

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS  
XXIV.

---

Sul frontespizio: Cognitione delle cose  
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,  
il che è un dominio dell'anima"  
*(Cesare Ripa: Iconologia)*

# ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

—— XXIV. ——

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica  
dell'Università di Debrecen

DEBRECEN  
PRINTART-PRESS, 2018

### ***Direttori / Editors:***

László Pete      Paolo Orrù  
DEBRECENI EGYETEM      DEBRECENI EGYETEM

### ***Comitato redazionale / Editorial Board:***

Igor Deiana      Barbara Blaskó  
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA      DEBRECENI EGYETEM

Milena Giuffrida      Orsolya Száraz  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA      DEBRECENI EGYETEM

Lili Krisztina Katona-Kovács      Diego Stefanelli  
DEBRECENI EGYETEM      UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Imre Madarász      Carmelo Tramontana  
DEBRECENI EGYETEM      UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

### ***Comitato scientifico / Committee:***

Andrea Carteny      Dagmar Reichardt  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'      LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJA

Walter Geerts      Péter Sárközy  
UNIVERSITEIT ANTWERPEN      UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Vera Gheno      Stefania Scaglione  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE/ACCADEMIA DELLA CRUSCA      UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro      Antonio Sciacovelli  
UNIVERSITÀ DI CATANIA      TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini      Beatrice Töttössy  
UNIVERSITÀ DI FIRENZE      UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Marco Pignotti      Maurizio Trifone  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI      UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Carmine Pinto      Ineke Vedder  
UNIVERSITÀ DI SALERNO      UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Elena Pirvu      Franco Zangrilli  
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA      THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

*Italianistica Debreceniensis* è la rivista ufficiale del  
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen  
Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

# Indice

## Sezioni speciali

### **Visioni del Sud, visioni dal Sud: il Mezzogiorno e il Mediterraneo come costruzioni discorsive**

Sessione presentata al Convegno AATI (American Association of Teachers  
of Italian), Cagliari 20-25 giugno 2018

- DIEGO STEFANELLI: La Sardegna dei linguisti e la Sardegna per i turisti:  
consonanze e dissonanze discorsive a inizio Novecento ..... 10
- MARIO CIMINI: La novella *Libertà* di Verga e la demitizzazione della retorica  
risorgimentale ..... 30
- ANTONIO FONTANA: Gramsci and the South as a Space of Emancipation ..... 39

### **Miti e leggende nella letteratura e nel cinema d'ambientazione sarda**

Sessione presentata al Convegno AATI (American Association of Teachers  
of Italian), Cagliari 20-25 giugno 2018

- MYRIAM MEREU: *Cogas, janas* e le altre: le creature mitiche e fantastiche nella  
letteratura e nel cinema sardi ..... 56
- GISELLA MURGIA: Sardegna tra leggenda e realtà: 'Sa femmina accabadora' nelle  
immagini e nelle parole di alcuni autori sardi ..... 77
- BERNADETTE LUCIANO: "The Last Mother": From Enrico Pau's *L'accabadora*  
(2015) to Valeria Golino's *Miele* (2013) ..... 85

## Articoli - Articles

- TANCREDI ARTICO: Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e  
strutture delle novelle a tema onirico ..... 96

GLORIA CAMESASCA: «Trista è tal arte e tristo quel che spende / tutto il suo tempo in opra così vile»: edizione critica e commento dell' <i>Alfabeto de' giuocatori</i> di Giulio Cesare Croce .....	110
GIOVANNI DE LEVA: Monicelli e la memoria della Grande Guerra .....	125
MARCO GIANI: Ondina e le ondine. Questioni di raffigurazione (verbale e iconografica) della donna sportiva nell'Italia fascista (1933 ca.) .....	140
CHIEL MONZONE: Traduzioni <i>belles infidèles</i> . Commenti a quelle dei componimenti lubrici di Domenico Tempio .....	161
BÁLINT TAKÁCS: Prigionieri di guerra ungheresi all'Aquila (1915-1919) .....	183
ALESSANDRA TREVISAN: Goliarda Sapienza atipica "giornalista militante" .....	198

### **Recensioni**

ALESSANDRA DINO, <i>A colloquio con Gaspare Spatuzza. Un racconto di vita, una storia di stragi</i> , Bologna, il Mulino, 2016 (Gergely Bohács) .....	216
---	-----

## Introduzione

Abbiamo l'onore di ospitare su queste pagine i contributi presentati in due sessioni tematiche organizzate all'ultimo convegno dell'American Association of Teachers of Italian. Il convegno, ospitato dall'Università di Cagliari tra il 20 e il 25 giugno 2018, ha visto la partecipazione di oltre 200 ricercatori provenienti da tutto il mondo e le relazioni plenarie di due illustri studiosi come Amedeo Quondam e Margherita Heyer-Cáput.

Le sessioni di cui raccogliamo qui gli atti sono state organizzate da Paolo Orrù e Myriam Mereu. La prima, dal titolo *Visioni del Sud, visioni dal Sud: il Mezzogiorno e il Mediterraneo come costruzioni discorsive*, si è posta l'obiettivo di indagare da più punti di vista metodologici (linguistico e letterario) il dualismo tra Nord e Sud Italia. Tale divisione ideale ha giocato un ruolo importantissimo per la costruzione dell'identità nazionale e ancora oggi struttura gran parte dei discorsi politici e mediatici sullo stato del nostro Paese. È luogo comune ritenere che al momento dell'Unità d'Italia, il Paese fosse diviso in un Nord progredito e moderno e un Sud arretrato economicamente e socialmente. Tali costruzioni di senso sono radicate in più ampie correnti di pensiero europee che a cavallo tra XVIII e XIX secolo hanno contribuito a tratteggiare la profonda alterità del meridione europeo e hanno in parte alimentato le imprese risorgimentali italiane. Studi recenti, da punti di vista metodologici differenti (storici, culturali, letterari), hanno iniziato a riflettere criticamente su tale impostazione. Il meridione italiano e il Mediterraneo sono diventati così oggetti epistemologici di grande e rinnovato interesse.

*Miti e leggende nella letteratura e nel cinema d'ambientazione sarda* è il titolo della seconda sessione; ha accolto contributi che riflettono sul ruolo della fantasia nella costruzione dell'immagine letteraria e cinematografica della Sardegna. La narrativa sarda è visceralmente legata alla tradizione orale, da sempre veicolo privilegiato di trasmissione del sapere e delle storie in una società prevalentemente agropastorale. L'oralità e la scrittura si nutrono della Storia per restituirla alla collettività sotto forma di *epos*, miti e leggende che in ogni epoca hanno dato vita a creature fantastiche e trasfigurazioni oniriche della realtà. Sebbene il fantastico non sia un elemento ricorrente nella letteratura sarda moderna e contemporanea, non mancano le apparizioni di spiriti, diavoli e fate nelle leggende di Grazia Deledda; *janas* nelle fiabe di Gino Bottiglioni; pietre dalle quali scaturiscono streghe e diavoli (Copez e Oppes); *strias* e *cogas* che si materializzano nei racconti di Sergio Atzeni; *accabadoras* che danno la buona morte (Murgia, Murineddu). Si pensi anche all'accoglienza favorevole della saga *Iskida della terra di Nurak*, trilogia

fantasy di Andrea Atzori. Anche il cinema sardo contemporaneo è divenuto un canale fecondo di divulgazione delle storie e delle leggende della tradizione popolare, attraverso la rievocazione di creature immaginarie quali *surbiles* (Giovanni Columbu), *panas* (Marco Antonio Pani), *cogas* (Michela Anedda) e altre figure leggendarie in bilico tra Storia e fantasy (*Nuraghes* di Mauro Aragoni).

Ringraziamo tutti i colleghi che hanno scelto la nostra rivista come sede per veicolare le proprie ricerche e non ci resta che augurare a tutti una buona lettura.

*Paolo Orrù*  
*László Pete*

## **Sezioni speciali**

# La Sardegna dei linguisti e la Sardegna per i turisti: consonanze e dissonanze discorsive a inizio Novecento

di DIEGO STEFANELLI

Università di Pavia

*diego.stefanelli01@universitadipavia.it*

**Abstract:** The aim of this contribution is to tackle an already highly researched subject by adopting a fairly unprecedented perspective. I would like to concentrate on the representation of Sardinia in one of the most important historical moments for the construction of the image of the island in a modern perspective: the first decades of the twentieth century. I will try to make two apparently distant text types interact: tourist guides and travel reports written by linguists. I will focus on two prototype examples: on one hand the *Reisebilder aus Sardinien* by Max Leopold Wagner; on the other, the Touring Club Guide dedicated to Sardinia, written by Luigi Vittorio Bertarelli. My intent is to trace the similarities and differences of the two textual typologies in presenting a region at the time universally imagined (and narrated) as different, atypical and in any case “peculiar”. In doing so, I will also try to highlight continuity and discontinuity with respect to the nineteenth-century representative methods.

## 1. La Sardegna di Max Leopold Wagner

Nei primissimi anni del Novecento il giovane Wagner<sup>1</sup> si era formato fra la nativa Monaco, Parigi (dove conobbe fra gli altri Gaston Paris e Jules Gilliéron) e Firenze, alla scuola di alcuni dei più importanti rappresentanti degli studi letterari e linguistici italiani (Ernesto Giacomo Parodi, Pio Rajna, Guido Mazzoni). A Firenze, leggendo uno studio di Wilhelm Meyer-Lübke sull’antico logudorese del Condaghe di San Pietro di Silki,<sup>2</sup> si interessò al sardo: laureatosi con una tesi sulla formazione delle parole (*Wortbildungslehre*) in quella lingua, vinse grazie al

<sup>1</sup> Rimando, su Wagner, agli studi imprescindibili di Giulio Paulis. Si vedano, fra gli altri, il capitolo su *La lingua sarda e l’identità ritrovata* nel volume sulla *Sardegna* della *Storia d’Italia. Le regioni. Dall’Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 1201-21 – un capitolo che inizia proprio con il fondamentale contributo di Wagner alla «identità linguistica dei sardi»; il *Saggio introduttivo* a Max Leopold Wagner, *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua*, saggio introduttivo, traduzione e cura di G. Paulis, Nuoro, Ilisso, 1996, pp. 7-46; la *Prefazione* alla traduzione italiana dei *Reisebilder* (Max Leopold Wagner, *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, a cura di G. Paulis, traduzione di Giovanni Masala, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 7-33).

<sup>2</sup> Cf. Wilhelm Meyer-Lübke, *Zur Kenntnis des Altlogudoresischen*, Wien, Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften, 1902.



suo lavoro la borsa di studio Döllinger del Senato Accademico dell'Università di Monaco. Con questo finanziamento poté intraprendere una serie di viaggi di studio in Sardegna (insieme all'etnologo tedesco Eugen Burger): in un primo soggiorno (1904-1905) rimase dapprima a Cagliari per imparare il cagliaritano, quindi, nella primavera 1905, viaggiò nel Sulcis-Iglesiente e, in estate, nel Gennargentu; in un secondo viaggio l'anno successivo, nel 1906, visitò nuovamente l'isola. Tornato in Germania, aggiornò sulla Sardegna la comunità scientifica, in particolare gli studiosi di antropologia e geografia. Pubblicò quindi sette contributi sulla rivista *Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde* fra il 1907 e il 1908, ai quali va aggiunto un testo di poco successivo, sulla Barbagia, apparso sul *Deutsche Rundschau für Geographie* nel 1913-1914.<sup>3</sup>

Il risultato principale dei viaggi di Wagner fu la sua tesi di dottorato (discussa a Würzburg), sulla fonetica dei dialetti sardi meridionali, in particolare quelli del Gennargentu.<sup>4</sup> L'aspetto che più lo interessava era però quel nesso tra parole e cose su cui era basata la rivista *Wörter und Sachen* fondata da Rudolf Meringer e Meyer-Lübke, espressione di una delle correnti più interessanti della linguistica primonovecentesca. La necessità di connettere le parole alle cose (soprattutto a quelle quotidiane e rustiche) portava molti linguisti a farsi viaggiatori e «a girare per le terre romanze con matita e album da disegno o con la macchina fotografica, non solo per indagare la parola, ma pure per fissare stabilmente l'oggetto».<sup>5</sup> Wagner fu sicuramente influenzato da quel metodo: il grande studio su *Das ländliche Leben Sardiniens im Spiegel der Sprache*<sup>6</sup> «rappresenta una delle più luminose applicazioni del metodo *Parole e Cose*».<sup>7</sup> Sarà inevitabile, nella nostra lettura dei *Reisebilder*, fare riferimento anche all'opera del 1921, che, come ha scritto Paulis, «si lascia ricondurre agli stessi presupposti ideologici, interessi e suggestioni che mossero Wagner nel suo primo approccio alla Sardegna, quale appare nei citati *Reisebilder*».<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Max Leopold Wagner, *Sulcis und Iglesias*, «Globus», XCII (1907), pp. 4-11; *Das Gennargentu-Gebiet*, «Globus», XCIII 1908, pp. 105-108; *Das Nuorese*, «Globus», XCIII 1908, pp. 245-49, 266-69; *Sárrabus und Ogliastra*, «Globus», XCIV 1908, pp. 57-61; *Das Campidano*, «Globus», XCIV 1908, pp. 57-61; *Temotal, Macomér und Tirsotal*, «Globus», XCIV 1908, pp. 71-76; *Die Barbagia in Sardinien*, «Deutsche Rundschau für Geographie», XXXVI 1913-1914, pp. 1-13. Sono stati meritoriamente raccolti in volume da Giovanni Masala: cfr. Max Leopold Wagner, *Reisebilder aus Sardinien*, hrsg. von Giovanni Masala, mit einem Geleitwort von Giulio Paulis, Stuttgart, Sardinia, 2003.

<sup>4</sup> Max Leopold Wagner, *Lautlehre der südsardischen Mundarten mit besonderer Berücksichtigung der um den Gennargentu gesprochenen Varietäten*, Halle, Niemeyer, 1907.

<sup>5</sup> Paulis, *La lingua sarda*, cit., p. 1202.

<sup>6</sup> Max Leopold Wagner, *Das ländliche Leben Sardiniens im Spiegel der Sprache. Kulturhistorisch-sprachliche Untersuchungen*, Heidelberg, Winter, 1921. Si cita dalla traduzione italiana di Paulis: Wagner, *La vita rustica*, cit.

<sup>7</sup> Paulis, *Saggio introduttivo* a Wagner, *Vita rustica*, cit., p. 32.

<sup>8</sup> Ivi, p. 28.

Prima di seguire Wagner nel suo viaggio conviene aprire una breve parentesi. Se la linguistica sarda fu il campo di studi principale dello studioso tedesco, egli si occupò anche di altre aree del mondo romanzo, in particolare (e non stupisce) di quelle «culture di regioni remote e periferiche, scarsamente influenzate dalla civiltà moderna»:<sup>9</sup> non solo la Sardegna, ma anche l'area ispano-americana e il giudeo-spagnolo.<sup>10</sup> E anche in questo caso, come per le ricerche sarde, Wagner fu uno studioso viaggiatore. Per le sue indagini sullo spagnolo messicano si recò in Messico nel 1914 e, come dai viaggi sardi, anche da quello centroamericano trasse, accanto a scritti linguistici,<sup>11</sup> un interessante resoconto di viaggio per il pubblico tedesco.<sup>12</sup>

Ma torniamo alla Sardegna. La predilezione di Wagner per gli elementi rustici della lingua e della cultura sarde si inseriva non solo in alcuni perduranti miti romantici delle ricerche linguistiche fra Otto e Novecento, ma anche in un'attitudine metodologica dei linguisti romanzi dell'epoca, interessati soprattutto al «recupero delle vestigia incontaminate della latinità nelle parlate dei pastori e contadini delle varie aree del mondo romanzo».<sup>13</sup> Il caso sardo si prestava ottimamente a tali indagini. L'immagine che Wagner si era costruito della Sardegna nasceva certo da una profonda conoscenza dell'isola, della sua gente, della sua lingua, dei suoi luoghi; nondimeno, è interessante ritrovare, nei suoi resoconti, alcuni perduranti *topoi* ottocenteschi.

Per valutare continuità e discontinuità dei *Reisebilder* nei confronti dell'immagine tradizionale della Sardegna, è utile accennare a un confronto con quello che può essere considerato l'archetipo ottocentesco del viaggiatore germanofono in terre sarde: il barone Heinrich von Maltzan e il resoconto del suo viaggio nell'isola.<sup>14</sup> Il libro va inserito in quel «remarkable German-language literary corpus on Sardinia»<sup>15</sup> che dimostra il «misterioso legame che [...] lega il viaggiatore di lingua tedesca all'isola».<sup>16</sup> Uscito nel 1869, il libro di Maltzan fu tradotto in

<sup>9</sup> Paulis, *La lingua sarda*, cit., p. 1203.

<sup>10</sup> Per un elenco degli scritti di ispanistica di Wagner rimando alla *Bibliografia degli scritti di Max Leopold Wagner*, a cura di G. Mannuppella, Coimbra, Coimbra Editore, 1970.

<sup>11</sup> Tra cui si veda almeno Max Leopold Wagner, *Mexikanisches Rotwelsch*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXXIX 1919, pp. 513-50; id., *Amerikanisch-Spanisch und Vulgärlatein*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XL 1920, pp. 286-312; 385-404.

<sup>12</sup> Max Leopold Wagner, *Die Costa de Sotavento in Mexico*, in «Deutsche Rundschau für Geographie», XXXVII 1915, pp. 451-60; 481-90.

<sup>13</sup> Paulis, *La lingua sarda*, cit., p. 1204.

<sup>14</sup> Heinrich von Maltzan, *Reise auf der Insel Sardinien: nebst einem Anhang über die phöniciſchen Inschriften Sardiniens*, Leipzig, Deutsche Buchhandlung, 1869.

<sup>15</sup> Valentina Serra, *Island geopoetics and the postcolonial discourse of Sardinia in German-language literature*, «Island Studies Journal», 12(2) 2017, pp. 281-90 (cit. p. 282).

<sup>16</sup> Valentina Serra, *Il Barone von Maltzan in Sardegna. A proposito dell'immagine dell'isola nei resoconti di viaggio in lingua tedesca*, in *Con parole altrui. La Sardegna nella cultura europea*, a cura di M. G. Dongu, Cagliari, CUEC Editrice, 2012, pp. 119-149, p. 119.

italiano nel 1886 da un capitano d'artiglieria, Giuseppe Prunas Tola,<sup>17</sup> che aveva accompagnato la traduzione, come avvisavano gli editori, da «copiose note illustrative, le quali aumentando l'importanza, il valore e l'interesse del libro stesso ne raddoppiano la mole»,<sup>18</sup> un traduttore che fungeva, spesso in modo invasivo, da «intermediario e commentatore critico, mediatore linguistico e culturale di una percezione 'esterna' dell'isola».<sup>19</sup>

Maltzan arrivò Cagliari, «per puro caso»,<sup>20</sup> tra il 1867 e il 1868, «scacciato dall'Oriente, da un'epidemia ivi sviluppatasi»<sup>21</sup> (come informava lui stesso nella *Prefazione*); quindi, rimasto «affascinato e incuriosito dalla città»,<sup>22</sup> aveva esplorato la Sardegna guidato dal «primo archeologo» dell'isola, Giovanni Spano.<sup>23</sup> Il canonico gli aveva dischiuso «i tesori archeologici di questo paese così poco noti, un intero mondo dell'antichità, segnatamente di quei periodi molto primordiali, che altrove sogliono essere rappresentati o per nulla, oppure solo scarsamente, cioè del tempo primitivo sardo, fenicio e cartaginese».<sup>24</sup> Maltzan era interessato soprattutto alla archeologia e alla geologia, e visitò il «distretto minerario di Iglesias, giunto nei due ultimi anni trascorsi ad uno sviluppo splendido affatto nuovo».<sup>25</sup> Del resto, a contestualizzare il resoconto nel clima d'epoca, basterà notare che Maltzan, come molti altri, era convinto della autenticità delle famigerate Carte d'Arborea, sulle quali aveva costruito l'intero capitolo XXI, *Storia nazionale della Sardegna*.<sup>26</sup>

Interessante è quanto scriveva a proposito della scarsa attenzione dei tedeschi per la Sardegna, a differenza del Sud italiano e in particolare della Sicilia:<sup>27</sup> Maltzan si era riproposto di non scrivere nulla sull'Italia proprio perché tutti ne scrivevano. La Sardegna, però, come sempre, era un'eccezione:

L'autore deve dichiarare, che [...] ha preso per norma, di non pubblicare cosa alcuna dell'Italia, della quale certamente non si può più dir nulla, che non sia già stato detto da altri. Nel mentre però una gran quantità di volu-

<sup>17</sup> Heinrich von Maltzan, *Il Barone Maltzan in Sardegna. Con un'appendice sulle iscrizioni fenicie dell'isola*. Trad. di Giuseppe Prunas Tola, Milano, Brigola, 1886.

