad Andrea Segre per *Io sono Li*.” *YouTube*. 2013. Web. <www.youtube.com/watch?v=G5iKrt1OJJ0> Segre, Andrea. *Io sono Li*. Italia 2012.

- . *La mal'ombra*. Italia 2007.
- . *Marghera Canale Nord*. Italia 2003.
- . *Pescatori a Chioggia*. Italia 2001.
- Segre, Andrea, Dagmawi Yimer, e Riccardo Biadene. *Come un uomo sulla terra*. Italia 2008.
- Segre, Andrea e Stefano Liberti. *Mare chiuso*. Italia 2012.
- Segre, Andrea, Stefano Liberti, e Ferruccio Pastore. *A sud di Lampedusa*. Italia 2006.
- Sorrentino, Paolo. *Le conseguenze dell'amore*. Italia 2004.
- Smargiassi, Michele e Wu Ming. *Basta con il politicamente corretto: Il conflitto esiste*. *La Repubblica*. 14 agosto 2013.
- Sung-hee, Jo. *End of Animal*. Corea del Sud 2010.
- Tomlinson John, *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Troiano, Francesco. "Cose dell'altro mondo." In *Italica*. n.d. Web. <www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=patierno_cosedellaltromondo&cat=cinema>
- Virilio, Paul. *Ville Panique*. Galilée: Editions Galilée, 2004.
- Vicari, Daniele. *La nave dolce*. Italia 2012.
- Urban, Maria Bonaria. "Cities and Landscapes: Physical Spaces and Topos of Identity in Films." In *Italy on Screen, National Identity and Italian Imaginary*. A cura di Lucy Bolton e Christina Siggers Manson. Oxford: Peter Lang, 2010.

ITIS Galileo: Marco Paolini and the History of Science

Marco Paolini represents the most notable interpreter of the so-called *teatro di narrazione*,¹ a theatrical style akin to storytelling, with a strong political and ethical awareness. Paolini became known first for a one-man act, entitled *Vajont*, which earned him the notoriety and the respect of the Italian public. It was broadcast live in 1997 on Italian national television, and reawakened the conscience of the whole country about one of the saddest and most forgotten stories of the *dopoguerra*.

Within the context of the *teatro di narrazione*, Paolini's first experiences were Teatro Settimo, of Settimo Torinese, where the actor experimented with the storytelling modality in order to create a direct relationship with the public. Dario Fo is considered the forefather of this genre, which, starting in the 1980s has been explored and, within certain limits, formalized by Paolini himself, Laura Curino, Marco Baliani and others. Simone Soriani defined it a quasi-genre (Soriani), but after almost a decade since that definition, it is obvious that the *teatro di narrazione* is a genre per se. The main feature of the *teatro di narrazione* is that the actor establishes a direct relationship with the audience, speaking about himself/herself in the first person. This is an important development from Dario Fo's monological theatre; he performed solo but did not bring autobiography within the performances. Contemporary *teatro di narrazione* seeks to establish a relationship with the public starting from an autobiographical level, as a shared experience. *Teatro di narrazione* (narrative theatre) and *teatro civile* (civic theater) often come together within the monologues created and interpreted by the actors who work in this discipline. Civic theatre is a subcategory of narrative theatre in which the stories are told from the point of view of the citizen, and often display indignant overtones while retelling stories that have to do with Italian recent history. Paolini's *Vajont* brought the story and narrative theatre techniques to the great televised public. *Vajont* is the monologue that of the story of the tragedy caused by a landslide in the hydroelectric dam of the river Vajont, in the mountains between Veneto and Trentino. When the tragedy occurred, the landslide killed about four thousand people and completely submerged the nearby city of Longarone. On

October 9th 1997, Paolini's monologue, performed from the site of the dam was broadcast on Italian television and mesmerized an audience of more than three million people, giving him immediate notoriety.² Other important pieces followed the *Racconto del Vajont*. Among them *Il Milione, quaderno veneziano*, dedicated to Venice,³ and two more shows entitled *Bestiario veneto* and *Bestiario italiano*, dedicated to poetry in the Venetian vernacular and in other vernaculars spoken around Italy.⁴

During an interview on prime time TV, interviewer Fabio Fazio asked Marco Paolini if he ever thought of putting up a purely comical show; Paolini answered: "continuamente" "e però?" "È... è il destino... cioè... è la storia del mio paese che mi costringe a fare il tragico" (*Che Tempo*).⁵ Describing Paolini's dramaturgy purely as tragic would not do it justice, as his theater is also lyrical, intense, political and often funny. There is, however, something about it that sets it apart from the rest of Italian theater, and that is mainly its "civic" quality. This author's narrative power hinges on his uncanny ability as a storyteller, which allows him to entertain even when the fictional element is reduced to a minimum. Paolini often pointed out that his *Racconto del Vajont* comprises two hours of explanations and only fifteen minutes of pure theater. It is his terse, impassionate storytelling that stirs consciences and makes long-forgotten facts come alive; his "political" theater is intended as "theater for the *polis*," that is, for the city.⁶

Why Galileo then? The occasion was the year 2009, which marked the Quattro-centennial anniversary of the telescope. *ITIS Galileo* follows Paolini's dramaturgical project to study and tell some key episodes in the history of science. He had already performed, beside *Vajont, I-Tigi* (about the Ustica tragedy), *Parlamento Chimico* (about the impending danger of Marghera, the industrial pole outside of Italy) *Ausmerzen* (about eugenic practices and ethnic cleansing in Nazi Germany), and *Bhopal*. On the part of Paolini, *ITIS Galileo* comes at the high point of his dramaturgical project of civic interrogation of science. Many of these performances are structured as questions on tragedies that characterized recent Italian history, or world history in the case of *Ausmerzen* and *Bhopal*.⁷

In a year of not-so-sumptuous celebrations for the first telescopic observations, Paolini took it upon himself to remember

ITIS GALILEO

Galileo, and concurrently expand his scientific interests with a more philosophical approach. As he put it, “Il libro di Keplero fu pubblicato nel 1609, lo stesso anno del cannocchiale. Solo che noi non lo festeggiamo perché siamo italiani...” (*ITIS Galileo*).

This article analyzes the way Marco Paolini described the life and times of Galileo, how he problematized the stark dichotomy between free scientific enquiry and religion featured in Brecht’s *Life of Galileo* by introducing elements of the more contemporary debate about the sociology and philosophy of science.

Science’s representation in theatre has a long and honored tradition. One need only to mention George Bernard Shaw’s *The Doctor’s Dilemma*, but also Toms Stoppard’s *Arcadia*, not to mention Dürrenmatt’s *The Physicists* and Brecht’s *Galileo*. The looming presence of Brecht’s successful *Galileo* and the more recent debate in the philosophy of science become the lenses through which Paolini analyses and describes the intellectual life of Europe during the counter-reformation. Among other topics, Paolini discussed astronomy and astrology; classical philosophy and the new science; the inner workings of the inquisition and the complex biography of Galileo, and most notably Galileo’s persecution by the Holy Office. The complete name of the show is *ITIS Galileo*. *ITIS* is the name of the Italian technical high schools (Istituto Tecnico Industriale Statale), which are often dedicated to Galileo. Such schools are not famous for the classical erudition of their students:

di questo parlo stasera, sistemi, massimi, ma... Questo spettacolo per capirci s’intitola *ITIS Galileo*... come dire: io la prendo bassa, e quelli del classico, portino pazienza... Lei che scuola ha fatto Roberto! Ahi, ho trovato quello ignorante. Filosofia? Mai fatta. La scrittura è la mia, tu leggi quello che... se sbagli, sono parole mie...

Paolini portrays Galileo as a champion of independent thought against the obscurantism of power. *ITIS Galileo* is divided into two sections. The first is a theoretical discussion about the history of science preceding the time of Galileo. This discussion is mostly based on the so-called Received View, but also acknowledges a sociological approach to epistemology. The second is more biographical and

anecdotal.

Instead of the classical dichotomy of science and faith, Paolini relies on a more elaborate triad of science, faith and superstition. When referring to Brecht's *Life of Galileo*, Paolini explained:

Non mi sono confrontato col suo Galileo, che pure mi fu fondamentale, per i toni troppo in bianco e nero. A me hanno colpito le cose con cui non si sono fatti i conti fino in fondo, che si ripresentano nel tempo. Vedi l'elemento magico, l'astrologia applicata ai destini, come se le stelle fossero fisse. (di Gianmarco)

To explain how modern science works, Paolini begins with the old science, particularly with astrology. Galileo and many other protagonists of the new science earned their living making horoscopes, which illustrates how many protagonists of the early modern scientific revolution were mired and conversant in traditional thought. According to Paolini, this is part of the story that is yet to be told:

Stipendio da fame. E come campa? Oroscofi! Quello facevano gli astronomi: oroscofi! È per quello che studi. Il Galilei, nuovo padre della scienza, ci metterà fino a 50 anni per smettere di campare di oroscofi. (*ITIS Galileo*)

The subject matter—the history of science, and the history of the Inquisition—becomes thus understandable and entertaining for the public. Paolini attempts not to simplify it to the point of losing its deeper meaning:

Questi pensavano che la terra stesse fissa, e intorno ci sono i pianeti fissi, e ci fa ridere questa visione del mondo, ma non posso andare avanti se pensiamo così. Io credo che per comprenderla bisogna [sic] comprendere la grandezza di Tolomeo. Perché non riconosci a me l'abilità di leggere le stelle. C'è tutta la dignità dell'astrologia, ma lui dice che lo sa che ci sono cialtroni e ciarlatani, che ci gabellano cose che non sono vere, e se Tolomeo poteva prevedere Vanna Marchi...." (*ITIS Galileo*)

ITIS GALILEO

In order to describe Galileo's contribution to the history of science, Paolini begins from Aristotle. His take on the Stagirite is an attempt to make him understandable and even endearing to the public:

E poi... arrivano i Greci.. e i Greci... Quanto bontempo hanno i greci? Madonna santa, quanto bontempo...⁸ là, fissi, a dare un nome alle cose... a organizzarle, a ragionare prendendosi il tempo che serve su idee diverse. Filosofia, e altro. La summa di tutto questo, non certo per originalità, ma certo per vastità, a un certo punto è il filosofo Aristotele. E non perché sia migliore degli altri, ma perché Aristotele ha il buon senso probabilmente di mettere le cose tenendo insieme non soltanto ciò che egli pensa, ma ciò che pare a tutti di aver pensato.” (*ITIS Galileo*)

His initial argument is that is that Greek thought, particularly Aristotle's physics, was easy to understand and apply. Paolini explains the early modern acceptance of the “wrong” science had to do with the fact that Aristotelian physics was grounded in common sense, and useful in a limited, European-centric fashion.

The attractiveness of Aristotle's arguments is an opinion shared by many commentators in the field: “Aristotelian practical reason seems more attractive than the standard modern picture, in which reason is famously the slave of passions” (Garver 57). However, not all scholars agree that simplicity was on the side of Aristotle or Ptolemy. Thomas Kuhn, whom we shall analyze a little later, writes:

Simplicity, however, favoured Copernicus, but only if evaluated in a quite special way... In terms of the computational labour required to predict the position of a planet at a particular time, then [the two systems] proved to be substantially equivalent... On the other hand... as every schoolchild knows, Copernicus required only one circle per planet: Ptolemy two. (Kuhn, “Objectivity” 437-438)

Notwithstanding the sophistication of the Aristotelian corpus, Paolini finds in the *Physics* a simplicity that he assimilates to animism: “Per Aristotele, perché una pietra cade? Perché vuol tornare al suo posto.

Cara... è la stessa cosa che pensa un bambino, è la stessa cosa che pensa una tribù animista” (*ITIS Galileo*).

Here Paolini refers to that part of Aristotle’s *Physics* that defines movement: “Nature is a source or cause of being moved and being at rest, in that to which it belongs primarily, in virtue of itself and not in virtue of a concomitant attitude” (Aristotle 21-23). Hence, a thing falls to the ground because it wants to go back where it belongs, in virtue of itself. In Aristotle, the nature of a thing is intimately connected with form, and form in Aristotle is an active constituent of things; “similarly, too, ‘down’ is not any chance direction but where what has weight and what is made of earth are carried—the implication being that these places do not differ merely in relative position, but also as possessing distinct potencies” (Shapere 31-32). If the nature of an object is to belong to the ground, then it will be attracted to the ground. Paolini’s reduction of Aristotle’s physics to an aspiration of the thing to go back “home” is a simplification, but not an incorrect one.

In *ITIS Galileo*, then, the first dichotomy is simplicity versus complexity. Aristotelian theories are simple and respond to common sense, whereas the new science can be counterintuitive and more complex. Paolini makes the point that not only is Aristotle attractive and charming, because his physics is easy to understand: “In Aristotele c’è una specie di condensato di cose piene di senso” (*ITIS Galileo*) but Christianity found such an affinity with him that Thomas Aquinas ended up “baptizing” both Aristotle and Ptolemy (*ITIS Galileo*).

The discussion on Aristotle helps Paolini build the theoretical framework to discuss Ptolemy and then Copernicus, Kepler and Tycho Brahe. Ptolemy built his cosmology on Aristotle and is an inspirational departure point for Paolini, who at the beginning of *ITIS Galileo*, calls on people from the audience to read from Ptolemy’s *Tetrabyblos*: “Leggiamo una pagina di Tolomeo che ci riguarda perché non è l’oroscopo di una persona ma l’oroscopo di popolazioni. Una pagina del *Tetrabiblos* intitolata ‘popoli destri e popoli sinistri.’”⁹ The division of the world in four parts prompts the description of left and right people with races determined by the climate.¹⁰

From the beginning of the show, Paolini draws connections between the old and new sciences. He implies that in order to understand Galileo’s times and his contribution to history, one has to be aware of the

ITIS GALILEO

importance of the science that preceded him. It is the interconnection of old and new science that Paolini tries to bring to the foreground:

Stasera qui siamo tutti a scherzare sull'idea che questi pensavano, con Aristotele, che la terra stesse fissa, e intorno ci stanno i pianeti che girano, sette cerchi sette pianeti, per sette pianeti per sette fratelli... tutto gira... e c'è da ridere di questa visione del mondo, ma non posso andare avanti se pensiamo così. Perché quella visione del mondo aveva una sua ragione d'essere, era affascinante. E io credo che per comprenderla bisogna comprendere la grandezza di Tolomeo. (*ITIS Galileo*)

Paolini does not mention his sources, but it is obvious that he is aware of the latest debates in the history of science. In particular, he is knowledgeable of Kuhn's seminal *Structure of Scientific Revolutions*, which revived the debate on the development of scientific thought. Although Kuhn is never mentioned directly, this sentence that Paolini utters at the beginning of the show is revealing: "Io credo che possiamo capirci su questo: il cannocchiale non ti mostra niente che tu non stia cercando" (*ITIS Galileo*). This very sentence shows that Paolini is aware of Kuhn's distinction between normal and extraordinary science, and that Galileo looked into the telescope with the book of Copernicus in his head. It also shows Paolini's awareness of Kuhn's criticism of the "received view," that is, the idea that scientific revolutions are prompted by the falsification of theories in the presence of recalcitrant experiments.

The received view seems natural, because it is the way everyone learned the evolution of science. However, such a view is only apparently simple and natural; it is in fact based on logical positivism,¹¹ a philosophical school that has characterized scientific meta-thinking for the past two centuries. Logical positivism is based on what Frederick Suppe called correspondence rule, or the idea that a theoretical assumption about a fact corresponds to the observation about the same fact. As Suppe put it (64), the theory (T) about x is the same as (\equiv) the observation (O) about x. Or:

$$Tx \equiv Ox$$

If we stop and consider this statement, we will notice that many of the books that discuss Galileo's problems with the Inquisition are based on this simple dichotomy: observation and subsequent theory ($T_x \equiv O_x$) versus dogma without observation.¹²

According to the received view, an observed fact that does not agree with a certain theory, can singlehandedly disprove it. This means that even a single observation might be able to force a scientist or a community of scientists to discard a scientific theory. In other words, theory replacements are prompted by anomalous observations, or recalcitrant experiments that do not adapt to the theory. See for example what Paolini says about the observations of Galileo:

la luna ha le rughe: doveva essere etere, materia incorruttibile. Lo punta sul sole e il sole ha le macchie. E allora? Non doveva essere tutto ciò che c'è la sopra, secondo Aristotele, etereo e perfetto, contrapposto alla corruzione della terra, mobile e fatto di materia impenetrabile? (*ITIS Galileo*)

According to this view, a so-called recalcitrant experiment will kill a theory, as facts always trump theories. Kuhn's interpretation goes in the opposite direction. He states that because of Galileo's telescopic observations of the moon, that old science was dismissed as simplistic. In fact, when Galileo became a scientist, his colleagues were already undergoing an epistemological crisis, which was plain to see in the tormented lives of Bruno and Campanella, and in the persecution and final execution of Giordano Bruno. The crisis had already produced Copernicus' *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543); when Osiander published it, he shielded Copernicus and himself from being accused of heresy by claiming that the book was simply a tool to aid calculations. Because of this instrumentalist statement *De Revolutionibus* did not encounter the wrath of the Inquisition until Galileo began using it as the backbone of his theory. At the time many of Galileo's colleagues were trying to work through the crisis of the Ptolemaic world view; as Alasdair McEntire (61) put it, Galileo was simply more effective, and more daring: "Galileo resolves the crisis by a threefold strategy. He rejects instrumentalism, he reconciles astronomy and mechanics, and he redefines the place of experiment in natural science."

ITIS GALILEO

Thomas Kuhn was not the first epistemologist to see a progressive and cumulative vision of the scientific development as problematic. Steven Toulmin and, more notably, Paul Feyerabend also criticized the received view as naïve and ideological. Once modern epistemologists accepted that “there can be no valid derivation of a law of nature given a finite number of facts” (McIntyre 2), a number of alternatives to the received view became central to the epistemological debate.

Kuhn’s vision of the history of science is based on the concept of paradigm, and a scientific revolution happens when a new theory, disciplinary matrix, or paradigm, replaces an old one. It does not have to be a violent act, although in the case of Galileo, the acceptance of the new paradigm left a few victims along the way. Galileo was one victim who managed to survive, while others, such as Giordano Bruno, did not. Kuhn himself cites the example of the Aristotelians and Galileo about the pendulum:

To the Aristotelian, who believed that a heavy body is moved by its own nature from a higher position to a state of natural rest at a lower one, the swinging body was simply falling with difficulty... Galileo, on the other hand, looking at the swinging body, saw a pendulum, a body that almost succeeded in repeating the same motion over and over again ad infinitum. (Kuhn, *Structure* 92)¹³

In *The Structure of Scientific Revolutions*, the link between proof and refutation of a given theory and set of data is heavily challenged, though not completely destroyed. While in the received view a set of empirical data can prove or disprove a theory, Kuhn’s views empirical data as the backbone of normal science, as normal scientists try to fit it into the framework of the theory. Scientific theories can fail in front of a certain amount (it is impossible to determine an exact number) of recalcitrant data, but a single crucial experiment does not challenge nor support the stability of a theory.

Paolini is well aware of the epistemological debate that took place from the 1970s onward and uses it as an operational tool in the show. At the very beginning, he comments:

Penso che ci possiamo capire su questo: il cannocchiale ti mostra quello che stai cercando. Se guardi delle cose con un cannocchiale,

non le vedi. Se guardi avendo in testa il libro di Copernico trovi nel cielo le risposte alle teorie che tu già sai nel libro. Per Galileo Galilei, copernicano convinto, l'osservazione col cannocchiale conferma che l'universo non è quello dei libri di Aristotele, di Tolomeo. (*ITIS Galileo*)

In describing a Galileo who looks at the world with the book of Copernicus in mind, Paolini refers to a specific phase of the scientific revolution when an extraordinary scientist (in the Kuhnian sense) experiences a Gestalt shift and views the world with different eyes.

Another aspect that Paolini takes on in his complex intertwining of biography and theory is the problem of demarcation between science and the so-called pseudo-sciences. Any textbook account of the development of science that is based on the Received View provides a clear vision of the link between facts and theory. A theory is proven by facts and experiments; one that fails to do so is considered non-scientific. For example, astronomy is scientific, astrology is not. Paolini is fascinated by the fact that Galileo, one of the greatest astronomers of all times, supported himself by writing horoscopes.

In the Kuhnian view there seems to be no conclusive way to tell a scientific theory from a non-scientific one or from a piece of ideology. Neither proof and error, nor confutation or crucial experiments help draw the demarcation. As Imre Lakatos puts it,

In Kuhn's conception, anomalies, inconsistencies, always abound in science, but in "normal" periods the dominant paradigm secures a pattern of growth, which is eventually overthrown by a 'crisis.' There is no particular rational cause for the appearance of a Kuhnian crisis... Thus, in Kuhn's view, scientific revolution is irrational; a matter of mob psychology. (Lakatos 178)

The irrationality of the scientific process is at odds with the intense appeal to rationality of science itself. What Paolini, a reader of Kuhn as much as of Galileo, introduces in this show is the irrational and biographical/sociological elements of science. These elements go hand-in-hand with the irrationality of the Inquisitors who tried to stop the development of the new science. Paolini successfully debunks the myth of a hyper-rational Galileo versus an obscurantist and irrational Inquisition, and inserts a different set of concepts to explain the dialogue (or missed opportunity

ITIS GALILEO

for a dialogue)¹⁴ between Galileo and the Church.

The first concept that Paolini provides for his audience comprises the idea that until the Copernican revolution, scholars were not against science. They instead were engaged in a different type of science that was based on (mostly Aristotelian) philosophy. Whereas Galileo, argues Paolini, rebelled against the culture of the book and the *ipse dixit*.

Although this argument reminds one of the received view's dichotomy between book and observation, it is remarkable how in *ITIS Galileo* complex concepts in the philosophy of science assume their own levity without losing their deeper meaning. The conflict between the Copernican and the Aristotelian is portrayed as the battle between two equally strong adversaries.

In post-Tridentine Europe, the triumph of the new scientific method was accompanied by great interest in the occult. The astronomers of the time were also astrologers, and many scientists were also magicians and alchemists. Galileo was hardly the only scientist writing horoscopes for work or personal interest: as "not only did astrology provide Kepler with a livelihood, he also pursued it as a serious interest, although he was sceptical of the particular analyses of previous astrologers" (Thagard 66-75). The clearest example of the coexistence of magic and science was Giordano Bruno:

Bruno era mago. La magia e la scienza erano mescolate insieme. L'uomo che ha inventato la scienza faceva oroscopi, Galileo. Come fai a pensar che fosse contro la magia, quando la magia permeava il pensiero... religione, magia, filosofia... intendo filosofia naturale, cioè la scienza, cioè quel modo di pensare all'universo. Queste cose erano mescolate. (*ITIS Galileo*)

Paolini's insistence on astrology teases out another complex theoretical point: the demarcation between science and the so-called pseudosciences. Modern epistemology has much debated about the issue of demarcation. The famous speech by Karl Popper known as "Conjectures and refutations" sets up the problem thusly:

I knew, of course, the most widely accepted answer to my problem: that science is distinguished from pseudoscience – or from "metaphysics" – by its empirical method, which is essentially

inductive, proceeding from observation or experiment. But this did not satisfy me. On the contrary, I often formulated my problem as one of distinguishing between a genuinely empirical method and a non-empirical or even pseudo-empirical method – that is to say, a method which, although it appeals to observation and experiment, nevertheless does not come up to scientific standards. The latter method may be exemplified by astrology with its stupendous mass of empirical evidence based on observation – on horoscopes and on biographies. (Popper 214)

Popper thought that “falsifiability” crucially distinguishes between science and pseudoscience—a theory can be considered scientific when it identifies a crucial phenomenon that, if observed, would unequivocally falsify said theory. For astrology, there is no identifiable phenomenon that would falsify the theoretical tenets of astrology. It can therefore be concluded that astrology is not a science. This criterion is elegant and therefore attractive, because it sounds like a silver bullet: name a falsifying phenomenon, often brought about by a falsifying experiment; the verified presence of such phenomenon will be proof that the theory is false. Conversely, its absence is proof that the theory holds. Such criterion treads very close to the received view, which assumes a strong connection between theory and facts. Popper’s “falsifiability” implies the existence of a theory, of a counter example and the possibility to observe it. This amounts to admitting that observable phenomena, even though they cannot prove a theory, can nevertheless disprove it.

However, according to Kuhn, no single crucial experiment could falsify an entire theory. There is no silver bullet—no single, falsifying experiment that would obliterate a theory. However, Kuhn admits that there can be a number of recalcitrant experiments that might convince a healthy scientific community into changing a theory.¹⁵

The demarcation between science and pseudoscience in Thomas Kuhn (and *a fortiori* in Feyerabend) can only be sociological. In fact, the accent on the sociology and psychology of research, as opposed to the logic of discovery, emerges clearly in Kuhn’s reflections. In a sense, the accent of such research theories is a tribute to all the past sciences that have fallen out of favor and become outdated.