<sup>18</sup> *Il Barone Maltzan in Sardegna*, cit., p. 6

<sup>19</sup> Serra, *Il Barone von Maltzan in Sardegna*, cit., p. 123, a cui rimando per un'analisi della traduzione.

<sup>20</sup> Ivi, p. 122.

<sup>21</sup> *Il Barone Maltzan in Sardegna*, cit., p. 12.

<sup>22</sup> Serra, *Il Barone von Maltzan in Sardegna*, cit., p. 122.

<sup>23</sup> *Il Barone Maltzan in Sardegna*, cit., p. 12.

<sup>24</sup> Ivi, p. 13.

<sup>25</sup> Ivi, p. 14.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 522-61.

<sup>27</sup> Sull'immagine della Sardegna elaborata dai viaggiatori germanofoni rimando ancora a Valentina Serra, *Island geopoetics*, cit.

mi si occupano della penisola italiana, e nel mentre la stessa Sicilia è stata descritta in cento libri, noi nella letteratura tedesca vediamo quasi affatto negletta la vicina isola sorella, la Sardegna.<sup>28</sup>

Già in Maltzan una delle ragioni dell'interesse per la Sardegna era la sua diversità rispetto non solo all'Italia centro-settentrionale, ma anche alla Sicilia, ovvero a uno dei luoghi principali della costruzione dell'immagine del Sud italiano. Non stupisce quindi che Maltzan (come del resto Paolo Mantegazza nei suoi *Profili e paesaggi della Sardegna*, su cui torneremo)<sup>29</sup> dedicatesse un intero capitolo alla poesia popolare sarda, paragonata, per la sua "primitività", all'epoca omerica:

Quand'anche la lingua sarda non siasi elevata ad una importanza scientifica e ad un rilievo letterario nel significato moderno della parola, pure nel campo della poesia, e per vero dire quasi esclusivamente della poesia popolare, essa presenta uno svolgimento molto più attivo di qualunque altro dialetto meridionale del tempo presente. Come all'epoca omerica i canti dell'immortale poeta non viveano che sulla bocca del popolo ed a nessuno veniva in mente di appor loro delle annotazioni, così anche le poesie nazionali della Sardegna continuano a fiorire quasi esclusivamente per tradizione.<sup>30</sup>

Erano quelli gli anni delle *Canzoni popolari di Sardegna* raccolte da Spano (1863-1872).<sup>31</sup> Anche Wagner, del resto, si sarebbe interessato alla poesia sarda, ma in qualità di studioso e di grande conoscitore (a differenza di Maltzan e Mantegazza) della lingua in cui era espressa.<sup>32</sup>

Una certa continuità fra Maltzan e Wagner si rintraccia nel comune gusto per una sardità autentica, primitiva e soprattutto non italiana. Nel secondo capitolo su *Usi e costumi* Maltzan notava con disappunto che i cittadini più ricchi di Cagliari non erano poi molto diversi dagli italiani: «i cittadini più notabili di Cagliari, per ciò che ha tratto ai loro usi e costumi, non sono veramente degni maggiormente di menzione di ciò che lo siano gli abitanti delle altre città italiane». Solo le classi popolari mantenevano ancora vestigia di una sardità autentica:

<sup>28</sup> *Il Barone Maltzan in Sardegna*, cit., p. 12.

<sup>29</sup> Cf. Paolo Mantegazza, *Profili e paesaggi della Sardegna*, Milano, Brigola, 1869.

<sup>30</sup> *Il Barone Maltzan in Sardegna*, cit., p. 467.

<sup>31</sup> Cfr. Giovanni Spano, *Canzoni popolari di Sardegna in dialetto sardo centrale ossia logudorese*, a cura di S. Tola, prefazione di Alberto Maria Cirese, Nuoro, Ilisso, 1999.

<sup>32</sup> Cfr. Max Leopold Wagner, *Die sardische Volksdichtung*, in *Festschrift zum 12 Deutschen Neuphilologentag in München*, Erlangen, 1905 (tradotto in italiano da A. Capra nel 1906 sull'«Archivio Storico Sardo», II 1906, pp. 365-422).

Ben diversa però è la cosa nelle classi basse della popolazione. Queste ultime hanno ancora conservato in parte un tipo nazionale, non solo nella fisionomia, ciò che in fondo non manca neppure alle classi più elevate, ma anche nella foggia di vestire, nel linguaggio, in particolari costumanze, in usi caratteristici, nelle loro feste d'allegria, nelle cerimonie di lutto, e perfino nel modo di nutrizione, nell'arredamento delle loro case e specialmente nella lor vita quotidiana spesso originale in sommo grado.<sup>33</sup>

Se Maltzan sconsigliava ai suoi lettori di abbandonare le poche vie di comunicazione moderne dell'isola percorribili in diligenza, al di fuori delle quali «si cadeva in mezzo al dominio della originaria barbarie nazionale»,<sup>34</sup> Wagner era invece attratto soprattutto dalle zone interne della Sardegna: la vera Sardegna era per lui la Barbagia, come scrisse nell'articolo del 1913-1914. La predilezione per la Sardegna rustica di contro a quella cittadina di Cagliari e Sassari comportava una modalità di viaggio tutta moderna: la bici (e, se impossibilitati, il cavallo). Solo con quei mezzi si potevano visitare i paesi inerpicati sul Gennargentu: un'invenzione moderna come la bicicletta consentiva l'esplorazione di zone arcaiche, altrimenti irraggiungibili.

In Wagner rimaneva in ogni caso un'«ottica romantica», nella quale «i valori positivi erano costituiti dal genuino, dall'arcaico e dal primitivo incontaminato» e «tutto ciò che sapeva di moderno, di urbano, di civilizzato, in una parola che risentiva dell'influsso italiano, non destava alcun interesse».<sup>35</sup> Ciò comportava, inevitabilmente, la scelta di alcuni itinerari rispetto ad altri. Se Wagner andò a Carloforte, per esempio, per assistere alla pesca del tonno, l'«italianità» della città lo deluse: «la città insulare [...] non offriva alcunché d'interessante e, nel suo generico aspetto italiano, ci appariva comunque meno attraente di qualsiasi sperduto paesucolo sardo».<sup>36</sup> La peculiarità di Carloforte non interessava lo studioso: in un sistema di opposizione binaria tra sardità e non-sardità, i carlofortini, non essendo sardi, diventavano immediatamente europei (alti e biondi come avrebbero potuto essere i connazionali di Wagner):

I Carlofortini sono di statura alta, corporatura robusta e biondi; altrettanto lo sono le loro donne che, alte, dal portamento poco fine e dai lineamenti

<sup>33</sup> *Il Barone Maltzan in Sardegna*, cit., p. 58.

<sup>34</sup> Ivi, p. 185. Il barone era particolarmente grato al «benefattore della Sardegna, Carlo Felice» per aver costruito «la grande strada principale dell'isola, che unisce le sue due città più importanti, Cagliari e Sassari». La strada gli aveva infatti risparmiato di dover arrivare a Oristano cavalcando «uno di quei recalcitranti cavalli sardi, che spesso sono soliti di gettar giù per ben quattro volte in un'ora sola quei cavalieri che non sono del paese, o non sono abituati ai loro capricci» (ivi, p. 244-45).

<sup>35</sup> Paulis, *La lingua sarda*, cit., p. 1203.

<sup>36</sup> Wagner, *Immagini di viaggio*, cit., p. 58.

maschili, si differenziano dalle donne sarde, di carnagione scura e di altezza media, che con la loro grazia sono soltanto mogli e madri. I costumi sardi qui sono scomparsi, uomini e donne si vestono secondo la moda europea e solo le ragazze portano il copricapo bianco a punta tipico della Riviera di Levante.<sup>37</sup>

Inoltrandosi nel nuorese, Wagner apprezzava la maggiore autenticità dei sardi dei monti rispetto a quelli di pianura; autenticità che si rispecchiava anche nella lingua:

Non c'è alcun dubbio che in queste montagne l'antica razza sarda si sia conservata di gran lunga più pura rispetto a quella della pianura, ripetutamente sommersa da nuovi invasori.

Anche la lingua è qui più bella e più pura; è un dialetto virile a armonioso, con bei resti latini antichi e una sintassi arcaica, quello che sopravvive in questi monti, con sfumature che variano di villaggio in villaggio.<sup>38</sup>

La Barbagia era insomma il centro più autentico dell'identità sarda (e della sua lingua), così come lo sarà nella *Vita rustica*: una Barbagia caratterizzata da «sopravvivenze delle società primitive» come la bardana<sup>39</sup> o il pane di farina di ghiande e argilla;<sup>40</sup> una terra in cui si potevano trovare esempi della «casa sarda antica» con «un'unica stanza, senza finestre e camino»,<sup>41</sup> pastori con «scarpe di pelle cruda di cinghiale»<sup>42</sup> e recipienti fatti di steli di asfodelo intrecciati, possibili in quanto «sugli altipiani incolti [della Barbagia] gli asfodeli, recanti bianchi fiori spettrali alla sommità di un lungo scapo, formano ancora interi prati».<sup>43</sup> L'arcaicità della Sardegna interna era per Wagner un titolo di merito. Contro il mito (diffuso da studi di criminologia positivista come quelli di Alfredo Niceforo)<sup>44</sup> del sardo per natura delinquente, Wagner ne elogiava invece l'antichità:

[Il sardo] non è malvagio come lo descrivono coloro che non lo conoscono. È soltanto rimasto primitivo e arcaico e conserva ancora oggi delle con-

<sup>37</sup> Ivi, p. 56.

<sup>38</sup> Ivi, p. 76.

<sup>39</sup> Wagner, *Vita rustica*, cit., p. 265.

<sup>40</sup> Ivi, p. 168.

<sup>41</sup> Ivi, p. 318.

<sup>42</sup> Ivi, p. 310.

<sup>43</sup> Ivi, p. 124n.

<sup>44</sup> Cf. Alfredo Niceforo, *La delinquenza in Sardegna. Note di sociologia criminale*, Palermo, Sandron, 1897. Rimando a Paulis, *Prefazione a Wagner, Immagini di viaggio*, cit., pp. 24-26.

cezioni giuridiche passate di moda nella civiltà moderna ma che in tempi ormai passati erano anche le nostre...Terra antiqua!<sup>45</sup>

Va peraltro notato che l'atteggiamento di Wagner implicava anche una posizione ambivalente verso la civiltà moderna, nel senso che la modernizzazione della Sardegna era sì necessaria, ma comportava inevitabilmente la perdita del suo fascino. Ozieri, per esempio, diventava, per il doveroso «avanzare della vita moderna e la scomparsa dei costumi tradizionali», una città «un po' monotona e per i forestieri non particolarmente interessante».<sup>46</sup> «Questo nuovo soffio di civiltà», scriveva Wagner, «porterà via con sé per sempre molto del bello e del buono che ancora oggi alberga lassù».<sup>47</sup> Cosa sarebbe stato del patrimonio culturale della Sardegna rustica di fronte all'inevitabile progresso? Più di Mantegazza e degli intellettuali italiani del secondo Ottocento, Wagner, in virtù del suo sguardo esterno, poteva esprimere una visione più problematica del progresso che i tempi moderni promettevano (e imponevano) all'isola:

E come queste antiche cassapanche [quelle di Aritzo], così scompariranno gradualmente le suppellettili antiche, le tradizioni degli antenati, le usanze patriarcali per fare posto alla tanto lodata "civiltà". Ancora pochi anni e la ferrovia [...] "renderà accessibili" anche queste regioni vergini, e commercio e traffico trionferanno sulla poesia e sull'arte. Così va il mondo!<sup>48</sup>

## 2. La Sardegna di Luigi Vittorio Bertarelli

Una decina di anni dopo Wagner, un altro viaggiatore visitò la Sardegna: il fondatore (insieme, tra gli altri, a Federico Johnson) del Touring Club Italiano,<sup>49</sup> Luigi Vittorio Bertarelli. Luca Clerici ha inserito la figura e l'opera di Bertarelli all'interno del progetto di divulgazione scientifico-culturale operato da alcuni intellet-

<sup>45</sup> Wagner, *Immagini di viaggio*, cit., p. 163.

<sup>46</sup> Ivi, p. 147.

<sup>47</sup> Ivi, p. 151.

<sup>48</sup> Ivi, p. 167.

<sup>49</sup> Mi limito a rimandare, per la storia del Touring, oltre alla raccolta di scritti di Bertarelli pubblicata all'indomani della sua morte (*L'Italia e il Touring negli scritti di Luigi Vittorio Bertarelli*. Prefazione di Federico Johnson, Milano, Touring Club Italiano, 1927), a *I sessant'anni del Touring Club Italiano 1894-1954*, a cura di Giuseppe Vota, Milano, Touring Club Italiano, 1954. Si veda poi anche Leonardo Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 396-428; Daniele Bardelli, *L'Italia che viaggia. Il Touring Club, la nazione e la modernità*, Roma, Bulzoni, 2004; Sara Lonati, *La scoperta dell'Italia: letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia"*, Milano, Touring Club Italiano, 2013.

tuali fra Otto e Novecento, collegandone l'opera agli «insegnamenti dei maestri della divulgazione della generazione precedente»,<sup>50</sup> come Michele Lessona, Antonio Stoppani, Paolo Mantegazza e Paolo Liroy.<sup>51</sup> L'intento del Touring era in effetti far conoscere l'Italia agli italiani: «è venuto il tempo [...] che non sia più, quella degli Italiani, solo una platonica aspirazione alla conoscenza del loro paese», scriveva nel 1901 Bertarelli. «Occorre che essi la conoscano davvero non soltanto per udito dire».<sup>52</sup> La frenetica attività culturale di Bertarelli aveva alla base la stessa spinta ideale degli altri divulgatori ottocenteschi, per cui la diffusione del sapere aspirava al progresso generale della società italiana: «in Bertarelli geografia, turismo ed etica vengono identificati strumentalmente sotto il segno del bene».<sup>53</sup> Peraltro, nelle opere di questi infaticabili divulgatori agivano alcuni degli stereotipi culturali che strutturavano l'identità stessa della borghesia centro-settentrionale del secondo Ottocento.

Può essere utile tornare ai *Profili e paesaggi di Sardegna* pubblicati da Mantegazza nel 1869. Si tratta del resoconto della partecipazione del grande antropologo positivista alla *Commissione d'inchiesta parlamentare sopra le condizioni morali, economiche e finanziarie della Sardegna* (22 giugno 1868–14 agosto 1869) presieduta da Agostino Depretis. Se la letteratura odeporica rappresenta un punto di vista privilegiato per indagare la letteratura di divulgazione – in quanto «genere intorno al quale si dispongono gli altri tipi di testi prediletti dai divulgatori nostrani» –<sup>54</sup> proprio i resoconti di viaggio permettono di cogliere, per così dire in flagrante, la complessa dialettica fra stereotipi e realtà. Per il suo carattere poco approfondito di «scrittarello tirato giù alla buona, più col cuore che colla squadra»,<sup>55</sup> il libro di Mantegazza rivela alcuni dei tipici stereotipi sull'isola elaborati dalla borghesia continentale. Nella *Parola al lettore* egli ammetteva da una parte il carattere “conversazionale” del suo scritto («sotto la scorza c'è un galantuomo, che chiacchiera con voi senza pretesione di scrittore che voglia dir cose nuove o ripeter cose vecchie meglio di altri»);<sup>56</sup> dall'altra, rivolgendosi ai «Sardi così cortesi, così ospitali, così delicatamente generosi», giustificava le critiche da lui rivolte all'isola proprio in virtù del grande affetto verso una terra «così povera di presente, così ricca d'avvenire»:

<sup>50</sup> Luca Clerici, *Postfazione: “Sono uomo d'affari, anzitutto”: Luigi Vittorio Bertarelli e la cultura della divulgazione* in Luigi Vittorio Bertarelli, *Insoliti viaggi. L'appassionante diario di un precursore*, a cura di L. Clerici, Milano, Touring Club Italiano, 2004, pp. 265-314, cit. p. 265.

<sup>51</sup> Cfr. Luca Clerici, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Bari, Laterza, 2018.

<sup>52</sup> *L'Italia e il Touring*, cit., p. 4. Il testo, pubblicato sulla «Rivista Mensile del T. C. I.» nel luglio 1901, derivava dal discorso tenuto da Bertarelli a Bologna al Terzo Congresso Internazionale del Touring.

<sup>53</sup> Clerici, *Postfazione*, cit., p. 275.

<sup>54</sup> Ivi, p. 271.

<sup>55</sup> Mantegazza, *Profili*, cit., p. 7.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

Può darsi che la mia parola riesca qua e là severa od acerba; ma son sicuro che i miei amici di Sardegna non vi troveranno ombra di fiele. Chi molto ama, molto castiga; ed io amo fortemente quell'isola, così povera di presente, così ricca d'avvenire; e in nome di questo affetto fraterno, confido che l'asprezza sarà interpretata come burbera tenerezza d'un galantuomo, come rabuffo amoroso d'amico ad amico.<sup>57</sup>

All'inizio del primo capitolo si esprimeva ancora meglio l'ingresso dello scienziato settentrionale in Sardegna:

Ho messo il piede in Sardegna con viva curiosità e dopo un lungo giro ho lasciato quell'isola con caldo amore: prima di conoscerla, era per me cosa curiosa; dopo averla conosciuta era per me cosa cara. Gli Italiani della penisola hanno un grave torto di dimenticare questa gemma del Mediterraneo; essi devono studiarla ed amarla; gli Italiani di Sardegna hanno il grave torto di spegnere la loro energia in queruli lamenti, cercando fuor di sé stessi l'origine e il rimedio dei loro mali.<sup>58</sup>

Lo scopo del resoconto era «far amare la Sardegna da tutti gli Italiani, invitarli a studiarla, ad accarezzarla».<sup>59</sup> L'isola era infatti ancora tutta da scoprire e, soprattutto, da mettere a frutto. Non solo bellezze naturali poteva offrire quella «gemma del Mediterraneo», ma anche guadagni:

Io ho viaggiato gran parte del nostro pianeta e ho portato il piede in regioni quasi ignote a calcagno europeo: eppure ho trovato in questa italianissima nostra isola molte cose nuove, e belle e originali; e più d'una volta coi miei cari compagni di viaggio ho dovuto esclamare in coro: Oh perché mai gli Italiani ignorano queste bellezze della loro patria? Oh perché mai non vi portano i loro occhi per ammirare, le loro braccia per lavorare, il loro oro per raddoppiarlo?<sup>60</sup>

Il consueto *topos* degli italiani che non conoscono l'Italia (su cui ha richiamato l'attenzione Clerici a proposito del Touring)<sup>61</sup> trovava nel caso sardo il suo esem-

<sup>57</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ivi, p. 14.

<sup>61</sup> Clerici, *Postfazione*, cit., pp. 278-279.

pio perfetto. Tanto più perché la dimenticata Sardegna aveva molto da offrire ai continentali:

La Sardegna è pur terra feconda e originale! Quasi ignota alle invasioni germaniche, è tesoro per l'etnografo e l'archeologo [...]. Un filologo e un antropologo troverebbero nello studio comparato dei dialetti e dei crani sardi tali tesori da farne una scienza nuova e da ricostruire con facile e feconda fatica la fisiologia delle più antiche stirpi italiane. L'amante del bello trova in Sardegna paesaggi svariati [...]. Costumi pittoreschi intatti da più secoli: tipi umani profondamente scolpiti; poesia popolare, passioni calde; rozze e ardenti nature poco o nulla mutate dagli attriti sociali, né lisciate dalla piolla della moda francese; scene della natura geologica e umana, quali è difficile trovare altrove e a i tempi nostri [...]. E poi in questo secolo affamato d'oro, tu trovi in Sardegna monti solcati da cento e mille filoni di piombo e sul piombo strati di zinco; e presso il piombo e lo zinco altri metalli che non aspettano che la mano del minatore per versare una larga vena di ricchezza nel sangue italiano.<sup>62</sup>

Bellezze naturali, un'umanità pittoresca e primitiva intatta, oggetti di studio ideali per la scienza positivista e, ancor più importante, possibilità di ingenti guadagni: queste erano le attrattive della Sardegna. L'ottimismo positivista di Mantegazza riguardava anche quelle che considerava le due «grandi malattie della Sardegna», la malaria e l'inerzia; malattie ataviche legate alla natura dell'isola e al «sangue» dei suoi abitanti, che solo la scienza moderna avrebbe potuto curare:

Su questa terra benedetta dal sole, ricca di metalli, e di vino; di biade e di poesia, batte l'ali fuliginose un triste vampiro, la malaria; ma questa può e deve esser vinta dall'uomo, perché il voglia. Nelle vene dei Sardi, intelligenti e morali, serpeggia un veleno più infesto della malaria alla salute di un popolo, ed è l'inerzia: malaria ed inerzia, le due grandi malattie della Sardegna; ma malattie curabili, perché l'organismo è robusto e malgrado la ricca storia, ancor giovine; perché quest'isola dà già segni di reazione della natura medicatrice; perché quest'isola incomincia a voler essere medico di sé stessa.<sup>63</sup>

I *Profili* si aprivano quindi con il contrasto fra le grandi attrattive dell'isola e la sua «inerzia». Dopo aver affrontato svariati argomenti (dai boschi d'aranci di Milis

<sup>62</sup> Mantegazza, *Profili*, cit., pp. 15-16.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 16-17.

ai costumi sardi; dagli inevitabili paragrafi su *Aneddoti di vendette e d'amori* e su *Ospitalità splendidissima dei Sardi* a una *Classificazione e statistica dei proverbi*, fino all'intero capitolo, già citato, su *La poesia popolare in Sardegna*), il libro terminava con un capitolo<sup>64</sup> in cui si approfondivano le due malattie della Sardegna denunciate all'inizio. Il titolo dell'ultimo paragrafo era emblematico: *Chi debba salvare la Sardegna*. Prima di tutto i sardi stessi, che Mantegazza esortava ad abbandonare la (presunta) inerzia e a «lavorare, lavorare, lavorare; sicchè il lavoro generi la ricchezza e la ricchezza generi gli uomini». Se l'isola aveva indubbiamente grandi risorse, «dov'è il minatore che scavi questi tesori, dov'è il gioielliere che lavori queste gemme?».<sup>65</sup> Solo la nuova generazione di sardi «cresciuta alla brezza vivificante della libertà, educata alla religione del lavoro e della nobile ambizione dell'andare avanti» avrebbe potuto «salvare la Sardegna».<sup>66</sup> Da parte loro gli «italiani delle altre provincie» avrebbero dovuto «circondare quell'isola bella e infelice del loro caldo affetto»; la politica, poi, avrebbe dovuto «aprire più larga vena che faccia la sorella lontana membro vivo e caldo dell'organismo italiano».<sup>67</sup>

L'interazione fra stereotipi e intenti divulgativi volti al progresso morale ed economico del Paese, che nel testo di Mantegazza sulla Sardegna appare per certi versi esemplare, andrebbe indagata con maggiore attenzione. Quanto infatti gli stereotipi potevano risultare utili per il progetto divulgativo, come conferme di un'arretratezza (di un'«inerzia», per usare il termine di Mantegazza) che andava a ogni modo combattuta? Quanto invece essi erano in contraddizione con gli intenti di chi scriveva, rivelando una perdurante prospettiva «semi-coloniale» sulla Sardegna<sup>68</sup> (l'oro che, sempre per Mantegazza, i continentali avrebbero potuto raddoppiare nelle miniere sarde)? Sono domande molto complesse, su cui si dovrà ancora riflettere.

Torniamo, però, a Bertarelli. Clerici ha notato il perdurare, nei resoconti di viaggio del fondatore del Touring, di molti stereotipi d'epoca, legati alla «contemporanea mentalità esotica» e all'«immaginario prodotto dalle esplorazioni coloniali».<sup>69</sup> E non stupisce che ciò avvenga soprattutto nei viaggi in Calabria, Basilicata, Sicilia, ovvero in quel Sud di cui, come ha mostrato Nelson Moe,<sup>70</sup> la borghesia centro-settentrionale aveva cominciato a interessarsi tardivamente ma

<sup>64</sup> All'ultimo capitolo seguiva una conclusiva *Nota sul porchetto dei sardi* di carattere storico-aneddotico.

<sup>65</sup> Mantegazza, *Profili*, cit., p. 218.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>68</sup> Per il concetto di condizione «semi-coloniale» della Sardegna rimando agli importanti studi di Birgit Wagner, di cui mi limito a ricordare *Sardinien. Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke, 2008 e *La questione sarda. La sfida dell'alterità*, in «Aut Aut» 349/2011, pp. 10-29.

<sup>69</sup> Clerici, *Postfazione*, cit., p. 279.

<sup>70</sup> Cf. Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and Southern Question*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002.

sempre di più dopo l'unificazione nazionale, ricorrendo a un complesso insieme di stereotipi in buona parte elaborati dai viaggiatori stranieri e dagli stessi intellettuali meridionali. Il Bertarelli che nel 1897 descriveva sulla rivista «La Bicicletta» le sue escursioni nelle terre calabresi e lucane rimaneva un settentrionale che scriveva soprattutto per settentrionali. L'elenco di lettori a cui si rivolgeva all'inizio del testo non comprendeva solo i ciclisti come lui («scrivo per voi, ciclisti, che del turismo serio che dà nervo al pensiero per lo meno quanto ai muscoli avete fatta un'abitudine»),<sup>71</sup> ma anche i neofiti «che una vigorosa spinta aiuterà a prendere la buona via»; i «ciclofobi di diverso grado» e gli «alpinisti puro sangue». Almeno idealmente, Bertarelli si rivolgeva a tutti gli italiani, dal momento che l'attività del Touring (fondato tre anni prima) intendeva, in linea con la tradizione divulgativa ottocentesca, contribuire alla conoscenza dell'intero Paese. Eppure, i lettori di questo come di altri resoconti dal Sud non potevano non immedesimarsi nelle avventure del milanese Bertarelli nelle ancora lontane lande meridionali: Calabria, Basilicata e Sicilia apparivano insomma pur sempre terre estranee; e proprio per questo, va aggiunto, interessanti.

Esemplare, in tal senso, un episodio del viaggio calabrese. Giunto a Mormanno con la bici e fatta tappa in una «specie di osteria-caffè», Bertarelli è interrogato dai locali, con una raffica di domande di cui «non capisce nulla»:

– Avete da mangiare? Sì, cosa volete? Era proprio il caso di domandare! Non c'era che del salame. Chiedo dello zucchero e delle ova e si debbono mandare a prendere. Intanto si affollano nel bugigattolo quante persone ci stanno, e fuori se ne assiepano centinaia (era di domenica). Tutti m'interrogano. La mia forza è di non capir nulla e di poter mangiare loro sul naso, senza curarmi delle loro apostrofi. Siete inglese? Dove andate? Di dove venite? Che fate? Costa molto la vostra vettura?<sup>72</sup>

Quindi, il ciclista riparte in sella alla propria «macchina» e «tutto Mormanno» esce in strada a stupirsi dell'insolito spettacolo offerto dalla bicicletta:

– Ora vi mostro io che cos'è la bicicletta. – E, con poco merito, (la pendenza è favorevole) attacco, un passetto di trentacinque chilometri, in cui tutto il mio da fare è di tenere coi piedi i pedali che vanno da sé. Gridi di ammirazione e di allegria mi giungono alle spalle: è la sorpresa di questa velocissima corsa, che non hanno mai visto alcun cavallo a fare e

<sup>71</sup> Bertarelli, *Insoliti viaggi*, cit., p. 15.

<sup>72</sup> Ivi, p. 41.

non concepiscono possa un uomo raggiungere, è l'incosciente entusiasmo di vedere un volo, di cui soltanto l'uccello può fornire il pari!<sup>73</sup>

Giunto infine al ponte sul fiume Lao, il viaggiatore si imbatte in una «piccola diligenza», i cui passeggeri lo interrogano con interesse sul funzionamento della bici. Lo stupore è soprattutto di Bertarelli, sorpreso e lieto della inattesa curiosità dei calabresi, che avrebbe potuto agevolmente “convertire” al Touring:

Così scendo senza incidenti fino al ponte di Lao [...]. Mentre contemplo la riva del fiume [...] passa una piccola diligenza. Alla vista della bicicletta, si ferma: tutti scendono e vengono a vedere! Vi sono tre viaggiatori, probabilmente proprietari del luogo, che s'interessano: sanno che le gomme non sono piene ma gonfiate d'aria, mi chiedono come si fa. Giust'appunto ho una gomma un po' fiacca e faccio loro vedere. Si smascellano dalle risa e sembra che questa cerimonia alla Pourceaugnac desti in loro ricordi flebotomici. Ci salutiamo cortesemente. Avessi avuto mezz'ora di tempo ed ecco tre soci del Touring... *in partibus infidelium*. E questi sono i Calabresi che noi dell'Alta Italia pensiamo tutti colle *zampette* e il cappello alla brigantesca.<sup>74</sup>

L'indubbia ottica settentrionale di Bertarelli si ritrova anche nella sua rappresentazione della Sardegna. Rispetto agli articoli finora citati, però, il testo sulla Sardegna va inserito in un contesto differente: non si tratta infatti di un resoconto di viaggio (strutturato in senso narrativo), ma di una guida turistica. La soggettività del viaggiatore vi è quindi assai minoritaria, anche se non del tutto assente. La Guida uscì nel 1918. Nella prima pagina Bertarelli si rivolgeva direttamente all'isola:

Per te, Sardegna! quest'opera che il Touring Club Italiano commise alle mie modeste forze di comporre, nell'ora storica in cui la Patria contende al nemico il sacro suolo.

Tu elevasti alla gloria imperitura i soldati tuoi figli, ignorati prima, circondati ora dall'ammirazione di tutta Itàlia.

Il Touring, che filialmente ti ama, qui ti propone in ogni tua bellezza, perché, quando la civiltà avrà ripresi i suoi diritti, possa più facilmente tutto il popolo italiano portarti, reverente, la quercia e l'alloro.

<sup>73</sup> Ivi, p. 42. In molti altri passi Bertarelli si compiace del contrasto fra l'«arretratezza» dei paesi meridionali e la modernità della bicicletta in quanto mezzo di trasporto dell'uomo «civilizzato».

<sup>74</sup> *Ibidem*.

L'esigenza variamente avvertita nei decenni precedenti (ed espressa tanto nella prefazione degli editori alla traduzione del *Viaggio* di Maltzan quanto nei *Profili* di Mantegazza) di integrare la Sardegna nella identità del nuovo Stato si aggiornava ai tragici eventi della Grande Guerra:<sup>75</sup> si doveva considerare l'isola non più come un corpo estraneo, ma come una regione ormai pienamente inserita, proprio in virtù dei sacrifici della guerra, nella storia italiana. Del resto, Bertarelli usava lo stesso verbo ripetuto più volte da Mantegazza: il Touring «amava» la Sardegna e il suo compito era di farla conoscere agli italiani, proprio come voleva Mantegazza nei suoi *Profili*.

La *Guida* iniziava con le *Avvertenze e informazioni utili*,<sup>76</sup> nelle quali Bertarelli definiva innanzitutto il suo pubblico di lettori e gli intenti della guida. Questa non voleva aver nulla di localistico o campanilistico, ma offrire «ciò che davvero può essere interessante di vedere»:

La Guida è concepita per il turista di media coltura e che voglia conoscere il Paese non superficialmente, ma senza specializzarsi. Non è una Guida locale. Inutile cercarvi dei dettagli che soltanto le Guide locali possono contenere: indica ciò che davvero può essere interessante di vedere. Non c'è nella Guida amor di campanile che venga accarezzato: la più grande sincerità è la base delle notizie.<sup>77</sup>

Si affrontava qui uno dei punti centrali di ogni guida e in generale del «processo di formazione di un'immagine turistica»,<sup>78</sup> un processo che, nonostante le migliori intenzioni di sincerità, si attua inevitabilmente attraverso una selezione: «l'immagine turistica di un territorio si configura [...] come il risultato di una serie di processi di mediazione e di selezione della complessità territoriale in elementi facilmente riconoscibili, identificabili ed evocativi».<sup>79</sup>

Anche la guida di Bertarelli selezionava alcuni elementi particolarmente interessanti e riconoscibili della Sardegna, che ripetevano molti *topoi* ottocenteschi.

<sup>75</sup> Va peraltro ricordato che l'intero progetto della *Guida d'Italia* del Touring era uscito in quei difficilissimi anni: nel 1914 furono pubblicati i due volumi dedicati a Piemonte, Lombardia, Canton Ticino; nel 1916 i due su Liguria, Toscana Settentrionale, Emilia; nel 1919 quello sulla Sicilia.

<sup>76</sup> Cf. Luigi Vittorio Bertarelli, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Sardegna*, con 15 carte geografiche, 2 piante di città, 3 piante di grotte, Milano, Touring Club Italiano, 1918 (da cui si cita). La sezione dei *Consigli pratici* è stata inserita da Clerici, col titolo *Consigli pratici per un tour in Sardegna*, nella citata raccolta di scritti di Bertarelli; Bertarelli, *Insoliti viaggi*, cit., pp. 189-202.

<sup>77</sup> Bertarelli, *Sardegna*, cit., p. 9.

<sup>78</sup> Cf. Marco Aime e Davide Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 11-16.

<sup>79</sup> Ivi, p. 11.

Così, come si legge ancora nelle *Avvertenze*, il viaggiatore doveva prepararsi a un «viaggio d'ambiente», che richiedeva, più di altri, una seria «preparazione intellettuale»:

Cagliari offre un complesso di notevole interesse, ma gli altri centri, o troppo piccoli o mancanti di particolarità artistiche o di situazioni, hanno, turisticamente, valore molto secondario. Il viaggio in Sardegna è dunque essenzialmente un viaggio d'ambiente. Sotto questo rapporto presenta un interesse di primo ordine e maggiore che nella più parte delle altre regioni italiane, a condizione che il turista sia in misura di comprendere e sentire l'ambiente. Ciò non gli è possibile senza una conveniente preparazione. Questa sarà di diverso ordine secondo le tendenze, la coltura, la mentalità individuale e gli scopi che ciascuno si propone.<sup>80</sup>

Si operava così una sorta di gerarchizzazione degli interessi e degli itinerari dei viaggiatori. Come Wagner, anche Bertarelli era attratto dai numerosi incomodi che offriva la selvaggia Sardegna. Così, anch'egli consigliava i viaggi a cavallo (certo non per tutti). La gita a cavallo in Sardegna era un'esperienza che entrava in quell'insieme di attività non solo raccomandate ma in certo modo obbligatorie per il turista che volesse godere di qualcosa di “autenticamente” sardo:

Una almeno o, meglio, parecchie gite a cavallo sono uno dei maggiori piaceri che si posson godere in Sardegna, e devono assolutamente entrare in programma. S'intende che avranno per scopo luoghi fuori dalle carrozzabili. E più saranno in natura selvaggia, meglio daranno il piacere turistico di un saggio di vita non abituale. Traversate lunghe, con salita a qualche monte, passaggi sotto bosco, guado di torrenti, soste e pernottamenti in cantoniere, hanno un sapore inusitato.<sup>81</sup>

Wagner avrebbe senza dubbio sottoscritto. Anzi: la gita a cavallo raccomandata da Bertarelli era simile a quelle di cui si legge nei *Reisebilder*. Ma è soprattutto un altro mezzo di trasporto ad accomunare i due così diversi viaggiatori. Uno dei mezzi della modernità: quella bici di cui Bertarelli, con il Touring, si era fatto entusiasta diffusore (o meglio: divulgatore) in Italia. Come in Calabria, Basilicata e Sicilia, anche in Sardegna Bertarelli si era affidato alla bici:

<sup>80</sup> Bertarelli, *Sardegna*, cit., p. 14.

<sup>81</sup> Ivi, p. 17.

Il viaggio in bicicletta è piacevole solo per il ciclista forte e purché in stagione fresca. Le salite assai frequenti, sebbene con livellette mai eccessive, l'acqua scarsa e sospetta, le grandi distanze degli abitati, la manchevolezza di conforto, congiurano contro il ciclista. Solo la strada ottima è per esso un elemento favorevole. Chi scrive qui, fece due volte un viaggio quasi completo in bicicletta in Sardegna e ne riportò impressioni ben più profonde, durevoli e complete che in auto, ma occorre a ciò una tempra adatta. Il ciclista locale evidentemente si trova in diversa condizione, potendo limitarsi a brevi gite.<sup>82</sup>

Le *Avvertenze* si concludevano con alcune *Indicazioni locali e presentazioni*, che comprendevano alcuni dei tradizionali stereotipi sulla Sardegna. Innanzitutto, quello dell'ospitalità:

L'ospitalità sarda non è un mito, essa si manifesta in tutte le classi, in tutti i gradi ed in tutti i modi, in una misura che stupisce il continentale, ed in maniera cordiale, toccante, di cui non ha idea. Anzi bisogna far molta attenzione a non ferire la suscettibilità dell'ospite con profferte di compensi, che pur sembrerebbero dovuti e naturali.<sup>83</sup>

Quindi, a proposito del contegno del viaggiatore, si raccomandava al turista di mantenere una mentalità aperta verso uno degli «assiomi» sulla Sardegna, ovvero il suo essere «isola dimenticata o sfruttata»:

IL CONTEGNO DEL VIAGGIATORE. — Il turista non sarà mai troppo cauto nell'esporre giudizi e confronti. Esso dovrà soprattutto tener conto dell'opinione divenuta assiomatica che la Sardegna sia isola dimenticata o sfruttata. Vi sono, senza dubbio, manchevolezze anche in Sardegna, come in qualunque altra regione, ma vi si constata pure una elevatezza ed una fierezza di sentimenti ed una sincerità di atti sconosciuta altrove ed in relazione colle forme più primitive di vita in uso nell'Isola [...]. Il turista di elevata mentalità da un'escursione un po' prolungata in Sardegna, se avrà saputo interrogare, ascoltare ed osservare, ritrarrà il migliore compenso, che gli farà dimenticare qualche disagio dovuto incontrare.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

La Sardegna di Bertarelli rimaneva pur sempre terra di sentimenti «primitivi», che costituivano il fulcro di un'identità inserita in un'Italia delle regioni, unificata politicamente ma varia al suo interno (e proprio di tale varietà il Touring voleva offrire una «descrizione turistica» completa, come si legge nella presentazione della Guida).