In *ITIS Galileo*, Paolini is acutely aware of the question of

ITIS GALILEO

demarcation and obsolescence of the sciences. Therefore, regarding Galileo's observations and method, Paolini is fair in portraying Aristotelian physics as a science, not as a superstition. He makes a connection between Galileo and famous renaissance magician, philosopher and renegade Giordano Bruno. His execution, on February 17, 1600, happened three decades before Galileo's abjuration. News of Bruno's death resonated all over Europe and struck fear in the hearts of many European scientists. Most of them were quietly working on the new scientific theories and almost never openly discussed the theoretical tenets of their work. Paolini mentions the much delayed publication of Copernicus' *De revolutionibus*, published in 1543, the year of his death.¹⁶ Dedicated to Pope Paul III, the book presents itself as a series of pure mathematical hypotheses, useful for calculations, having nothing to do with the real structure of the universe.¹⁷

L'uomo che ha scritto il libro più rivoluzionario della storia dell'umanità non era un Che Guevara, era un uomo estremamente prudente. Ma quelli che pubblicano il suo libro, perché lui sta morendo, sono ancora più prudenti di lui, e mettono una prefazione dicendo: sono solo ipotesi matematiche, chiaro? (*ITIS Galileo*)

In the meantime, the scientific community was undergoing its period of extraordinary science. It was important to keep quiet about research, because "scientific research consists in choosing a problem, in proposing and verifying its solutions, and in presenting some results. In its crucial moment science, to be successful, must be autonomous" (Radnitzky 9). Most scientists communicated with one another, but were extremely careful in preserving the necessary autonomy to conduct research.

Galileo was bold enough to openly embrace Copernicanism as the paradigm supporting many of his theories.¹⁸ One commonality between Bruno and Galileo was that they both aspired to make Copernicanism accepted in the Christian world. According to Ludovico Geymonat:

As the years passed, he [Galileo] became more and more convinced that one thing above all was necessary: to spread belief

in Copernicanism more and more widely... in the greatest possible number of persons. (59)

Given that Giordano Bruno lost his life to that very aspiration, many of Galileo's colleagues wondered why he insisted on going public about his theories. The more public he went, the more they all risked losing their autonomy of research at the hand of the Inquisition.

Secondo voi, l'odore di bruciato da Campo de' Fiori a Roma arrivava fino a Padova? L'odeur de Bruno brûlé il est arrivé à Prague et à Paris. Fu uno scandalo, l'esecuzione di Bruno nel febbraio del 1600. Ma non per quello che pensiamo noi... Un collega scrive a Keplero: Perché Bruno si è fatto bruciare... ha messo nei guai tutti noi. Non poteva dirgli di sì? E poi continuare a fare quello che voleva? Sottinteso: come facciamo tutti. L'arte di dissimulare era considerata una virtù necessaria. (*ITIS Galileo*)

Having set up the theoretical background of the story, now Paolini delves into the intricate historical, personal and scientific history of Galileo's publications, from the *Sidereus Nuncius* (1610) onwards. He aims to dispel the myth of a Galileo persecuted by Bellarmino and beloved by everyone else. In fact, Galileo was disliked not only for his theories and discoveries, but also for his status. As a scientist, he became rich and famous relatively late in life, but returned to his Alma Mater, the University of Pisa, as a professor with too many privileges and a stipend higher than anyone else's. These factors created envy and petty revenge aspirations within university circles.

In the second part of the show, the narrative becomes more biographical, with a short digression on Tycho Brahe and on some of the exchanges between Galileo and Kepler. The second part also deals with one of the most difficult of Galileo's treatises, the *Dialogue of the two major world systems*, in which Galileo discusses the comparative merits of the Copernican and the Aristotelian worldviews. The dialogue, the most difficult of Galileo's treatises, is written in the manner of ancient rhetorical diatribes; Paolini finds a way to make it interesting, even gripping for his public:

ITIS GALILEO

secondo me, la spiegazione del perché non lo capisco io è che il *Dialogo sopra i due massimi sistemi* è una commedia, non come quelle di Shakespeare, ma al modo della commedia dell'arte. I protagonisti sono tre: uno è il paron de casa, gli altri due sono due filosofi che se le danno come due servi della commedia dell'arte, randellate e bastonate a suon di argomenti. (*ITIS Galileo*)

To explain how the *Dialogue* lends itself so well to a comedic reduction, Paolini, donning a mask of the Commedia dell'Arte, recites Galileo's counter thought experiment of the "great vessel." Such experiment has a history of its own, which needs to be highlighted to appreciate how Paolini renders it on stage.

The Aristotelians objected that if the earth moved, it would leave behind everything that is not attached to the earth itself: "Sinnò tutto ciò che non fusse attaccato alla terra istessa, se la terra se move, dove anderebbero le cose... le nuvole? Tutte dalla stessa parte andrebbero..." comments Paolini (*ITIS Galileo*). This is a classic thought experiment, that is, an experiment that is not performed with instrument, but with the mind. James Robert Brown (1955) explains:

We set things up in the imagination, we let it run, we see what happens, and we draw a conclusion. It's also quite similar to a real experiment, except that it's done in the imagination rather than in the real world. And like real experiments, thought experiments are fallible.

The original thought experiment was created by the Aristotelians, about the earth moving and everything being left behind, including birds, smoke, and clouds. The response to such an objection, in the form of a counter thought experiment, came initially from Giordano Bruno, in his *La cena de le ceneri* (1584).

Paolini adapts the counter thought experiment to the modes of the commedia dell'arte, and recites it with a mask on. With the mask on his whole demeanor becomes stiffer, as he adopts the moves of a consumed Arlecchino. He renders the counter thought experiment in the Venetian dialect, thereby turning a piece of philosophical theory into a theatrical scene that is remarkable for its clarity and impact.

In this piece, Galileo envisions two scenarios: a large ship (*gran naviglio*) at anchor, and the same large ship in motion, no matter at which speed, as long as it is constant. Galileo's counter thought experiment disproves the Aristotelian theory of the solar system, by proving that while the ship moves, things are unaffected by that movement. As a result of this experiment, it is impossible to determine whether the earth is moving or immobile, because this experiment is compatible with both. In other words, Galileo's counter thought experiment proves that the concept of a moving earth is not impossible.

Rinserratevi nella maggiore stanza che sia sotto coverta di alcun gran navilio, e quivi fate d'aver mosche, farfalle e simili animaletti volanti; siavi anco un gran vaso d'acqua, e dentrovi de' pescetti; sospendasi anco in alto qualche secchiello che a goccia a goccia vadia versando dell'acqua in un altro vaso di angusta bocca, che sia posto a basso: e stando ferma la nave, osservate diligentemente come quegli animaletti volanti con pari velocità vadano verso tutte le parti della stanza; i pesci si vedranno andar notando indifferentemente per tutti i versi; le stille cadenti entreranno tutte nel vaso sottoposto... Osservate che avrete diligentemente tutte queste cose, benché niun dubbio ci sia che mentre il vassello sta fermo non debbano succedere così, fate muover la nave con quanta si voglia velocità, ché (purché il moto sia uniforme e non fluttuante in qua e in là) voi non riconoscerete una minima mutazione in tutti li nominati effetti, né da alcuno di quelli potrete comprender se la nave cammina oppure sta ferma... (Galileo *Dialogo* 271)

In order to render this experiment on stage, Paolini announces that he will recite this part of the *Dialogue* in the venetian dialect; he turns Galileo's initial "rinserratevi" into a peremptory: "sereve su, sereve dreto" repeated five times and followed by a list of the objects necessary for the experiment.

List recitation is an art. Renewed scholarly interest arose recently¹⁹ for the epistemic value of lists because of their taxonomical and heuristic value. Paolini has been reciting lists since the beginning of his recorded career: from the catalogue of the *merendine*, the afternoon snacks of his childhood to the bibliography of books he

ITIS GALILEO

read on the train in *Vajont*; from the annotated inventory of cars in the garage San Marco in Venice to the long list of fish of the lagoon and open sea, read in the Chioggia dialect in *Par Vardar*.

The starkness of a recited list lends itself to a deeper understanding of the matter at hand. This has been known since ancient times: the school of Aristotle worked on a taxonomy of natural phenomena with the intent of discovering the essence of things. The work and time that goes into the creation of a taxonomy has the purpose of creating some sort of finding—a heuristics.²⁰

Paolini slightly improves on Galileo's list by turning the dripping water into dripping wine, by changing incense into firewood, and by adding a ball with which the friends under deck can play. The experiment ends with the suggestion to fry the fish for supper and toast with the wine to the health of Galileo and Copernicus

The last scene of *ITIS Galileo* is in stark contrast with the comedic rendering of the counter thought experiment, as Paolini walks his audience through the year 1533, when Galileo was summoned by the Sant'Uffizio. The somber tone of this section of Paolini's narration connects the major events of that year for Galileo—from the initial summoning to the abjuration, which Galileo pronounced on June 22, 1633.

The Holy Office thought that the publication of the *Dialogue* was an “open transgression of said prohibitions” (*aperte transgressio praedicti praecepti*) (Naes 174) of teaching in any way whatsoever his ideas, and brought about Galileo's condemnation, of 1633, on the part of the Holy Office.

Che il Sole sia centro del mondo e immobile di moto locale, è proposizione assurda e falsa in filosofia, e formalmente eretica, per essere espressamente contraria alla Sacra Scrittura;

Che la Terra non sia centro del mondo né immobile, ma che si muova eziandio di moto diurno, è parimente proposizione assurda e falsa nella filosofia, e considerata in teologia ad minus erronea in Fide...

E acciocché questo tuo grave e pernicioso errore e transgressione non resti del tutto impunito, e sii più cauto nell'avvenire e esempio all'altri che si astenghino da simili

delitti. Ordiniamo che per publico editto sia proibito il libro de' Dialoghi di Galileo Galilei.

Ti condanniamo al carcere formale in questo S.o Off.o ad arbitrio nostro; e per penitenze salutari t'imponiamo che per tre anni a venire dichii una volta la settimana li sette Salmi penitenziali: riservando a noi facoltà di moderare, mutare o levar in tutto o parte, le sodette pene e penitenze.

E così diciamo, pronunziamo, sentenziamo, dichiariamo, ordiniamo e riservamo in questo e in ogni altro miglior modo e forma che di ragione potemo e dovemo.²¹ (Galilei, *Opere* n.p.)

Galileo's self-defense, as Paolini points out, was irrelevant; a summon by the Holy Office implied the presumption of guilt. This notwithstanding, Galileo chose to defend himself, which may have aggravated his position. The Holy Office condemned him, and he was forced to pronounce a solemn abjuration of his beliefs. The *Dialogue* was prohibited, and the abjuration was read all over the Christian world.²² Galileo was famous, and Pope Urban VIII made sure that news of Galileo's condemnation circulated widely.

As Paolini said in an earlier version of the show, reciting the text of Galileo's abjuration is the high point of an actor's career; without further comments, Paolini recites Galileo's condemnation, abjuration, and renders the public humiliation of having the *Dialogue* burnt in front of his eyes.²³ The imprisonment and silencing on the part of the inquisitors of a blind and old scientist is one of the most dramatic moments in the history of science.

However, the message in Paolini's version of Galileo's story is resilience, resistance and original scientific research carried out even after such dramatic facts. That is why *ITIS Galileo* does not end with the abjuration, but discusses Galileo's last book, his *Discourses and Mathematical Demonstrations Relating to Two New Sciences*, smuggled out of Italy and published in Leiden in 1638.

In *ITIS Galileo* the anticlimactic last scenes run contrary to the joyous recitation of the counter thought experiment. However, Paolini draws some theoretically complex conclusions. If in the beginning of the show he had identified both Galileo and Kepler as "figli di Copernico" (children of Copernicus) now he takes a few contemporary

ITIS GALILEO

ideas regarding Galileo and traces another genealogy, from Galileo's *Two New Sciences*, to Newton's laws of motion,²⁴ to Einstein's special relativity theory (Hawking 398), to the atomic bomb, of which he has a simulacrum on stage.

The idea of continuity between Galileo and the atomic bomb was already present in Brecht: "Now keep the flame of science, the flame of science right / use it for mankind, and use it right/ lest it makes a rain of fire to fall. Down upon us to consume us all" (Brecht 86).²⁵ This scientific genealogy comes up at the very end of *ITIS Galileo*. It is a brilliant way to continue the theoretical thread by connecting it to a scientific genealogy. Paolini could have further expounded on it, but he may not have wanted the audience to be distracted from the main message of the show, which is resistance to obtuse power and obscurantism.

Both Nietzsche and Foucault have spoken of genealogical work as a way of deconstructing the truth. In "Nietzsche, Genealogy and History," Foucault describes the formation of a genealogy as relentless work: "Genealogy is grey, meticulous, and patiently documentary. It operates in a field of entangled and confused parchments, on documents that have been scratched over and recopied many times" (145). He also shows how genealogies help deconstruct the current morals and focus on those elements that are "without history" (Foucault, *Language* 139) For this reason, genealogies tend to become radical by their very nature.

In the case of Paolini, the genealogy that he proposes is based on the same dusty archival work, on the same relentless erudition, but it is also radical, in it denounces the long history of oppressive power exercised over Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galileo Galilei and other protagonists of one of the *deepest* revolutions in history.²⁶

In the context of a pièce that lasts less than three hours and tells the history of science from Aristotle to Galileo, with short forays into Egyptian Astronomy as well Special Relativity Theory, Paolini's show on Galileo is remarkably accurate. He weaves in and out of the received view according to his needs, but he works within the parameters of the recent debate on scientific revolutions. He refuses to make the show a matter of us and them, or of Galilei and Bellarmino. He builds his story working with his audience, which is less and less

conversant in history and philosophy, but is steeped in the received view. He still manages to build the titanic figure of a man, his telescope and of knowledge.

Most importantly, Paolini underlines how Galileo, Giordano Bruno, Campanella, Kepler, Copernicus, and the community that championed the scientific revolution straddled the demarcation between science and pseudo science, and was perfectly comfortable with the incommensurability of the two world views: “È facile ridere di un mondo che pensava che la terra fosse al centro dell’universo... Il problema è che le teorie quando la smettono di esistere fanno ridere, ma finché ci sei dentro, ti dimentichi che son teorie” (*ITIS Galileo*).

Ultimately, *ITIS Galileo* is not just about Galileo, it is about the relationship between truth and power and the idea that truth is immutable only when it is legislated and imposed by power. If power does not control the truth, then the truth becomes elusive: “La verità la puoi cercare e non la puoi possedere e devi in ogni caso esser pronto ad accettare che non lo sia più” (*ITIS Galileo*). This fluidity of the concept of truth is what Galileo aspired to and, in this most un-autobiographical of shows, is also what Paolini is looking for: a truth that will be open for discussion.

Cristina Perissinotto

UNIVERSITY OF OTTAWA

ENDNOTES

¹ Although he rejects the definition of “*teatro di narrazione*,” Paolini traces the roots of his own theater to three main models: religious rhetoric, classical rhetoric and play, as in children’s play. See the interview with Marco Paolini, March 19, 2005, on *Che Tempo Che Fa* where he discusses his dramaturgy (*Che Tempo*).

² The videotape of the *Racconto del Vajont* was published by Einaudi in 1999. The *Racconto del Vajont* is also available in English translation (Paolini *Tale*).

³ See Cristina Perissinotto (“Polo”), and also Marco Paolini’s website under “Rassegna stampa” (Marco Paolini).

⁴ About *Bestiario veneto* see also Cristina Perissinotto (“Ciamarse dentro”). After the two *Bestiari* Paolini produced, among others, the following shows: *I-TIGI* (on the tragedy of Ustica); *Song n. 32* (on the exploitation of water and its transformation from common good to commodity) and *Parlamento chimico. Storie di plastica* about Marghera. More recently, he has produced other shows concentrating on his own

ITIS GALILEO

personal history: *Miserabili, Album, Cinque Monologhi per Report* (produced only for Rai Tre) and *Il sergente*, adapted from Mario Rigoni Stern's *Il sergente della neve*.

⁵ Although this was an incisive answer, and earned him applause from the studio audience, it was not a completely accurate one. During a lecture he gave in Chicago in 2000 Paolini said that his show about Venice, entitled *Il Milione*, was his attempt to do something comic, radically different from the tragic *Racconto del Vajont* which he had brought to the stage a few years beforehand.

⁶ “Per me è teatro, per carità, se poi ci vuoi metterci un aggettivo vicino, chiamatelo politico, che vuol dire della *polis*, della città. Io racconto, soprattutto, questo è il mio mestiere, e poi, dire che faccio teatro è come mettergli i paletti” (*Che Tempo*).

⁷ The relationship between theatre and science has been fully explored in the history of theatre. See Campos, Lachapelle, and Rozik.

⁸ Reference to *otium* in Latin and *scholé* in Greek.

⁹ He reads in Italian from the *Tetrabyblos*, book 2, Chapter 2:

Again, the natives of those countries which lie towards the east excel in courage, acting boldly and openly under all circumstances; for in all their characteristics they are principally conformed to the Sun's nature, which is oriental, diurnal, masculine and dexter—and it is plainly apparent that the right-handed parts of all animals are much stronger than others—hence results the greater courage of the inhabitants of the East. And as the Moon, on her first appearance after conjunction, is always seen in the west, the Western parts are therefore lunar, and consequently feminine and sinister; whence it follows that the inhabitants of the west are milder, more effeminate and reserved. (Ptolemy 42)

¹⁰ The notion of different climates that might influence different people is also reflected in Macrobius' theory of the world, partly derived by Ptolemy, in which there is the postulation of an *Antipodean* race, of which we can know nothing.

¹¹ For a history of the received view, see Suppe.

¹² See for example Hofstadter, in particular the first three chapters: “Galileo Galilei and Maffeo Barberini,” “The Telescope, or Seeing,” and “The Trial, or, Not Seeing.”

¹³ For a history of this concept in Thomas Kuhn see Bird (97-148).

¹⁴ Catholic scholars regret the “missed dialogue” between Galileo and the Vatican. See Viganò.

¹⁵ The discovery begins with the conscience of an anomaly, that is to say the impression that nature, one way or the other, contradicts the expected results within the paradigm that governs normal science. Follows an exploration, more or less prolonged, of the domain of the anomaly. And the episode is not closed until the theory of the paradigm is readjusted so that the abnormal phenomenon becomes the expected phenomenon. (Kuhn, *Structure* 72)

¹⁶ The frontispiece of the first edition, Nuremberg 1543, says: *Nicolai Copernici Torinensis De Revolutionibus Orbium Coelestium, Libri VI*.

¹⁷ The introduction, published anonymously, is attributed to Andrea Osiander (1498-1552), a German theologian and scientist who published the first edition of Kepler's *De Revolutionibus*.

¹⁸ Bruno tended to broaden the Copernican theory in a purely philosophical or

metaphysical direction, in which precise scientific consequences were lacking. He made the heliocentric system a philosophy of nature that was rich in new ideas and poor in rigorous thinking. [...] Galileo gave to Bruno's program a completely different direction. For him, the Copernican conception possessed the unique property of being a point of convergence for all new scientific research – mathematical astronomical, and mechanical. (Geymonat 59)

¹⁹ TEOFILO: Con la terra dunque si muovono tutte le cose che si trovano in terra. Se dunque dal loco extra la terra qualche cosa fusse gittata in terra, per il moto di quella perderebbe la rettitudine. Come appare nella nave *A B*, la qual, passando per il fiume, se alcuno che se ritrova nella sponda di quello *C* venga a gittar per dritto un sasso, verrà fallito il suo tratto per quanto comporta la velocità del corso. Ma posto alcuno sopra l'arbore di detta nave, che corra quanto si voglia veloce, non fallirà punto il suo tratto di sorte che per dritto dal punto *E*, che è nella cima de l'arbore o nella gabbia, al punto *D* che è nella radice de l'arbore, o altra parte del ventre e corpo di detta nave, la pietra o altra cosa grave gittata non vegna. Cossi, se dal punto *D* al punto *E* alcuno che è dentro la nave, gitta per dritto una pietra, quella per la medesima linea ritornerà a basso, muovasi quantosivoglia la nave, pur che non faccia degl'inchini. (Bruno 64)

²⁰ See Eco.

²¹ For an accurate textual analysis of Galileo's condemnation and abjuration, see Finocchiaro (7-20).

²² Pagano has the letters of the various nunci and inquisitors of Italian and European cities that confirm the sentence of condemnation and Galileo's abjuration having been publicly read and circulated.

²³ Antonio Badelli reports in the *Avvisi di Roma* of 25th of June 1633 that "They burned his books which deal with the movement of the earth before his eyes" (D'Addio 64).

²⁴ "So great a contribution to physics was *Two New Sciences* that scholars have long maintained that the book anticipated Isaac Newton's laws of motion" (Hawking 397).

²⁵ Brecht wrote the first version of *The Life of Galileo* between 1938 and 1939, that is before the atomic bomb. However, he wrote the second version between 1945 and 1947, after Hiroshima.

²⁶ Further elaborations on Kuhn's initial theory brought to the concept of *deep* revolution in science:

This was a revolution of a much more fundamental sort because it involved a change in what counted as a good theory, in the procedures of justification themselves... And what made it revolutionary... was the gradual transformation of the very idea of what constitute valid evidence of a claim about the natural world, as well as in people's beliefs about how that world is ordered at the most fundamental level. It can thus be called a *deep* revolution... The Aristotelians and the Galileans totally disagreed as to how agreement itself should be brought about, as did the Cartesians and the Newtonians. The Galileans made use of idealization, of measurements, of mathematics, in ways that Aristotelians believed were illegitimate. (McMullin 60-61)

ITIS GALILEO

WORKS CITED

- Aristotle. *Physics*. Trans. William Charlton. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Bird, Alexander. *Thomas Kuhn*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Brecht, Bertold. *The Life of Galileo*. Trans. Howard Brenton. Fakenham: Fakenham Press, 1981.
- Brown, James Robert. "Counter Thought Experiments." In *Philosophy of Science*. Ed. Anthony O'Hear. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Bruno, Giordano. *La cena de le Ceneri. Dialoghi filosofici italiani*. Ed. Michele Ciliberto. Milano: Mondadori, 2000.
- Campos, Liliane. "Science in Contemporary British Theatre: A Conceptual Approach." *Interdisciplinary Science Reviews* 38.4 (2013): 295-305.
- Che Tempo Che Fa*. [Interview with Paolini.] March 19, 2005. Web. <www.chetempochefa.rai.it/>
- Copernicus, Nicolaus. *De Revolutionibus Orbium Coelestium: Facsimile Reprint of the First Edition of 1543*. New York: Johnson Reprint Corporation, 1965.
- D'Addio, Mario. *The Galileo Case. Trial/Science/Truth*. Trans. Brian Williams. Leominster: Gracewing, 1993.
- di Gianmarco, Rodolfo. *Darkroom. Interview to Marco Paolini*. Online video. *Repubblica TV*. January 5, 2011. Web. 2 May 2013.
- Eco, Umberto. *La vertigine delle liste*. Milano: Bompiani, 2009. Print.
- Feyerabend, Paul. "On the Critique of Scientific Reason." In *Method and Appraisal in the Physical Sciences. The Critical Background to modern science. 1800-1905*. Ed. Colin Howson. Cambridge: Cambridge University Press: 1976.
- Finocchiaro, Maurice. *Retrying Galileo, 1633-1992*. Berkeley, University of California Press, 2005.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy and History." In *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- . *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Galilei, Galileo. *Dialogue Concerning the Two Chief World Systems*.