Seguiva un breve e poco aggiornato capitoletto linguistico: «i dialetti sardi sono incomprensibili al continentale. La popolazione con cui esso però viene in contatto, ed anche i ragazzi che hanno fatto le elementari, parlano l'italiano, anzi, in generale, con buon accento».<sup>85</sup> Troviamo qui una delle differenze sostanziali fra Bertarelli e Wagner: se il primo guardava con un certo disinteresse alla lingua sarda (se ne offriva qualche indicazione in più, abbastanza informata, nelle *Indicazioni d'insieme*, per le quali Bertarelli si era avvalso della consulenza di esperti),<sup>86</sup> Wagner era motivato nei suoi viaggi proprio dalle sue ricerche linguistiche. Non solo: lo studioso tedesco aveva anche imparato il sardo (nella sua variante cagliaritaniana), e aveva, proprio coi suoi viaggi, acquisito una competenza linguistica quasi da parlante nativo. Molto meno interessato ai dialetti era Bertarelli. Basti citare qualche esempio dai resoconti in Calabria: a Soveria Mannelli era stato apostrofato da alcuni contadini «con un inesprimibile garbuglio di suoni, che vuol dire: d'onde vieni? dove vai?»;<sup>87</sup> a Morano Calabro, si era rivolto così a «tre ragazzotti» per chiedergli di aiutarlo a trascinare la bici sulla salita della Dirupata: «dico qualche cosa facendomi poco capire, e lascio dire comprendendo niente del tutto».<sup>88</sup>

Dopo i dialetti seguiva il prospetto (pressoché inevitabile) sui *Costumi* sardi, un immancabile *topos* di ogni resoconto sulla Sardegna; anch'essi, come la gita a cavallo, facevano parte dell'esperienza di autenticità raccomandata al turista:

I COSTUMI. — In nessuna regione d'Italia i tradizionali costumi popolari sono conservati quanto in Sardegna [...]. Gli uomini in generale hanno aspetto severo, quasi tetro: più o meno una sottanella alla greca sopra larghi calzoni bianchi, una giacca di lana cruda senza maniche, foderata di pelle col pelo. [...] Le donne sono vestite con gonne scure e larghi ornamenti per lo più scarlatti (talora l'intera gonna è scarlatta), con maniche e sbuffi bianchi smaglianti, con scialli e veli ricamati, per acconciatura. Ogni paese ha un costume suo proprio, sebbene tutti siano intonati ad un comune stile, che

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Ivi, p. 40-41.

<sup>87</sup> Bertarelli, *Insoliti viaggi*, p. 28.

<sup>88</sup> Ivi, p. 40.

è veramente sardo per quanto abbia in sé traccia dei domini succedutisi in Sardegna: orientale, arabo, saraceno, spagnuolo.<sup>89</sup>

La *Guida* offriva itinerari distribuiti nell'intera regione. Oltre alla descrizione dei tragitti più comuni tra città e paesi, si fornivano, alla fine, indicazioni più dettagliate sulle Miniere Sarde (dedicate al «turista che sia ingegnere minerario»<sup>90</sup>). Vorrei però limitarmi a leggere come Bertarelli presentava alcuni dei luoghi della Sardegna più amati da Wagner. Anche Bertarelli consigliava una *Salita al Gennargentu*, che diventava un'esperienza a suo modo necessaria:

Salita al Gennargentu: ore 4 c. Guida necessaria. Si può salire a cavallo. Aritzo è buon punto di partenza per l'ascens. o la traversata del Gennargentu. Questa salita se non presenta, dal punto di vista alpinistico, particolari notevoli, è invece da consigliarsi come tipica escurs., poiché la ubicaz. stessa della montagna, al centro della regione più selvaggia della Sardegna e il complesso dei suoi approcci, permette, anzi obbliga, a una visione di luoghi, costumi, abitudini, mezzi di trasporto del massimo inter.<sup>91</sup>

Nell'itinerario *Da Nuoro a Fonni, Lanusei e Tortolì per il Passo di Correboi* era così descritta la popolazione di Mamoiada: «la popolaz., in parte pastorale, sebbene emigri in inverno nei Campidani e nei paesi costieri, ha nondimeno conservato una mentalità estremam. primitiva. I costumi femminili, sempre indossati, sono tra i più ricchi ed eleganti della Barbagia».<sup>92</sup>

Ad accomunare i resoconti sardi di Wagner e Bertarelli erano insomma non solo alcuni *topoi*, ma anche la condivisione di alcuni *landmarks*, cioè luoghi riconoscibili e tipici di un'immagine turistica. Tuttavia, le ragioni che spingevano i due viaggiatori a inoltrarsi nella Barbagia non erano le stesse: l'attrattiva dell'avventura in luoghi pittoreschi e «primitivi», che per i turisti di Bertarelli era sostanzialmente la sola che quelle terre potessero offrire, svolgeva per Wagner una funzione senza dubbio significativa, ma non preponderante. Va poi notato che il tedesco, pur non potendo fare a meno di condividere alcuni tradizionali luoghi comuni sulla Sardegna (che, per così dire, portò con sé all'inizio dei suoi viaggi), approfondì la propria esperienza dell'isola con un elemento che né Bertarelli né altri viaggiatori dell'epoca conobbero bene quanto lui: la lingua sarda, considerata

<sup>89</sup> Bertarelli, *Sardegna*, cit., pp. 19-20.

<sup>90</sup> Ivi, p. 248.

<sup>91</sup> Ivi, p. 150.

<sup>92</sup> Ivi, p. 175.

come specchio della cultura di un intero popolo; uno specchio però che, anche se non deformava, metteva inevitabilmente in risalto alcuni tratti piuttosto che altri. In ogni caso, nei resoconti dei due così diversi viaggiatori si attuava una complessa dinamica di continuità e discontinuità nei confronti dell'immagine della Sardegna elaborata rispettivamente dalla cultura germanofona e da quella dell'Italia centro-settentrionale dell'Ottocento; una dinamica di cui ho provato a ricostruire alcuni snodi significativi, che andranno sicuramente ancora indagati e approfonditi.

# La novella *Libertà* di Verga e la demitizzazione della retorica risorgimentale

di MARIO CIMINI

Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara

m.cimini@unich.it

**Abstract:** Giovanni Verga's tale *Libertà* has often been object of multifaceted – and frequently discording – critical interpretations, being the most common readings those of who saw in it a clear bias for the Italian Risorgimento (despite its violent development), and those who read it as an expression of resilient skepticism by the author towards the same historic event. Leonardo Sciascia, for example, uses the term “mystification” to describe Verga's attitude towards Bronte's insurrection, at a time – 1860 – when Garibaldi was carrying out his well-known Expedition of the Thousand.

The essay goes through all the noteworthy moments of this critical tradition, eventually deducting that it is by no means possible to draw firm assertions about Verga's political ideology with the sole literary work as a point of reference. It argues instead that the author's literary eminence must be seen in his outstanding ability to raise such a vast array of multilayered interpretations in the readers.

«Varie generazioni di italiani – ha scritto Mario Isnenghi – hanno imparato a scuola il Risorgimento quale avrebbe dovuto essere, invece che come è realmente stato. In questo senso si può dire che il Risorgimento sia una creazione postuma». <sup>1</sup> In realtà, secondo lo storico, non si può semplicisticamente affermare che l'agiografia risorgimentale sia stata una «volgare mistificazione di stato» perché essa rispondeva anche al tentativo delle classi colte di costruire «un'arma di propaganda nel vivo della lotta, una maniera di vedere e di vivere questa lotta già nel suo farsi»; <sup>2</sup> e dunque all'esigenza di creare un cemento ideologico per una nazione che non ne aveva affatto.

Si tratta di questioni che, in sede storiografica, hanno visto l'avvicinarsi – ormai secolare – di posizioni diversificate, ma che nel complesso convergono verso due filoni sostanzialmente antitetici: il primo che potremmo definire di carattere “istituzionale”, per cui il Risorgimento si è realizzato non altrimenti che nei modi e nelle forme che le contingenze storiche consentivano; da qui una narrazio-

<sup>1</sup> M. Isnenghi, *L'unità italiana*, in AA. VV., *Tesi/antitesi, romanticismo/futurismo*, Firenze-Messina, G. D'Anna, 1974, p. 78.

<sup>2</sup> *Ibid.*



ne “normalizzante” e per buona parte mitica delle vicende che ruotano intorno al processo unitario e che, pur non negando le problematiche ad esso inerenti, tende a considerarle come espressioni fisiologiche del processo stesso. Il secondo filone, invece, potrebbe essere rubricato sotto la categoria del revisionismo (nel cui alveo potrebbe essere inclusa anche l’ampia pagina della storiografia marxista), ragion per cui, in dissenso rispetto a certe rappresentazioni più o meno ortodosse della storiografia “ufficiale”, quelle medesime vicende andrebbero lette sotto una luce meno rassicurante, anzi come manifestazione palese delle aporie di una storia dettata unicamente dai vincitori.<sup>3</sup>

Sta di fatto che, nell’un caso come nell’altro, siamo di fronte a “costruzioni discorsive” che in quanto tali sono frutto di meccanismi di selezione che tendono ad orientare la comprensione e la ricezione dei fenomeni storici. Michel Foucault, nella sua celebre lezione al Collège de France (1970), ci ha insegnato che «in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l’evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità».<sup>4</sup> Tra questi meccanismi, un ruolo di primo piano hanno le procedure di «esclusione», ossia di rimozione e rigetto di parti del discorso che passano attraverso l’«interdetto» – non si può dire tutto, ci sono dei tabù, delle censure o dei supposti diritti del soggetto che parla – e quelle che il filosofo chiama «partizioni»,<sup>5</sup> in altri termini divisioni, spesso nette, tra ambiti come giusto e ingiusto, ragionevole e irragionevole, lecito e illecito. Le categorie elaborate da Foucault aiutano senza dubbio a capire le modalità attraverso cui è stato costruito il racconto del Risorgimento; e ancor di più si rivelano utili per comprendere come, all’interno di quel racconto, sia stata avallata un’immagine del Meridione all’insegna ora dell’arretratezza economica e culturale, della refrattarietà ai cambiamenti, dell’immobilismo sociale, ora della più vieta semplificazione mitica in base alla quale il Sud convergeva spasmodicamente, quasi per un disegno provvidenziale, verso l’unità della nazione italiana sotto la regia sabauda.

In questo discorso dall’eminente sapore storiografico – e meglio sarebbe dire di percezione storiografica – la letteratura ha un ruolo di primo piano, innanzitutto

<sup>3</sup> La letteratura critica su tali questioni è notoriamente di vaste proporzioni; inizia a svilupparsi già nei decenni che preludono all’Unità (almeno a partire dal 1848), all’interno dei movimenti stessi che sono artefici del Risorgimento, e conosce fasi più o meno intense fino ai giorni nostri. A livello orientativo cfr. W. Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento. Lezioni di storia della storiografia*, Torino, Einaudi, 1962; A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1966; R. Romeo, *Risorgimento e capitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1970; L. Salvatorelli, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino, Einaudi 1970; L. Riall, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1997; *Cento anni di storiografia sul Risorgimento*, Atti del LX Congresso di Storia del Risorgimento italiano (Rieti, 18-21 ottobre 2000), a cura di E. Capuzzo, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2002.

<sup>4</sup> M. Foucault, *L’ordine del discorso e altri interventi*, [1971], trad. it., Torino, Einaudi, 2004, p. 5.

<sup>5</sup> Ivi, p. 5.

perché è tradizionalmente il terreno elettivo di proliferazione del mito; si pensi solo all'imponente corpus della letteratura garibaldina, un vero e proprio genere che ha fatto della figura del Generale l'emblema dell'eroismo nazionale.<sup>6</sup> Ma la letteratura è anche e soprattutto il luogo della complessità, della polisemia e della possibilità di estrudere – come voleva Calvino – la molteplicità nell'unità.<sup>7</sup> E dunque essa può veicolare rappresentazioni discorsive della realtà in cui le prospettive ideologiche s'intrecciano, si sovrappongono, si smentiscono o rinforzano a vicenda, lasciando in definitiva campo libero alle facoltà ermeneutiche dei lettori che magari interagiscono dialetticamente con le intenzioni palesi o latenti di un autore.

Tenendo fermo il riferimento alle questioni risorgimentali di cui si diceva poc'anzi, un testo esemplare in tal senso è senza dubbio la novella *Libertà* di Giovanni Verga. Pubblicato per la prima volta su «La Domenica Letteraria» del 12 marzo 1882, e poi incluso nell'edizione Casanova delle *Novelle rusticane* (1883), il racconto, pur non contenendo rinvii espliciti a luoghi precisi, prende spunto – com'è noto – dai fatti storici accaduti a Bronte all'epoca della spedizione dei Mille, e precisamente ai primi dell'agosto 1860. Il paese alle falde dell'Etna, in quei giorni, fu teatro – in verità, insieme a diversi altri centri della Sicilia<sup>8</sup> – di una sanguinosa rivolta popolare che portò all'uccisione di 16 nobili e borghesi (compreso il prete e alcuni bambini) e si concluse con la brutale repressione da parte di Nino Bixio, luogotenente di Garibaldi, che istruì un processo sommario e fece giustiziare 5 persone ritenute a capo dell'insurrezione. Gli storici avrebbero accertato che almeno 2 di esse – l'avvocato Lombardo, un liberale della prima ora, e Nunzio Ciraldo Fraiunco, un poveraccio non in grado di intendere e di volere – non avevano responsabilità gravi nella *jacquerie*. Si trattava, in realtà, di una palese manifestazione delle contraddizioni insite nell'azione rivoluzionaria dei garibaldini: la sommossa non si era scatenata per ragioni politiche o ideologiche, ma perché braccianti e contadini vedevano frustrata la loro aspirazione a migliorare le proprie condizioni di vita con la distribuzione delle terre demaniali o, nella fattispecie, dell'enorme e mal gestito feudo di proprietà degli eredi dell'ammiraglio Nelson – questo era il senso che essi attribuivano alla parola e al concetto di libertà –, prima promessa e decretata da Garibaldi e poi neutralizzata dal blocco sociale dei possidenti aristocratici e borghesi.

<sup>6</sup> Anche qui la letteratura critica di riferimento è di vaste proporzioni; cfr. comunque S. Comes, *Chiaroscuro di un mito. Note sulla letteratura garibaldina*, Roma, Colombo, 1972; R. Macchioni Jodi, *Il mito garibaldino nella letteratura italiana*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1973; P. De Tommaso, *Quel che videro. Saggio sulla memorialistica garibaldina*, Ravenna, Longo, 1977.

<sup>7</sup> Cfr. I. Calvino, *Molteplicità*, in Id., *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 113-135.

<sup>8</sup> Rivolte analoghe a quella di Bronte (con esiti, tra l'altro, simili) si erano verificate già nei giorni immediatamente successivi allo sbarco di Garibaldi in Sicilia (11 maggio 1860) in paesi come Alcara Li Fusi, Caronia e Francavilla. Alla sollevazione di Alcara Li Fusi è dedicato il romanzo di Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976).

Verga conosceva senz'altro questi fatti, sia per esperienza diretta sia per averne letto sui giornali (come attestano diversi particolari)<sup>9</sup> e nei racconti degli scrittori garibaldini, come Giuseppe Cesare Abba, autore di un diario celebrativo della spedizione dei Mille, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille* (di cui, nella sua biblioteca, è conservata la quarta edizione del 1882). La sua è, però, una rappresentazione eminentemente letteraria che, proprio per questo, tende a trasportare su un piano di universalità le vicende; e lo fa in ossequio anche ai principi della poetica naturalistico-veristica, in primo luogo di quello dell'impersonalità della narrazione, di cui, dalla fine degli anni Settanta, era un convinto sostenitore. L'angolazione prospettica del racconto, difatti, è operata dal punto di vista di un narratore intradiegetico che rievoca i fatti soffermandosi all'inizio sulla strage dei *galantuomini* (i cosiddetti "cappelli") ad opera della folla inferocita, in preda ad un vero e proprio furore orgiastico, senza lesinare i particolari più truci, come gli squartamenti dei corpi delle vittime a colpi di scuri e falci. A sottolineare la bestialità delle scene, dominano i paragoni animaleschi: «Se quella carne di cane fosse valsa a qualcosa, – si dice a proposito dello strazio del prete – ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure. Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia».<sup>10</sup> Poi il tempo della storia si contrae rispetto a quello della narrazione, e i quadri si fanno veloci descrivendo con brevi ed incisivi tocchi il clima attonito del giorno seguente alla strage, l'arrivo del generale – «quello che faceva tremare la gente» – le esecuzioni, gli arresti, il processo, fino all'epilogo che registra il balbettio stupefatto e semanticamente denso del carbonaio: «Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...».<sup>11</sup>

Ora, la dislocazione del punto di vista narrativo su un anonimo spettatore intradiegetico – secondo il canone dell'impersonalità dell'arte e il principio del racconto che "si fa da sé" – dovrebbe porre l'autore al riparo dalla necessità di esporsi in prima persona rispetto alle questioni ideologiche sollevate dal racconto stesso. In realtà non è così, perché già le modalità stilistico-discorsive che egli utilizza implicano inevitabilmente una presa di posizione. Palese riprova ne è il fatto che questo

<sup>9</sup> Il processo ultimo per i "fatti di Bronte" fu celebrato presso la Corte d'Assise di Catania tra il 1862 e il 1863 (si concluse nell'agosto 1863 con 37 condanne, tra cui 25 ergastoli); Leonardo Sciascia (*Verga e la libertà*, introduzione alla ristampa del libro *Nino Bixio a Bronte* di Benedetto Radice, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1963, poi in *La corda pazzo. Scrittori e cose di Sicilia*, 1970, e quindi in Id., *Opere. 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987, p. 1047) ipotizza che Verga seguisse da vicino gli eventi processuali: «noi che abbiamo familiarità con le carte del processo, siamo portati a credere che lo scrittore lo abbia seguito da spettatore, e ne abbia conservato in appunti o indelebilmente nella memoria un intenso ricordo».

<sup>10</sup> G. Verga, *Vita dei campi e altre novelle*, a cura di G. Oliva, Milano, Elemond, 1992, p. 238.

<sup>11</sup> Ivi, p. 244.

testo è stato letto ed interpretato all'insegna di concezioni spesso diametralmente opposte, attribuendo a Verga, riguardo alle tematiche risorgimentali, una visione ora biecamente reazionaria ora acriticamente progressista.

Esemplare in tal senso risulta la lettura di Leonardo Sciascia che, in un celebre saggio del 1963, *Verga e la libertà*, non usa mezzi termini nel bollare il racconto verghiano come subdola ricostruzione di parte, ordita per esaltare le ragioni ineccepibili dei fautori del Risorgimento e porre in cattiva luce i comportamenti sconsiderati e violenti della plebaglia: «in *Libertà* – egli scrive – le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, [hanno] coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto».<sup>12</sup> Lo scrittore, insomma, si sarebbe sentito solidale con i *galantuomini*, essendo egli stesso uno di loro, e non poteva che disapprovare l'insubordinazione contadina benedicendo, al contempo, la repressione di Bixio e il ristabilimento dello *status quo*.

È interessante notare come, a parere di Sciascia, la mistificazione orchestrata da Verga faccia leva non tanto sui toni truculenti utilizzati nel dipingere la violenza della strage compiuta dai popolani e sulla rappresentazione edulcorata del giustizialismo garibaldino quanto piuttosto su procedure di una «radicale omertà», ossia sulla rimozione e l'interdizione – tanto per tornare a Foucault – di particolari altrimenti fondamentali per capire la verità storica. Tra questi egli pone in primo piano la scomparsa dalla scena narrativa di un personaggio centrale in quelle vicende, ossia l'avvocato Lombardo, martire della giustizia sommaria di Bixio: Verga lo avrebbe ignorato perché la sua presenza, insieme alle circostanze di cui era stato vittima, poteva «minacciare di *leggenda nera* la storia, dopotutto gloriosa, dell'unità d'Italia».<sup>13</sup> Altrettanto significativa sarebbe poi la sostituzione di un altro personaggio storico passato per le armi, il povero Fraiunco – «un innocuo pazzo soltanto colpevole di aver vagato per le strade del paese con la testa cinta da un fazzoletto tricolore profetizzando, prima che la rivolta esplodesse, sciagura ai *galantuomini*»<sup>14</sup> – con la figura di un nano, «dissimulando in una minorazione fisica una minorazione mentale» per non turbare la coscienza del lettore. In fondo, se è legittimo giustiziare un nano che, anche nel sentire popolare, è notoriamente «pieno di malizia e cattiveria», lo è molto meno sopprimere un pazzo, non solo perché una lunga tradizione lo ritiene «investito di sacertà», ma anche perché l'infirmità mentale, sul piano giuridico, sarebbe stata motivo della sua non punibilità. In definitiva, secondo Sciascia, Verga aveva sì qualche dubbio e inquietudine

<sup>12</sup> L. Sciascia, *Verga e la libertà*, cit., pp. 1044-1045.

<sup>13</sup> Ivi, p. 1049.

<sup>14</sup> Ivi, p. 1046.

riguardo a come si erano svolti i fatti di Bronte – e quindi sulle modalità in cui si era realizzato il Risorgimento, specie nel Sud – ma la sua mentalità borghese e il convincimento che l'unità d'Italia, nel bene e nel male, fosse l'unica soluzione possibile, anche per gli atavici problemi della Sicilia, gli impediva di assumere posizioni critiche sul piano ideologico. Da qui la necessità di una mistificazione sul piano letterario.

Di un atteggiamento “mistificatorio” dello scrittore, in realtà, parlano anche altri critici, imputandone tuttavia le ragioni a motivazioni diverse. È il caso di Gaetano Trombatore che si nota le “rimozioni” del racconto, certe pennellate volutamente sfumate nel presentare i garibaldini «in una circostanza così ingrata [...] nella luce più benevola»,<sup>15</sup> l'astenersi dal «prendere partito»<sup>16</sup> a favore delle sacrosante rivendicazioni dei rivoltosi, pur se avanzate in forme deprecabilmente violente; ma finisce per ricondurre il tutto ad un'istanza “morale”, a quel pessimismo di fondo tipico di Verga che era «combattuto e sopraffatto da un invincibile senso di sfiducia nell'azione umana». Ragion per cui la convinzione che «tutti gli uomini dovessero essere dei vinti» rimaneva «un articolo di fede profondamente radicato nella sua coscienza, dove, col fascino dell'ineluttabile e del fatale, viveva la persuasione dell'assoluta vanità di ogni tentativo inteso a mutare sostanzialmente la condizione umana».<sup>17</sup> Più o meno sulla stessa lunghezza d'onda di Trombatore è anche Paolo Mario Sipala che, a proposito delle rimozioni verghiane, scrive:

È vero anche che Verga ha ignorato altri particolari non meno interessanti, come le cause del conflitto economico e del malcontento popolare, la rivalità tra i due partiti cittadini; come anche non ha spiegato le ragioni politiche e militari dell'intervento di Bixio e della fucilazione dei rivoltosi in base agli articoli 130 e 131 del Decreto Dittatoriale del 28 maggio 1860. Ma è anche vero che Verga non doveva e non voleva fare opera di storico, anche se nella novella la storia è consustanziata nelle cose e non si limita solo a fare da sfondo, come avviene in altri casi.<sup>18</sup>

Più drastico il giudizio di Giancarlo Mazzacurati che ha definito il racconto una «aperta difesa di classe»<sup>19</sup> e dello storico Mario Isnenghi che parla di «un fatto vero elaborato come sintomatico dalla fantasia agghiacciata del *galantuomo*

<sup>15</sup> G. Trombatore, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1962, p. 25.

<sup>16</sup> Ivi, p. 27.

<sup>17</sup> Ivi, p. 28.

<sup>18</sup> P. M. Sipala, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976, p. 65.

<sup>19</sup> G. Mazzacurati, *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, p. 197.

che scrive interpretando e rilanciando le paure di altri galantuomini». <sup>20</sup> Tra l'altro, quest'ultimo ritiene che l'immobilismo verghiano, o forse la sua disillusione, non siano molto diversi da quello di altri grandi scrittori siciliani, da Capuana a De Roberto, da Pirandello a Tomasi di Lampedusa, la cui «amareggiata percezione delle cose e la fatalistica accettazione del mondo così com'è – pieno di soprusi e disuguaglianze, ma non redimibile perché la 'Sicilia' è il mondo e la condizione umana non muta – hanno funzionato come educazione civica a rovescio per molte generazioni di lettori e cittadini acculturati, 'colonizzando' l'immaginario anche dei non siciliani». <sup>21</sup>

Per altri interpreti, l'atteggiamento di Verga verso il Risorgimento sarebbe di disillusione totale perché si tratterebbe di un processo che si origina dalle “radici malate” della modernità, in altri termini dall'arrivismo imperante, da atteggiamenti di sopraffazione sociale, dal culto esclusivo dell'economicità (come si evince anche da altre sue opere, in particolare dal *Mastro-don Gesualdo*). <sup>22</sup>

Il punto però è un altro. Ossia che è sempre rischioso considerare un testo letterario come documento di una precisa ideologia; tanto più per uno scrittore come Verga che, proprio in forza della sua reiterata volontà di scomparire come autore dal mondo narrativo, induce il lettore ad una serrata interazione dialettica prima di tutto con il testo. Stefano Brugnolo, in un suo recente saggio dedicato a una rilettura ad ampio raggio della novella – *Libertà di Verga, ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore* <sup>23</sup> – ha messo opportunamente in rilievo questo aspetto. Superando certi *clichés* della critica di tendenza marxista – per la quale uno scrittore si fa sempre portatore di una visione di classe – e adottando una prospettiva ampiamente comparatista, lo studioso rimarca in maniera condivisibile come Verga, al di là dei suoi convincimenti personali, inchiodi il lettore a fare i conti con una realtà che non è mai a senso unico:

È come se al di là del narratore – egli scrive – noi intendessimo la voce dell'autore rivolgersi così ai suoi lettori: voi garibaldini, voi settentrionali,

<sup>20</sup> M. Isnenghi, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 96.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>22</sup> Cfr. M. Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, «Italies», 2 2011, pp. 37-52, dove si legge: «Dal punto di vista di Verga, il Risorgimento è un prodotto inevitabile dell'anima moderna: un effetto delle sue leggi infernali, il riflesso perverso della sua natura demonica. Il fallimento dell'unità nazionale, come egli può giudicare trent'anni dopo il suo compimento, rappresenta la conseguenza fatale dei principi che ne sono stati alla base. Per Verga il Risorgimento costituisce un frutto nato da radici profonde. Sono queste radici che ne hanno condizionato e guastato la vita. Esse, infatti, sono radici avvelenate, mortali. Infettano l'ambiente in cui si sviluppano. Corrompono qualunque creatura ne venga a contatto. Proprio perché è esteso, questo contagio impedisce qualunque illusione. La modernità intera è malata nelle sue fondamenta, compromessa nelle sue stesse origini e non può che generare infelicità, pene, solitudini: per i singoli come per la collettività di cui essi sono parte» (p. 37).

<sup>23</sup> In «Lettere aperte», 1 2014, pp. 51-64.

voi liberali, voi borghesi alla ricerca di nuovi mercati siete venuti in Sicilia a portare la libertà, e cioè a liberare queste terre dai gioghi feudali, e perciò avete chiesto al popolo di partecipare a questa impresa; ebbene, ora abbiate l'onestà di constatare il contraccolpo inevitabile della vostra azione; constatate come il popolo ha interpretato queste vostre retoriche parole d'ordine. Non distogliete gli occhi dagli effetti imprevisi che le vostre azioni e parole hanno provocato.<sup>24</sup>

E dunque l'autore non proclama nulla; afferma semmai per via di negazioni e costringe il lettore a prendere posizione di fronte ad una situazione che può essere letta da più punti di vista. È vero che i contadini avevano equivocato sul senso della parola "libertà" perché, incapaci di astrazioni ideali, avevano pensato che questa significasse finalmente liberazione dalla miseria più nera – «Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti!»,<sup>25</sup> sentenza un anonimo personaggio del racconto –, ma di chi è la responsabilità di questo *misunderstanding*? Non c'è forse in questo una correttezza delle élites intellettuali e politiche nel calare una rivoluzione dell'alto e nell'adottare un linguaggio incomprensibile alle masse? Indubbiamente questa incomprensione è emblematica delle aporie del nostro Risorgimento: «in quei casi si può dire – osserva Brugnolo – che quello che ai livelli superficiali del testo appare come un *misunderstanding* corrisponde in realtà ad una demistificazione».<sup>26</sup>

In maniera non dissimile, anche l'altro elemento che domina in tutta la prima parte della novella – quello della violenza sanguinaria dei rivoltosi – può essere letto sotto una duplice lente. È sì vero che la barbarie è oggettivamente tale, ma è anche incontestabile che essa è il frutto dei soprusi atavici patiti dal popolo, disumanizzato da quella pedagogia della violenza che ha subito per secoli. Le frasi concitate raccolte dal narratore nel vivo della tregenda, ed esaltate dall'uso dell'indiretto libero, ci dicono in maniera inequivoca che questa non è una lettura aleatoria:

– A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! – Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. – A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! – A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! – A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! – A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno!<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Ivi, p. 55.

<sup>25</sup> G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 241.

<sup>26</sup> S. Brugnolo, *Libertà di Verga*, cit., p. 58.

<sup>27</sup> Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 237.

Campieri, preti, ricchi possidenti, “sbirri” e guardaboschi rappresentano le figure-simbolo di un sistema sociale di barbaro sfruttamento che emerge in tutta la sua ferocia proprio attraverso le parole degli sfruttati a cui narratore ed autore non negano visibilità.

Anche il finale del racconto, con il ristabilimento dell’ordine, le condanne e il ritorno alla “normalità” sembra autorizzare una duplice lettura:

trionfa infatti sì la repressione, – scrive sempre Brugnolo – trionfa il nuovo stato, trionfano i cappelli, trionfa la logica della proprietà, ma non si può certo dire che tali oggettivi trionfi siano presentati come legittimi: non trionfa infatti il diritto sulla violenza, bensì una violenza più antica e organizzata su una violenza più recente ed estemporanea.<sup>28</sup>

Dunque, se leggiamo il testo verghiano alla luce di queste considerazioni, non è forse il caso di parlare di una “demistificazione” della retorica risorgimentale più che di un contributo alla “mistificazione”? O anche, rovesciando il giudizio di Sciascia, dire che le “ragioni dell’arte” coincidono con quelle di una lettura non agiografica del Risorgimento? *Libertà*, al pari di quasi tutti i racconti rusticani dello scrittore siciliano, si regge su una struttura anfibologica che, come abbiamo dimostrato in altra sede,<sup>29</sup> gioca su meccanismi di ambiguità che rimandano da un lato al carattere mobile e ancipite della realtà e dall’altro al relativismo scettico di chi la osserva e racconta: da che parte sta l’autore? Verga avrebbe risposto che questa domanda non ha ragion d’essere, dato che egli è “pilatescamente” fuori dalla questione. E allora è responsabilità del lettore prendere posizione, ricostruire criticamente un’immagine plausibile del Risorgimento e del ruolo che in esso ebbe il Meridione, vagliare le ragioni dei vincitori e dei vinti, senza dimenticare che le sue inferenze non saranno comunque mai assolutizzabili.

Noi possiamo solo dire, in conclusione, che quando un testo letterario riesce a provocare una simile reazione vuol dire che ha colto nel segno; del resto, riprendendo le parole di Sartre, un’opera d’arte è «un atto di fiducia nella libertà degli uomini» e «l’universo dello scrittore non si svelerà in tutta la sua profondità se non all’esame, all’ammirazione, all’indignazione del lettore».<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Brugnolo, *Libertà di Verga*, cit., p. 63.

<sup>29</sup> Mi permetto di rinviare, a tal proposito, al mio saggio «Nel fare del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda»: le ambiguità del narratore nel Verga novelliere, in M. Cimini, *Modelli e forme della narrazione. Dall’eredità manzoniana a Silone*, Lanciano, Carabba, 2012, pp. 55-76.

<sup>30</sup> J. P. Sartre, *Che cos’è la letteratura?* [1947], trad. it, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 150.

# Gramsci and the South as a Space of Emancipation

DI ANTONIO FONTANA  
St. John's University  
*antonio.fontana16@stjohns.edu*

**Abstract:** The paper will actively engage with the contradictions found in Gramsci in an attempt to tease out the elements of emancipation found in his thought, as well as a sub-culture of opposition against Western notions of rationality. Antonio Gramsci's analysis of the Italian South and of the Southern Italian peasantry in relation to the formation of a radical politics of emancipation constitutes one of the most salient features of his critique of orthodox Marxism. I argue that for the Italian Marxist theorist, the liberation of the Italian peasantry is not only a project of social, economic and political emancipation. Rather, the peasantry's emancipation is also seen as a project of cultural liberation, a liberation from the dominant strands of rationalist and positivist Enlightenment thought, which Gramsci saw as encapsulated in Crocean philosophy. For Gramsci, the task of the organic intellectuals is to create an ideational sphere in which the colonized South can potentially articulate and celebrate a culture that has historically been deemed backward and primitive. However, Gramsci's analyses of the South also contain historicist encrustations, which create a dialectical tension in his theory of politico-cultural emancipation that has never really been solved. I argue that the positivist and progressionist encrustations of Gramsci's program for the emancipation of the South is an instantiation of a wider, Western, 19th and 20th century intellectual tradition which conflates "progress" as such with emancipation, a tradition that goes beyond the Italian and European context, and that is even paralleled by the model for black emancipation in the American South put forth by a figure as seemingly divergent as, say, W.E. B. Du Bois in the *The Souls of Black Folk* (1903).

## 1. Introduction

This paper attempts to review and deconstruct the key theoretical approaches and formulations on literacy and its relation to cultural and political domination and hegemony, as well as coloniality, found in the literary, poetic, and even theoretical, writings, of the Italian leftist filmmaker, essayist, novelist, and poet, Pier Paolo Pasolini. Specifically, I look at Pasolini's writings on Southern Italian (peasant) dialect and literacy and Southern Italian peasant culture as he views it through the lens and prism of Northern Italian capitalist, consumerist, neo-colonial, yet above all, linguistic domination. I will argue that historically, at least since the unification of Italy in the 1860s, the struggle over literacy, what constitutes, "proper" or legitimate, literacy, as well as other modes of written and oral communication deemed culturally legitimate and proper, has taken place within an internal neo-

colonial and colonial context, as well as within a struggle over cultural and linguistic hegemony, counter-hegemony, and emancipation. Throughout this paper, I rely heavily throughout on the work of Pierre Bourdieu, Walter D. Mignolo, and Angel Rama, respectively. Specifically, I look at their invaluable works, *Language and Symbolic Power*, *The Lettered City*, and *The Darker Side of the Renaissance*. Despite some very major key differences in their methodological approaches and in their key theoretical constructs, all three authors approach literacy as being not some abstract and ahistorical signifier in one's proficiency in written and linguistic communication, but rather a major tool, instrument, and marker invested in struggles for and against religious, cultural, and political-ideological hegemony, a struggle that (at least for Mignolo and Rama) is often centered around the struggle for the political supremacy of a particular lettered class. I conclude by comparing and contrasting the central ideas of all three authors in an attempt to tease out the most theoretically fruitful of their main theoretical concepts. Throughout the paper, I have decided to rely methodologically upon the theoretical and conceptual tools used to analyze key and fundamental historical processes that are explicated and deployed by Rama, Mignolo, and Bourdieu, to delineate and highlight to the reader how literacy and the struggle over what constitutes literacy is (within, but not limited to, the Southern Italian peasant milieu) often a struggle against and for linguistic and cultural colonization; in the Italian case, such a struggle has taken place within the parameters of internal colonization and conquest, but the theoretical and methodological parameters are still essentially the same. Of particular relevance and import for devising the methodological and analytical approach I have decided to take are Rama's extremely useful and fascinating concept of the *letrados* (or lettered class), and Mignolo's decision to look at literacy through the lens of, not just colonization as such, but through the prism of concrete socio-political and cultural, history. Indeed, Mignolo's decision to locate struggles over literacy and its meaning within the crucible of history, of historical struggles of domination and self-determination, has been, methodologically, at least, of invaluable use for me, for it has enabled me to approach literacy, the concept of literacy as such, throughout this paper, as not an ahistorical and "value-free" notion, but rather, as a social and cultural practice that is often shaped and determined by concrete (and often highly-invested) historical forces and struggles.

## **2. Bourdieu and Pasolini: The Meaning of Southern Italian Dialect**

Perhaps what struck me the most in reading Bourdieu was his discussion in Chapter One of his work *Language and Symbolic Power* (1994), of the formation of a "standard" linguistic "market" during the revolutionary era in eighteenth century France. Quite aside from Bourdieu's fascinating analogizing of the "linguistic

market” with the Marxist notion of the formation of a national economic market during eras of national unification and consolidation, his conception of a “normalized language” is significant, for it highlights the fact that language is-and has-often been deployed amid contexts of struggles for social, political, and cultural emancipation, recognition, and hegemony.<sup>1</sup> According to him,

The *normalized* language (of the functionaries, as opposed to the “*patois*” of, say, the peasants) is capable of functioning outside the constraints and without the assistance of the situation, and is suitable for transmitting and decoding by any sender and receiver, who may know nothing of one another. Hence it concurs with the demands of bureaucratic predictability and calculability, which presuppose universal functionaries and clients, having no other qualities than those assigned to them by the administrative definition of their condition.<sup>2</sup>

The significance of the normalization of the new “national”, “official” language, is thus predicated upon its internalization by every single member of the national community, thus making it “insignificant”, or normal, by its abstract and universalizing “bureaucratic predictability and calculability”. The new, “normalized language” thus requires “the holders of dominated linguistic competences to collaborate in the destruction of their instruments of expression”, that is, it requires the members of what Gramsci calls “subaltern classes” to participate in the eradication of their own authentic modes of expression and self-articulation.<sup>3</sup> The (linguistically and socially) subaltern are thus restrained by “the modalities of practices, the ways of looking, sitting, standing, keeping silent, or even of speaking”, that is, of their *habitus*, of ways that are “full of injunctions that are powerful and hard to resist precisely because they are silent and insidious, insistent and insinuating”.<sup>4</sup> What I find of immediate import in this discussion of the significance of language by Bourdieu, then, is how he ties the symbolic nature of language to not only social relations as such, or even social relations as they express relations of power, but also to the struggle for self-expression and sub-cultural opposition to the predominant, hegemonic culture of the “official language” and all this entails and represents on the part of marginalized groups (for example, in his discussion of the “*Lumpenproletariat*” and the Parisian immigrant “tough guys”,

---

<sup>1</sup> Cfr. P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Harvard University, 1994, pp. 46-51.

<sup>2</sup> Ivi, p. 48.

<sup>3</sup> Ivi, p. 49.