- Trans. Stillman Drake. Berkley: University of California Press, 1953.
- . *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti la meccanica e i movimenti locali*. Ed. Claudio Pierini. Verona, Cierre: 2011.
- . *Opere*. Ed. Fernando Flora. Firenze: Ricciardi, 1953.
- Garver, Eugene. "The Contemporary Irrelevance of Aristotle's Practical Reason." In *Rereading Aristotle's Rhetoric*. Ed. Alan G. Gross. Carbondale: SIU Press, 2008.
- Geymonat, Ludovico. *Galileo Galilei: A Biography and Inquiry into His Philosophy of Science*. Trans. Stillman Drake. New York: McGraw-Hill, 1965.
- Hawking, Stephen. *On the Shoulders of Giants*. Philadelphia: Running Press, 2002.
- Hofstadter, Dan. *The Earth Moves. Galileo and the Roman Inquisition*. London: W. W. Norton, 2010.
- Humphrey, Stewart. *Complexity and Analysis*. London, Lexington Books: 2002.
- Kuhn, Thomas. "Objectivity, Value Judgment, and Theory Choice." In *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- . *The Structure of Scientific Revolutions*. 1962. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Lachapelle, Sofie. "Science on Stage: Amusing Physics and Scientific Wonder at the Nineteenth-Century French Theatre." *History of Science* 47.3 (2009): 297-315.
- Lakatos, Imre. *The Methodology of the Programs of Scientific Research*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Marco Paolini. n.d. Web. 1 May 2013. <www.marcopaolini.it/>
- McIntyre, Alasdair. "Epistemological Crises, Dramatic narrative, and the Philosophy of Science." In *Paradigms and Revolutions*. Ed. Gary Gutting/Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1980.
- McMullin, Ernan. "Rationality and Paradigm Change in Science." In *World Changes*. Ed. Paul Howrich. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Naes, Atle. *Galileo Galilei – When the World Stood Still*. Trans. James Anderson. Berlin: Springer, 2005.
- Pagano, Sergio. *I documenti del processo di Galileo Galilei*. Roma:

ITIS GALILEO

- Pontificia academia scientiarum and Collectanea Archivi Vaticani, 1984.
- Paolini, Marco. *Ausmerzen*. Torino: Einaudi, 2012.
- . *Bestiario veneto parole mate*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1999.
- . *ITIS Galileo*. YouTube. 25 Apr. 2012. Web. 1 May 2013.
- . *Quaderno del Sergente*. Torino: Einaudi, 2008.
- . *The Tale of Vajont*. Trans. Thomas Simpson. West Lafayette: Bordighera, 2000.
- , Daniele Del Giudice and Fernando Marchiori. *I TIGI da Bologna a Gibellina*. Torino: Einaudi, 2009.
- , and Francesco Niccolini. *Parlamento chimico. Storie di plastica*. Perf. Marco Paolini. Castiglioncello (Li), Castello Pasquini, October 2001. Performance.
- , and Francesco Niccolini. *Quaderno del Milione*, Torino: Einaudi, 2009.
- , Francesco Niccolini, and Stefano Gattei. *ITIS Galileo*. Torino: Einaudi, 2013.
- , Francesco Niccolini and Andrea Purgatori. *Teatro civico – 5 monologhi per Teport*. Torino: Einaudi, 2004.
- , and Oliviero Ponte Di Pino. *Quaderno del Vajont*. Torino: Einaudi, 1999, 2008.
- , and Gabriele Vacis. *Il racconto del Vajont*. Milano: Garzanti, 1997.
- Perissinotto, Christina. “Ciamarse dentro: Poetry, Language and Identity in Marco Paolini’s *Bestiario Veneto*.” In *Transitions: Prospettive di studio sulle trasformazioni letterarie e linguistiche nella cultura italiana*. Fiesole: Cadmo-Casalini Edizioni, 2004. 27-38.
- . “Polo, Paolini e Venezia: riflessioni lagunari.” *Italica* 82.1 (Spring 2005): 64-78.
- Popper, Karl. “Science: Conjectures and Refutations.” 1953. Reproduced in *First Philosophy: Knowledge and Reality: Fundamental Problems and Readings in Philosophy*. Ed. Andrew Baile. Toronto: Broadview Press, 2004.
- Ptolemy. *Tetrabyblos*. Trans. J. M. Ashmand. London: Davis and Dickson, 1822. Web. 7 May, 2013.
- Radnitzky, Gerard. “Prinzipielle Problemstellungen der

- Forschungspolitik.” Trans. Franco Voltaggio. Roma: Armando Editore, 1978.
- Shapere, Dudley. *Galileo, a Philosophical Study*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Soriani, Simone. “Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica: Per una genealogia di un ‘quasi-genere.’” *Forum Italicum* 39.2 (2005): 620-48.
- Rozik, Eli. “The Shared Cognitive Intent of Science and Theatre.” *European Legacy* 17.5 (2012): 659-73.
- Suppe, Frederick “Background to the Received View.” In *The Structure of Scientific Theories*. 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press, 1977.
- Thagard, Paul R. “Why astrology is a pseudoscience.” *Introductory Readings in the Philosophy of Science*. Ed. E. D. Klemke, Robert Hollinger, and David Wyss Rudge. Amherst: Prometheus Books, 1998.
- Viganò, Mario. *Il mancato dialogo tra Galileo e i teologi*. Roma: Civiltà Cattolica, 1969.
- Wherli, Fritz. “Il Peripato fino al I secolo A.C. Panorama generale.” In *La scuola dei filosofi. Scienza ed organizzazione istituzionale della scuola di Aristotele*. Ed. and trans. Carlo Natali. L’Aquila: Japadre, 1981.

Alessandro Canzian

Alessandro Canzian (1977), vive e lavora a Maniago (Pordenone). Collabora a varie riviste e blog. Nell'ottobre 2008 ha fondato la Samuele Editore. Ha pubblicato *Christabel* (Ed. Del Leone, Spinea 2001), *La sera, la serra* (Mazzoli 2004), *Canzoniere inutile* (Samuele Ed., Fanna 2010, prefazione di Elio Pecora), *Cronaca d'una solitudine* (Samuele Ed. 2011, quaderno bifronte con Federico Rossignoli), *Luceafarul* (Samuele Editore 2012, prefazione di Sonia Gentili) e il saggio su Claudia Ruggeri: *Oppure mi sarei fatta altissima* (Terra d'ulivi 2007, presentato a Lecce insieme a Michelangelo Zizzi). Con la stessa editrice e nello stesso anno del saggio ha pubblicato *Distanze*, una collaborazione fotopoetica con Elio Scarciglia. Ha partecipato a varie rassegne letterarie quali "Donne che dovresti conoscere" a Lecce nel 2007 con Mario Desiati, "Poetica" a Pisa nel 2008 con Alessandro Agostinelli, "Pianeta Poesia" a Firenze nel 2009 con Rosaria Lo Russo, "Pordenonelegge" nel 2010, e la "Festa di Poesia" a Pordenone nel 2010 come co-organizzatore e nel 2011 come autore. A settembre 2009 ha curato la manifestazione "Poesia e ispirazione, perchè si scrive" all'interno dei festeggiamenti per l'equinozio dell'associazione culturale Vele Libere ad Azzano X (Pordenone). Nel novembre 2011-gennaio 2012 ha organizzato insieme al Comune e alla Biblioteca Civica di Maniago il festival letterario "La Fila." A giugno 2012 ha organizzato "Poesia tra le acque di Polcenigo" che nel contesto della fonte del Gorgazzo (Pn) ha visto incontri, discussioni e letture di Gian Mario Villalta, Mary Barbara Tolusso, Sebastiano Gatto, Fabio Franzin, Giacomo Vit, e altri. Nel 2013, col Comune di Maniago, ha allestito una mostra di pittura con opere di Cesco Magnolato (alcuni anno fa vincitore della Biennale di Venezia), Dino Facchinetti, Sergio De Giusti. A dicembre 2012 ha vinto il secondo premio di poesia al Leone di Muggia con la raccolta *Histoire d'O*.

The place to be

Alcuni giorni fa ero ad Arta Terme, in provincia di Udine. Carnia, per intendersi. Quella Carnia che inizia con un paese che si chiama Amaro e dove se hai bisogno di qualcosa ti dicono di andare a Tolmezzo. Avevo organizzato un piccolo festival di Poesia, o meglio ne ero subentrato rivestendo i panni del curatore, dal nome Il soggiorno dei poeti. Una cosa interessante, che anche a distanza di giorni fa parlare di sé e questo non può che far piacere. Ma la cosa più bella del Soggiorno sono state le discussioni, i dibattiti. Ti alzavi la mattina e a colazione sentivi parlare di musica, letteratura. Così a pranzo, a cena. E in particolare domenica, l'ultimo giorno del Festival, abbiamo avuto quasi uno stravolgimento delle presentazioni a causa delle discussioni che nascevano spontanee. Sto pensando alle presentazioni di Fabrice e altre poesie di Fabio Franzin e alle edizioni 2013 della casa Cultura_Globale a cura di Francesco Tomada. Abbiamo parlato di poesia ma soprattutto di crisi, di letteratura, di nord est. Quel nord est che è stato dichiarato essere attualmente fucina della miglior poesia italiana. Ed essendo io un Editore (e talvolta un autore) del nord est non posso che essere estremamente d'accordo con questa affermazione. Ma forse sono solo un po' interessato. Quel nord est che era locomotiva italiana dell'economia prima ora si è reinventato locomotiva della letteratura nazionale. Ma si sa che le crisi cambiano tutto. Cambiano gli assetti, le disposizioni delle pedine sul tavolo, talvolta anche le culture. Quel nord est in realtà aveva già creato Pasolini, Zanzotto, Saba, i grandi premi quali il San Vito. Ora ha Villalta, Cappello, Pordenonelegge, Acque di acqua, Notturmi di_versi, Libri in Cantina, Residenze Estive, eccetera eccetera.

Ma le cose sono notevolmente cambiate dal passato, ed è per questo che il nord est è un nuovo nord est. Che in realtà è metafora dell'Italia intera. Nel nord est leggi Zanzotto, ma come disse Villalta in una vecchia edizione dei bellissimi Notturmi di_versi nessuno lo prende a padre letterario, forse a zio. Oggi mancano i padri letterari, sono morti. E faccio questa affermazione apposta perchè detta oggi è polemica, ha una sua provocatorietà. A Grado, sempre nord est, tra pochi giorni inizia FilosofiaGrado'13 che avrà come tema appunto il declino

della figura del padre: “La figura del padre è tornata sulla scena del dibattito culturale. Se ne parla per dichiarare il suo declino, oppure la sua scomparsa, perfino la sua evaporazione. Riportata al centro dei discorsi attuali sulla nostra condizione storica e culturale, di questa figura si parla nel tono di una perdita che parrebbe irrevocabile. Inoltre, quando diciamo padre, non possiamo non evocare – assieme a lui – tutta una serie di figure che ne rappresentano altrettante declinazioni: il maestro (“buono” o “cattivo” che sia), la guida, l’insegnante, il leader ecc., ovvero tutte quelle figure dell’autorità che, in misura diversa, incarnano un’idea di padronanza di sé come modello di vita da riconoscere, rispettare e desiderare. Tra i tanti segni della nostra epoca di nichilismo compiuto, l’eclisse di questa figura è forse quello più spaesante.” Ma quando non hai un padre da leggere che cosa succede? Succede il nord est. Dove non puoi non aver letto Tomada, Cescon, Rusconi, Simon Ostan, Fierro, Franzin, Villalta, Cappello, Toluoso, e veramente la lista può andare avanti per molto. Anche se sono autori che non ti piacciono devi leggerli, se sei nel nord est devi leggerli.

Perché quando svaniscono i padri nascono i compagni, i compagni di viaggio, ai quali non si chiede la levatura dell’insegnante ma si chiedono le mani dell’amico che a volte stringono a volte colpiscono. I compagni sono persone vive, con le quali puoi parlare, litigare, mangiare assieme. E sono tutti relativamente giovani, e anche questo indica molto della situazione della poesia italiana. A Milano c’è Amos Mattio che cura la Casa della Poesia, a Rimini Isabella Leardini che cura Parco Poesia che quest’anno ha fatto dieci anni, vicino a Ravenna c’è Matteo Fantuzzi. Tutti personaggi che promuovono la poesia con eventi, corse su e giù per migliaia di chilometri (come disse quest’anno il buon Fantuzzi a Portogruaro), e che sono dai quarant’anni in giù. E il nord est è uguale, solo molto più denso. Tra i promotori del nord est posso citare Roberto Cescon, Piero Simon Ostan, Marco Scarpa, Giulia Rusconi, Christian Sinicco, Francesco Tomada, tutti dai quarant’anni in giù (a parte Tomada, a cui non gli si riconosce affatto la sua vera età e che comunque non sfora di molto). Ovviamente dovrei mettermi anch’io tra i promotori, non lo faccio per non apparire autocelebrativo (scusate).

Sto leggendo un vecchio saggio di Kubler (filosofo americano che ha scritto *La forma del tempo*, da cui questo estratto, in prima redazione a Napoli) che nel 1976 affermava: “Detta posizione individuale è fissata sí dalle abituali coordinate di temperamento e di educazione, ma occorre anche considerare il momento di accesso dell’artista alla linea storica, cioè lo stadio di sviluppo di una certa tradizione artistica – primo, medio o tardo periodo – nel quale viene a inserirsi la sua esistenza fisica.” Possiamo ipotizzare che il nord est sia adesso nel momento di maggiore slancio, di maggiori potenzialità. Gli anni di Pordenonelegge, di Trieste Poesia e via dicendo, hanno creato il terreno fertile e infatti sottolineo nuovamente che i protagonisti della scena poetica del nord est sono tutti quarantenni o meno, raramente arrivano ai cinquantenni. Un nord est che ora è anche molto forte nel poetry slam, questa particolare tipologia di gara poetica introdotta in Italia da Lello Voce (napoletano, come la prima edizione del succitato libro di Kubler, ma residente guarda caso a Treviso) e che in questi giorni proprio nel nord est sta cercando di diventare rete (nonostante le enormi difficoltà economiche del momento, questo bisogna dirlo). Ora il nord est è il the place to be se si vuole scrivere. Anche perchè nel nord est non si arriva per stare solamente fermi, ma anche per partire verso il Salone del libro di Torino, verso Parco Poesia, verso Roma, e via dicendo, in una rete che ha come nodo cruciale proprio il nord est.

E in questo magma poetico emerge evidentemente quanto necessariamente una poetica, un modo particolare di fare poesia. Un approccio alla scrittura che vuole essere vicino al lettore, al fruitore, all’ascoltatore. I poeti vogliono farsi capire e parlare. E in quest’ottica si inserisce un’altra bellissima iniziativa, ipoetisonovivi.com, che insomma è la sintesi di quanto detto fin’ora. Un blog e una lettura quotidiana di poesie ai ragazzi delle scuole (nello specifico di un liceo pordenonese, il blog ha nel suo manifesto iniziale proprio la dicitura compagni di viaggio e se non ricordo male è curato da Piero Simon Ostan, Roberto Cescon, e Francesco Tomada, iniziativa che ha avuto anche un dibattito a Roma a cura di Maria Grazia Calandrone con Roberto Cescon). Questo modo di concepire la poesia, di proporla, conseguentemente anche di scriverla, crea inevitabilmente anche dei tagli a coloro che non rientrano in questo *modus laborandi*. Non

perchè non sia una poesia che valga, o perchè il nord est si creda portatore di una verità poetica, assolutamente no. Personalmente ho sentito frasi come “non si capisce cosa vuole dire” oppure “è troppo perfetto” e non da una sola persona, il che denota semplicemente l’esistenza di un’identità forte del nord est che si relaziona anche con le altre poetiche (le stesse, pur diverse, dentro al nord est) leggendole, non criticandole, semplicemente misurandole con gli strumenti che l’identità concede.

Non voglio qui fare alcun plauso al nord est, capace di crearsi senza distruggere ciò che è diverso da sé, perchè non è necessario. Non voglio nemmeno approfondire troppo la poetica, bisognerebbe infatti fare tutto un discorso a parte su quello che dicono i poeti, la preferenza alla concretezza, all’asciuttezza del linguaggio, all’esperienza umana, al tema delle cose. Le stesse citazioni di nomi in questo articolo non vogliono essere esaustive, anzi. Sono solo alcuni, tra tutti. Ma una cosa del nord est voglio dire per concludere, una cosa che sento io stesso, e ricordo anche formalizzata a Trieste da Mary Barbara Tolusso in un piccolo incontro poetico (tra i tanti che si fanno): la poesia ha bisogno di una voce propria. Ed è questo ciò che il nord est sta cercando di costruire con questa generazione di persone che scrivono e lavorano: voci proprie. Sarà il tempo a dire se tutto ciò funziona. Ma, nei suoi pro e nei suoi contro, non ci si può esimere dal riconoscere al nord est la posizione di grandissimo laboratorio poetico. Di the place to be se vuoi fare poesia.

Fabio Franzin

Fabio Franzin è nato nel 1963 a Milano. Vive a Motta di Livenza, in provincia di Treviso. È redattore della rivista di civiltà poetiche *Smerilliana*. Ha pubblicato le seguenti opere di poesia *Il groviglio delle virgole* (Stamperia dell'arancio, 2005), *Pare (padre)* (Helvetia, 2006), *Mus.cio e roe (Muschio e spine)* (Le voci della luna, 2007), *Fabrica* (Atelier, 2009), *Rosario de siénzhi (Rosario di silenzi – Ro_ni venec iz ti_ine)* (Postaja Topolove, 2010), edizione trilingue con traduzione in sloveno di Marko Kravos, *Siénzhio e orazhión (Silenzio e preghiera)* (Edizioni Prioritarie, 2010), *Co'e man monche (Con le mani mozzate)* (Le voci della luna, 2011), *Canti dell'offesa* (Il Vicolo, 2011), *Margini e rive* (Città Nuova, 2012), *Bestie e stranbi* (Di Felice (I poeti di Smerilliana), 2013), *Fabrica e altre poesie* (Ladolfi editore, 2013).

'A bici

No'ò mai capio
parché té te 'a 'vesse ciota
chea bici. Te vedée passàr
par de qua, tignéndoea pa' à manòpoea
caminando, e 'ndar 'vanti verso 'l tó lavoro,
verso l'ostaria. Mai te 'ò vist saltàrghe
sora, mai te 'ò vist fracàr chii pedhài
che i giréa istéss. Po' i 'à tacà a giràr
anca i pedhài dea mé vita, 'ò scuminzhìa
a córegrhe drio ai sogni, a l'amór,
e no'ò pì buu tenpo pa' sentàrme fora
a vardàr còss che passéa de qua,
e i chi e i come che 'ndea, che tornéa,
a volte inbriàghi, a volte cantando,
bestemàndo, saeudhàndo.
No' te sì mai stat, o mèjio,
no' te vée mai vist, spèta,
com'eo che se dise... ah, sì : «pitoresco»,
mai te sì tornà sbiègo, da l'ostaria,

a sparàr stranbòti come Guerino e Cochi
e Rico, te chel dir baéngo
che a noàntri bòce ne fea cussì tant da rider,
che se imitéa, se simiotéa in mèdho ai nostri zòghi.
Tì te passéa, òni tant, tut quà, te passéa
co'a tó bici par man, co'l tó baschétt blè
e 'l tó siénzhio. Cussì, sol dopo un bèl tòc,
un àno forse, che no' te vedée pì
ghe 'ò domandà a me mare – ma cussì, tant
par dir calcòssa, nianca coriosità,
come che se sé parla del tenpo, opùra
se sé dise: “che ora eo?” – ghe 'ò domandà
tó notizie. “A, Benito?, a l'è bèl che un àno
squasi che l'è mort”. Po' a me 'à dita
che te jèra mul, senza fradhèi,
e che 'iutéa el latér a far formàji
e butìro. Tuta qua 'a jèra stadha 'a tó vita.

E 'dèss mì pense che chea bici
(che te tignéa senpre cussì lustra)
'a fusse stadha par tì squasi chea morosa
che no' te 'à mai bbu, quea che se porta fora
a spasso, 'a sera, a brazhétò, o un fradhél,
un amìgo, un fiòl, un can inmàncò.

E me piasaràe savér che fine
che l'à fat, chea bici,
se calcùn ghe 'à mai montà parsora

o se, a l'incontrario de tì, drento de mì,
'a se 'à inrudhinìo pudhàdha a un calche
muro del tenpo.

La bicicletta

Non ho mai capito / perché te la comperasti / quella bicicletta. Ti vedevo passare / di qua, tenendola per la manopola del manubrio / e, camminando, andare verso il tuo lavoro, / verso il bar. Mai ti ho visto saltarci / sopra, mai ti ho visto spingere quei pedali / che giravano lo stesso. Poi hanno incominciato a girare / anche i pedali della mia vita, mi sono avviato / verso i sogni, verso il richiamo dell'amore, / e non ho più avuto tempo da perdere per sedermi qui fuori / a guardare cosa passava, / e i chi e i come che andavano, che tornavano / a volte ubriachi, a volte cantando, / bestemmiando, salutando. Non sei mai stato, o meglio, / non mi eri mai sembrato, aspetta, / com'è che si dice... ah, sì: "pittoresco", / mai sei tornato ciondolante dal bar, / a declamare stramberie come Guerrino e Cochi / ed Enrico, in quel dire bislacco / che a noi fanciulli / era così simpatico, / che imitavamo, scimmiottavamo, insieme ai nostri giochi. / Tu passavi, ogni tanto, con il tuo baschetto blu / e il tuo silenzio. Così, solo dopo un bel pezzo, / un anno, forse, che non ti vedevo più / ho chiesto a mia madre – ma così, tanto / per dire qualcosa, neanche curiosità, / come ci si parla del tempo, oppure ci si chiede: "che ore sono?" – gli ho chiesto / tue notizie. "Ah, Benito?, è ormai un anno / quasi che è morto". Poi ha aggiunto / che eri scapolo, senza fratelli, / e che aiutavi il lattaio a fare burro / e formaggi. Tutta qui era stata la tua vita. // Ed ora io immagino che quella bicicletta / (che tenevi sempre così linda e brillante) / fosse stata per te quasi quella fidanzata / che non hai avuto, quella che si porta / fuori a spasso, la sera, a braccetto, o un fratello, un figlio, / un amico, un cane, almeno. // E mi piacerebbe sapere che fine / abbia fatto, / se qualcuno gli sarà poi salito sopra // o se, non come te dentro me, / si sia arrugginita appoggiata a un qualche / muro del tempo.

Presèpio. Diaèto

Chea strabenedhéta bona vòjia
che te ciapa de far su ‘l presèpio,
òni àno, e òni àno pì grando,
pì bèl; ‘a cura che te ghe mete,
po’, ‘a passión. Là, cuzhàdha,
par tèra, drio ‘l cantón dea sàea,
tì, cussi maeandàdha, che se ‘o
capisse, sàtu? quant che te diòl
i dhenòci, dopo, co’ te lèva su...

là, a pontàr el cel pièn de stée
co’è brochète, tel muro, a pudhàr
tute ‘e piègore tel mus.cio... e po’
el fògo, co’è lucète che baca soto
‘a carta dee narànzhe...’ e scorzhe
del ró.ro pal tèt, ‘e stradhèe de jerin,
el pozh, l’acqua che score te un lèt
de stagnòea, e lù, el Gesù banbìn,
co’i brazhèti vèrti, in fra ‘a pàjia
e un nido de bachèti incrosàdhi...

Pa’ i nevodhèti, lo so, capisse...

ma tì no’ te capisse che no’è pì tenpi
e reijión, che mì no’ò pì tenpo de ‘ndar
in zherca del mus.cio che té ocóre,
che no’sò pì ‘ndove ‘ndar a catàrlo...
e che no’ i ghe crede pì, i bòce: l’è
pì ‘l deghèio che i fa su... che dopo
té sacramentéa, a tacàr co’l scòc
‘a carta che i sbrèga pa’ tocàr co’
i déi ‘e stée, a cavàr via dal mus.cio
i sasséti dee stradhée sbaràdhe,
a méter in pie ‘e statuète rebaltàdhe...
che me vignarèe squasi vòjia de dirte

basta, Mare, ‘àsea star ‘sta poesia,
santa; e varda i nostri paesi, pitòst

varda! che saràe da inpinir el mus.cio
(mus.cio che ‘sto àno ò vist parfin
tee scansie de l’Ipercòp; che i ‘o
vendéa, capissitu? i vende anca
quel romài! che saràe da inpinirlo,
chel mus.cio, co ‘e scàtoe dee scarpe
e co quee dee tò medesine, dee mé ciche,
cussì, a somejiàr tuti ‘sti capanóni, i Centri
Comerciài, che l’è quea, romài, ‘a realtà
che i tò nevodhétì conósse... el tubo dea carta
da cèssò a far ‘e ciminière... i Re Magi
farli ‘rivàr sora ae machinéte de mé fiòl:
al modheìn de un gipón, de ‘na Bièmewu,
de ‘na Mercèdes, altro che camèi...
che ‘l Gesù banbìn no‘l va in tivisiòn,
tii realtài, tii tolc-sciò, e ‘lora no’ l’esiste,
capissitu? no’ l’è un vip, no ‘l conta pì nient...

Vàrdene, Mare: sen qua, mì e tì, tì co’è tò
statuète, el mus.cio, mì co’è mé pòre paròe,
el diaèto; vàrdene: sen qua a provàr a tègner
fermo un mondo che scanpa via senpre pì
de prèssa, infagotàndoeo de sentimenti,
popoeàndoeo de erba e pastori, de storie
che ‘e sa da fen, da mufa. Fen pròpio da rider!

però, ‘scólteme, Mare: ‘ndarò in zherca
del tò mus.cio anca l’ànò prossimo, te ‘o prométe

continuarò a ‘ndar in zherca de paròe
vèce, òni dì, pa’ a mé poesia, ‘l presèpio
e pa’ i nevodhétì che mé rivarà, anca a mì...

Presepe. Dialetto

Quella benedetta buona voglia / che ti prende di allestire il presepe, / ogni anno, e ogni anno più ampio, / più ricco; la cura, minuziosa, in ogni suo dettaglio, / la passione. Lì, accucciata / sui calcagni in un angolo della sala, / tu, così malandata che, lo / capisco, sai? quanto ti dolgano / le ginocchia, poi, mentre ti risollevi... // lì, a fermare il cielo stellato / con le puntine da disegno, nel muro, a sistemare / tutte le pecore nel muschio... e il fuoco, / poi, con le luci intermittenti sotto / un batuffolo di carta delle arance... le cortecce / grinzose del rovere per il tetto, le stradine di ghiaino, / il pozzo, l'acqua che scorre in un letto / di stagnola, e lui, il Gesù bambino, / con le braccine aperte, fra la paglia / e un nido di bastoncini incrociati... // per i nipotini, lo so, capisco... // ma tu non capisci che non è più tempo / che non c'è più sacralità, che io non ho più tempo per andare / a raccogliere il muschio che ti serve, / che non so neppure dove andare a cercarlo, poi!... / e che non ci credono più, i bambini: è più / il disastro che combinano... che poi / sbuffi, a riattaccare con il nastro adesivo / la carta che strappano per toccare le stelle / con le dita, a togliere dal muschio / i sassolini delle stradine sparpagliate, / a mettere in piedi statuine ribaltate... / che mi verrebbe quasi voglia di dirti / basta, mamma, lasciala perdere questa poesia, / sacra; e guarda i nostri paesi, piuttosto // guardali! che sarebbe da riempire tutto il muschio / (muschio che quest'anno ho persino visto / fra gli scaffali dell'Ipercoop; che era / in vendita, capisci? vendono anche quello / ormai! che sarebbe da disseminarlo, / quel muschio, di scatole di scarpe / e di quelle delle tue medicine, delle mie sigarette, / così, a figurare questi distretti di capannoni industriali, di Centri / Commerciali, che sono, ormai, il reale paesaggio / che i tuoi nipotini vivono, conoscono... il tubo della carta / igienica per mimare ciminiera... i Re Magi / farli arrivare su di una di quelle macchinine di mio figlio: / al modellino di un fuoristrada, di una Bmw, / di una Mercedes, altro che cammelli... / che Gesù bambino non appare in tivù, / non va ai reality, ai talk-show, e quindi non esiste, / capisci? non è un vip, non è più nessuno... // Guardaci, mamma: siamo qui, io e te, tu con le tue / statuine, il muschio, io con le mie povere parole, / con il dialetto; guardaci: cerchiamo, strenuamente, di trattenere / a noi un mondo che si allontana a una velocità / impressionante,

*avvolgendolo di valori, di sentimenti, / popolandolo di erba e pastori,
di storie / che odorano di fieno, di muffa. Siamo proprio ridicoli! //
però, ascoltami, mamma: andrò a raccogliere / il tuo muschio anche
il prossimo anno, te lo prometto // continuerò a raccogliere parole /
vecchie, ogni giorno, per la mia poesia, per il presepe / e per i nipotini
che arriveranno anche a me...*

da Margini e rive. Roma: Città Nuova, 2012.