<sup>4</sup> Ivi, p. 51.

in the appendix to chapter 2). There, we see how the symbolic nature of language is used, not as an instrument of domination and standardization, but as a weapon of resistance by those who are marginalized and exploited, by those use “slang” as an “ideal” expression to “grasp their virile identity...”.<sup>5</sup> Thus, for Bourdieu, the deployment of language always occurs within a nexus of cultural, political, social, economic, aesthetic-and linguistic-domination *and* within a nexus of cultural resistance, where struggles for social and cultural emancipation are constantly occurring. Perhaps we find a literary and polemical call to arms against just such domination of a “linguistic market” and a justification for an “ideal” model of opposition against cultural and linguistic domination, expressed with stylistic power, in Pasolini’s “Note on Poetry Down South” (1958):

Why have you let our kids be educated by the middle class? ...Why have you tolerated our souls being tempted by the middle class? Why have you only verbally protested while, little by little, our culture was being transformed into a middle-class culture? Why have you accepted that our bodies would live as middle-class culture? Why haven’t you risen up against our anxiety that daily justified itself by ripping off something from the poor to have a middle –class life? Why have you conducted yourselves in such a way as to find yourselves facing this *fai accompli* and seeing that, by now, there’s nothing more to do, why are you inclined to save the savable, participating in middle-class power?<sup>6</sup>

Pasolini’s protest against the cultural (and by inference, linguistic and literary) domination of “the poor” by “middle-class culture” is, at least in part, an example of Bourdieu’s notion of the economic (in the narrow and expanded sense) logic of domination in relation to linguistic usages. In another, even more striking piece, Pasolini asks: “What is the *culture* of a nation?”<sup>7</sup> His response:

Commonly, it’s believed, even by *cultured* people, that it’s the *culture* of the scientist, of the politicians, of the literary men, of the filmmakers, etc.: namely, that it’s the *culture* of the *intelligentsia*. But this is rather untrue. It’s not even the *culture* of the ruling class that tries to impose it, at least formally, precisely through the class struggle. And finally it’s not even the

<sup>5</sup> Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, cit., p. 96.

<sup>6</sup> P. P. Pasolini, *Stories from The City of God: Sketches and Chronicles of Rome 1950-1968*, ed. W. Siti, and Trans. Maria Harss, New York, Handell Press, 2011, cit. p. 43.

<sup>7</sup> P. P. Pasolini, *In Danger: A Pasolini Anthology*, ed. Jack Hirschman, San Francisco, City Lights Books, 2010, cit., p. 45.

*culture* of the ruled class, meaning the popular *culture* of the workers and the peasants. The culture of a nation is the drawing together of all these class cultures: it's the average of all of them....Today (in Italy)...historical distinction and historical (national) unification have ceded their place to a homologation that almost miraculously fulfills the inter-classistic dream of the old Power (of the bourgeoisie and of Fascism). What causes such a homologation? Clearly it's a new Power.<sup>8</sup>

The culture of a nation is thus the culture of not one particular class or classes, not even of the “ruling class”, but the “average of all of them”. Yet Pasolini has hit upon something significant. “Today,” in the Italy of the 1970's, there is taking place the same process of cultural, literary, and linguistic “homologation” and domination that Bourdieu effectively describes taking place in Revolutionary and post-Revolutionary France in *Language and Symbolic Power*, that is, the massification and simultaneous standardization of all forms of non-bourgeois, non-aristocratic forms of literacy and written and verbal communication, including forms of communication and literacy that are specific to “the workers and the peasants”. The culture and the language of the peasantry and the workers is slowly, but inevitably, due to the power of the ideology of capitalist consumerism, being transmuted into a “middle-class culture”. It is thus the slow but inevitable fulfillment of the “old inter-classistic dream” of the bourgeoisie: that is, the erasure and elision of all the diverse forms of literacy, language, and communication deployed by the subaltern in the name of a supposed ideal of national homogeneity and classless egalitarianism, but that in actuality inscribes and re-inscribes the power of the ruling class. The “homologation” of peasant and worker culture and linguistic communication, is thus an instantiation of Bourdieu's notion of “symbolic violence”, a symbolic violence that is equivalent to what Pasolini elsewhere describes as “cultural genocide” and that is reminiscent to Mignolo's depiction of the violent destruction of Amerindian linguistic usages by the Spanish colonizers, and that is designed to, as Bourdieu also states, preclude the formation of any subcultural language of opposition, such as “slang”, on the part of the Italian (recently urbanized and proletarianized) “tough guys” that teem the Roman *borgate* (working class slums and shanty-towns).<sup>9</sup> It is in this sense and within this historical, political, and cultural context and conjuncture (aside from the context of the national “unification” of Italy, which he also mentions, and which I will further discuss below) of the spread of neoliberal capitalist consumerist ideology in Italy in the 1970s, that Pasolini calls

<sup>8</sup> Pasolini, *In Danger*, p. 45.

<sup>9</sup> Ivi, cit., p. 8.

for the (admittedly romantic and essentialist) preservation of Southern Italy's "culture of poverty", so that the Southern Italian masses can continue to "live out the mystery and innocence of poverty".<sup>10</sup> Pasolini's romanticization of the language and linguistic usages of the Italian peasantry, then, not only illustrates Bourdieu's profound and intellectually fruitful model of a "linguistic market", a linguistic market that is predicated upon an ethos and a rationale of both cultural domination and capitalist economic "rationality", but also, as we have also seen and will now explore further, Mignolo's conceptualization of literacy as a form of societal written and oral communication that is not only culturally determined, but that is also determined by, and vulnerable to, the concrete social, political, economic, and socio-cultural environment within which it functions and is surrounded by, as well as by processes of foreign and internal colonization.

### **3. Dialect and Colonization: Pasolini, Gramsci, and Mignolo**

In *The Darker Side Of The Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization* (2002), Walter D. Mignolo, in a far more explicit fashion than Bourdieu, ties literacy directly to the struggles for cultural, political, military, and theological hegemony on the part of two social classes, two social classes that are actively engaged in the colonization and occupation of the "New World" and "the Castilianization' of the Amerindian population": the Spanish aristocracy, immediately tied to the Court, and the Spanish clergy.<sup>11</sup> Mignolo discusses at great length the inextricable links between literacy on one hand, and the interests, prejudices, and (distorted) self-perceptions, of a class or classes that are deeply engaged in the struggle for hegemony, and are in the process of inscribing onto the indigenous, colonized inhabitants the status of coloniality. Indeed, what perhaps interested me the most in Mignolo's discussion was his notion that the monotheistic and Judeo-Christian tradition, adopted by European civilization, has set up a conceptually rigid demarcation between the Word (interpreted as the Word of God), embodied by the physicality of the Bible, of Scripture, and speech. We are thus in the presence of a conception of (written) literacy that is and has become legitimized through and by the process of a particular hegemonic class (in this case, the clergy's) attempts to create, recreate, and inscribe, their worldview and their "conception of themselves as a class", to use Marxian terminology, onto the subjugated Amerindian population. Thus, since the Word of God is just that-the Word, the written text-acts of speech which involve

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 43.

<sup>11</sup> W. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, Michigan, University of Michigan Press, 2003, pp. 52-53.

the actual physicality of speaking on the part of fallible human individuals, are relegated to a subordinate and inferior position. Mignolo writes,

It is quite comprehensible that when the word was detached from its oral source (the body), it became attached to the invisible body and the silent voice of God, which cannot be heard but can be read in the Holy Book. However, the theological view of writing developed by Christianity and the epistemological view of knowledge provided by Socrates and Plato (where God is not only the archetype of the writer but also the archetype of wisdom), joined forces during the Middle Ages and extended to the Renaissance. Nature is the book God *wrote*, and to know nature is the best way to know God.<sup>12</sup> (Emphasis added).

Thus, the denigration of speech and speech acts precisely because of its corporeality, is denigrated in favor of alphabetic writing, of alphabetic literacy, as constituting the sole legitimate form of literacy, of communication and receptacle of historical memory, as such. On the face of it, this seems at first glance a mere exercise in historical genealogy. However, given that the imposition of Spanish and European forms and conceptions of proper literacy and the denigration of Amerindian (non-written) literacy went hand in glove with the Castilian missionaries' attempt to Christianize and convert the Amerindians (which itself was part and parcel of the political-military attempt to colonize the New World and transform it into an appendage of the monarchy), the (ethnocentric) attempt to stamp proper literacy with the marks and appendages of textuality, of "the Word", illustrates how conceptions of "legitimate" and legitimized forms of literacy are inextricably linked to the struggle for social, political, and cultural hegemony, struggles that are often spearheaded by literate and educated "elite" classes. We have already seen Pasolini's brilliant and stylistically beautiful call for the cessation of the late twentieth century Italian bourgeoisie's erasure of the linguistic usages of the Italian masses, of the Southern Italian "peasants and workers". Yet what are the historical contexts and antecedents of this erasure? Put in another way, can one provide a historical model, narrative, and explanation of such an erasure, in the Southern Italian context, that is the equivalent of Mignolo's brilliant and historically grounded conceptual formulation of literacy, and the colonial dimension of attempts to suppress different forms of literacy? What are-and have been-some of the chosen and preferred and historically effective forms of counter-hegemonic forms of cultural and linguistic struggle deployed by the Southern Italian peasantry? In his piece,

---

<sup>12</sup> Ivi, cit., p. 82.

“Conceptions of Hegemony in Antonio Gramsci’s Southern Question and the *Prison Notebooks* (2008), Ercan Gundogan explicates Antonio Gramsci’s brilliant cultural and sociological analysis of the historical and socio-cultural landscape of the Southern Italian countryside, and of the centuries-long cultural and economic domination of the South by the industrialized North. According to him,

[...] Gramsci pointed to the backward, agrarian conditions of (Southern) Italy. In countries such as Italy where agriculture was significant, ‘the old model of intellectual was the organizing element’ and under this model intellectuals ‘provide the bulk of the State personnel and locally too, in the villages and little country towns, (the old model) plays the part of intermediary between the peasant and the administration in general’....This phenomenon was typical in Southern Italy. Intellectuals were ‘democratic’ in front of the peasants and reactionary in front of the great landowners and the government....The Southern intellectuals, Gramsci observed, originated from the rural bourgeoisie, which was still powerful there. They were often rentiers, and given their class background, hated the working peasants. As well, Gramsci characterized the Southern clergy as part of the intellectual group. The priest, in the eyes of the peasants, was a usurer and a bailiff, an ordinary man with all the ‘usual passions’ of women and money. The peasant has ‘little time for the clergy’ in the South [...]<sup>13</sup>

Thus, the “backward, agrarian conditions” of the South are due to decades of Northern economic exploitation and internal colonization, very similar to the horrific modes of economic exploitation and domination undergone by the Amerindians under Spanish domination, so effectively described by Mignolo. Yet of even more significance, in relation to literacy and linguistic usage, is the powerlessness, ineffectiveness, and moral dissolution of the Southern priest and intellectual, who, according to Gramsci, has historically been the spokesman, leader, and cultural conveyor belt, of the Southern Italian peasantry.<sup>14</sup> After touching upon the historical reduction of the Southern peasant regions to “exploitable colonies” by the “Northern bourgeoisie” in his classic piece “Some Aspects of the Southern Question” (1926), Gramsci writes, in somewhat paternalistic tones, of the moral and cultural decadence of one of the historical and centuries-long cultural leaders of the Southern peasant: the Catholic priest:

<sup>13</sup> E. Gundogan, *Conceptions of Hegemony in Antonio Gramsci’s Southern Question and Prison Notebooks*, «New Perspectives: Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry», 2 (1) 2008, cit, p. 48.

<sup>14</sup> Ivi, p. 55.

(He is) a man subject to all the ordinary passions (women and money), and who therefore, from a spiritual point of view, inspires no confidence in his discretion and impartiality. Hence confession exercises only the most minimal role of guidance, and the Southern peasant, if often superstitious in a pagan sense, is not clerical. All this . taken together, explains why in the South the Popular Party (except in some part of Sicily) does not have any great position or possess any network of institutions and mass organizations. The attitude of the peasant towards the clergy is summed up in the popular saying: ‘The priest is a priest at the altar; outside, he is a man like anyone else’.<sup>15</sup>

Compared to the clergy of the South, the priest of the Italian North is

Generally the son of an artisan or a peasant, has democratic sympathies, is more tied to the mass of the peasants. Morally, he is more correct than the southern priest, who often lives more or less openly with a woman. He therefore exercises a spiritual function that is more complete, from a social point of view, in that he guides a family’s entire activities. In the north, the separation of Church from state and the expropriation of ecclesiastical goods was more radical than in the South, where the parishes and convents either have preserved or have reconstituted considerable assets, both fixed and moveable.<sup>16</sup>

Gramsci’s portrait of the Southern Italian clergy is historically accurate. However, he fails to take into consideration the possibility of radicalizing the Catholic clergy of the South, or, at the very least, creating an ideological schism between the parish priest, who deals with the peasant on an everyday basis, and the clerical aristocracy. Moreover, he fails to take into consideration the very real possibility that it is precisely the irreligious nature of the clergy, together with the “superstitious” and “pagan” nature of the peasantry, which would create a revolutionary break in the Italian South. It is precisely that Southern “impiety”, on the part of both clergy and peasantry, which in reality constitutes a healthy skepticism towards any kind of organized dogmatism that should be celebrated. Indeed, such a healthy skepticism that is almost wryly cynical and pessimistic in nature is in fact nothing more than the logical and inevitable concomitant and result of, the centuries-long cul-

<sup>15</sup> A. Gramsci, *On the Southern Question*, in *Selections from the Prison Notebooks*, ed. Q. Hoare, New York, International Publishers, 1974, pp. 180-181.

<sup>16</sup> Gramsci, *On the Southern Question*, p. 180.

tural denigration of Southern peasant dialect, literacies, and modes of written and oral communication and that have been deemed “improper” and “illegitimate”. The “morally corrupt” priest can potentially serve as an organizer and leader of the peasantry. Indeed, it is precisely the supposed “morally corrupt” nature of Southern Italian culture that has led to its being deemed almost subhuman and inferior. Yet the categories of inferiority and sub-humanity can be used to create a space of violent cultural and linguistic Otherness. The violence that occupies this space of cultural Otherness is not the result of oppression or subjugation, but rather a violence born from the wish to *remain* Other, to remain outside the sphere of the culture, the language, the dialect, the literacy, and the linguistic usage (as well as the ethos) of the North, of the culture and the language that is deemed “normal” or “superior”. According to Fanon in *The Wretched of the Earth* (2004), the *Lumpenproletariat*’s habitation in the main towns of colonial Algeria “constitutes a serious threat to the ‘security’ of the town and signifies the irreversible rot...eating into the heart of colonial domination”.<sup>17</sup> The shantytown which the *Lumpenproletarian* inhabits “is the consciousness of the colonized’s biological decision to invade the enemy at all costs, and if need be, by the mot underground channels”.<sup>18</sup> Gramsci, therefore, unwittingly presents us with a schema and a program of counter-hegemonic cultural and linguistic reclaiming, of struggle against the de-legitimization of Southern peasant culture linguistic usage, (as well as the racialization of Southern Italian poverty and all its oppressive concomitants), whilst simultaneously subscribing to a conception of political and cultural and linguistic emancipation that is inextricably linked with paternalist and positivist underpinnings, a conception that inevitably deems the culture of the Italian South as “backward”.

Thus, the problematics of describing the “pagan” superstitiousness of the Southern Italian peasant, and of highlighting the moral “turpitude” of one of its historical cultural symbols and leaders, the Southern Italian Catholic priest, are glaring. Gramsci is simultaneously decrying and reinscribing the traditional prejudicial Northern stereotype of the licentiousness and “Oriental” Otherness” of the South, of its backwardness. This echoes Pasolini’s romanticization of the “innocence” of Southern poverty. Yet in terms of its significance in relation to the historic de-legitimization of Southern forms of written and oral communication, of Southern literacy and dialect, we are in the presence of a conceptual schema that simultaneously degrades and highlights, the historic colonization of, (as well as the historic forms in which cultural counter-hegemonic forms of leadership arise) of Southern Italian peasant dialect, language, and communication, within the pa-

<sup>17</sup> F. Fanon, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, 2004, cit., p. 81.

<sup>18</sup> *Ibid.*

rameters of economic and (internal) cultural colonization and exploitation, *a la* Mignolo. Gramsci's schema of the priest as cultural, literary, and even political, leader and representative of the Southern Italian peasantry, as cultural and linguistic transmission belt in the peasantry's servile, colonized, and dependent relations with, the Northern Italian bourgeoisie, are in fact a concrete (European) example of Angel Rama's conception and analysis of the indispensability of a lettered class, or *letrados*, in relation to the colonization and near-erasure of indigenous and non-hegemonic forms of literacy and written and verbal communication in the Latin American context. Let us look at the matter more closely.

#### 4. Rama's *Letrados* and Cultural Domination and Opposition

Perhaps nowhere else do we see the inextricable relations between a hegemonic lettered class, seeking for social and colonial domination, and conceptions of "legitimate" forms of literacy, than in Angel Rama's *The Lettered City* (1996). In this study, Rama presents us with an exposition of the genesis of the establishment of cultural and political hegemony in the New World by Spanish colonists. Specifically, he discusses the central role that the *letrados*, or men of letters—that is, both secular and religious intellectuals—played in the erasure of non-European and non-Spanish forms of literacy and communication and their de-legitimization, in favor of the written word. What immediately struck me in reading Rama is how much his work is theoretically linked to the theses put forth by both Mignolo and Bourdieu, respectively. Whilst Bourdieu focuses mostly on language as such and its relation with social power, yet does not at first glance seem to focus on the interconnections between cultural hegemony and one particular social class, his discussion of language clearly makes us see the fallaciousness of the notion that language is an abstract, "value free" instrument of communication, completely free from the logic of social domination. This, together with Mignolo's discussion of the role the Christian clergy, coupled with European Enlightenment and Renaissance notions of rationality and inevitable historical progress, clearly ties into Rama's analysis of the centrality one particular social class, the *letrados*, played in the establishment of literary and cultural hegemony in the "New World".<sup>19</sup>

We perhaps see the connection between Bourdieu's brief discussion of the *patois* of the Parisian *Lumpenproletariat* as a form of linguistic opposition, for example (and his skepticism that this form of opposition can withstand the hegemony of the bourgeois linguistic "market") in Rama's discussion of graffiti and Lizardi's work. According to him,

<sup>19</sup> A. Rama, *The Lettered City*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 24.

Unlike (the writers of graffiti), (Lizardi) could seek the attention of a newly literate, bourgeois public. While graffiti represented an individual, illicit, and almost predatory appropriation of writing (still tightly monopolized by the *letrados* in the eighteenth century) the nineteenth-century literary production of the *Pensador Mexicano* was built on a marginal but expanding social base. The new periodical publications of the day were purchased by readers who did not form part of the power elite but whose literacy and ability to pay offered writers like Lizardi an alternative to the sort of support from wealthy patrons that had been typical earlier.<sup>20</sup>

Thus, we see how the small elite of *letrados* were able to achieve their ascendancy through “their ability to manipulate writing in largely illiterate societies”. Writing and “legitimate” forms of literacy are thus the restricted forms of communication that only those who are privileged can use, disseminate, and manipulate. Indeed, writing takes on the aura “of a second religion” with the decline of Christianity. Finally, the hegemonic form of literacy is imbued with the magic power and potential to make the hidden open, to open up channels of communication that the colonized cannot access, a form of literacy that “makes itself increasingly autonomous” and that “imbues” the chaotic nature of the external world “with coherent meaning”.<sup>21</sup> It is this form of hegemonic (written) literacy, a form of literacy that is tied to the vicissitudes of the linguistic “market” (Bourdieu), as well as to “a newly literate, bourgeois public”, that makes any attempt at linguistic subcultural opposition, such as graffiti (or Bourdieu’s *patois*), difficult to deploy in an effective manner. It is this seeming impossibility of avoiding the hegemonic strictures of Western European, colonialist, and “Enlightenment” cultural erasure that Rama (as well as Bourdieu) is intimating. This is even more significant when we remember that Lizardi attempts to deploy the popular “language of the streets” in his writings. However, as Rama points out, the restrictions paradoxically put in place by an expanding market for literary productions only highlights “a situation that was itself new: the existence of a group of *letrados* who had failed to gain entrance into the powerful inner circles of the city of letters despite their ardent desires to do so”.<sup>22</sup> That is, attempts to delegitimize hegemonic forms of literacy are often only a mask to become a member of the dominant lettered class, rather than a genuine and legitimate form of linguistic and subcultural opposition. The almost mystical concern with, and investment in, a language of sub-cultural opposition, the anxiety

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 43.