Ai caseoàri

ad Andrea Zanzotto, in memoria

Morosi de l'erba, 'ven vissù tea pianura
misuràndo i passi fra un foss e 'na scuina,
co'i òci spersi, là in fondo, ae montagne,
tee rece 'na capa che ssisa onde compagne
ae zhope de tèra nera te un canp 'pena arà

arà via anca 'a tèra dae nostre campagne pa'
inpiantàr botéghe, capanóni, 'dèss 'i tó ossari
caro Andrea, i 'é tuti 'sti caseoàri, 'sti casoni
coeònici che cròea a tòchi, rossi, fra ortighe
e ignoranza, fra Mercedes e un diaéto che no'

vòl pì 'ver 'e paròe *creanza, buazha*, che l'à
arà via sorisi e vaeóri co'a fadiga, che 'l conta
caio i só schèi tignùdhi sconti aa fèmena
e al fisco che, cussi zharpiò, tradio, i 'o voràe
insegnà parfin tee scùoe. Rivolgersi ai casolari

con il piú disperato rispetto. Mì, incùò, pers
te 'sta pianura stenta fra 'l griso dei outlet
e dee fabriche, fra 'sto verde strangoeà, fae
el mé sòito peegrinàjo 'torno 'ste pière rosse
e 'sti tre travi in crose, me ferme a pregàr

fra ‘e ortìghe alte come desgràzhie, ‘scolte
‘e vose morte de chi savéa de ver un cuòr
passàr come sói rosa fra ‘e fòjje dee piòpe,
preghe pa’ a tèra te un diaéto che fae rima
co’ rispèto, e spere sol che l’erba lo vòpie.

Ai casolari

Fidanzati dell’erba, abbiamo vissuto nella pianura / misurando i passi fra un fosso e uno scolatoio, / con sguardi sognanti, là in fondo, alle montagne, / nelle orecchie la conchiglia che mormora onde simili / alle zolle di terra scura di un campo appena arato // arata via anche la terra dalle nostre campagne per / piantare centri commerciali, industrie, ora i tuoi ossari / caro Andrea, sono tutti questi casolari, questi casoni / colonici che crollano a pezzi, rossi, fra ortiche / e ignoranza, fra Mercedes e un dialetto che non // vuole più avere le parole accoglienza, letame, che ha / arato via sorrisi e valori insieme alla fatica, che conta / avido i suoi soldi nascosti alla moglie / e al fisco che, così troncato, tradito, lo vorrebbero / persino insegnato nelle scuole. Rivolgersi ai casolari // con il più disperato rispetto. Io, oggi, vagando / per questa pianura soffocata fra il grigiore degli outlet / e delle fabbriche, fra questo verde strangolato, compio / il mio consueto pellegrinaggio intorno a questi mattoni rossastri / e queste tre travi in croce, mi soffermo a pregare // fra le ortiche alte come disgrazie, ascolto / le morte voci di chi seppe di possedere un cuore / passare come voli rosacei fra le foglie dei pioppi, / prego per la terra in un dialetto che faccia rima / con rispetto, e spero soltanto che l’erba lo accolga.

da *Fabrica e altre poesie*. Borgomanero: Ladolfi editore, 2013.

Ve ‘ò vist ‘rivàr su dai canpi,
a l’inbrunir – co’ i canpi i iera
‘ncora tèra e destìn, pan e sudhór –

onbre lente, strache, drio ‘e panòce
e i gavìni, ‘a luna scura de un falzhìn,
‘e ponte de ‘na forca spontàr dae spàe
come figure dea mort o mèdhe bestie:
òmilupi, satiri o minotauri descalzhi.

Ve ‘ò vist cuzhàdhi al pissoeo slùser
de ‘na ponpa, passàrve solièvo drio
el còl, ‘e man un poema de coriàndoi
de erba, virgoe de tèra, sot’è onge;
valtri, che savéssi sol i pochi nomi
che servia, e quei ve se fati bastàr
pa’ ciamàr ‘a piova o pa’ maedhir
el sec, ‘a tenpestàdha bastarda, che
savéssi catàr ‘a fòjia del cren, l’opra
che fa mudhàr un gaét te un capón,
l’incalmo che indolzha i pomi, valtri

e ’è vostre faméjie grande, co’ senpre
un Cicio e un Nane, un canajia e un tonto
menà ‘torno dai bòce parché ‘l ghe crede
a tut, e de tut l’à paura, crudho e cojiòn,
ma piantà tea memoria de chii fiòi, po’,
come el pal de testa te un vigneto, valtri
co’è vostre preghiere pagane, ‘e vostre
suestizhiòn, besteme grasse¹ come buazha

me vignéssi incontro co’ i vostri capèi
de pajia, i fazhoéti neri ligàdhi ‘torno
a nasi-bèchi, òci sbaràdhi dreto ‘a nosa
dea fadhìga, e mi, bauchét, ve vedhée
squasi dèi, imortài, statue negre de forza
e de nervo, mai dome, mai domenega,
servi del tenpo e dee stajón, el codhèr
picà in fianco come cau-bòi del strafòjio

¹ Nel mio dialetto il letame è chiamato *grassa*.

ANTOLOGIA: THE PLACE TO BE

se desmentegàrve toca, pa' star in pie
fra 'sfalto e busie, fra internet e nient,
mì vui farlo drio 'l corso che ve 'assà,

picà a 'sta pena come valtri al vassòr,
un sachét de paròe fissà a un spago ligà
'torno 'a vita, el pensier che se perde
fra l'aria e i osèi, 'e semenzhe spante
da un scato del pols, co' cura e fiducia,
'a man che le mòea in pase co'l mondo.

*Vi ho visti emergere dai campi, / all'imbrunire – quando i campi erano
/ ancora terra e destino, pane e sudore - / ombre lente, stanche, fra
le giungle del mais / e i filari delle viti, la buia luna di una falce, / le
punte di una forca spuntarvi dalle spalle / come figure della morte
o antropomorfe: / licanthropi, satiri, o minotauri scalzi. // Vi ho visti
ingnocchiati al rivolo luccicante / di una fontanella, passarvi sollievo
dietro / la nuca, le mani un poema di coriandoli / d'erba, virgole di
terra sotto le unghie; / voi, che conoscevate solo i pochi nomi / che
servivano, e solo quelli vi siete fatti bastare / per chiamare la pioggia
o per maledire / la siccità, la grandinata vigliacca, che / sapevate dove
si cela la foglia del rafano, l'atto / che muta un galletto in cappone,
l'innesto che fa più dolci le mele, voi // e le vostre famiglie vaste, con
sempre / un Ciccio o un Nane, uno scaltro e un tonto / preso in giro
dai bambini perché credulone e di tutto timoroso, tardo e minchione,
/ ma infisso nella memoria di quei ragazzi / come il palo in testata al
vigneto, voi / con le vostre preghiere pagane, le vostre superstizioni,
bestemmie grasse come letame // mi venivate incontro coi vostri
cappelli / di paglia, i fazzoletti neri annodati intorno / a nasi-becchi,
occhi spalancati sino al nucleo / della fatica, ed io, sciocchino, vedevo
in voi / quasi degli dei, immortali, brune statue di forza / e resistenza,
mai dome, mai domenica, / schiavi del meteo e delle stagioni, il
portacote di corno / fissato in fianco, come cow-boy del trifoglio // se
dimenticarvi bisogna, per stare al passo / fra asfalto e menzogna, fra
internet e il nulla, / io voglio farlo lungo la traccia da voi segnata, //
appeso saldamente a questa penna come voi all'aratro, / un sacchetto
di parole fissato a uno spago annodato / intorno alla vita, il pensiero*

*che vaga / fra l'aria e il volo degli uccelli, i semi sparsi / da uno scatto
del polso, con passione e fiducia, / la mano che li abbandona in pace
col mondo.*

Marta l'à quarantatrè àni.
Da vintizhinque 'a grata
cornise co'a carta de véro,
el tanpón, 'a ghe russa via
'a vernise dura dae curve

del 'egno; e ghe 'à restà
come un segno tee man:
carézhe che sgrafa, e onge
curte, da òn. I só bèi cavéi
biondi e bocoeósi i 'é 'dèss

un grop de spaghi stopósi
che nissùna peruchièra pòl
pì tornàr rizhàr. Co'a cata
'e só care amighe maestre
o segretarie, ghe par che

'e sie tant pì zóvene de ea,
'a ghe invidia chee onge
cussì rosse e longhe, i cavéi
lissi e luminosi, chii déi
ben curàdhi, co' i sii pàra

drio 'e rece, i recìni. Le
varda e spess 'a pensa
al só destìn: tuta 'na vita
persa a gratàr, a gratarse
via dal corpo 'a beézza.

*Marta ha quarantatre anni. / Da venticinque / leviga cornici col
tampone, / la carta abrasiva, con questi umili strumenti frega / la
vernice dura nelle modanature // del legno; e le è rimasto / come un
segno nelle mani: / carezze che graffiano, e unghie / tozze, da uomo. I
suoi bei capelli / biondi e ondulati sono ormai // un groviglio di spaghetti
stopposi / che nessuna parrucchiera potrà / più rimodellare. Quando
incontra / le sue coetanee, maestre / o segretarie, le sembrano // tanto
più giovani, / le invidia quelle unghie / così rosse e lunghe, i capelli /
lisci e luminosi, quelle dita / ben curate, quando se li scostano // dietro
le orecchie, gli orecchini. Le / osserva e spesso pensa / al suo destino:
tutta una vita / persa a grattare, a grattarsi via dal corpo la bellezza.*

Me despiase

Ieri, el kosovaro che ‘l lavora co’ mi
el me ‘à domandà se podhée prestarghe
zhinquanta euro, el se vardéa tii pie

pa’ far su ‘l coràjo de chee paròe
chissà par quant rumegàdhe – lo sa
che ‘ò dó fiòi, el mutuo pa’a casa

e tut el resto – e za ‘l savéa, son sicuro
anca ‘a mé risposta, parché no’l se ‘à
ciapàdha, *sì, sì, certo, capisco* l’è dita

sgorlàndo ‘a testa intànt che ‘ndessi
verso i reparti, i guanti strenti tea man.
Però mi nò che no’ lo riconossée pì

co’là che ghe ‘à tocà dir *mi dispiace*
proprio co’ ièra drìo sonàr ‘a sirena
e no’ restéa tempo nianca pa’a vergogna.

Mi dispiace

Ieri, il kosovaro che lavora con me / mi ha chiesto se potevo imprestargli / cinquanta euro, si guardava nei piedi // mentre formulava quella sua richiesta / chissà quanto a lungo meditata – lo sa / che ho due figli il mutuo per la casa // e tutto il resto – e sono sicuro conoscesse / anche la mia risposta perché non se l'è / presa sì, sì, certo, capisco continuava // a dire scrollando la testa, intanto che ci avviavamo / verso i reparti, stretti i guanti nella mano. / Però io no che non lo riconoscevo // quello che ha dovuto dire mi dispiace / proprio quando suonava la sirena / e non c'era più tempo neanche per la vergogna.

Gabriela Iliescu ²

Co'ò lèt l'articoeo tel giornàl,
'a desgrazhia che te 'vea tocà,

'na matina de caivo che paréa
piova, el sie de dizhenbre domie
e undese, intant che tuta l'Europa
'a 'è soto scaco pa'na economia
maeàdha e senza cuòr, son 'ndat
in internet pa' capir de pì, anca
mì 'ò sgobà vinti àni tee presse,
so del sudhór missià col caeór,
i gas che intòssega, i tenpi strenti
da rispetàr pa' portàr casa un toc
de pan. 'Ò scrit el tó nome, te
google, e suìto me 'à vignù fòra
mìe foto de 'na tosa bèa, in posa
tee copertine de riviste de moda.

² Gabriela Iliescu è una donna romena di 44 anni, morta con la testa schiacciata sotto a una pressa, la sera del 5 dicembre 2011, nell'azienda "Plastopiave," produttrice di bottiglie di plastica, a Conegliano.

La sua omonima e connazionale, è una delle modelle più richieste e pagate, la sua immagine campeggia nelle copertine delle maggiori riviste.

Pensa al destin, cara Gabriela:
una che porta 'l tó nome, una
nassùdha tel paese che ve 'à
vist partir in zherca de fortuna

'a fa 'a modhèa, sogno de òni
tosa, te 'sti àni, l'à 'l só sorriso
stanpà te poster e pubblicità, lo
fa sbociàr sora 'e passerèe rosse,
davanti i flash, da l'estetista

el tuo stuà fra dó stanpi
de fèro e 'i scarti de plastica.

Gabriela Iliescu

*Quando ho letto l'articolo nel Gazzettino, / la tragedia che ti ha colpita,
// una mattina di nebbia che sembra / pioggia, il sei dicembre duemila
/ undici, mentre tutta l'Europa / è sotto scacco per un'economia
/ malata e senza cuore, mi sono collegato / ad internet per capire
meglio, anche / io ho sgobbato vent'anni alle presse, / so del sudore
mischiato al calore, / i gas che intossicano, i tempi di produzione /
da rispettare per portare a casa un tozzo / di pane. Ho cliccato il tuo
nome, su / google, e subito mi è apparsa / una schermata di foto di una
bella ragazza, in posa / sulle copertine delle riviste di moda. // Pensa
al destino, cara Gabriela: una tua omonima, una / nata nello stesso
paese che vi ha / viste emigrare in cerca di fortuna // fa la modella,
sogno di ogni / ragazza, in questa epoca, ha il sorriso / stampato su
poster e pubblicità, lo / fa sbocciare sulle passerelle rosse, / davanti ai
flash, dall'estetista // il tuo spento fra due stampi / di ferro e gli scarti
di plastica.*

‘Tacàr, invidhàr

Incùo el mé fiòl pì picoeo
l’è ‘rivà daa só camaréta
co’ un pòche de machinete
rote in man, rodhèe e tòchi

de plastica che ghe caschéa
fra ‘e piastree del pavimento
- ‘a só voséta prima de lù, là,
drio ‘l coridòio – “*papà, se
non riesci a trovare lavoro*

*in una fabbrica potresti fare
il meccanico che aggiusta le
macchine intanto incomincia
a giustare le ruote di queste*

mie che sono rotte”. E ‘lora
méterme là co’ un cazhavidhe
cèo e ‘a pazhienza che no’ò
mai bbu, a provàr, ‘na rodhéa

cavàdha de qua e una ‘tacàdha
de ‘à, a tornàr a far córer chee
machinete. Chissà se ‘l destìn
varà ‘a stessa pazhienza, co’

mì, se ghe sarà un calcùn bon
de tornàrme invidhàr i sèsti,
tee man, parché ‘e pòsse tornàr
a córer anca lore... pa’l pan.

Fissare, avvitare

Oggi il mio figlio più piccolo / è arrivato dalla sua cameretta / con un mucchietto di macchinine / rotte fra le mani, ruote e pezzi // di plastica che gli cadevano / sulle piastrelle del pavimento / - la sua vocina prima di lui, lì, / lungo il corridoio – “ papà, se / non riesci a trovare lavoro // in una fabbrica potresti fare / il meccanico che aggiusta le / macchine intanto incomincia / ad aggiustare le ruote di queste // mie che sono rotte”. E allora / mettermi lì con un cacciavite / da orologiaio e la pazienza che non ho / mai avuto, a cercare, una ruota // tolta di qua e una fissata / di là, a tornare a far correre quelle / macchinine. Chissà se il destino / avrà la stessa pazienza, con // me, se ci sarà qualcuno capace / di riavvitarmi i gesti, / nelle mani, affinché possano ritornare / a correre, anch'esse... per il pane.

(inediti)

Magi, messajèri

I passa pa' i nostri paesi, in sèa
de calche bicicletina da bòce
tràdha su da chissà che discarica,
rùdhene, scancaròta, Grazielle
co'l pedàl che sbate tel càter,
tron tron, un paco de publicità
dea Trony, dadriò, tel zhestin,
svendite de un calche magazin,
foto a cóeori de divani, tivisiòn
grande e sutii come quadri, scarpe
adidas in saldo, teefonini o vistiti
che costa poc pì de un pèr de calzhéti.

I passa, tron tron, sot el sol o 'a piova,
sudàdhi o stonfi, co'a só pèl scura,
lustra, 'e barbe longhe, i só turbanti.

Magi, messajèri che riva a miràcoeo
za passà via, marzh, a ‘assàr ‘e só
oferte speciài tea gripia de ‘na stàea
vòdha, de ‘na casa pignoràdha o, anca
se nòva, disabitàdha. Carte che se mucia
tee casséte, che casca in tèra. Squasi
regài senza pì un cristo, tel presepio,
senza stée tel presente, o man vèrte
che ne benedisce, che mostre ‘l domàn.

Magi, messaggeri

*Passano per i nostri paesi, in sella / a qualche bici da bambini
/ raccolta in chissà quale discarica, / arrugginita, sgangherata.
Grazielle / con i pedali che sbattono sul carter, / tron tron, un pacco
di materiale pubblicitario / della Trony, dietro, nel cestino, / svendite
d'un qualche magazzino, / foto colorate di divani, tivù / a 36 pollici,
piatte come un quadro, scarpe / adidas in saldo, cellulari o abiti /
che costano poco più di due paia di calzini. // Passano, tron tron,
sotto il solleone o la pioggia, / sudati o zuppi, con la loro pelle
scura, / lustra, le barbe lunghe, i loro turbanti. // Magi, messaggeri
che giungono a miracolo / già avvenuto, marcito, a deporre le loro /
offerte speciali nella mangiatoia di una stalla / deserta, di una casa
pignorata o, anche / se nuova, disabitata. Carte che si ammucchiano /
nelle cassette, che scivolano in terra. Quasi / doni senza più un cristo,
nel presepe, / senza stelle nel presente, o mani aperte / nell'atto di
benedire, indicare il futuro.*

Al discaunt

Ècoeo qua el pòpoeo. Zent fiaca
che fracca el só carèl, che varda,
ciapa in man, palpa un pomodoro,
un pachét de biscòti, da casséte

e scaffàì. Che sufia pa' vèrder
i sacheti, pa' slargàr ben i guanti.

Che 'spèta l'oferta, el tre par dó
tea pasta, el sconto del quaranta,
parché i schèi no' basta pì, parché
i 'é cascàdhi, de nòvo, tea miseria,
e cronpa vòvi al posto dea carne,
che 'e uniche stée che i vede, tel só
cel, le 'é quee tel brodo dea menestra.

Dó su tre i 'é pensionati, cheàltri
che resta cassintegrati. El quaranta
par zhento de chi che 'è qua, incùo,
l'à un redito da fame. Un, lo vede
co' i mé òci, pròpio 'dèss, longo

el banco dei frighi, fra 'e mozarèe
e 'i yogurt, el brinca un tòc de grana,
e sguèlto lo 'sconde drento 'a scasséa
del só paltò griso, e a mì, chel sèst,
el me fa mal, no' son pì bon de dighe
ladro. Spere sol che no' i 'o bèche.

Al discount

*Eccolo qua il popolo. Gente spenta / che spinge il proprio carrello,
che guarda, / prende in mano, tasta un pomodoro, / un pacchetto di
biscotti, da cassette / e scaffali. Che soffia per aprire / i sacchetti,
per allargar bene i guanti. // Che attende l'offerta, il tre per due /
sulla pasta, lo sconto del quaranta, / perché i soldi non bastano più,
perché / sono caduti, di nuovo, nella miseria, / e comperano uova al
posto della carne, / che le uniche stelle che scorgono, nel loro / cielo,
sono quelle nel brodo della minestra. // Due su tre sono pensionati,
quelli / che restano cassintegrati. Il quaranta / per cento di chi è qui,
oggi, / ha un reddito da fame. Uno, lo vedo / coi miei occhi proprio
adesso, lungo // il bancone-frigo, fra le mozzarelle / e gli yogurt,*

arraffa un tocco di grana, / e lesto lo nasconde dentro la tasca / del suo paltò grigio, e a me, quell'atto, / mi fa male, non sono più capace (e disposto) a definirlo / ladro. Spero solo che la faccia franca.

Senza pase

‘A fabbricheta ‘ndo’ che da un mese
‘ò catà lavoro a inbaeàr tòe e carèghe
- co’l cancel che òcia aa Postumia
ingolfàdha de tir, pitpit e forgonzhini
a òni ora del dì e dea nòt – ‘a confina
co’l zhimitero del paese. ‘Na mureta
de cemento grisa alta dó metri, tàjia
‘a base dei zhipressi in fia, e volta
el viaét ‘n’antra bruta mura, ‘n’antro
capanón, e dopo ‘n’antro ‘ncora, serà...

Vive te ‘na tèra che no’ à rispèto nianca
pa’ i morti, che no’ sa pì darghe ‘a pase
che i merita. Li pense là, co’i só fiori
de plastica, circondàdhi dal griso, dai
rumori, tiràdhi ‘ncora drento ai nostri
màesseri, ae nostre smanie insulse.

Li pense là, tuti strenti tee coeonbère,
oniùn co’l só nome, ‘e date, come
‘e tasse de tòe inscatoeàdhe che fen,
‘a etichéta petàdha, co’ modèl e misure.

Senza pace

*La fabbrichetta dove ho trovato lavoro / da un mese a imballare tavoli
e sedie / - col cancello che guarda alla Postumia / ingolfata di tir,
clacson e furgoncini / ad ogni ora del giorno e della notte – confina /
col cimitero del paese. Un muro / di cemento alto due metri, taglia / la*

*base alla fila dei cipressi, e oltre / il vialetto, un altro muro orrendo,
un altro / capannone, e poi un altro ancora, chiuso... // Vivo in una
terra che non ha rispetto neanche / per i defunti, che non sa più
assegnare ad essi la pace / che meritano. Li penso là, coi loro fiori / di
plastica, accerchiati dal grigio, dal / frastuono, tirati ancora dentro ai
nostri / malesseri, alle nostre smanie assurde. // Li penso là, fitti nelle
colombaie, / ognuno col suo nome, le date, come / le pile di tavoli
in scatolati che componiamo, / l'etichetta appiccicata, col modello, le
misure.*

Pochi minuti prima dea pietà

(per Denis Silvestrin)³

Ancora pochi minuti, forse te iera
drio netàr 'e piastre de chea pressa
màedeta, forse de pressa, pa'assàr
tut a posto prima che sonesse 'a sirena,
farlo fin in fondo el tó dovér, chissà
che i te tornesse ciamàr, pì 'vanti,
a setembre... Ancora pochi minuti
e dopo te saràe 'ndat al bar a béverte
un spriz, 'na bireta... che 'e presse va
a zhento e passa gradi, lo so, se suda,
in istà, 'a sé vien da sóea, 'a góea arsa...

O forse te iera drio pensar aa tó vita
da precario, un mese qua, dó de 'à,
co'a va ben, co'l teèfono sona, a come
che sie possibile farse su un futuro,
cussita... che te stea 'ncora co' i tó
vèci, un banboción che no' assa 'l nido,
che 'l sta ben là, sot'è àe dea mare.

Po'e piastre li 'à schinzhàdhi, chii

³ Denis Silvestrin è un operaio di 34 anni morto il 28 giugno 2013, nell'azienda Sarom di Orsago, con la testa schiacciata sotto a una pressa, a pochi minuti dalla fine del turno di lavoro nell'ultimo giorno del suo breve contratto da precario.

Franzin

pensieri, insieme a tute 'e boiàdhe
dite da ministri, paróni, sindacaisti.

Resta 'l tó corpo soto un nizhiòl, fra
i mùeti e 'e rulièr. Resta chea carne
zòvana al mazhèo de un lavoro can,
bésteme missiàdhe ai segni dea crose
de man cavàdhe via dal domàn. Resta
chea manciàdha de minuti prima che
el contràto finisse, che 'a pietà rinasce.