<sup>21</sup> Ivi, p. 24 and 43.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 42-43.

that Rama's analysis implicitly lets us, as readers, feel, in his analysis of the difficulties any counter-hegemonic group of *letrados* would have in successfully navigating the homologation of the capitalist and neo-colonial capitalist "linguistic market", is perhaps echoed in Pasolini's depiction, analysis, and definition of Roman slang. Indeed, Lizzardi's attempt, and failure, to provide graffiti with a subversive and emancipatory function, a goal that necessarily would preclude any attempt to provide cultural titillation to "a newly literate, bourgeois public" is mirrored in Pasolini's analysis of Roman slang. In his essay, *Roman Slang* (1957), in a passage that deserves to be quoted at length, since it perhaps sums up my definition and explication of the historic function and counter-cultural significance of Southern Italian peasant dialect and language, Pasolini writes:

Roman slang depends on this fundamental 'narcissistic fixation' in the average speaker, and his consequent exhibitionism. Do we need a proof of this? Recent southern additions simply underscore a traditional fact. And I don't think that a racial explanation can be invoked. The infantilism that causes the craving for a manner of speech that is attractive, amusing, ironic, treacherous, insolent, blissful, and almost incomprehensible—due to its underworld, clandestine references—is a historic reality.<sup>23</sup>

The depiction, indeed the very definition, of "Roman slang", as given here by Pasolini, not only obviously is reminiscent of Bourdieu's migrant Parisian "slang"; it is a mode of communication that, contrary to what those who have historically relegated the South to an "inferior" racial category, is glaringly colorful, counter-cultural, and hegemonically self-constituted, without any need or feel for outside reference or justification, because it is self-contained, "ironic, treacherous, insolent", and "blissful"—that is, it is its own justification. Yet just like Rama's analysis of Lizzardi and his relation to slang, the dialect of the Italian South is constituted the way it is precisely because of its "historical past", precisely because of "its underworld, clandestine references", references that are stamped with oppression and exploitation. Further on, he writes:

It (Roman slang) is the linguistic manifestation of a sub-culture, typical of an underclass that is frequently in contact with the dominating class: servile and disrespectful, hypocritical and unbelieving, spoiled and merciless. It is the psychological condition of a lower class that for centuries has remained 'irresponsible.' Their only 'vengeance' is the belief that they, not the power-

<sup>23</sup> Pasolini, *Stories From The City Of God*, cit., pp. 157-158.

ful, are the depositories of a notion of life which is more... 'virile,' because it is unscrupulous, vulgar, sly, and perhaps more obscene and devoid of moral niceties. This ruthless notion of life coincides with a morality which in its own way is epic. 'Vita', or life, means 'malavita,' underworld, and something more besides. It is a philosophy of life, a praxis.<sup>24</sup>

The slang used by the inhabitants of the Roman *borgate* (slums), is thus, like the graffiti deployed by Lizzardi, a "linguistic manifestation of a sub-culture, typical of an underclass". Certainly, it is significant that Pasolini is here discussing slang, not dialect, and above all, a slang deployed by inhabitants of the Roman, that is, urban, slums. Yet the historic "homologation", to use Pasolini's term, the historic blurring, of city and country in the South by the North, as well as the very real and concrete social porousness of the markers that distinguish town and country, worker and peasant in Southern Italian regions after national unification in the 1860s and 70s, makes Pasolini's analysis significant and relevant. Moreover, quite aside from the explicit romanticization and mystification of Roman slang as being more "vile" (see, for example, Bourdieu's description of Parisian slang again), we are in the presence of a description and analysis of Southern Italian slang that delineates the historic cultural and social significance of that slang, of that mode of linguistic communication, and confirms the pitfalls and the wealth of opportunities, the deployment of such a "linguistic usage" has, as described by Rama. The slang deployed by the Roman *ragazzo di vita* (Roman term literally meaning "young man of life", denoting a street urchin, thug, or vagabond), "unscrupulous, vulgar, sly", and "virile", is a marker or symbol of his "praxis", his "philosophy of life", his way of life. The use of slang is one of the means of "vengeance" deployed by a group or "class" that has "remained irresponsible", that is, that has historically been deprived of power and self-governance and autonomy. Thus, just as in Rama's brief discussion of slang, we see that even in the Southern Italian context, slang is (one) means of counter-hegemonic and counter-cultural opposition against historical subjugation and cultural erasure on the part of the colonizer; just as it is in the Latin American context, we see, according to Pasolini (and Gramsci), that slang (and dialect) is a means of identity formation and a means of cultural and anti-colonial and anti-imperialist defiance. Of even more theoretical significance and fruitfulness, perhaps, is Gramsci's similar, yet largely critical and anti-romantic (though, as we have seen, also paternalistic), depiction of the "popular culture" of the peasantry. In his piece, "Gramsci, the Peasantry and Popular Culture", (19990), Alastair Davidson writes of Gramsci that he "was not endorsing a utopian view of the people-a new national populism". According to him, Gramsci rather

<sup>24</sup> *Ibid.*

was suggesting that the centralizing and rationalizing process of the state had been resisted in Italy, and still was because of the state's relative weakness, and that even if it was true that no subaltern culture existed except within the constraints of the dominant hegemonic culture, the second could never obliterate the first. It merely kept reproducing it in new forms. Gramsci's position was that both the romanticizing of the peasant and reducing him/her to the bestial in a new social realism were wrong, because they neglected the nine-tenths of life that is toil. By way of example of peasant resistance to the 'official' culture, he pointed out that: '...the peasants, having mulled for a long time the assertions that they have heard proclaimed and whose glitter has temporarily dazzled them, end up, when a good sense wins over the emotions aroused by stirring words, by discovering their inadequacy and superficiality and become generally distrustful.' The point made here is that the official view of life cannot be squared with their lived experience at all times, and that that lived experience will continue as long as the uneven development imposed by the imperialist system exists.<sup>25</sup>

Moreover, Davidson writes, according to Gramsci,

[...] it was no longer possible to assume that the course of history was toward the world of one big city. The terms were and would be 'town and country.' Where, as in Italy, the population was overwhelmingly peasant and through absentee landowners and cyclical labour its ethic reached into the 'hundred cities' of the peninsula, it was clear that popular culture would be much stronger than it would be where the mode of production was much more purely capitalist. Indeed, it is this realization which is one reason for his renewed interest in the medieval and Renaissance commune, where city and country were even less distinct than they had become when he first established its dominance (in his conceptual schema).<sup>26</sup>

Thus, in the process of the romanticisation of "a new national populism", of a "utopian view of the people" we have seen Pasolini imbue the dialects and linguistic usages of the Southern peasant and vagabond. In Gramsci's schema of things, this is jettisoned in favor of a strict Marxian sociological analysis of Italian peasant culture. The "popular culture" of the Italian peasantry is, in Gramsci, a mere

<sup>25</sup> A. Davidson, *Gramsci, the Peasantry, and Popular Culture*, «The Journal of Peasant Studies», 4 1983, cit., p. 147.

<sup>26</sup> *Ibid.*

historical and sociological fact, a fact that this peasant “subaltern culture” exists “within the framework of the dominant hegemonic culture”, and that “the second could never obliterate the first”. The “lived experience” of the peasantry is thus the consequence, at least in part, of capitalist and internal colonial domination. Yet it is significant that Gramsci, in his Marxian analyses, provides us with an emancipatory and counter-hegemonic schema that meshes with Pasolini’s later anti-consumerist and romantic ideology, an ideology that, as we have seen, recognizes, like Rama, the counter-hegemonic nature of “subaltern” cultures, and that calls for the constitution of a genuine class of lettered men, or *letrados*, that struggles against cultural erasure. For Gramsci, what romanticizing the peasantry has in common with “reducing him/her to the bestial in a new (artistic and literary) social realism”, is that both processes result in ignoring or erasing the fact that they have “nine-tenths of life that is toil”, and that ignores their “lived experiences”. We are thus in the presence of two conceptual and theoretical approaches (Gramsci’s and Pasolini’s) that, while seemingly and markedly different, imbue the culture, the language, the “linguistic usages”, and indeed, the very lives, of those who have been relegated to a subordinate position, and whose culture has been deemed “inferior”, with the aura of agency, autonomy, and dignity, with an agency that has the capacity to engage in counter-hegemonic struggles for autonomy and recognition in the midst of a historic process of cultural erasure. In terms of Rama’s thesis and analyses, we see that not only are we presented with “humanization” of slang and dialect; we are also in the presence of, in Gramsci’s case, at least, with a political schema (if not program) that is emancipatory in nature, and that recognizes a space for a (potential) lettered class, or *letrados*, that is grounded in the peasantry’s “life experiences” and social and cultural landscape, and that has, at least potentially, the ability to vocalize the cultural yearnings and discontent of the Southern Italian peasantry (the Southern priests and the “organic intellectuals” immortalized in Gramsci’s prison writings).

## 5. Conclusion

We have seen Mignolo, Bourdieu, and Rama deploy the concepts of language and literacy in attempting to explore the interrelations between coloniality and colonialism, on one hand, and cultural erasure on the part of the colonizers, on the other. While Bourdieu never explicitly discusses a particular social class or caste in his analyses of language, his notions of a “linguistic market”, modeled on the logic of the bourgeois market society, and of a *habitus* are deeply embedded within a theoretical investigation and project, of delineating how language often expresses and even create, material relations of social domination and power. Mignolo clearly

takes up the relation between literacy and domination, specifically, colonialism and imperialism, in a more explicit fashion; for him, “legitimate” forms of literacy are often merely the hegemonic and administratively sanctioned forms of communication of the colonizer; finally, we see Rama take up this notion further, but with the added focus on the constitution and reconstitution of a particular social (and lettered) class. Yet what we find implicitly and explicitly in each of these authors is the tying of literacy and language to the hegemony and domination of a social class or classes or groups, groups that are restrictive, self-constituting, and who, to paraphrase Rama, use literacy and language as a secular theology, a theology that is meant to exclude the oppressed, the subjugated, and the colonized. We have also seen that both Gramsci and Pasolini, the Marxist theorist and the leftist and populist poet and filmmaker, were both engaged, in real time, with what Rama, Mignolo, and Bourdieu engage with in their respective works: the deconstruction, humanization, and the granting of autonomy to, a culture and a bundle of linguistic usages, dialects, and slangs, of a socio-cultural group that has historically been relegated to the margins of European culture: the culture of the Southern Italian peasantry. Though glaringly dissimilar in some of their methodological and theoretical approaches, both Gramsci and Pasolini effectively illustrate (and confirm) the veracity and pressing, indeed urgent, legitimacy, of the problems the three theorists I have engaged with throughout this paper have dealt with: that is, the invaluable fruitfulness of the historical method, the recognition of the inherent value, humanity, and often strategic necessity of, modes of linguistic usage that have been deemed “inferior” historically, and the inextricable connection between cultural and linguistic domination (and prejudice) with processes of (external and internal) (neo-) colonization, domination, and imperialist expansion.

# ***Cogas, janas e le altre:* le creature mitiche e fantastiche nella letteratura e nel cinema sardi**

di MYRIAM MEREU

*Università degli Studi di Cagliari*

*my.mereu@gmai.com*

**Abstract:** Sardinian contemporary literature and films have recently recovered an extensive heritage of folk myths and legends taken from the oral tradition. Legendary figures, such as *accabadoras* (female figure who was enabled with the task of easing the sufferings of the dying people), and fantasy creatures, such as *cogas*, *surbiles* ('vampire witches'), *janas* ('fairies, pixies'), and *panas* ('the ghosts of women who died in childbirth') are being revived by writers and film directors with the purpose of bringing their memory back to life and share it with a wide audience of readers and spectators.

The analysis of imaginary and legendary creatures in Sardinian contemporary literature cannot overlook orality and its central role in shaping popular imagination over the centuries. Writing has replaced orality, whilst mass media and digital media are getting the upper hand over storytelling as a practice of community and family aggregation, meant to mark the long working hours and scare the children, amongst the most common functions of Sardinian oral storytelling.

The literary corpus includes fairy tales, novels, tales and legends dealing with the Sardinian oral tradition, whilst on the cinematic side I will examine short films, feature films and documentaries made in Sardinia over the last fifteen years.

## **1. Nota metodologica**

In questo intervento, presenterò una rassegna in ordine alfabetico delle più popolari creature mitiche e fantastiche che la letteratura e il cinema sardi, specialmente recente, hanno mutuato dalla cultura orale tradizionale. Il corpus letterario è composto da fiabe, romanzi, racconti, leggende e rimandi alla cultura orale sarda, mentre sul versante cinematografico prenderò in esame cortometraggi, lungometraggi e documentari realizzati in Sardegna nell'ultimo quindicennio.

Lo studio della presenza di creature fantastiche, demoniache e leggendarie nella letteratura sarda non può prescindere dall'oralità, che ha plasmato l'immaginario popolare, e ha dato agli scrittori e alle scrittrici una materia narrativa dinamica e pulsante, portatrice di credenze, visioni e immagini antiche e in continua evoluzione. Ma prima di addentrarmi nella presentazione del catalogo delle creature della narrativa popolare sarda, è doverosa una riflessione sul mito e sulle sue funzioni sociali e poetiche.



Scrivo Maurizio Bettini a proposito del mito:

Un tempo si chiamavano “miti”, oggi non più – e comunque, troppo spesso si dimentica che in greco *mýthos* vuol dire semplicemente “racconto”. Secondo noi, il raccontare viene prima del modo in cui lo si fa, o delle cose che si raccontano. E questo vuol dire mito: raccontare, cioè tirar fuori dei significati, metterli in fila e parlarne.<sup>1</sup>

Il mito è all’origine di qualunque creazione poetica;<sup>2</sup> definisce le regole del racconto e ne detta i tempi; sovrintende alla pratica sociale e culturale del narrare, come atto intrinsecamente costitutivo di una comunità. *Mythos* ha anche il significato di discorso autorevole, racconto più importante di altri, e, in virtù della sua rilevanza, le storie che si dipanano nelle trame del mito meritano un’attenzione e un rispetto speciali.<sup>3</sup> Il mito è tanto potente da lasciare una traccia indelebile nella memoria di chi lo tramanda, e la sua ricezione genera rappresentazioni e immagini tanto vivide da permanere, quasi immutate, nel patrimonio culturale e identitario di chi le assimila.

In questa prospettiva mitica e mitopoietica, la Sardegna si situa su un doppio livello di interpretazione: isola in quanto luogo fisico e geografico, inserita da millenni in una fitta rete di rapporti commerciali, politici, linguistici e culturali; isola come luogo di produzione, trasmissione e ricezione di miti popolari. Ed è questa seconda dimensione che intendo indagare nel mio contributo.

Non potendo prendere in esame tutti gli esseri fantastici del patrimonio di fiabe e leggende sarde, ho scelto di concentrarmi su quattro figure strettamente connesse al mondo femminile e al loro rapporto con la morte: l’*accabadora*; le *cogas* o *sùrbiles*; le *janas*; le *panas*. Per ognuna di esse, farò riferimento alle citazioni letterarie e, laddove disponibili, alle apparizioni cinematografiche.

## 2. Sardegna, isola dei miti

Nicola Tanda, riferendosi all’opera di Grazia Deledda, riconosce alla Sardegna una funzione metaforica; l’isola appare come «un luogo dell’immaginario, uno spazio in cui collocare e rappresentare l’eterno dramma dell’esistere in senso mitico e non

<sup>1</sup> M. Bettini, *Il ritratto dell’amante*, Einaudi, Torino 2008, pp. 49-50.

<sup>2</sup> C. Pavese, “Il mito”, in *Saggi letterari*, Einaudi, 1968.

<sup>3</sup> B. Roberti, L. Venzi, *La pluralità del mito. Conversazione con Maurizio Bettini*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», X, n. 29 2016, pp. 9-22.

storico». <sup>4</sup> La narrativa riprende e rielabora i miti e le leggende tramessi oralmente di generazione in generazione: quello dell'oralità è, infatti, il canale privilegiato della trasmissione del sapere e dei racconti. L'oralità è una costituente della testualità delle fiabe <sup>5</sup> e delle leggende nelle società orali che non conoscono la scrittura, come quella sarda. In questo senso, i racconti della tradizione si caratterizzano per una spiccata variabilità e per l'alta duttilità che permette al narratore di riorganizzare gli elementi del racconto intorno a un fulcro narrativo invariabile (la componente leggendaria, mitica o fantastica); la ripetibilità è la prerogativa che fa sì che fiabe e leggende vengano rimodulate a seconda della situazione, dei destinatari e del contesto di fruizione. La lingua riservata alla comunicazione e all'interazione è il sardo, pertanto il repertorio di storie e leggende esibisce un ampio assortimento di varietà dialettali.

I modelli orali presentano una terminologia estremamente varia, che in alcuni casi può apparire riduttiva dell'arte del narrare e delle storie tramandate. <sup>6</sup> I nomi, tutti in sardo, variano anche in base ai luoghi e alle situazioni nei quali i racconti venivano fruiti, e il contesto non definisce soltanto i contorni del racconto ma anche l'uditorio coinvolto: *contus de bixinau* o *de su friscu* ('racconti del vicinato o del fresco': estensione dello spazio domestico condiviso con i vicini); *c. de fochile/foghile/forredda* (storie che venivano narrate accanto al focolare nelle notti d'inverno); *c. de imbrighera/de tzilleri* ('racconti dell'osteria': spazio maschile contrapposto allo spazio domestico femminile); *c. de pinnetta* ('i racconti della capanna del pastore'); *c. de is quattru grifonis* ('i racconti delle quattro fontane': spazio della socialità femminile); *c. de (conc' 'e) lettu* ('racconti della buonanotte', spesso intercalati da preghiere); *c. de fai a timi* ('racconti per spaventare i bambini'); *c. de arriri* ('storie divertenti'). Anche i protagonisti dei racconti contribuiscono ad arricchire la nomenclatura del repertorio: *contus de Gioppu/de s'ingannadori* ('racconti del diavolo'); *c. de janas* ('delle fate'), *c. de is bandidus* ('dei banditi'), *c. de sa morti* ('della morte'). <sup>7</sup> La sfera lessicale del racconto orale si espande fino a includere l'ipocoristico *contixeddu* ('storiella, fatto di poco conto'), e il sinonimo *dicciu*, che significa anche proverbio, «il che farebbe ipotizzare una connotazione pedagogico-didattica a sfondo morale» <sup>8</sup> che non si ritrova nel *contu*.

<sup>4</sup> N. Tanda, *Dal mito dell'isola all'isola del mito: Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 70.

<sup>5</sup> C. Lavinio, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

<sup>6</sup> C. Addari Rapallo, "La terminologia della fiaba come spia del contesto", in C. Addari Rapallo, E. Delitala, M. Pisano, *Fiabe di magia, leggende, racconti formulari nella narrativa popolare sarda*, Cagliari, AM&D, 2005; pp. 17-27.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>8</sup> Ivi, p. 21.