Pochi minuti prima della pietà

*Ancora pochi minuti, forse stavi / pulendo i piani di quella pressa
/ maledetta, forse di fretta, per lasciare / tutto a posto prima che la
sirena suonasse, / farlo fino in fondo il tuo dovere, chissà / che ti
richiamassero, più avanti, / a settembre... Ancora pochi minuti / e dopo
saresti andato al bar a berti / uno spritz, una birretta... che le presse
vanno / a cento e passa gradi, lo so, si suda, / in estate, la sete viene da
sé, la gola arsa... // O forse stavi pensando alla tua vita / da precario,
un mese qua, due là, / quando va bene, quando il telefono squilla, a
come / sia possibile costruirsi un futuro, / così... che stavi ancora
con i tuoi / genitori, un bamboccione che non lascia il nido, / che sta
bene là, sotto le ali della madre. // Poi le piastre li hanno schiacciati,
quei / pensieri, insieme a tutte le cazzate / dette da ministri, padroni,
sindacalisti. // Resta il tuo corpo sotto a un lenzuolo, fra / muletti e
rulliere. Resta quella carne / giovane al macello di un lavoro cane, /
bestemmie mischiate ai segni di croce / di mani estirpate al domani.
Resta / quella manciata di minuti prima che / il contratto finisca, che
la pietà rinasca.*

Giovanna Frene

Giovanna Frene (Asolo, 16 dicembre 1968), poeta e critico, vive tra Crespano del Grappa e Padova. Dottore di Ricerca in Storia della Lingua. I suoi libri: *Immagine di voce* (Facchin, 1999); *Spostamento - Poemetto per la memoria* (Lietocolle, 2000; Premio Montano 2002); *Datità* (postfazione di A. Zanzotto; Manni, 2001); *Stato apparente* (Lietocolle, 2004); *Sara Laughs* (D'If, 2007; Premio Mazzacurati-Russo 2006); *Il noto, il nuovo* (prefazione di P. Zublena, postfazione di S. De March, fotografie di L. Callegaro, traduzione inglese di J. Scappettone e J. Calahan; Transeuropa, 2011); e, con lo pseudonimo di Federica Marte, il prosimetro *Orfeo è morto* (Lietocolle, 2002). Ha pubblicato poesie in riviste italiane e straniere, tra cui *Paragone*, *Il Verri*, *Anterem*, *Poesia*, *Gradiva*, *Atelier*, *Semicerchio*, *Italian Poetry Review*, *Aufgabe*. È inclusa in varie antologie poetiche: *Nuovi Poeti italiani 6*, a cura di G. Rosadini (Einaudi, 2012); *Poeti degli Anni Zero*, a cura di V. Ostuni (Ponte Sisto, 2011); *New Italian Writing*, numero monografico sulle nuove poesia e prosa italiane, a cura di J. Calahan e R. Palumbo Mosca, *Chicago review* 56.1 (Spring 2011); *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (Sossella Editore, 2005); *Nuovi poeti italiani*, a cura di P. Zublena, *Nuova Corrente* 135 (2005). È tradotta in antologie di poesia italiana statunitensi, inglesi e spagnole.

Pagina Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Giovanna-Frene/421171374585232?ref=hl#>

da *Datità*. Manni, 2001.

Per l'operazione subita

*siamo per noi stessi la stessa
immagine per gli altri
sia da vivi che da morti*

tutto questo anche la fruttificazione dei miei tagli
ricuciti è una preparazione all'inutile
un esercizio per il balsamo ad azione oggettuale
(virtuale) è un segno che forse l'essere abbracciante è
anche i nolenti i dolenti incalliti allibiti

tutto questo mi fa eclissare prima nel sonno
dell'ipotesi temporale stabilita come una foglia
ingiallita rinvigorisce alla roteante visione
dell'allontanarsi del ramo e non vede la terra
dell'attesa dove non appena stesa sarà putrefazione

così dormo ogni momento un'anticipazione
affatto vera verso l'occasione dei miei forni
crematori a involucro mi sento fluttuante corporale
oscillante nella notte interiore a forma |di corpo mentale|
scivolosa illucidita dentro un antro di beato sfondamento

tutto quello che viene verso la mia immagine
azione pura di uno sguardo senza paragone
non sussiste come me in diversa maniera esistente
e dunque non mi differisce la visione viva del vivo mentale
nell'esito di illusione dal percepire morta una |mente corporale|

tutto quello che è non rimane nell'essere
non esce dall'essere non entra in niente non sta
stesa con me la mia assenza operante lontano
un giorno finirà la tensione di ostacolare il progetto
con l'apertura dal basso della soppressione
del sonno

da *Il noto, il nuovo*. Transeuropea, 2011.

I. Giovanni dalle Bande Nere

...*la sua propagazione non è l'opera di un istante*,¹ non
di qualcuno: che salvaguardia la tecnica e la scarsenza
di merce, lo scopo, indebolisce il mezzo;² l'arma contro chi spara
[è puntata
scarica, solo se chi poi è colpito non si sposta per primo in
[avanti; si muore
per cancrena, per leggerezza di campo, di corazza, cavalli
[piccoli; vinti solo dal vinto.

si aprono i piedi immacolati delle nuove propagazioni come
[cammini
da registrare, parti di tre, disarmati: necessario negare il sopra, se
[sotto; necessaria
se dopo, l'abrasione; dire al monumento che se saldo, crolla, se
[crollato,
resiste al dispaccio finale che risolve il vuoto come 'perché':

è stato risposto che per salvare, perché lo serva e lo salvi, si
[rivolge
alla fonte della perdita, all'io non concesso, al fine respiro
[dello strumento invocato, che precipita
con le mani, non se ritratte, o non volendo; servendosi:

come in terra, *i nostri nemici sono
piccoli vermi*,³ inermi schegge di colubrina⁴ sullo spessore, e

¹ L'espressione è citata da Carl von Clausewitz, *Della guerra; parti di tre*, invece, è la sintesi di un concetto mutuato dalla stessa opera.

² Vedi le ultime acquisizioni teoretiche di Emanuele Severino in fatto di capitalismo e tecnica; lo stesso riferimento vale anche per i versi sottostanti *è stato risposto che per salvare ecc.*

³ Frase pronunciata da Hitler il 22 agosto 1939 ai suoi comandanti militari, riuniti nella sua casa di montagna, il *Berghof*; la citazione è tratta da Nicholson Baker, *Cenere d'uomo*.

⁴ Si tratta di una particolare arma da fuoco, di piccolo calibro, in uso nel XVI secolo; citata nel film *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi.

[sempre
nello stesso gioco non conta non poter vedere, prima che volere;
il cambiare le cose in prospettiva, come invenzione, postazione,
[circonferenze di età:

cerchi la gamba tra le gambe e non la vedi,⁵
nome sottomesso a leggi, da sé vinta,
in sé corrosa.

III. **Mattatoio H.G.**⁶

“Oggi le nostre lancette girano solo all’indietro”
(A. Politkovskaja)

I.

laddove tristezza, tiranno,⁷ potere che domina il mondo.
laddove tiranno, potere, tristezza che prescinde l’impronta sul
[muro,
la scavalca, la riforma con grappoli, istinto di fuga e insieme
[ritorno
per le chiare ragioni che incontrano sul posto lama e cibo,
sempre lo stesso posto, la virtù cardinale degli insepolti,
parassiti

⁵ Giovanni dalle Bande Nere venne ferito due volte alle gambe. Alla prima ferita, procurata alla coscia da un colpo di archibugio nel febbraio del 1525, egli sopravvisse. Fu la seconda ferita ad essere mortale: il 25 novembre 1526 egli venne infatti raggiunto da un micidiale colpo di falconetto – arma di nuova invenzione –, con la conseguenza che neppure l’amputazione della gamba riuscirà a frenare il dilagare della cancrena. Giovanni dalle Bande Nere moriva a Mantova il 30 novembre 1526, appena ventottenne.

⁶ Il titolo viene dall’unione di due noti titoli della letteratura, *Mattatoio n. 5* e *Dissipatio H.G.* La citazione della frase di Anna Politkovskaja è tratta da *Cecenia, il disonore russo*.

⁷ L’espressione è la rielaborazione di un concetto di Gilles Deleuze.

II.

trasformati nel popolo dei ratti,⁸ rimuovono gli esseri umani. che
[aleggia
sul posto, il fruscio d'ali, va all'incontro con il marchio di
[esistere,
si interseca al vertiginoso concrescere botanico e sociale
per le chiare ragioni che non guarda negli occhi lo sguardo,
ritorna al buon senso, la virtù cardinale degli insensibili,
pulizia

III.

vivono ancora tra le nostre, crescono esposti al triste.
della distruzione, l'ala, che sopra il fatto, si rifà; potere.
altre tristi, *rovesciate ai suoi piedi*⁹ per il vento, ventre del
[progresso.
lo scavalca per le chiare ragioni che se è per sé non incontra
[niente
di intero, spada che ritorna alla roccia, la virtù cardinale degli
[insidiosi,
patria

VI. Il principio “strada nera”

non è l'eccezione che si pensa, la schiuma che ingoia il mare.¹⁰
non si scava la fossa, questo tornare irrevocabile,
inimmaginabile, calpestato, trito dai sassi;

⁸ L'espressione viene da W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*.

⁹ Da Walter Benjamin, *Angelus Novus*.

¹⁰ Il concetto è mutuato da Fernand Braudel.

tra gli *altri* sassi, tre sono stati i giusti, pesi e misure.

dietro ai sassi, pesi e misure uguali sotto il frantumarsi

lo scuro sfaldarsi ghiaioso risucchia il mare;

non ricoprono i rovesciati nuovi, altri lapilli implosi

tornano sempre al fondo, *come un gemito timoroso*...¹¹

da *Parabol(ich)e dell'ultimo giorno – Per Emilio Villa, a cura di Enzo Campi, dotCom Press – Le Voci della Luna, 2013.*

**SESTINA COME CANTO FUNEBRE PER I LOGOTETI ANDREA ED EMILIO
TRA OSSARI E DICHIARAZIONI, DETTA SESTINA FUNEBRE (2013)¹²**

su queste rovine non ho fondato che rovine
[T.S.Eliot]

I.

all'ossessione, si aggiunge la certezza, l'esattezza: aperti
gli occhi, ha visto il nulla. e tu, piccola Cleveland, città sepolta,
sarai chiamata beata tra le genti, perché hai aperto gli occhi

¹¹ La citazione è tratta da Vasilij Grossman, *L'inferno di Treblinka*. La strada in questione è quella che univa il lager degli ebrei a quello dei polacchi, nell'omonima località; dalla primavera del 1943 all'estate del 1944 vi furono riversati giornalmente ceneri e resti dei cremati nel lager degli ebrei: venti carri compivano da sei a otto tragitti ciascuno, con un totale di 120-130 chilogrammi di cenere per singolo viaggio.

¹² Si cita San Paolo, quello ancora cieco; si cita, poi, Sant'Agostino e la sua "canzone temporale"; si cita, infine, Leopardi, ma prima Foscolo. Questa poesia vuole essere una discesa agli Inferi fatta di orditi testuali estratti e digeriti da: "Rivolgersi agli ossari..." di Andrea Zanzotto (da *Il Galateo in bosco*); "Dichiarazione del soldato morto," di Emilio Villa (da *Oramai*); "le cose non viste come sarebbero..." e "In-estesa" di Giovanna Frene (da *Datità*), e qua e là dal poemetto "Spostamento."

ANTOLOGIA: THE PLACE TO BE

sul sotterrato: sottoterra, vedrai, nulla cambia,
o soldato: timbra il biglietto, non occorre
rispetto, per questa rovina

II.

che cammina in ogni direzione, quest'ombra da dentro attende
la sua prevista canzone, nel circo di sangui, ma non ricorda il
[passo:
il motivo scritto in un crepuscolo di sasso solo previsto, prima
[incenerito
del dovuto, annulla l'attesa, se finisce l'azione: sparisce il ricordo
con tutta la canzone
(.....senza assoluzione)

III.

cade con una fretta irragionevole, anche lei da cavallo
e non vede nulla, o vede proprio il nulla
all'incontrario di chi si chiama vincitore, sottoscritto
fermo sull'attenti che nella guardia si avvicenda,
trascinando rime, maiali, in migliaia tutte le possibili
canzoni, colonne sonore di frantumati commilitoni

IV.

che sono in pieno fermento, ribollimento, ammutolito
in un rettangolo sollevato da terra: aperti
gli occhi, vede la guerra delle ossa in sfacelo, del
fiume tagliato a pezzettini con tanto zelo: zero vita. in cambio
di una partita col morto, fui poeta, pigro di patria o
di pietra, sostanzialmente a torto

V.

sentivo da bambino, quand'ero bambino, o soldatino-pennino,
visto disteso nel catino, lucidato, fucilato, quasi
imbalsamato: quando morto, morto. lucidato.
o l'unghia conficcata nell'impronta-urna s'avventa
sbagliata nel momento, o le cose non viste alla luce
nera del buco non sono, o il tumulo tiene, tormento, cenere (?)

VI.

prossima alla terra: guerra, carcassa del pensiero. si brucino
i corpi ma non le carte, 'che al ritorno ritroverà
il posto, posto tra lo sterno e il cervello, povera pieve
del non-pensiero, mai putredine all'apparir del vero
campo, e santo, santi voi, enigmi incistati
nella vostra lingua morta,
mai più mia

Sebastiano Gatto

Sebastiano Gatto è nato a Mestre nel 1975 e vive a Venezia. È scrittore e traduttore. Ha pubblicato i libri di poesia *Padre Vostro* (Campanotto, 2000) e *Horse Category* (Il Ponte del sale, 2009). Nel 2012 per Amos Edizioni ha pubblicato il romanzo breve *Le sette biciclette di César*. Sempre per Amos Edizioni ha curato e tradotto *Memoria della neve* e *Poesie complete* di Julio Llamazares e Abel Sánchez di Miguel de Unamuno. Per Il Ponte del sale, assieme a Ianus Pravo, *Peter Pan* non è che un nome di Leopoldo María Panero. Attualmente sta curando la traduzione del libro *Volverás a Región* di Juan Benet.

da *Horse category*

Casa bagnata

T'inviterei in questa casa bagnata,
che il peso dei muri non tiene,
né i passi che calco sulle piastrelle.
Coprono ormai il collo dei piedi
calcinacci e cocci di tegola:
sporcano e strisciano fino a far male.

Potrei staccare gli elettrodomestici
e cogliere in silenzio una preghiera:
che per una volta l'umido ceda
il suo posto al tepore, abbastanza
da farti tornare tra il muschio
e la muffa di questa stanza.

Di nuovo a portarci via il fiato,
a prendere atto di noi,
di quanto ci manca, il fianco
esibito più che scoperto.
Ancora a capire che atto sia questo,
su quale parquet moduliamo
la voce, se rumoreggia la sala
o le zanzare tra i muri di casa.
Sempre a ferirci per darci soccorso,
l'uno il gobbo dell'altro
il cruccio che siede di fronte
ad ogni pasto.

gennaio 2007

Solo in questo plurimo morire,
il comprendere amoroso diventa un
risorgere

[Elmar Salmann]

Offrendo e mendicando l'uno all'altro
ciascuno la sua propria identità.
assumerci il rischio dovremmo,
di perderci
nel disconoscimento e nel rifiuto.

Sguarniti così di fronte alla grazia
e disposti alla sua lacerazione
avremo entrambi
sulle labbra il sapore
del mutuo rimetterci a noi.

luglio 2007

da *Natale in casa Bonhoeffer*¹

Dal padre

Dal padre:

Sei nell'insalata di aringhe,
nell'oca, regalo di un mio paziente;
non manchi nella torta di papavero.
All'anziano tuo padre e a tua madre,
in queste pietanze par di riaverti,
quasi il Natale sancisse la fine
di questo terribile anno di affanni.

Ai genitori:

Eccola accesa la vostra candela,
e quella di Maria; ho appena letto
il racconto di Natale e accennato
qualche bel Lied natalizio. A voi
cari genitori penso ogni istante;
solo possiate scusarmi se insisto
a voler scontare intera la colpa.

Pätzig

Da Maria:

Stelline, nastri e carta seta
ovunque sono sparsi nella stanza;
le dita impiasticciate
del colore a olio per le casette;
l'aria profuma di rami d'abete,

¹ Il teologo Dietrich Bonhoeffer, (Breslavia 1906-Flossembürg 1945) fu condannato a morte per impiccagione per aver preso parte alla resistenza contro i nazisti. I testi si ispirano a Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere, volume che raccoglie, tra gli altri, il rapporto epistolare che Bonhoeffer intrattenne con la famiglia e con l'amico, anch'egli teologo, Eberhart Bethge e a Lettere alla fidanzata. Cella 92, dove troviamo la corrispondenza tra Bonhoeffer e la fidanzata Maria von Wedemeyer.

Gatto

di panpepato e di candele accese.
Per cercare il tuo albero
sono andata nel bosco.

Non penso ad altro che al colloquio;
ho un amore infelice da sognare.

A Maria:

Davanti ho l'effigietta di Maria,
il libro delle letture e le mani
giunte di Dürer.
L'astuccio con le tue fotografie
e sopra la corona dell'Avvento;
sul letto i tuoi guanti, i libri,
i biscotti di panpepato;
al polso l'orologio di tuo padre.
In silenzio ho ripetuto dei canti,
e nel fare ciò ti ho pensata,
e ho pensato a voi tutti,
ai fratelli al fronte, alle persone
che sono in questa casa.

Sei ovunque
e sei molto lontana
a quest'ora
in cui sarete in chiesa
a pregare per me.

A Eberhard

A Eberhard:

Mi accorgo di come queste parole
siano incapaci di dare l'effetto
voluto:
renderti saldo
e lieto,

sicuro nella solitudine.
Non sarà un risveglio perduto
questo tuo compleanno,
se te ne varrai per posare
le fondamenta su cui insistere
d'ora in avanti.

Con questo ti ringrazio, così come
rendo grazie per la preghiera
di quanti ignoro e conosco, se tanto
fin qui la mia vita è stata protetta.

Ma l'ordine degli atti è già fissato,
e irrimediabile è il viaggio, sino in fondo.
Sono solo, tutto affonda nel farisaismo.
Vivere una vita non è attraversare un campo.

[Boris Pasternak]

*Dai miei bracci sporgi e profondo
nel legno ti soffoca il ventre;
con le venature sento il tuo umore
svanire e per mezzo dei nodi
i capelli e le vene.*

*Sradica dal suolo il mio piede,
dalla brezza i miei rami; serbami
dal vilipendio e dal tuo pianto.
Appena non resti di me
altro che un umido oggetto inservibile
chinati e asciuga via il sangue dai chiodi,
strappali e tappa i fori.
Poi vai, per pietà o per favore,
dove si ignori che su questo palco
un giorno si misero in scena
i primi quattro atti di un abbraccio.*

Giulia Rusconi

Giulia Rusconi è nata nel 1984 a Venezia, dove si è laureata in Lettere Moderne. Sue poesie sono uscite in varie riviste, tra cui *AbsoluteVille*, *l'immaginazione*, *clanDestino* e *Nuovi Argomenti*. La raccolta *Distanze* ha ottenuto il primo premio Teglio Poesia 2012 per la sezione Under 40 in italiano. Parte de *I padri* ha vinto il primo premio Poesia Giovane 2011 di Fiume Veneto (Pn) ed è inclusa nell'antologia *La generazione entrante. Poeti nati negli anni Ottanta* (Ladolfi ed., 2011). Il suo primo libro (sempre con Ladolfi ed.) è pubblicato nel settembre 2012 con il titolo *I padri*.

da *I padri*. Borgomanero: Ladolfi, 2012.

*

Tutti mi dicono che sono una donna
e bella e che ho spalle ampie
gambe robuste di ferro.

«Cammina da sola ora».

Io non cerco che una mano
grande che mi copra tutta la faccia
non mi faccia invecchiare.

*

Mio padre il numero tredici è bello
è il più vecchio di tutti mi insegna
l'amore. Nemmeno mi sfiora
ma ha occhi di sesso mani di scimmia
labbra che incalzano e tremano.

Il mio padre numero tredici
mi fa venir voglia di fare l'amore
camminiamo a braccetto lo penetro
e afferro con la mia mano.

*

Guardo i miei padri ognuno
nel suo scanno conosco a memoria
le loro crepe i loro tic nervosi.
Ho un padre che non conosco
l'ho visto una volta so come si fa
chiamare so che non parla
quasi mai e che vive in una buca
piena di ossa di lupo
occhi di vetro e angeli maestosi.
Il mio padre sconosciuto è un visionario
mi insegna le allucinazioni
me le fa toccare.

*

Ho un padre un po' matto un po'
ubriaco mi dice che il mio baricentro
sono io. Mi insegna l'irriverenza
come si fa a provocare mi insegna
gag stralunate e volgari.
Mio padre -l'altro - il tignoso-
è educato e non ride.
Il mio padre un po' matto quando è solo
prepara il cappio, controlla il nodo.

*

Ho conosciuto un padre
è il numero duecento
mi ha insegnato che cos'è l'addio.
L'addio è fatto di baci
ma scomposti, di pose
maltenute nell'ombra. E' un padre
elevato alla n , *ad infinitum*, è intero
razionale e reale. Mio padre
-l'altro- è sempre tornato.

Il mio padre numero duecento per dirmi addio
mi stringe con le mani i seni.

*

«Cosa te ne fai di tutti questi padri?»
Li colleziono li metto in fila
sulla libreria e li conto sempre
e li classifico per età
per ordine di importanza
li seziono gli scambio le teste
qualcuna fa fatica a staccarsi dal collo.

Sergio Maria Serraiotto

Sergio Maria Serraiotto è nato nel 1965 a Bassano del Grappa, cittadina dove risiede tuttora. È sposato e padre di tre figli. Si è diplomato in un Istituto Tecnico Commerciale nel 1984 e da allora lavora nell'azienda di famiglia. Dicono che non si sia mai troppo vecchi per le passioni e la poesia ha "travolto" Sergio nel 2008. Da allora scrive ma soprattutto legge poesia, con costanza. Nel 2011 è stato inserito da Aletti Editore nell'antologia *Sotto l'albero delle mele*. Nel 2012 è uscita, presso la Samuele Editore, la sua prima raccolta, intitolata *Il negozio delle lacrime usate*. Nel 2013, sempre con la Samuele Editore, ha partecipato all'antologia *Tutto il bene che ci resta*. Nel luglio del 2013 è stato selezionato come finalista al premio nazionale di poesia "Giuseppe Malattia della Vallata" con la poesia "Spilli." Adora andare ai Poetry Slam; l'ultimo a cui ha partecipato si è svolto a Venezia in Campo San Giacomo, in una serata in cui la magia della città e l'atmosfera dei versi hanno regalato forti emozioni sia al pubblico che ai poeti.

Previsioni

Nell'attesa che l'alcool,
come un velo di maquillage,
adempia al suo compito
di cosmesi umorale,
fisso la brace della sigaretta.
Finalmente l'autocompatimento
supera l'impaccio del pudore,
dal fondo del lago incantato
riemerge l'ego tradito
reclamante la sua dose
di copiose lacrime.
Nulla di meglio è previsto per questa notte

Di cose inutili e non

Ricordami d'invidiare alla vita
le notti insonni con l'odore di benzina,
l' iridescenza madreperlacea dell'alba
e l'aria elettrica nelle tempeste d'estate.
Ricordami che l'amore è muschio,
s'aggrappa tenace ma si stacca tutto insieme,
ricordami di santificare il bastone del martirio
che mi fa sentire vivo
a discapito della schiena,
da vecchio
curva e inutile.
Ricordati di dirmi ciao, come stai,
quando torno la sera
perchè è per questo
che scendo in guerra tutti i giorni.
Ricordati le piccole parole sussurrate
che evaporano alla luce del sole,
ricorda dove mi finiscono le labbra
se mai smarrirai le **tue**
lì le troverai

Migrant Mother

Benedetta fantasia, tramandata
con la disciplina dell'amore
di genitore in figlio
ostinata a convertire
il disuso all'umanità,
paga il conto del nostro esistere
per il poco che abbiamo e il molto che siamo

La consolazione crolla addosso trasparente.
A ridere dei guai
ci vuole più immaginazione che coraggio,

come i primi che partirono con la valigia di cartone
legata di spago e fiori di campo
e si trovarono la speranza imbrigliata
dal rosario della nostalgia.

Alla fine bastava aspettare
per vendere i mai e regalare i sempre

Spilli

L'ultima parola sarà un bacio.
Te ne sei accorta ora
che un robivecchi
ti ha svuotato la cantina dell'anima
lasciando solo l'eco dei giorni passati.
Spalla a spalla come ubriachi,
andremo,
di tanta vita resterà poco da esporre
al mercatino degli avanzi.

I baci, quelli no, teniamoli per noi
che l'orlo del cuore necessita di spilli

Fuggevoli illusioni

Ti accontenteresti anche di parole consuete,
competenze banali,
in questo tratto di strada
riquadrato d'alberi storti.
E penso sì, magari,
magari il treno ferma
alla prossima stazione
e mi suono le parole dentro
prima di parlare stonato:
'domani, domani vedrai che domani verrà'.

Il solito futuro d'ipotesi
ma non ti confonde più,
conosci ormai l'odore
del mio amore vigliacco.

Tira troppo vento stasera
per un cacciatore di lucciole

Rossocroce

Dove sarò questa pallida sera,
con chi dividerò il respiro dell'angoscia.
Il melograno caduto a terra semina rubini sul pavimento,
nell'alfabeto dei miei silenzi rosso è il colore della croce.
Eccomi, come volevi,
consumato dalle giustificazioni
chino al tuo soffio.
E mi chiedo
che te ne farai di un pavimento sporco,
di un uomo vinto e di termosifoni freddi

Piero Simon Ostan

Piero Simon Ostan è nato nel 1979 a Portogruaro, dove vive. Nel 2006 pubblica per Campanotto editore la sua silloge d'esordio *Il salto del salvavita*, con prefazione del poeta Giacomo Vit. Nel 2006 e nel 2007 partecipa alla Festa di Poesia di Pordenone dal 2009 collabora anche alla sua organizzazione. Sue poesie sono pubblicate all'interno delle antologie poetiche *Notturni Di_Versi* (Nuova Dimensione editore) e nella rivista *Atelier*. Dal 2009 partecipa a *Pordenonelegge.it* sia come autore che come collaboratore. Nel 2011 pubblica il suo secondo libro *Pieghevole per pendolare precario* per Le Voci della Luna con prefazione di Gian Mario Villalta, sempre nel 2011 vince il premio Cetonaverde e nel 2013 il Premio Antonio Delfini. Fa parte dell'Associazione Culturale Porto dei Benandanti di Portogruaro con la quale organizza eventi culturali come il festival di poesia Notturni Di_Versi, e il Premio Teglio Poesia. Nel 2009 fonda il gruppo Le Cose Sicure: progetto di musica e poesia.

da *Pieghevole per pendolare precario*. Le voci della luna, Milano 2011.

Sono questi travi¹ color miele

Sono questi travi color miele
quando ci siamo entrati qui
e abbiamo risposto che
ci piaceva;

e non pesava se si sentivano
le macchine dalla statale
se si sentiva il treno:
a quel se se abitua
e dopo se dorme ben
se dorme come esser putei²

¹ Le travi in questa poesia sono al genere maschile come vuole la parlata di Portogruaro e dintorni.

² a quello ci si abitua / e poi si dorme bene / si dorme come essere bambini

nel sedile posteriore
mentre papà guida
fino a casa

e non contava se dal terrazzo
lo sguardo si arrampicava
fino alla vetreria sconfinata e grigia.

Sono questi travi color miele
guardali bene panciallaria:
sono le costole della balena
pensiamo stratagemmi
per convincerla a
farci restare
che ci tenga lontano
dallo sfiatatoio.

Sono questi travi color miele
quando ci si mette sul divano
a guardare su
si vedono ancora le impronte
delle scarpe antinfortunistiche
degli operai

- mi dicevo -

operai bastiancontrari
che camminano testa in giù
sanguellatesta
proviamoci anche noi
a guardarlo
dall'altra parte
questo mondo.

la statale a maggio

ci vogliono due tre canzoni
dell'i-pod
ad andare da casa nuova
a casa di mia madre
in bici e le macchine
sulla statale mi sfrecciano
addosso

mi lo so che
xe na brutta strada che
xe da far quele par da drio che
xe le strade basse che
xe mejo quele perse³

ma la statale a maggio,
la statale a maggio
non è triste
se hai il motivetto giusto
la statale a maggio
è una strada di campi
con tutti i crismi
che allora metti
il cambio duro
tieni andature
che il fiato non regge
e anche le gambe
schiantano.

lo so che basta un atimo che
bisogna star attenti che
te ga solo do rode che

³ Io lo so che / è una strada pericolosa che/ è meglio fare quelle che passano dietro
che / ci sono le strade secondarie che / sarebbe meglio fare quelle perse

i te brinca te son morto⁴

ma la statale a maggio
te la tracanni tutta
tocheme i pei dei brasi driti⁵
ti puoi di colpo accorgere
tocheme, strenseme sti brasi⁶
che non è solo la musica
ma le parole
tocheme,
tocheme forte sto mucio de osi⁷
che son le parole che
fanno i polmoni allargati
fanno i muscoli allenati
ti puoi di colpo accorgere
che racimoli il fiato
e levi le gambe
dalle spalle fino
a dopo la statale
dentro la zona industriale
infilarti in tangenziale
sulla corsia di sorpasso
a sfilare le macchine
con la linguaccia
in mostra.

⁴ Lo so che basta un attimo che / bisogna prestare attenzione che / ti prendono e sei morto.

⁵ Toccami i peli delle braccia diritti

⁶ Toccami, stringimi queste braccia

⁷ Toccami, toccami forte questo ammasso di ossa

il buio degli occhi

adesso che le bussole sono tutte difettose
o non le sappiamo più usare
l'insegna dei negozi del centro è la stella polare
la strada la segnano i neon interni delle vetrine
e il buio non viene mai

siamo noi gli infagottati di nebbia
su tutta la pelle che non sfiora
che sbatte solamente, che si sbecca
nello scontro.

Riverrà un giorno il buio pesto
e non sapremo
riadattare la pupilla
distinguere l'albero mosso dal maltempo
dal legno fatto mobilia a poco prezzo

varda fisso dentro, varda
el caligo
el xe tai oci, xe tai oci
che no i dişe
xe dentro tai oci che no i
bruşa che i se stua
i perde el mar fondo che
i ga dentro
i diventa
acqua tûrbia⁸.

⁸ guarda bene dentro, guarda / la nebbia / è negli occhi, è negli occhi / che non dicono / è dentro negli occhi che non / bruciano che si spengono / perdono il mare profondo che / hanno dentro / diventano / acqua torbida.

da *Atelier, Trimestrale di poesia, narrativa, teatro 65*, Giuliano Ladolfi Editore, 2012.

autoritratto

è il taglio degli occhi di mio padre
non il suo colore
l'attaccatura bassa dei capelli
quasi piatti i piedi e lo stesso stampo delle mani
o forse è lo stare scorretto della schiena

ma più che altro è la stessa la mandibola che balla
quando la cena sa di poco e la camicia non stirata
l'apprensione dei giorni che fa lo stomaco compresso
con la tensione continua dei nervi raccolta nelle giunture
è la sua sintassi quando dico le frasi che non vengono
preciso il lampo nello sguardo che ricuce le cose
rifà buono il tempo

la solitudine lui dei boschi io delle parole.

Sarà poi un giorno mio figlio
e il figlio di mio figlio
sarà l'aggirarsi nell'identico buio delle strade
ad aspettare che venga il vento giusto
e il chiaro dentro gli occhi.

(inedite)

La consistenza delle nuvole

Stamattina è il ritmo che viene
dal soffitto di uccelli sul tetto
forse passerì nostrani.
E' da un po' che si fanno sentire
ma oggi anche cantano, i piccoli
sono cresciuti.

Sono sistemati in un buon posto
a poche battute d'ali dal canale
li indovino progettare la giornata
prepararsi per partire.

Con questa giornata vicina alla primavera
vorrei saltellare sul tetto
non tanto per imparare a volare
quanto per ingoiare insetti gonfi di sole
e sentire l'odore del cielo e del fango.

Capire solo la direzione dell'aria,
la consistenza delle nuvole
e non saperne proprio nulla
dello spavento del vuoto.

Battesimo

Le scie degli aerei lasciano un taglio
netto mentre la sera si fa nel cielo pulito
anche la perfezione della tua pelle
avrà ferite che scopriranno il sangue.

Sarà il tuo giorno e verranno tutti
quelli che col tuo sangue hanno a che fare
con le macchine lavate, aspirate dentro
e i vestiti della festa, il nonno la cravatta,
la maglie a coprire le pance.

il menù che sia calibrato nell'amalgamarsi
dei gusti i sachettini dei confetti con
i fiorellini ordinati nella cesta giusta.

Tu nel frattempo saprai poco del prima e del dopo.

Ma c'è una cosa che ti segnerà

Simon Ostan

una scottatura nella perfezione della tua pelle
un'incisione come quella lasciata dalla scia
di questo aereo che va sopra la sera

è questo nome che ora porti.

Alberto Trentin

Alberto Trentin è nato a Treviso, dove tutt'ora risiede e lavora, nel 1979. Consegue la laurea in filosofia a Venezia ed il dottorato in filosofia rinascimentale presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, con una tesi su Giordano Bruno. Sta ultimando la formazione in Pedagogista clinico, presso l'Istituto Superiore Formazione Aggiornamento e Ricerca, di Firenze. Alterna l'attività lavorativa con quella di studioso. Si è occupato di letteratura contemporanea, pubblicando articoli su rivista.

Nel 2010 ha pubblicato, con Mauro Negretto, il volume *Identità culturale, luogo e localismi. Testi e contesti* (Istresco Editore) e la raccolta poetica *La voce dei padri* (Samuele Editore).

da *La voce dei padri*. Fanna (Pn): Samuele Editore, 2010.

Esodo

A quante finestre ti sei affacciata
dal nostro primo venirci addosso?
Rimasi lì, come pietra raccontata
e incisa dal pianto. Ora che posso

ricordare, solo a fatica so il nome
per il quale loro ti chiesero scusa.
Induriscono viso, arti, addome
e cuore e l'ultima voce è: Medusa.

Quella dico e piango, come se fossi
lingua capace di salvare ogni cosa,
anche i volti dal tuo volto rimossi.

Cado. E l'ultima immagine festosa
sono gli amanti che contano i passi
mentre morta ti conducono sposa.

Preghiera dei padri

Vieni ora che abbiamo già lasciato
a macerare le nostre virtù.
A macerare come nelle vasche la sera
stanno i nudi resti delle azioni.
Certamente ci saranno uomini vivi
migliori di noi, padri e figli, attesi
in coni d'ombra tagliati e crudi.
Avranno le loro preghiere e gli inni
che qualcuno ha pensato e detto.
E le pause di pensiero avranno,
onesto e senza ombra di peccato.
Ma le stagioni scivolano a scosse
e le parole che spendiamo rendono
noi meno forti e quasi senza peso.
Si annuncia anche a bassa voce
l'azione redentrica della follia.

Incuria

È incurabile che tu voglia
partire, e di giorno e notte
sempre andare a battere il callo
e il nodo robusto del bastone.
Quando hai chiamato con orrore
dalla linea nera della soglia
il mio nome nell'umida sera
una luce breve ti ha illuso
che il peso enorme potesse
per pochi attimi essere sciolto.
Il suono è il mescolare piano
che tutte le bande desiderano
ma ancora non sanno suonare.
È questo che più mi piace:
pretendo che tu perdoni

un piccolo uomo capace
soltanto di grandi abbandoni.

(inedite)

Serbore dioico

Serbo in cuore un sogno d'alloro:
accudire le parole perdute,
modellarle e credere a loro
come se fossero cose vedute.
Tu già sai, così ti rincuoro:
non è come dire cose sapute.

Nel mio medioevo ci sono libri eterni.
Uno è avvolto dal primo momento
nel telo del bagno. E' un bestiario.
Sul titolo un graffio che pare un accento.
Così decliniamo un plurale immaginario.

Donna mia

Il nostro amore giace
come maceria
tra i corni infranti
che sono tracce
un tempo nenie
mormorate dagli opliti
a tono basso di preghiera.
Così i passi scrivono la storia
che per i nostri padri siamo stati.

Noi siamo ricordi affalangiati.

Falene

Cent'anni di passaggi per sabbie e terre
e ancora paura di ascoltare
le sirene, che sanno, anche se vicine
di lontananze marine, ultraterrene.

Niente possono i tuoi occhi che battono
come le falene il loro vento che sposta le ali.
Amali. E tramite loro, guarda le altre ferite
da cui sanguina col ventre il loro perdono.

Di voce

Ancora signore,
tu taci.
Anche noi ne siamo
capaci,
ma al fondo troviamo
le voci
del disertore.
Stanno qui allora
gli amici
la loro ottusa parola?
Cosa dici
mentre muoiono in gola
le narici,
la vita che più non odora?
Ancora Signore
tu taci
non darci la mano;
lasciaci
sui passi che vanno lontano
le luci
del nostro stupore.

Giovanni Turra

Giovanni Turra è nato a Mestre nel 1973 e insegna al Liceo «G. Berto» di Mogliano Veneto (TV), cittadina in cui risiede. Dopo la laurea in Lettere e Filosofia, ha conseguito nel 2003 il titolo di Dottore in Ricerca in Italianistica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia; sempre presso Ca' Foscari è stato docente a contratto dall'AA 2005-06 all'AA 2009-10. In ambito critico-saggistico, è autore di alcune monografie, tra cui *Poesia e dialetto in Luciano Cecchinel* (*Quaderni Veneti*, 2001), *Gli aforismi improbabili di Andrea Zanzotto* (*Quaderni Veneti*, 2002), “Le vie della città” di Emilio Cecchi (Amos edizioni, 2004), *Colloquio con Francesco Biamonti* (in F. Biamonti, *Scritti e parlati*, Torino: Einaudi 2008); del capitolo “Calipso lavora alla Pan Am,” ne **Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV (Morcelliana, 2007); altri suoi contributi sulla poesia di Luciano Cecchinel compaiono ne *La parola scoscesa* (Marsilio, 2012). In ambito poetico, ha vinto il “Premio ‘Dino Menichini’ città di Udine” (1997) e l’edizione 2007 del Premio Cetonaverde Poesia (con Mark Strand e Valerio Magrelli); ha pubblicato le raccolte *Planimetrie* (Book, 1998; con una nota di Gian Mario Villalta) e *Condòmini e figure*, in **Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano* (Marcos y Marcos, 2007; introduzione alla silloge di Franco Buffoni). È stato inoltre incluso nei volumi antologici *L’opera comune* (Atelier, 1999) e *Transiti* (Amos Edizioni, 2001). Suoi testi sono apparsi su riviste specializzate italiane ed estere; su tutte: *In forma di parole*, *Poesia*, *Poeti e Poesia*, *Atelier*, *Journal of Italian Translations*. Alcuni files audio delle sue poesie sono scaricabili dal sito della trasmissione “Fahrenheit,” in onda sulle frequenze di Rai Radio Tre.

Sei poesie da *Con fatica dire fame* (1998-2013; in corso di pubblicazione)

superfici

Non c'è sguardo che fissi la mia nuca
ma un'altra nuca ancora,
seduti come siamo,
lo sconosciuto e io,
dentro il gazebo che fa vela
a Treviso, in Piazza Pola.

Impareremo a decifrare,
immobili entrambi e premurosi,
l'orografia dei corpi,
le superfici vaste,
le nostre schiene
come *tabulae incisae*.

Insetti ermafroditi a pelo d'acqua
che si toccano da dietro.

il barbiere

Sul mio collo in avanti reclinato
e ben gozzuto,
a recuperare il lasco
di una linda mantellina,
ho le dita d'osso del barbiere.

Un antisettico sapone le assottiglia,
come d'ospedale,
e scivola e tinnisce mentre sforbicia
la vera delle nozze sul bracciolo.

“...epoca mia d'altare

*e della mia
giovane sposa...”*

Dietro a te che fai ritorno, lacero
e mezzo assiderato,
da slontananti oceani di bruma,
ci sono io
a terminare il cerchio.

Siamo stati due ragazzi
furtivi e incanutiti,
intenti nello specchio a saccheggiare
ciascuno il corpo altrui.

il limone cimato

Il limone cimato che l'altr'anno
con pena trascinasti dentro casa,
alto ancora e rigoglioso
nel suo capace catino zincato
– la terra nera spanta
tracciò la diagonale tremolante
tra l'ingresso
e la finestra grande del soggiorno –,
adesso sfoglia lento per l'inverno.

Come non lo vedevi prima
nella luce bianca del mattino:
le faccende da sbrigare, le false
partenze, la giornata al lavoro.

E come ne indovini ora
la vita silente ov'è più buio,
putrefatte radici,
bollicine e melma quando beve.

Voce che parli senza voce
e ci ammonisci docilmente.

gli occhi avanti a sé

Viva è viva, non fosse che per gli occhi.

Un palco d'ossa.
Una fascina di raggi schiantati
lì lì per venir giù.
E spinge gli occhi avanti a sé
come a voler toccare.
Toccare, poi guardare.
Così come ti tocca
nel rezzo all'improvviso
un'acqua che rampolla da una breccia
e cede al suolo.

O disserrato lampo:
si dilata, poi subito s'atterra.

Toeletta #1

Lui pure nello specchio accanto a me:
mio padre, il mio
barbiere.

Ne spiccia un capillare,
e la coscienza s'apre.
Una rossa rosellina
sul mio labbro spiumato.

Io figgo gli occhi miei
negli occhi oscure fiaccole
di lui. Di faccia atterra

sopra la mia faccia,
incontrandomi al di là
del getto d'acqua. Mi guarda.
E sana con un bacio la mia bocca.

Depero

Si getta nel profondo
entro grandi scapole aguzze
quel solco a fondoschiena.
Di poi le gambe,
irrigidite e strette
come bracci di compasso.

Uno puntandone,
divaricando l'altro,
esco dal mio cerchio in un sol passo.
Ed ero fitto e capovolto,
invisibile a me stesso,
dedito e conteso.

Federica Colleoni e Francesca Parmeggiani, a cura di. *Forme, volti e linguaggi della violenza nella cultura italiana*. Lonato del Garda, Brescia: Edibom Edizioni Letterarie, 2012. Pp. 260.

Questo volume curato da Federica Colleoni e Francesca Parmeggiani raccoglie sedici saggi, tutti sulla rappresentazione della violenza nel cinema e nella letteratura italiana, eccetto il saggio di Sebastiano Ferrari, incentrato sulla canzone autoriale e sui modi in cui Lucio Dalla, Giorgio Gaber e Fabrizio De André hanno denunciato la violenza politica degli anni Settanta. Le curatrici hanno messo insieme efficacemente saggi che presentano, da una vasta gamma di prospettive, diversi aspetti del macro-argomento della violenza: tensione politica, violenza di genere, trauma, distruzione ambientale e criminalità solo per nominarne alcuni. Il volume propone un itinerario che, sebbene in maniera discontinua e con un'attenzione soprattutto al XX secolo, porta il lettore dal XVI secolo ai giorni nostri.

Il primo saggio di Stefano Ciammaroni spiega che nei film neorealisti la violenza fascista viene mostrata in maniera plateale ed esteticamente curata così da ispirare negli spettatori un sentimento antifascista unitario e giustificare la violenza partigiana come necessaria per la salvezza del paese. Il saggio si concentra sul documentario *Giorni di gloria* (1945) realizzato da Visconti, De Santis, Pagliero e Serandei che, partendo da materiale di repertorio e scene ricostruite realisticamente, “presenta una lettura agiografica delle capacità del movimento partigiano di sopportare il martirio e reagire simultaneamente al nemico con equivalente ferocia” (18).

I saggi di Chiara Borroni, Francesco Rosetti e Fabio Benincasa si occupano di cinema degli anni Sessanta e Settanta. Borroni si concentra sul cinema d'autore e sulla rappresentazione dello spazio domestico durante il boom economico. Partendo da considerazioni teoriche di Merleau-Ponty e Bachelard, Borroni osserva come la casa passi dalla metaforica rappresentazione del conflitto pubblico-privato a uno spazio di disagio esistenziale. Nel film *Il seme dell'uomo* (1969) di Marco Ferreri, ad esempio, la casa diventa un museo di oggetti che appartengono ad una società cancellata dalle violente trasformazioni del boom economico. Di Ferreri si occupa anche Rosetti mostrando che la violenza viene rappresentata dal regista milanese come prodotto

di pulsioni individuali irrefrenabili e di desideri estremi e osservando che Ferreri “ama tematizzare la violenza non tanto come dato interno all’immagine, ma come elemento... del fare cinema” (64). Benincasa, infine, analizza la violenza nel cinema horror di Lucio Fulci notando come egli metta in scena atti di violenza che rimandano ad una dimensione onirica, a prescindere dall’utilità narrativa. È una violenza gratuita che avvicina il regista al “teatro della crudeltà” di Antonin Artaud.

I restanti tre saggi dedicati al cinema spostano l’attenzione su film più recenti. Francesca Parmeggiani parla di *Primo amore* (2003) di Matteo Garrone soffermandosi sullo sguardo maschile di Vittorio che, veicolato dalla macchina da presa e dall’uso del montaggio, diventa uno strumento distruttivo del personaggio femminile di Sonia. Il saggio di Luana Ciavola, utilizzando le recenti categorie individuate da Slavoj Žižek di violenza soggettiva (e visibile) e oggettiva (e invisibile), analizza la violenza come affermazione vitale, mezzo per passare dall’invisibilità alla visibilità sociale. I personaggi emarginati di Irena ne *La sconosciuta* (2006) e Teodoro in *Good Morning Aman* (2009), un’immigrata ucraina e un proletario, esemplificano il passaggio di condizione da vittima invisibile della violenza sociale a carnefice visibile e autocosciente. Federica Colleoni si occupa della rielaborazione dei traumi degli anni Settanta attraverso il cinema. *Pasolini. Un delitto italiano* (1995) di Marco Tullio Giordana e *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido colmano la distanza di tempo dai fatti descritti attraverso l’uso di materiali d’archivio e filmati d’epoca, portando gli spettatori a rievocare i traumi vissuti anche a livello sensoriale. Come accennato, anche il saggio di Ferrari dedicato alla musica si sofferma sulle tensioni degli anni Settanta. Nel suo originale contributo Ferrari analizza i testi di Dalla, Gaber e De André, e si concentra anche su ritmi, suoni dissonanti, tonalità e analisi del binomio voce-musica mantenendo un alto livello di chiarezza argomentativa malgrado l’uso di termini tecnici.

Ancora sugli anni Settanta è lo studio di Gabriele Vitiello che esamina due romanzi recenti, *Libera i miei nemici* (2005) di Rocco Carbone e *La scoperta dell’alba* (2006) di Walter Veltroni, in cui c’è un’edulcorazione di conflitti politici e motivazioni ideologiche alla base di tensioni e avvenimenti violenti. Vitiello collega tale semplificazione

ai tentativi di pacificazione relativi al periodo della Resistenza.

Il saggio di Christopher Nixon sulla *Gerusalemme Liberata* (1581) di Torquato Tasso si concentra sul simbolo della foresta, che cambia da luogo “soprannaturale del romanzo cavalleresco a banale risorsa naturale” (139) per la produzione di macchine da guerra. Tale cambiamento rispecchia la realtà storica al centro dell’attività poetica di Tasso e la progressiva scomparsa dell’immaginario cavalleresco agli albori della modernità.

Sulla poliedrica e vastissima produzione letteraria di genere di Giorgio Scerbanenco è incentrato l’intervento di Roberto Riso. La violenza nelle opere di Scerbanenco colpisce tutti senza distinzioni sociali e viene concepita come istinto primordiale. La rappresentazione della società degli anni del miracolo economico è cupa e Milano, città prediletta dall’autore, appare a metà strada tra benessere e degrado.

Nel suo saggio sui migranti nella letteratura contemporanea, Loredana Di Martino analizza i lavori di Gianrico Carofiglio, Giancarlo De Cataldo e Massimo Mongai, che presentano figure di migranti lontane dall’immagine stereotipata dell’Altro come minaccia, proponendo una visione alternativa dell’essere italiano che si pone contro un sistema giudiziario iniquo.

Di uno scrittore contemporaneo, Luigi Romolo Carrino, si occupa anche Christian Gabriele Moretti, vicino allo studio di Ciavola per le conclusioni raggiunte. Nella sua analisi di *Pozzoromolo* (2009), Moretti usa il personaggio di Gioia per parlare di “violenza implicita” (204), cioè una violenza subita ma nascosta e in qualche modo giustificata agli occhi della vittima. La continua sottomissione risulta in un’“implosione emozionale” (204), una crisi violenta in cui Gioia riafferma se stessa uccidendo coloro che le avevano causato dolore.

Lo studio di Alex Standen ritorna sulla violenza sulle donne analizzando gli scritti di Dacia Maraini. L’autrice toscana problematizza il binomio vittima-carnefice, non risolto semplicemente in una relazione di dominio maschile e sottomissione femminile. Nei suoi romanzi, Maraini crea dei personaggi femminili complessi che subiscono violenze anche per masochismo e conformismo.

Gli ultimi due interventi del volume si riferiscono al dovere della memoria di due genocidi. Il saggio di Marie Orton affronta il trauma dell’Olocausto partendo da *Il fumo di Birkenau* (1947) di

BOOK REVIEWS

Liana Millu, *C'è un punto sulla terra* (1988) di Giuliana Tedeschi e *Gli anni rubati* (1996) di Settimia Spizzichino; lo studio di Andrea Gallo propone un'analisi de *La masseria delle allodole* (2004), il romanzo di Antonia Arslan sul genocidio armeno. Orton rilegge le testimonianze dell'Olocausto come significanti di una sparizione corporale ed identitaria. Lo spazio narrativo ha il triplice scopo di ricostruire l'identità perduta delle scrittrici, rappresentare il senso di comunità creato durante la prigionia e rendere omaggio agli individui non sopravvissuti all'Olocausto. Gallo invece mostra come la violenza e la morte siano trattate in maniera poetica e allegorica da Arslan. La stessa autrice, nell'intervista che chiude il volume, spiega come sia entrata in contatto con la storia del genocidio armeno attraverso i racconti di suo nonno e come la sua storia familiare si intrecci con la storia del popolo armeno.

Questo volume curato da Colleoni e Parmeggiani è uno strumento utile. Senza tralasciare aspetti spesso dibattuti nell'ambito degli studi sulle rappresentazioni della violenza, per esempio il terrorismo o l'Olocausto, il testo include autori e approcci teorici contemporanei. Che sia per saggi specifici o nella sua interezza, *Forme, volti e linguaggi della violenza nella cultura italiana* è un libro che gli studiosi della cultura italiana dovrebbero prendere in considerazione.

Pierluigi Erbaggio
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Francesco, Joseph. *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*. Florence: Firenze University Press, 2012. Pp. 159.

Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali is divided into six chapters, three of which have previously appeared in print. In addition, there is an ample introduction to Francesco's view of Sciascia's literary career and a concluding chapter devoted to the author's last decade post-l'*Affaire Moro*. Throughout the book, Francesco uses *La sesta giornata* as an early declaration of Sciascia's poetics and an aid to interpreting his work.

BOOK REVIEWS

The first chapter, “Il ‘pessimismo cosmico’ di Leonardo Sciascia,” discusses Sciascia’s ideas of Sicilian society, individuality and the concept of truth and its relativity. It looks at Sciascia’s relationship with Pirandello’s work, as well as his estimation of the (non)existence of a literary movement during the Resistance, and the Sicilian’s call for a new poetics (“futura memoria”) that would document the history of Fascism and the Resistance retrospectively. Francese also addresses Sciascia’s loss of his “bussola metafisica” during the 1980s and reveals Sciascia’s complex and contradictory identity.

The second chapter, previously published in *La Rivista di studi italiani* (26.1, June 2009: 106-26), considers the characters’ preoccupation with honor, personal dignity, integrity and individualism in *L’antimonio*. Francese points out that to Sciascia, the “sicilitudine,” or mode of being distinctive to Sicily, includes the importance of remaining autonomous and true to oneself, not to any cause, political party or country. This distrust of others coincides with the post-war “uomo qualunque” movement, which arises when the narrator of *L’antimonio* writes. Ultimately, Francese asserts, *L’antimonio* reflects Sciascia’s own political views as a young person.

“La mascolinità e la negoziazione di potere in tre romanzi di Sciascia: l’ironia, l’umiliazione e la gerarchia maschile” is the title of the third chapter, which continues the discourse on honor in the context of gender and a patriarchal society. Francese uses *Il giorno della civetta*, *Il contesto*, and *Porte aperte*, all of which belong to different decades of Sciascia’s career, to underline a gender aesthetics and intellectual undercurrent emblematic of Sciascia’s work. The author frames the chapter with Butler’s understanding of gender as a social and cultural construct, and shows how Sciascia’s characters in the three stories confirm the patterns of traditional gender roles and hierarchy. He analyzes how irony becomes a rhetorical strategy used by the characters to negotiate their ranking, and how it helps them to become men. The characters, however, do not try to subvert the order. They reinstate themselves into society and avoid public humiliation—a fate worse than death for a Sicilian man. The chapter ends by expressing Sciascia’s pessimistic and fatalistic vision of Sicilian life.

BOOK REVIEWS

Chapter four, published in the *Journal of Modern Italian Studies* (15.5, 2010: 715-733), addresses the *Scomparsa di Majorana*, in which Sciascia suggests that the physicist Ettore Majorana did not commit suicide, but entered a convent so that he could evade association with the creation of the atomic bomb. Sciascia thus equates Majorana's "refusal of science" to "responsible science." Francese makes a case for viewing Majorana as a fictional character, and not the historical person who had been a supporter of Fascism and an unlikely conscientious objector. Francese asserts that Sciascia created such a narrative in order to bring to the forefront issues of science and ethics. He concludes that the public must monitor scientific discoveries and inventions, and how economic and political powers implement them; otherwise, intellectuals cannot be held responsible for the outcome of their choices.

In chapter five Francese takes up a thesis from the previous chapter: he argues that *L'affaire Moro* is a work of fiction that does not reflect the reality of the person. Aldo Moro becomes a literary mouthpiece of Sciascia's political perspective. Moro, the character, is modeled on many other Sciascian characters: he is inclined to sacrifice everything in order to protect his dignity and freedom. Francese makes it evident that Sciascia interpreted the events using a narrative hierarchy that was not true historical fact. Such narrative does not coincide with what really happened and cannot be proven by evidence. This narrative strategy connects the facts to conjectures in order to convince the reader of the moral of what is proposed; thus, Francese says, history is rewritten and public opinion informed by a "futura memoria."

Chapter six, the last one, examines the intellectual trajectory traveled by Sciascia in the 1980s after the Moro affair. Sciascia's perceptions change in a profound and bleak way due to his participation in the case. Sciascia concludes that the search for truth, both in matters of crime and in a larger metaphysical sense, is in vain. Subjective narrations have by now replaced the effectual truth that used to be behind the Pirandellian relativism. It becomes useless to seek the guilty because, if metaphysical truth exists, God is indifferent to every question of good or evil. To illustrate this growing pessimism, Francese divides the chapter into seven sections in which he addresses

BOOK REVIEWS

important works or events associated with Sciascia: *La commissione Moro*, *La sentenza memorabile, 1912+1*, *Il cavaliere e la morte*, *Una storia semplice*, *Interlandi*, and a final postilla. Each section has evidence to prove Francese's points. For example, he compares *Il teatro della memoria* and *La sentenza memorabile* to the 18th century case of Martin Guerre, which was familiar to Sciascia through Montaigne, to show how Sciascia was becoming preoccupied with identity and truth. Francese demonstrates how Sciascia, in elevating the legal microstory of *1912+1* (a comment on a case of murder) to a universal one, cannot even trust natural science because each viewpoint will have evidence to support the opposite theses in a penal process. Francese depicts Sciascia as an author who has less faith in justice and who becomes paralyzed by innate pessimism and conflicting beliefs.

Francese makes a strong case for looking at Sciascia from a literary perspective, and explains how Sciascia's work contributed to a significant chapter in the history of Italian intellectuals of the 20th century. Although the structure of this essay lacks at times cohesiveness, it is a useful study of Sciascia, both as a literary author and as a public intellectual.

Lisa Vitale

SOUTHERN CONNECTICUT STATE UNIVERSITY

Cristina Lombardi-Diop and Caterina Romeo, eds. *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Pp. 320.

For over two decades now, Italy and its citizens have witnessed, mostly with preoccupation and anxiety, the growing phenomenon of migration, a phenomenon quite unknown to a country that had experienced at different times, but had quickly erased from its historical memory, the emigration of many of its own people. The larger geopolitical and socio-economic context of the recent migration were also quite unknown to Italians, whose condition of amnesia over their own colonial past was matched only by their lack of awareness

BOOK REVIEWS

of the consequences of an increasingly globalized world, where the neocolonial paradigm was in full swing. Immigrants coming from disparate areas of the world would radically transform the social fabric of the nation, posing questions and raising issues that went beyond the economic realm, questions of normalization and integration, of identity and alterity, of political and cultural agency, of historical revision that involved not only the immigrants but Italian society as a whole, its rhetorical representations (and falsifications), its discursive practices, and its intellectual constructs.

A most significant corollary of the migratory experience was the desire of its protagonists to locate their story, in a drive for self-expression that produced a series of testimonial texts that scholars in the Italian academe swiftly welcomed as a new, especially for Italy, but timely poetics of migration. The attention of Italian and international scholars grew as the works (literary, dramatic, cinematic, musical, and artistic) proliferated, setting in motion a vital and at times even contentious debate that centers on the exploration of the emerging materials but contains, or better implicates, a uniquely critical issue, the search for a theoretical definition that would legitimate, historically and philosophically, this body of works, stressing its transnational character and implications, revealing its imbrications with larger, indeed global, literary contexts. It is in this specific historical and critical horizon that Cristina Lombardi-Diop's and Caterina Romeo's edited volume, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, can find its most appropriate location, as it challenges readers, scholars, and intellectuals alike to elaborate these works in the framework of the postcolonial condition. The title of the volume is in itself not a modest but a daring proposal that inaugurates a more organic systematization of the many discourses, narratives, self-expressive modes, and cultures that are present in contemporary Italy, inviting its inhabitants to accept the complication of their social identity and their cultural practices.

Postcolonial studies, as the authors persuasively state in the introduction, is a paradigm, an inclusive theoretical framework that explores colonialism, emigration, economic and political marginalization, but also stresses issues of gender and racialization, of hegemony and subalternity, while complicating the dichotomy of

BOOK REVIEWS

periphery and metropole. It is at the intersection of these elements that new agencies are allowed to emerge and different voices can point to more complex epistemologies, helping us to better understand the mechanisms, legal, political, and economic, that impact on their lives and determine our reality.

In the Italian context, moreover, the study of postcoloniality has an additional *raison d'être*, as it links the Italian colonial past to the present, in the attempt to heal Italy from its amnesic condition regarding its own colonial endeavors while at the same time emphasizing the correlation between them, the Southern Question, and the migration experienced by Italy at the turn of the XX century.

Postcolonial Italy aims at an in-depth exploration of the historical continuum that extends from the nation's unification to the present, highlighting the continuities and discontinuities of its narrative, identifying the ideological purposes that inspired the colonial enterprise as well as pointing to the programmatic construction of a falsely homogeneous national identity predicated on the marginalization, silencing, and racialization of the South, the same strategy and tactics utilized today vis-à-vis the African immigration. Linking the past to the present, the volume's essays invite to a close examination of a colonial legacy whose traces can be found in contemporary Italy in the musical, literary, and cinematic production of Italians, of second generation Italians, and immigrants, most of whom have reappropriated and re-elaborated the postcolonial memory, articulating a counter-narrative aimed at re-writing history from the perspective of the silenced subjectivity.

What is most compelling in the volume is the combination and amalgamation of different but interconnected critical approaches. Next to the obvious postcolonial studies, Lombardi-Diop and Romeo have favored the interweaving of cultural studies, gender studies, and race theory and within these disciplines the intersection of several categories such as gender, class, religion, nationality and citizenship. Particularly fertile has been the intersection, within the realm of race studies, with issues of discrimination (legal, economic, political), sexism, xenophobia, religious intolerance, and exploitation (economic and sexual). Despite the many and obvious episodes of racism which occurred in the last decades and even most recently,

BOOK REVIEWS

in Italy both the debate and scientific work on this issue (including studies on the construction of Italianness as white), are in their initial stages. Therefore, the addition of several essays dedicated respectively to the silenced racial dimension of colonial and postcolonial society (Mezzadra, Mellino, Lombardi-Diop), to how processes of racialization and narrative conventions adopted in the representation of immigrants have impacted both these community as well as the Italian imaginary (Giuliani Caponetto, O'Healy, Romeo), and to how the colonial construction of subalternity has been elaborated in terms of countercultures and counternarratives (Green, Portelli, Clò), is most welcome.

Organized in four sections—(I) “European and Global Trajectories,” (II) “Shared Memories, Contexted Proximities,” (III) “Intimations and Intimacies of Race,” (IV) “Postnational Aesthetics, Transcultural Production”—the volume aims at intersecting the selected methodological approaches in order to stress not only the points of contact and productive juncture, but also the most fruitful convergences. The opening chapter is authored by Robert Young, who offers an interesting perspective that runs against the grain of the volume’s discourse, yet it proves important for the articulation of the multiplicity of interpretations that can develop under the paradigm of Italian postcolonial studies.

Part I elaborates on one side the theoretical foundations of Italian postcoloniality, with essays that propose a diachronic examination of Italian history, from unification to globalization, that is rooted in political theory and cultural analysis (Mezzadra, Mellino). On the other, authors seek to situate Italian postcolonialism within a larger, European context (Ponzanesi), and to explore the dynamics of inclusion and exclusion of Italian immigrants returning to Italy (Fiore).

In Part II, oppositional representations of the colonial past challenge the established traditional memorization of national history, refuting its nostalgic ambiguities and presenting a counternarrative that is both scientific (the docu-film approach), and subjective, subversively intersecting modernity with a cultural tradition founded on oral history (Triulzi). Recent cinematic production exploring Italy’s problematic relationship with its colonial past is examined through spatial and temporal categories that problematize the

BOOK REVIEWS

notion of *italianità* (Italianness), and of a homogeneous cultural and national identity (Duncan, Spackman). This section also includes the exploration of Italian literary texts dealing with colonialism, as Pasolini's "Eritrean texts" (Trento), or political and economic marginalization (Derobertis), as in Levi's *Cristo si è fermato a Eboli*, where a postcolonial perspective draws a link between the subaltern position of the Southern peasants and that of today's immigration from Africa.

Part III is dedicated to literary and cinematic representations of whiteness and blackness in contemporary Italy. Cinema, as well as literature, is a strong conveyor of constructed images, of conventional and oppressive racialized models originating in the colonial paradigm. From the exploitation of the Black Venus in 1970s cinema, where the representation of the submissive and subordinate body is politically oppositional to the synchronous women's liberation movement (Giuliani Caponetto), to the construction of a racialized sexuality whose origin is blatantly colonial (O'Healy), it is evident that contemporary Italy is still hostage of its poorly elaborated past. Cinema and narrative can however be predicated on subversiveness, resistance, and agency, as is shown in the case of many African postcolonial writers whose texts challenge conventionally fashioned models of identity, defying the rhetoric of national homogeneity in favor of a flexible, open and more layered subjectivity (Romeo).

In Part IV, the final segment of this well organized volume, space is dedicated to the examination of various expressive models, music, literature, and cinema, produced by postcolonial agents, be they immigrants or second generation immigrants, a group of voices, the latter, that is gaining increasing presence and visibility in contemporary Italian culture. Special attention is given in this part to those aesthetics, transnational and trans-historical in nature, that enact a de-centering of the colonial gaze, pointing to a different historical, critical, and cultural narrative. From the exploration of the cinematic production of Nollywood films (Jedlowski), to the analysis of perspectives of colonial history that fracture the continuity and linearity of colonial discourse (Greene), from the ethnographic study of postcolonial music in today's Rome (Portelli), to the charting of a new transnational, diasporic, and postnational hip hop culture (Clò),

BOOK REVIEWS

these essays reflect the vivacity and vibrancy of postcolonial culture in a country that has been for decades oblivious to its own history.

Thanks to a well organized and organic structure that takes into consideration and balances history, culture, critical theory, cultural and gender studies, race theory, and intersects them with important epistemological categories, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity* proves to be an extremely valid and important tool to examine contemporary Italy, its cultural paradigms, and to reflect on its transnational and postnational trajectory. Cristina Lombardi Diop's and Caterina Romeo's work is pathbreaking, and is to be considered a welcome instrument of research that invites to further studies and explorations. *Postcolonial Italy* problematizes the many interstices in which social and cultural phenomena are set in motion, generating new paradigms of knowledge, giving space to de-centered and post-historical narratives, and in so doing giving opportunity to different voices and agencies to emerge and be heard.

Simona Wright

THE COLLEGE OF NEW JERSEY

Marinetti, F.T. *Venezianella e Studentaccio*. A cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio. Mondadori, Milano, 2013. Pp. 181.

L'edizione di *Venezianella e Studentaccio*, curata da Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio, si basa sul dattiloscritto del romanzo composto da Marinetti durante il suo soggiorno veneziano, tra il 1943 e il 1944. Lo scritto, inizialmente sottoposto alla attenzione della casa editrice Mondadori nel 2002 dalla figlia del poeta futurista, è ora conservato alla Beinecke Rare Book Manuscript Library della Yale University. Si tratta della storia della (ri)costruzione estetica della città ministeriale di Venezia da parte dei futuristi compiutasi durante gli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale. Il protagonista e capo del progetto architettonico è Studentaccio il quale, in licenza medica dalla campagna nordafricana, si innamora della figura centrale del romanzo, la irraggiungibile crocerossina Venezianella, il

cui corpo serve da modello per la Nuova Venezia. Il testo integrale di questo “aeroromanzo”—un romanzo sperimentale che rispetta pienamente le regole della parola in libertà, viene accompagnato da un approfondito e indispensabile apparato critico che, oltre a fornire i dati essenziali della genesi e del ritrovamento dell’opera, propone un riassunto di tutti i 19 capitoli, un’analisi degli elementi formali della narrazione marinettiana, una nota al testo—che delinea i parametri della presente edizione critica e le caratteristiche delle sue fonti—, le note per facilitare la lettura di neologismi e termini inusuali, e i due preziosissimi interventi di Paolo Valesio (Introduzione—“Il portasigarette ritrovato”) e di Patrizio Ceccagnoli (Postfazione—“Marinetti e Venezia: dal Romanticismo al feticismo”).

L’introduzione di Valesio, oltre a orientare il lettore verso un esame critico del romanzo, espone le principali caratteristiche del testo, contestualizzandole dal punto di vista storico-letterario. Qui inoltre lo studioso affronta alcuni problemi critici relativi alla produzione marinettiana e alla letteratura futurista in genere. Da un lato, il rapporto, difficile se non ostile, di Marinetti con la città lagunare (“questa lettera d’amore a Venezia,” xxxviii), dall’altro la problematica della sua stessa rappresentazione, che viene risolta felicemente, superando così le soluzioni dannunziane, attraverso “una de-scrizione o de-scrittura o decostruzione di Venezia mediante uno svuotamento preliminare dell’ipertrofia del suo significato” (xxxv). Secondo Valesio quindi, la conquista letteraria suprema del movimento futurista risiede nel fatto che Marinetti riesce a descrivere Venezia con un “lirismo surrealistico” (xlv). La lucida analisi critica spiega eloquentemente che l’elemento fondamentale e il pregio maggiore di questo romanzo risiedono nella dimensione spirituale che tende verso il trascendente, tratto, distintivo e originale, di “uno dei pochissimi romanzi veramente sperimentali nella storia della letteratura italiana moderna” (xvii).

Nella postfazione, Patrizio Ceccagnoli ritorna sul complesso rapporto fra Marinetti e Venezia e sulle sue implicazioni letterarie, spiegando come la città rappresenti un feticcio—nel senso freudiano—utilizzato metonimicamente da Marinetti per i suoi attacchi contro i bersagli canonici del futurismo. Lo studioso segue il percorso di questo rapporto nelle quattro opere marinettiane che hanno come tema centrale la distruzione o (ri)costruzione della città, che viene

BOOK REVIEWS

contestualizzata sia dal punto di vista storico che letterario. A partire dal manifesto *Contro Venezia passatista* (1910), l'immagine urbanistica della città simbolizza il passato in aperto contrasto con il programma artistico e culturale dei futuristi. Questa linea viene ripresa parecchi anni dopo nella terza delle opere prese in esame, *Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia*, un dramma in cui si assiste a un dibattito architettonico su come riedificare la città devastata da un bombardamento (in seguito la città viene ricostruita esattamente com'era prima, riproducendo in maniera artificiale anche i segni del tempo sulle strutture recentemente innalzate). L'ultima tappa di questo percorso è infine il doppio feticcio di Venezia e della donna illustrate verso la conclusione del romanzo. Ceccagnoli interpreta l'immagine della Nuova Venezia come il tentativo di colmare un vuoto, un'assenza, ma quello che Marinetti cerca di annientare viene affermato nella statua gigantesca di Venezianella, fatta con la moltiplicazione dei palazzi più storici ed emblematici della città. In questo modo la rappresentazione feticcistica di Venezia si avvicina, secondo il critico, al *Verleugnung* freudiano, ossia alla "inevitabile affermazione di ciò che nega" (181).

L'inedito romanzo di Filippo Tommaso Marinetti, *Venezianella e Studentaccio*, pubblicato per la prima volta in versione integrale e completa in questo volume attentamente curato da Paolo Valesio e Patrizio Ceccagnoli, è un lavoro importante e rappresenta un punto di partenza fondamentale per la rivalutazione della poetica marinettiana attualmente in atto.

Nicholas Albanese
COLLEGE OF THE HOLY CROSS

Orsitto, Fulvio, ed. *Cinema e Risorgimento: visioni e re-visioni. Da "La presa Di Roma" a "Noi credevamo."* Manziana (Roma): Vecchiarelli, 2012. Pp. 361.

Cinema e Risorgimento: visioni e re-visioni è molto più di un testo sul cinema d'ambientazione risorgimentale. Il volume, costituito di diciannove saggi e curato da Fulvio Orsitto, oltre a presentare una

ricca varietà di interventi sul Risorgimento e la sua rappresentazione cinematografica, permette al lettore di esplorare alcune problematiche irrisolte derivanti da un passato contraddittorio e rimosso dalla storia ufficiale.

Il saggio di Orsitto, “Visioni risorgimentali all’epoca del muto” (25-34), apre l’indagine cronologica partendo da *La presa di Roma* di Filoteo Alberini (1905), definito film “propiziatore di... un tipo di produzione che, specie quando la rievocazione storica riguarda il periodo risorgimentale, incontra i favori ed il sostegno delle autorità governative” (27). In “Anita Garibaldi: tra mito e realtà” (35-54), Giovanni Spani continua il discorso sul cinema delle origini, chiarendo le differenze sostanziali tra *Anita Garibaldi*, cortometraggio di Mario Cesarini del 1910, e *Camicie rosse (Anita Garibaldi)* di Goffredo Alessandrini del 1952, film che “rivaluta e celebra il ruolo della donna nella formazione dello Stato nazionale” (53). *L’exkursus* procede con lo studio di Daniele Fioretti, che in “«Qui si fa l’Italia o si muore!» 1860 di Alessandro Blasetti tra storia e propaganda” (55-67) dimostra che la celebrazione agiografica del Risorgimento e della Spedizione dei Mille nasce dalla necessità di propaganda contenuta in un’opera nata in pieno regime fascista (1934) e “ripropost[a] nel 1951 in una nuova edizione con solo alcune modifiche” (59). Con “«Non è ancora venuto il momento di cantare»: *Un garibaldino al convento*: Tra revisionismo storico e impegno antifascista” (69-81), di Lorenzo Fabbri, si arriva al 1942 e a una pellicola implicitamente antifascista di Vittorio De Sica. Ma sono Germi e Visconti, negli anni cinquanta, ad avviare il discorso critico sull’epopea risorgimentale.

In “Brigantaggio e guerra civile: l’Italia postunitaria in *Il brigante di Tacca del Lupo* di Pietro Germi” (83-92) Simone Castaldi definisce l’opera di Germi “coraggiosa” (84) e capace di sottolineare, attraverso l’immagine disincantata delle vicende descritte, le contraddizioni e le spaccature del nuovo stato italiano. Gloria Pastorino nel suo “Un *Senso* diverso: Luchino Visconti e l’adattamento della novella di Camillo Boito” (93-107) analizza le strategie cinematografiche e la “leggendaria attenzione... ai dettagli” (106) del regista milanese, facendo luce sul messaggio criticamente antiretorico del film. A Rossellini sono dedicati i due contributi successivi. Philip Balma, in “Nostalgia del Neorealismo: il rigore storico in *Viva l’Italia*

di Roberto Rossellini” (109-127), evidenzia come le contraddizioni del film siano spesso imputabili all’intento eccessivamente didattico di un’opera dalla visione “marcatamente agiografica degli eventi del Risorgimento” (109), mentre Maria Elena D’Amelio concentra la sua attenzione su un’altra pellicola dello stesso regista: *Vanina Vanini*. D’Amelio, in “Romantico Risorgimento: Rossellini, Stendhal e il melodramma in *Vanina Vanini*” (129-138), sottolinea il sottile legame tra la trasformazione del racconto stendhaliano, l’anti-ideologismo e la spiritualità del regista.

Silvia Calorosi torna a Visconti e alla critica revisionista con “Anomalie di valzer: un inedito musicale come commento storico nel *Gattopardo* di Visconti” (139-152), soffermandosi sulla scelta del brano musicale utilizzato da Visconti per il ballo tra il principe e Angelica, momento chiave della “visione critica disincantata e disillusa del Risorgimento” (139). Dal revisionismo di Visconti la disamina passa a Vancini e al suo confronto aperto con la storia ufficiale. In “Re-visioni risorgimentali nell’Italia degli anni settanta: *Bronte* di Florestano Vancini” (153-170), Orsitto esamina il “ritorno del «rimosso» negli anni settanta” (155) e chiarisce i motivi per cui il film di Vancini “offusca in maniera definitiva la sacralità dell’epopea risorgimentale” (161). A circoscrivere il discorso di Orsitto, Kathleen Lapenta, nel suo “*Bronte* e la libertà: fonti letterarie del film storico” (171-186), chiarisce il rapporto tra il film e le fonti storico-letterarie d’ispirazione.

A questo punto il volume, restando all’interno degli anni settanta, affronta il cinema dei fratelli Taviani e un’insolita pellicola di Dario Argento. In “Rivoluzione nazionale o rivoluzione sociale? Il Risorgimento dei Taviani in *San Michele aveva un gallo*, tra Pisacane, Bakunin e Tolstoj” (187-201), Federica Colleoni approfondisce i motivi che giustificherebbero la sfalsatura temporale del film, mentre in “Milano dei miracoli: *Le cinque giornate* secondo Argento e Lizzani” (203-218), Sabrina Ovan si occupa del lungometraggio di Argento *Le cinque giornate* (1973) e della miniserie televisiva *Le cinque giornate di Milano* (2004) di Lizzani, chiarendo i motivi per cui le due interpretazioni del Risorgimento risultano antitetiche. “Recepire il postmoderno: *Allonsanfàn* tra storia e memoria” (219-236), di Luca Barattoni, chiude il discorso sui Taviani, definendo

Allonsanfàn un'opera «quietamente» postmoderna” (220) e rivolta ad uno spettatore consapevole del dibattito politico e ideologico contemporaneo.

L'analisi degli anni settanta termina con il saggio di Renato Ventura, che in “1857-1975: Da *La spigolatrice a Quanto è bello lu murire acciso* di Ennio Lorenzini” (237-256) spiega la decostruzione del Risorgimento attuata da Lorenzini come un commento del regista al crollo degli ideali rivoluzionari e la turbolenza degli anni settanta.

Una breve parentesi sugli anni ottanta è data da “*Passione d'amore: tra Risorgimento e introspezione*” (257-271), di Mark Epstein, concentrato sulle sostanziali differenze tra il romanzo di Tarchetti (*Fosca*) e il film di Scola del 1981, allegorica e complessa interpretazione del Risorgimento.

Al cinema del nuovo millennio, infine, sono dedicati gli ultimi tre contributi. In “Il Risorgimento di Roberto Faenza via Federico De Roberto: *I Vicerè* come specchio di un'Italia immobile” (273-294) Chiara De Santi osserva l'aspra critica del regista all'immobile situazione politica italiana e “l'approccio gramsciano al Risorgimento [inteso] come una rivoluzione passiva” (282). Il saggio “Il fantasma della politica: il Risorgimento e l'Italia contemporanea nel cinema di Mario Martone” (295-320), di Fabio Benincasa, offre una lettura ravvicinata degli elementi pittorici e artistici che caratterizzano le immagini chiave di *Noi credevamo*, film revisionista uscito a ridosso del centocinquantenario dell'unificazione nazionale, mentre in “Politica, arte e teatro: disserzione analitica di *Noi credevamo*” (321-330), Roberta Tabanelli, concludendo la raccolta, evidenzia i legami tra Risorgimento e politica internazionale e spiega gli anacronismi che segnalano la transtemporalità ideologica del film di Martone.

Il volume collettaneo è completato da tre interessanti sezioni: “Trama dei film analizzati” (331-338), “Bibliografia indicativa generale” (339-352) e “Filmografia indicativa generale” (353-356). Queste tre parti costituiscono uno strumento utilissimo per chi affronta *ex novo* l'argomento o per chi voglia approfondirlo. Anche per questo motivo *Cinema e Risorgimento* può dirsi una preziosa fonte di materiale e prospettive, un polifonico punto di partenza che, prendendo in esame pellicole significativamente diverse per stile, messaggio, o approccio su un periodo storico controverso, copre l'evoluzione del

BOOK REVIEWS

cinema italiano dalle origini ai giorni nostri confermando quanto il curatore sottolinea nella puntuale introduzione: “Il rapporto tra cinema italiano e Risorgimento è talmente stretto da dare l’impressione che la nascita stessa della nostra cinematografia avvenga nel segno del Risorgimento” (12).

Martina Di Florio Gula
UNIVERSITY OF CONNECTICUT

Serra, Maurizio. *Malaparte: Vite e leggende*. Venice: Marsilio, 2012. Pp. 587.

“La question me hante de savoir pourquoi et comment les sociétés pourrissent... Car c’est là la clé de l’énigme. C’est là tout le sens de mon oeuvre d’écrivain” (91-2). This excerpt is taken from *Du côté de chez Proust*, a theater piece by the controversial Italian writer Curzio Malaparte (1898-1957). Maurizio Serra includes the excerpt, translated from the French, in his valuable new biography, *Malaparte: Vite e leggende*. The passage is noteworthy not just because it was originally written in French—although, few authors of the Italian *Novecento* have been so acclaimed abroad and influential all over Europe as Malaparte. This is one of the few passages in which Malaparte develops his poetics and artistic pretensions beyond the literary persona he forged in his books.

It is impossible to summarize here Malaparte’s life and literary production. He fought as a volunteer against Wilhelmine Germany and then became one of the leading fascist intellectuals in the 1920s; he experienced exile for his criticism to fascist *gerarchi* and became famous worldwide as war correspondent and author of modern masterpieces such as *Kaputt* (1944) and *La pelle* (1949). Malaparte’s books defy every strict categorization; his straightforward, and at times horrifying, accounts are an outstanding, yet self-indulgent, accusation of the political and moral collapse of European civilization that occurred during the first half of the 20th century. Going beyond the numerous legends surrounding his eccentric character, Serra strives to reassess Malaparte’s appropriate position in Italian literary

BOOK REVIEWS

and intellectual history. Unlike most commentators, Serra does not follow the many prejudices and clichés that relegated Malaparte into the shadows after his death, preventing a full understanding of his figure. No politically biased disparagement and no morbid attention to his private life pile up in Serra's pages. Rather, it is a superb scholarly work achieved through archival research, skillful literary criticism and an impressive array of oral testimonies by eminent people who encountered, worked and lived with Curzio Malaparte—from Giorgio Napolitano, to journalist Lino Pellegrini, who accompanied Malaparte in Ukraine during the Axis invasion of Soviet Russia.

In his work Serra, with his remarkable literary and cultural knowledge of the period, draws from the relevant findings of the two main biographies of the writer, Giordano Bruno Guerri's *L'arcitaliano. Vita di Malaparte* (1980) and Giuseppe Pardini's *Curzio Malaparte. Biografia politica* (1998). Serra turns upside down one of the most enduring stereotypes about the writer. Instead of reading his life as a "work of art," as the output of a belated decadent aesthete to the detriment of his books, Serra investigates the internal coherence of a writer who elaborated in an uncompromising fashion the contradictory history of his times. Always eager to bend to his imagination the reality he was witnessing, Malaparte's books defy every attempt to establish boundaries between fiction and reality. At the same time he provides a compelling account of the *truth* of history. If the main interpreters of 20th Century, from Walter Benjamin to Reinhart Koselleck, focused on the divorce in modern life between experience and expectations, Malaparte represents this divorce as a definitive rupture within Western culture. His writing is the manifestation of a point of no return, both for the winners and for the losers of history, as masterfully depicted in *La pelle*.

Serra underscores the narrative of Malaparte's life with the first comprehensive attempt at a literary and intellectual interpretation of Malaparte's figure. The few monographs on the writer, such as William Hope's *Curzio Malaparte: The Narrative Contract Strained* (2000), engage with partial aspects of his work. Serra's examination provides a convincing appraisal of Malaparte's figure, describing his most blatantly apparent yet totally understudied features. Serra highlights Malaparte's specificity *as a witness*, and his writing as a fundamental testimony of the 20th century, explaining his experience

BOOK REVIEWS

alongside the antithetic style and experience of Primo Levi. Serra's insightful comments lead to a comprehension of his texts that approach the great themes of the first half of the *Novecento*. When Serra argues that "Auschwitz e il Gulag nascono, come ogni inquisizione, da una biblioteca mal tenuta, dove il sapere corrotto esala un inebriante odore di cadavere. Lo sterminio totalitario è prima di tutto un'operazione culturale" (340), he not only displays the complexity of a book such as *Kaputt*, but he furthermore hints at a form of literary criticism that is closer to Claudio Magris' profound re-reading of Mitteleuropean literature in books such as *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971) and *Danubio* (1986), than to en vogue ideological readings of modern texts. Perhaps it is not by chance that this biography was first published in France in 2011 and then translated into Italian last year.

Curzio Malaparte is an uncomfortable witness. For instance, his description of Naples occupied by the Allies in *La pelle* stands out for its total rebuttal of the traditional picturesque image of the city, focusing instead on a haunting depiction of the widespread moral corruption brought on by the war. At the time of publication the book kindled scornful comments on both sides of the Atlantic: how could an ex-fascist denounce the shadows of the new ruling elites? As Serra maintains, the gist of the quarrel was that Malaparte pointed out that the horror and the corruption were present not only in the Warsaw ghetto and in the cattle trains filled with Eastern Jews described in *Kaputt*, but also right here, right now, in the widespread narrative of redemption and forgetting of the early postwar.

My final remark about this groundbreaking study regards Serra's critical distance with his subject throughout his book. According to the biographer, the difficult reception of Malaparte's work was also due to "l'incapacità di Malaparte, in tutto il periodo post fascista, di pronunciare una vera autocritica, col risultato di rendere la sua posizione ancora più difficile e scomoda di quanto già non fosse." *Malaparte. Vite e leggende* is not only a fully comprehensive study about the author of *Kaputt* and *La pelle*, but also a rigorously updated introduction to the intellectual history of 20th century Italy.

Franco Baldasso
NEW YORK UNIVERSITY

Spani, Giovanni and Philip Balma, eds. *L'Italia letteraria e cinematografica dal secondo Novecento ai giorni nostri*. Cuneo: Nerosubianco, 2013. Pp. 172.

Giovanni Spani and Philip Balma are the editors of this collection of essays, loosely arranged into four sections that cover different aspects of contemporary Italian production in literature, cinema, and the arts. While the first section focuses on various issues of civic engagement, the second sheds light on representations of the Italian Northeast, portrayed as an industrial landscape of decaying opulence and human misery. In the third part of the volume, the focus shifts to the politically-engaged work of Pier Paolo Pasolini, while the final group of essays probes critical issues concerning Italian contemporary films.

In the first essay, the Italian scholar Sergio Ferrarese investigates the poetry of Nanni Balestrini, who played a crucial role in the avant-garde movement *Gruppo 63* and was directly involved in the social turmoil of 1968-9. In Ferrarese's analysis, Balestrini acknowledged the detachment of the Italian intelligentsia from social issues, a fact that compelled him to participate directly in the workers' struggle. Ferrarese portrays Balestrini as an author that was fully involved in the social challenges of his time as a well as an intellectual in pursuit of a coherent idea of civic engagement.

Sciltian Gastaldi examines Pier Vittorio Tondelli (1955-1991), whose work proved fundamental for the development of contemporary Italian prose, even though Marxist critics fiercely attacked his apparent lack of political engagement. Gastaldi disagrees with this position and recognizes a private form of *impegno* in Tondelli's narrative, who was especially concerned with marginalized individuals. In *Camere separate* (1989), the protagonist becomes ill with an unmentioned disease—AIDS, according to Gastaldi—that Tondelli chooses not to name as a form of self-censorship (the novel is loosely autobiographical). Gastaldi, reprising Joseph Cady's thesis, claims this as the first and only instance of an Italian "AIDS novel."

Elizabeth Scheiber bridges the first two sections of the book with an essay on the thriller *Il fiume delle nebbie* (2003), by Valerio Varesi. In her analysis, Scheiber discusses the themes of memory, war,

BOOK REVIEWS

and trauma. Most characters in the novel are aging partisans, who become protagonists of a collective portrait of WWII and its legacy. Behind the thriller plot, Varesi conceals a sophisticated reflection on the mythical value of war and on the trauma it forces on future generations. In this regard, Scheiber poignantly recognizes Varesi's representation of the river Po, which becomes a symbol for the flow of history and a witness to its tragedy.

In the following essay, Gregory Pell discusses the literary production of the Italian Northeast by exploring the work of three contemporary novelists, Vitaliano Trevisan, Emanuele Tonon, and Romolo Bugaro. Pell sees the cultural identity of this region as ultimately defined by its literary representations. The authors underscore, in fact, the paradox for which this area is celebrated. On one side, it is one of the most prosperous of Italy, on the other it is the witness of countless episodes of human misery and defeat. In the authors' novels, the Northeast becomes a mythical area of social decay and alienation, a space that allows a wider reflection on the capitalistic dynamics of exploitation and intellectual impoverishment.

Still concentrating on the representation of the Italian Northeast, Giovanni Spani discusses the work of one of the most celebrated authors of contemporary Italian theater, Marco Paolini. In analyzing *I cani del gas* (1999), a collection of stories that the actor performed on various stages, Spani sees Paolini's travelling as a process that results in the re-discovery of Italian identity through its linguistic diversity, a diversity that constitutes, for Paolini, Italy's most authentic wealth.

On a similar note, Anna Rinaldin reflects on the dialectal poetry of Ernesto Calzavara (1907-2000), who recognized that dialectal poetry tended to exclude itself from twentieth-century poetic debates, carving a niche outside of history. The poet's work reverses this trend, as it uses the dialect to address the most current themes and critical issues. In Rinaldin's opinion, Calzavara found in local idioms an expressive tool that was more effective than Italian, one that was more versatile and accurate to grasp the reality.

Two essays discuss different facets of Pier Paolo Pasolini's work. Enrico Minardi analyzes the long poem *Le ceneri di Gramsci* (1957), synthesizing Pasolini's troubled relationship with Marxism

BOOK REVIEWS

through the rhetorical figure of the oxymoron and underscoring the ambivalent relationship between Pasolini and Gramsci (including Gramsci's conception of history). Daniele Fioretti focuses on Pasolini's cinema, investigating the theme of the working-class innocence with specific reference to his political writing. Both essays offer an opportunity to reflect on Pasolini's centrality in the post-war intellectual debate as well as on Pasolini's troubled understanding of Marxism, and his struggle to overcome the German's influence.

Fioretti's essay introduces the last section of the book, dedicated to Italian contemporary cinema. Philip Balma discusses the polemic produced by Lizzani's *Hotel Meina* (2007), a film that was attacked for its lack of historical accuracy. The underlying concern is the relationship between the historical vs. the imaginary representation of the Holocaust in cinema. Eleonora Buonocore discusses examples of meta-cinematic representations in the films of Nanni Moretti, Cristina Comencini, and Paolo Virzi, suggesting a new perspective on their works. Lastly, Fulvio Orsitto, probes the intermedial interchanges among different arts, analyzing the adaptation for graphic novel and film of Nicolò Ammaniti's short-story *L'ultimo capodanno dell'umanità* (1996).

L'Italia letteraria e cinematografica dal secondo Novecento ai giorni nostri is a heterogeneous collection of essays, which perhaps might have benefited from a more rigorous thematic organization. However, these insightful essays shed light on critical issues that belong to different lines of scholarly inquiry, and pay critical attention to authors that are generally marginalized, such as Pier Vittorio Tondelli and Marco Paolini. Moreover, this volume addresses the importance of a truly engaged literature, as well as the necessity to redefine civic engagement and the role of literary criticism. In this regard, the apparent lack of cohesion of this collection reflects, rather accurately, today's cultural scenario and Italy's identity, which, these essays attest, is as multifaceted as it is fragmented.

Mattia Acetoso
BOSTON COLLEGE

Stillman, David and Tiziano Cherubini. *The Ultimate Italian: Review and Practice*. New York: McGraw-Hill Companies. 2013. Pp. xiv + 433.

David Stillman, in collaboration with Tiziano Cherubini, has recently published a companion of another Romance language. Published after two similar volumes (one for Spanish and one for French), *The Ultimate Italian* appears to fill the void of a comprehensive volume covering all the aspect of the Italian language and its grammar. It addresses the needs of formal and informal students and it constitutes a handbook, or a reference manual, for reviewing and progressing in the study and fluency of the language.

The volume is structured in four parts: “Verbs forms and uses,” “Nouns and their modifiers: Pronouns,” “Other elements of the structure,” and “Complex sentence and other examples of usage.” Each part presents chapters on specific topics. Each topic is presented and explained clearly, and is followed by exercises for review and reinforcement. “Note culturali” are featured in all chapters and they offer some cultural content which, according to the authors, should “enhance the effectiveness of the grammar exercises by providing an authentic Italian context in which to practice” (xiii). Throughout the volume, the “Note Linguistiche” help the reader to capitalize on her/his knowledge of other Romance languages.

The volume progresses as a traditional grammar book. The first section focuses on verb forms and uses. It includes a brief and general introduction to the Italian verbal system. Surprisingly, this section does not encompass all Italian verb moods. Subjunctive tenses are not analyzed in this first section: they are included in the fourth section which focuses on more complex sentence structure. The second section focuses entirely on the nominal domain, its constituents and modifiers. The following section, “Other Elements of sentence structure” focuses on other linguistic items such as numbers, adverbs, interrogatives, negative and indefinite words, and, finally, prepositions. The last section of the volume is dedicated to “The complex sentences and other example of usage” and encompasses topics such as relative pronouns, the different tenses of the subjunctive, word formation, and an interesting chapter on lexical and structural

BOOK REVIEWS

problematic areas such as the differences between “conoscere” and “sapere,” between “partire,” “lasciare,” “uscire,” and “andarsene,” between “essere” and “stare” (important for students with native or near native Spanish knowledge), and two problematic verbs such as “piacere” and “manicare.” At the end of the volume an ample answer key offers the solutions to all the exercises presented throughout the volume.

Designing and publishing a foreign language grammar book represents always a big challenge due to the readers’ different levels of knowledge of that specific language. And this is true also for this volume. As the authors say in the preface, the volume is for “advanced beginners, intermediate students, and advanced learners of Italian” (xiii) and it is designed to provide them “with a powerful tool for review and progress in the language” (xiii).

Focusing on the parts covering verb morphology and use (section one – chapters one to twelve) and most part of section four (chapters 23 to 26), this volume organizes the Italian verb system in a rather obscure way. Understandably not all verb tenses are equally important. Some verb tenses are more frequently used whereas others are not. Some can only be used in independent clauses whereas other tenses can only appear in dependent clauses. It does make sense to relegate all the subjunctive tenses to a domain of the complex sentence structure, but that does not make other tenses, pertaining to the indicative mood, more important. Anybody with some exposure to the Italian languages knows that the present of the subjunctive (even if its use seems to become limited also among native speakers) is far more commonly used than, let’s say, the *trapassato remoto*, or the *futuro anteriore*. Interestingly, chapter eight encompasses the sequence of tenses in the indirect discourse, but no reference is made throughout the entire volume to the coordination of tenses between main and dependent clause, or to the tense coordination between indicative and subjunctive. Chapter five presents the future and the conditional but only their simple and present tenses respectively. The *futuro anteriore* and the *condizionale passato* are introduced in chapter eight with other compound tenses. The explanation of the formation of these two moods—the future and the *condizionale* recalls the pedagogical shortcut frequently used to help the students to learn the formation of

BOOK REVIEWS

the *futuro semplice* and of the *condizionale presente*.

A brief and more in-depth explanation about tense formation (to be included for example in chapter one) should have been considered for intermediate and/or advanced readers. It would have avoided statements such as: “Some verbs use an imperfect stem that differs from that of the infinitive” (page 60) to form the *imperfetto*. The three verbs presented—*dire*, *fare*, and *bere*—have an irregular root form in the infinitive. Actually, they are extremely regular in the *imperfetto*: root + thematic vowel + imperfect tense characteristic (-v-) + personal endings. This would have strengthened the opening statement of chapter four: “the imperfect tense in Italian is almost completely regular.” Another aspect that the volume leaves aside is absolute constructions which, again, would benefit speakers and learners with a more intermediate or advanced knowledge of the language.

As previously said, defining the target audience for a volume is extremely important when it comes to a handbook or a reference manual, due to the readers’ different levels of knowledge of that specific field. Despite its shifting target, this volume represents a useful tool for advanced levels of foreign language instruction at the college level. It would be interesting if this volume supplemented the exercises of the printed edition with online material, or include a CD-ROM, as in the French and the Spanish volumes.

Lino Mioni
UNIVERSITY OF GEORGIA

Ferrari, Chiara Francesca. *Since When Is Fran Drescher Jewish? Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons, and The Sopranos.* Austin, TX: University of Texas Press, 2010. Pp. 176.

In her study, Ferrari analyzes the processes of translation and dubbing of contemporary American television series for Italian audiences. In so doing, she reexamines the widely accepted (but increasingly criticized) concept of globalization as an homogenizing force. Ferrari adopts an interdisciplinary methodology but primarily she surveys dubbing from the perspective of translation studies, as a form of *cultural ventriloquism*, at the core of which is a new text unquestioned by the target audience thanks to the domestication of foreign themes: i.e. the re-elaboration and transformation of foreign cultural forms into domestic ones. Given Italy's lack of national culture in Gramscian terms, Ferrari claims that the domestication of American ethnic stereotypes through dubbing very often reflects the country's strong regionalism—the addition of stereotypical Italian dialects/regionalisms representing a well-tested strategy of domestication. By analyzing three television programs, the author demonstrates that the diversity present in the original is often translated into an Italian “Otherness of the South.”

One of Ferrari's main points in her discussion of *The Nanny* (*La tata*) is the significant transformation of Fran Drescher's character from a Jewish American into an Italian American (named Francesca.) Such a fundamental modification of the main character's ethnicity required the establishment of a cultural and ethnic correspondence to the ‘vulgarity’ of the original Drescher's Jewish princess, found in the rural stereotype of the *burina*. According to Ferrari, one of the chief difficulties for translators of *La tata* was that several original episodes featured indisputably Jewish visual elements or characters, which could not materially be erased from the screen. Due to the show's ethnic recontextualization, the Italian version turns these visual aspects into picturesque rituals, detached from any religious significance.

In the case of *The Simpsons*, Ferrari points out that in order to convey the cultural, racial and ethnic stereotypes present in many of the original show's secondary characters, the translators enacted a process of indigenization through the attribution of primarily Southern Italian accents and dialects. Ferrari concentrates on two groups of characters from *The Simpsons*: the first includes an indigenization based on the use of Italian regional accents which correspond, in some way, to the original. For instance, the Italian translation re-created the marked ethnicity of Groundskeeper Willie, a Scotsman, by transferring his stereotypical character to a similar cultural personality in Italy. In a noteworthy example of re-territorialization, the choice was to have Willie speak with a marked Sardinian accent. As in the case of *La Tata*, however, major visual obstacles remained: Willie's Scottish kilt, when not ignored in the Italian translation, was simply referred to as a skirt, disconnected from any ethnicity. The second group of characters opens to linguistic, ethnic and racial factors, since it includes elements of foreign 'otherness' that are transferred to an Italian context. The author maintains that the indigenization process of Apu Nahasapeemapetilon lies at the core of contemporary debates regarding what it means to be Italian in light of the recent influx to Italy of immigrants whose full inclusion into Italian society remains problematic. Apu's original proper English, with a strong Indian accent, becomes in translation a broken Italian marked by poor grammar, thereby perpetuating the Italian stereotype of immigrants who can only express themselves in a very limited fashion.

As for *The Sopranos*, Ferrari argues that, in part due to its adult content, the Italian version was never aimed at a large audience, as was the very successful *La Piovra* (1984-1999), which also dealt with the Mafia. Consequently, the series never became a cultural phenomenon as it was in the United States, but a cult phenomenon, relegated to broadcast on cable and a midnight-hour programming schedule. From a linguistic point of view, the task of Italian translators was not difficult, since Tony Soprano repeatedly indicates his family's origin from Avellino. The use of Italian accents and dialects also divides the characters

along generational lines: while Livia Soprano—Tony's mother—and his Uncle Junior speak in the dubbed version with particularly strong Neapolitan accents, the younger generations in the series do not have accented voices. In light of the series' subject matter, Ferrari points out that the elimination of the word *Mafia*, or its substitution with “mala” or “organized crime,” is the most remarkable change the Italian network imposed on the translation. The author opines that erasure from the dialogue of a word which would have worked perfectly in lip synchronization transmits the idea that the Mafia is still problematic for Italian television.

While a laudable and well-written book, this reader was perplexed by several puzzling remarks made by the author. For instance, the statement that long seriality on prime time (e.g. *The Sopranos*' six seasons) is unusual in Italy (115.)—a statement the author contradicts by mentioning *La Piovra*, as well as other long-running series (e.g. RAI's *Il commissario Montalbano* and Mediaset's *Distretto di polizia*). Similarly bewildering was the author's assertion (117) regarding the alleged reticence of Italian network executives to broadcast series with overly complicated plots, given the success in Italy of imported series such as *Twin Peaks*, *X-Files* and *Lost*. Ferrari also asserts (119) that *The Sopranos*' failure in Italy was partly due to its romanticized portrayal of the Mafia. However, according to Roberto Saviano, whom she quotes, the opposite is true: *The Sopranos* was not successful in Italy because it demystifies, deconstructs and reassembles the myth of the Mafia according to new rules.

The primary drawback of Ferrari's study is the author's overly facile conflation of Italian and Italian American: she fails to take into consideration that the reason of *La tata*'s success in Italy may have been Francesca's conformity to Italian stereotypes regarding the garishness, not necessarily of the South, but of Italian Americans. Indeed, Italian Americans represent the most destabilizing sort of ‘other’ for Italians: exhibiting external similarities that mask profound differences. It is particularly ironic for this reader that, while several works in Italian American studies have questioned the whiteness of Italians (*Are Italians White?* by Jennifer Guglielmo and

BOOK REVIEWS

Salvatore Salerno, and *From Paesani to White Ethnics* by Stefano Luconi,) Ferrari should claim Fran is “whitened” (64) because she is transformed into an Italian American. For this reader, instead, Francesca conserves her ‘otherness’ *precisely* because she is Italian American. Differently from *La tata*, one of the causes of the failure of *The Sopranos* in Italy may not have been its subject matter, the Mafia—considering the success of *La Piovra* and *The Godfather*—but the fact that Tony Soprano does *not* conform to the stereotypical buffoonish Italian American depicted in the Italian media.

Notwithstanding these shortcomings, Ferrari’s book is quite a useful instrument for those scholars who are interested in the phenomenon of dubbing as a cultural practice. Moreover, in this reader’s opinion, the book should be included in any Italian course syllabus dealing with Italian Cultural Studies and/or Translation in that it provides an intriguing theoretical framework as well as specific examples in support of the author’s theses.

Felice Italo Beneduce
COLUMBIA UNIVERSITY