Grazia Deledda utilizza l'espressione *contos de fuchile* ('racconti del focolare'), per indicare

le fiabe, le leggende e tutte le narrazioni favolose e meravigliose, smarrite nella nebbia di epoche diverse dalla nostra. Il popolo sardo, specialmente nelle montagne selvagge e negli altopiani desolati dove il paesaggio ha in se stesso qualcosa di misterioso e di leggendario, con le sue linee silenziose e deserte o con l'ombra intensa dei boschi dirupati, è seriamente immaginoso, pieno di superstizioni bizzarre e infinite.<sup>9</sup>

Si noti la ricca aggettivazione riferita all'ambiente: le montagne sono *selvagge*, gli altopiani *desolati*. Nella visione deleddiana, il referente magico è parte integrante della natura: laddove la natura selvaggia ha il sopravvento sulla civiltà, sull'ordine stabilito dall'uomo, l'atmosfera diventa cupa, solitaria, insidiosa. Il paesaggio si presenta *misterioso e leggendario*: gli elementi naturali sono accostati alle leggende e ammantati di superstizione e credenze popolari; il popolo sardo è «seriamente immaginoso, pieno di superstizioni bizzarre<sup>10</sup> e infinite». La Deledda non è l'unica a sottolineare il carattere superstizioso dei sardi; già William Henry Smyth ne aveva descritto la natura superstiziosa in riferimento alle pratiche funerarie.<sup>11</sup>

L'antica pratica del narrare e dell'ascoltare, che in Sardegna coinvolge diversi uditori a seconda dell'occasione e del contesto, assolve funzioni che travalicano il puro intrattenimento: possono avere finalità didattiche; allietare le serate invernali accanto al focolare; alleviare le fatiche domestiche e scandire le lunghe giornate di lavoro. In particolare, le leggende sugli esseri fantastici, che circolano tra adulti e bambini, hanno un forte potere educativo, oltre a farsi portatrici di un vasto repertorio di credenze e superstizioni, anche religiose.

Le creature fantastiche e le figure leggendarie che presenterò nel mio contributo infestano da secoli le fiabe e i racconti della tradizione popolare sarda, presa in esame anche dal glottologo Gino Bottigliani nel suo *Leggende e tradizioni della Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica* (1922). L'opera di Bottigliani nasce con l'intento di studiare i dialetti della Sardegna (varietà sarde e alloglotte) e raccoglie testimonianze orali dalla «viva voce del popolo»<sup>12</sup> fissandole per iscritto, in un periodo in cui la scrittura e la lettura erano pratiche ancora poco diffuse e riser-

<sup>9</sup> G. Deledda, *Leggende sarde*, a cura di D. Turchi, Roma, Tascabili Economici Newton, 1995, p. 12.

<sup>10</sup> L'aggettivo *bizzarro* è spesso accostato alle leggende e alle superstizioni del popolo o, come scrive la stessa Deledda, *popolino* sardo, che più che ipocoristico suona critico e vagamente spregiativo.

<sup>11</sup> W. H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna*, trad. it. di Tiziana Cardone, Nuoro, Ilisso, 1998.

<sup>12</sup> G. Bottigliani, *Leggende e tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 29.

vate a un numero ristretto di persone colte. Il ricco repertorio di leggende raccolto da Bottiglionni durante il suo soggiorno in Sardegna influenza anche la produzione narrativa di Grazia Deledda.

Mentre si affievolisce la pratica di narrare fiabe e racconti nelle piccole comunità, anche all'interno del nucleo familiare, Enrica Delitala documenta un diffuso «intensificarsi di pubblicazioni di fiabistica ed un nuovo interesse per la narrativa di tradizione orale e popolare»;<sup>13</sup> quindi passa a enumerare le raccolte di testi della «narrativa popolare»,<sup>14</sup> che si moltiplicano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Queste raccolte di testi tradizionali nascono originariamente nell'ambito della glottologia e della dialettologia, ma rivelano anche un'attenzione degli studiosi (Guarnerio, Mango, Ferraro, Calvia, per citarne alcuni) per lo stile e i contenuti. Verso la fine degli anni Sessanta, scrive ancora Delitala, si assiste a un rinnovato e più continuativo interesse per la narrativa popolare e la fiabistica, a iniziare dal lavoro svolto dalla Discoteca di Stato che raccoglie centinaia di testimonianze orali della Sardegna.

Delitala sottolinea inoltre come il passaggio dall'oralità alla scrittura, compresa la trascrizione dei testi orali, impoverisca il racconto di alcuni elementi essenziali, anche legati alla performance del narratore e alla sua capacità di trascinare l'uditorio. Un ruolo non secondario spetta al codice della narrazione. Nella tradizione orale, la lingua impiegata è il sardo nelle sue distinte varietà dialettali, mentre nella scrittura è l'italiano che si fa veicolo di trasmissione per le generazioni future e in generale per i destinatari dei racconti (non più solo uditori, ma anche lettori).

Un'altra studiosa di leggende e tradizioni popolari è Dolores Turchi. Da esperta di riti e tradizioni popolari, tra cui lo sciamanesimo e le pratiche di medicina popolare in auge nella società sarda agropastorale, la Turchi si è dedicata alla raccolta di storie e leggende scaturite dalla credenza di esseri fantastici, abitanti di boschi, montagne, fiumi, spiriti benefici e talvolta maligni di cui sempre meno ci capita di sentire i nomi. L'antologia pubblicata da Newton Compton nel 1984 ha per oggetto le leggende e i racconti della tradizione isolana che la studiosa ha raccolto in giro per la Sardegna, e che sono confluite nell'opera per testimoniare il ricco patrimonio della cultura orale e preservarlo dall'oblio. La scrittura si è sostituita all'oralità; i mass-media e oggi i media digitali hanno preso il sopravvento sulla pratica del racconto come momento di aggregazione familiare e comunitaria che scandiva le giornate di lavoro e alleggeriva le mansioni domestiche.

I nomi di Bottiglionni, Delitala e Turchi torneranno ancora nei prossimi paragrafi.

<sup>13</sup> E. Delitala, *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2000, p. 7.

<sup>14</sup> E. Delitala, *Gli studi sulla narrativa tradizionale sarda. Profilo storico e bibliografia analitica*, Sassari, Gallizzi, 1970.

### 3. I miti secondo Grazia

La riscoperta delle tradizioni popolari stimolata dal Positivismo tra fine Ottocento e il primo decennio del Novecento incoraggia altresì le ricerche sui miti di impianto antropologico e demologico: si moltiplicano gli studi sugli usi e costumi, sulle credenze popolari e le superstizioni. L'isola si presenta, agli occhi di studiosi, antropologi e letterati, come il luogo privilegiato del mito e della memoria, custode di valori e rituali ancestrali.

Una delle prime a interessarsi al repertorio di racconti e tradizioni popolari è Grazia Deledda: incaricata da Angelo De Gubernatis di raccogliere le leggende del folklore sardo per l'allora costituenda "Società Italiana per il folklore" (inaugurata il 20 novembre 1893 a Roma), la scrittrice assume il compito con entusiasmo e trepidazione. Il saggio *Tradizioni popolari di Nuoro* vede la luce per la prima volta nel 1895 sulla «Rivista delle tradizioni popolari italiane» diretta da De Gubernatis. Nella raccolta confluiscono preghiere, imprecazioni, giuramenti, proverbi e detti popolari nuoresi, scongiuri e una lista dei più diffusi *numenes e zistros*, cioè i nomignoli che si affibbiano alle famiglie e i diminutivi. Nella sua ricerca sulle tradizioni popolari nuoresi, che riguardano non solo il folklore ma anche la religiosità degli abitanti di Nuoro e dintorni, la Deledda raccoglie anche i *berbos*, «parte più caratteristica e importante delle credenze superstiziose del Nuorese»,<sup>15</sup> filastrocche, *attitidos* ('canti funebri') e ninne nanne in dialetto nuorese con traduzione in italiano, spesso letterale. A proposito dei *verbos* o *berbos*, la scrittrice afferma di sentirsi attratta da queste formule ammantate di mistero ma pensa che si tratti di «parole e cerimonie diaboliche»,<sup>16</sup> e per questo motivo la curiosità è frenata dal timore. Ma quando inizia a interessarsi all'argomento, scopre, non senza delusione, che si tratta di «riti pagani, con reminiscenze dei riti druidici, [...] che i Sardi hanno saputo conservare attraverso tante vicende e tante mescolanze di popoli».<sup>17</sup>

Gli echi delle leggende e dei miti che la Deledda raccoglie durante la collaborazione col De Gubernatis affiorano nei suoi romanzi e nei suoi racconti, a testimonianza della curiosità e dell'interesse che la scrittrice nutre per le tradizioni locali e per la sua terra. Secondo la scrittrice, le leggende sarde hanno un «vero valore storico» e, se opportunamente studiate, rappresenterebbero dei «documenti vivi, utili per la storia sarda».<sup>18</sup>

Alberto Contu, nel saggio introduttivo a *L'isola degli spiriti* di Grazia Deledda, scrive che la scrittrice «appartiene a un filone culturale che si limita a celebrare la

<sup>15</sup> G. Deledda, *Tradizioni popolari di Nuoro*, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda, 2004, p. 119.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> G. Deledda, *Prologo*, in *Leggende sarde*, a cura di D. Turchi, Roma, Newton Compton Editori, 1995, p. 19.

fine della Tradizione».<sup>19</sup> La Sardegna rappresenta, per la Deledda, «un interessante laboratorio per valutare la persistenza delle tradizioni orali»,<sup>20</sup> tanto tenacemente aggrappate al passato da impedire all'isola di entrare finalmente nell'età moderna, scientificamente e culturalmente progredita. Nuoro, il centro più caratteristico dell'isola insieme alla Gallura,<sup>21</sup> è simbolo di resistenza, di «fissità storica»<sup>22</sup> e arcaicità, di *sauvagerie*, per dirla con un termine dell'etnografia dell'epoca, che ha influenzato il pensiero deleddiano e la sua visione del paese natio e della Sardegna tutta.

Risuonano, nelle opere della Deledda, i suoni e le voci della natura: la voce dell'acqua, la voce della foresta, la voce del mare; e si odono le voci dei narratori di antiche storie e leggende che veicolano le tradizioni e le credenze del passato. I temi portanti delle novelle e dei racconti sono gli amori infelici e disperati, i tradimenti, le vendette e le faide fratricide.

I racconti “fantastici” di Grazia Deledda sono quasi tutti a lieto fine: se c'è un conflitto, viene risolto; la magia prende il sopravvento sull'incredulità dei protagonisti, quasi sempre maschili, che raggiungono i propri obiettivi o vedono avverati i propri desideri. Laddove c'è mistero, c'è vendetta, il motore principale che spinge gli individui a farsi giustizia e a ristabilire l'ordine; il malocchio e la magia non sono che un pretesto per alleviare o giustificare una consuetudine ben più radicata delle credenze superstiziose. Le opere della Deledda sono intrise di richiami alle forze soprannaturali e agli esseri fantastici, cui la scrittrice afferma di non credere in nessun caso: «Io non ci credo e se il mio povero consiglio può valere direi di non crederci pure voi».<sup>23</sup> La Deledda prende le distanze dalle credenze popolari e dalle superstizioni, una sorta di *captatio benevolentiae* che la svincola dalle storie che racconta e soprattutto dalla società che le tramandano.

Le prime pagine di *Canne al vento* (1913) sono un concentrato di creature fantastiche che si manifestano nelle ore notturne, quando l'evidenza diurna che rassicura l'uomo soccombe dinnanzi al mistero della notte:<sup>24</sup>

la giornata dell'uomo lavoratore era finita, ma cominciava la vita fantastica dei folletti, delle fate, degli spiriti erranti. I fantasmi degli antichi Baroni

<sup>19</sup> A. Contu, “Introduzione”, in *L'isola degli spiriti*, G. Deledda, Cagliari, Zonza Editori, 2006, p. 8.

<sup>20</sup> Ivi, p. 10.

<sup>21</sup> Da una lettera ad Angelo De Gubernatis dell'8 maggio 1893. Cfr. G. Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Cagliari, CUEC Editrice, 2007, p. 22.

<sup>22</sup> Contu, “Introduzione”, cit., p. 9.

<sup>23</sup> Deledda, *Malocchio. Racconto di Natale*, in *L'isola degli spiriti*, cit., p. 30.

<sup>24</sup> C. Incani Carta, *Luoghi, paesaggi, uomini per voce di Grazia Deledda. Geografia e letteratura*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2007, p. 92.

scendevano dalle rovine del castello di Galte; [...] Efix sentiva il rumore che le *panas* (donne morte di parto) facevano nel lavare i panni giù al fiume, battendoli con uno stinco di morto, e credeva di intravedere l'*ammattadore*, folletto con sette berretti entro i quali conserva un tesoro, balzar di qua e di là sotto il bosco di mandorli, inseguito dai vampiri con la coda d'acciaio. [...] agli spiriti maligni si univano quelli dei bambini non battezzati, spiriti bianchi che volavano per aria tramutandosi nelle nuvolette argentee dietro la luna: e i nani e le *janas*, piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tessere stoffe d'oro in telai d'oro, [...] mentre i giganti d'affacciavano tra le rocce dei monti battuti dalla luna, tenendo per la briglia gli enormi cavalli verdi che essi soltanto sanno montare [...].<sup>25</sup>

Gli studi sul folklore e sulla lingua sarda si intensificano a cavallo tra l'Ottocento e i primi anni del Novecento per opera di studiosi sardi, stranieri e continentali. Il nuovo interesse per la cultura popolare sarda, oltre che per la lingua, stimola la ricerca di fiabe, storie e leggende tradizionali, che affondano le radici nel terreno, fecondissimo e inesplorato, del paganesimo, e in quello, altrettanto produttivo ma già sondato, della religione cristiana.

#### **4. A di *accabadora*: colei che dà la buona morte**

Da circa una decina d'anni, la letteratura sarda ha riportato in auge la figura dell'*accabadora*, della quale, a parte viaggiatori, antropologi e qualche studioso di tradizioni sarde, nessuno scrittore isolano si era ancora occupato. Sebastiano Depperu, classe 1982, giornalista appassionato di cultura e tradizioni locali e collaboratore del Museo etnografico Galluras di Luras, pubblica *L'ultima agabbadòra* nel 2007 (Il Filo). Segue *L'agabbadora. La morte invocata* (Il Filo, 2007) di Giovanni Murineddu (Calangianus, 1938), che dopo aver lavorato come docente di lettere e storia, ha ricoperto un importante incarico politico (senatore della Repubblica). Michela Murgia (Cabras, 1972), autrice di *Accabadora* (Einaudi, 2009), è un volto ormai noto, non solo per il sodalizio con Einaudi e per i premi vinti, ma anche per la sua sfaccettata ed eterogenea attività professionale, che va dalla produzione narrativa e saggistica, passando per l'organizzazione di festival letterari e un breve exploit politico, fino alla recente conduzione di programmi televisivi.

Si tratta di tre diverse interpretazioni del personaggio dell'*accabadora* (o *agabbadòra*), non solo per l'ambientazione e la cornice storica, ma anche per il tono delle storie e la lingua impiegata. Il romanzo della Murgia è ambientato negli anni

<sup>25</sup> G. Deledda, *Canne al vento*, Milano, Treves, 1913, pp. 4-5.

Cinquanta del Novecento nel paese immaginario di Soreni. La scelta della datazione non è casuale: gli anni Cinquanta costituiscono un momento di passaggio per la società sarda, ancora legata ad antiche pratiche di sussistenza, ma già proiettata nella modernità,<sup>26</sup> che in Sardegna inizia a manifestarsi con il progetto del Piano di Rinascita (attuato negli anni Sessanta). In quegli stessi anni, alcuni autori<sup>27</sup> collocano l'ultimo episodio di *accabadura*, avvenuto a Orgosolo nel 1952 e successivamente archiviato «perché fu riconosciuto l'intento pietoso dell'operato della donna».<sup>28</sup> Non è un caso, quindi, che la Murgia già autrice del *Viaggio in Sardegna* rievochi *attittadoras*, *praticas* e *accadoras* nel suo secondo romanzo, e scelga quella specifica cornice cronologica.

Se andiamo a ricercare le testimonianze letterarie più antiche sull'*accabadura*, scopriamo che il primo a menzionare questa figura è stato Bonaventura Licheri, frate gesuita vissuto tra il 1734 e il 1802. Le sue poesie, raccolte da Eliano Cau,<sup>29</sup> sarebbero state composte tra il 1752 e il 1802. Le *accadoras* sono descritte dal gesuita come *viles de malasorte*, *chi bendene sa morte*, *su modu peus* (*Proibidos passos*, 1768). Nella poesia, il Licheri menziona l'attività di Giovanni Battista Vassallo, il quale avrebbe estirpato la pratica dell'*accabadura* dall'Isola; in un'altra poesia, *Bandidos passos* (1770), l'*accabadura* è trattata alla stregua di una *bruja*, [...] *de Deus adultera*, *dimonia in terra vera*, *mortale pesta*. E ancora: *sa sogà e su juale siant postos a un'ala*, *s'accabadura mala pius non tochet* (*Males terrenos*, 1778). Ma il Licheri autore di questi versi non può essere il poeta del *Deus ti salvet Maria*, nato nel 1667 e morto nel 1733. Italo Bussa, fautore della rottamazione del mito dell'*accabadura*,<sup>30</sup> dedica un capitolo alle “false Carte di Neoneli”, nel quale le poesie del Licheri “inedito” omaggiato dal Cau sono definite apocriefe. Il carattere mendace delle opere sarebbe da rintracciare anche nell'uso pionieristico del termine *accabadura*, che anticiperebbe di mezzo secolo la prima occorrenza documentata.

È infatti Alberto La Marmora, nel suo *Voyage en Sardaigne* (1826), a utilizzare per primo il termine in una forma leggermente diversa da quella impiegata successivamente dall'Angius (1833):

[In] alcune regioni dell'isola, delle donne erano incaricate appositamente di affrettare la fine dei moribondi; si dava loro il nome di *Accabadure*, derivato

<sup>26</sup> L. Fortini, *Le eredità deleddiane e Michela Murgia*, in *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*, a cura di L. Fortini, P. Pittalis, Pavona di Albano Laziale (RM), Iacobelli, 2010, p. 141.

<sup>27</sup> A. Bucarelli, C. Lubrano, *Eutanasia ante litteram in Sardegna. Sa femmina accabbadòra: usi, costumi e tradizioni attorno alla morte in Sardegna*, Cagliari, Scuola sarda, 2003.

<sup>28</sup> M. Murgia, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Torino, Einaudi, 2008, p. 180.

<sup>29</sup> E. Cau, *Deu ti salvet Maria. Testi poetici inediti di Bonaventura Licheri*, Oristano, S'Alvure, 2005.

<sup>30</sup> I. Bussa, *L'accabadura immaginaria. Una rottamazione del mito*, Cagliari, Edizioni della Torre, 2015.

dal verbo *Accabare* (finire, terminare). Questo residuo di barbarie è fortunatamente del tutto sparito da un centinaio di anni.<sup>31</sup>

Nelle cronache dei viaggiatori dell'Ottocento ritroviamo diversi riferimenti alle pratiche di *accabadura* diffuse in Sardegna ma scomparse nel momento in cui vennero raccolte le testimonianze. Al contributo del La Marmora appena riportato fanno seguito (ed eco) altri scritti che riprendono le notizie con l'eventuale aggiunta di commenti o ulteriori dettagli superflui. W. H. Smyth descrive «l'usanza singolare di strangolare i moribondi nei casi senza speranza. Questo intervento era eseguito da una donna pagata appositamente, chiamata *accabadora*, cioè "terminatrice"»: <sup>32</sup> quest'abitudine sarebbe stata estirpata da Padre Vassallo sessanta o settant'anni prima che lo Smyth visitasse la Sardegna nel 1827.

Verso il 1833, Vittorio Angius descrive l'attività di «certe donnuciole che [troncavano] l'agonia d'un moribondo e [abbreviavano] le pene d'una morte stentata dando loro o sul petto o nella coppa con un corto mazzero (*sa mazzucca*), tosto che sembrasse vana ogni speranza». <sup>33</sup> Il termine *donnuciole* impiegato da Angius serba una forte carica dispregiativa per le donne e per il loro ingrato compito. M. Valéry, riprendendo la descrizione dell'Angius, parla «di un'usanza barbara, che dicono abbia cessato solo verso la metà del secolo scorso, quella delle donne, dette in sardo *accabadoras*,<sup>34</sup> che finivano per pietà i moribondi a colpi di un bastone corto e nodoso». Anche Valéry, come l'Angius, riprende l'aneddoto citato da Eschilo relativo al *riso sardonio* (Angius) o *sardonico*.<sup>35</sup>

Di *accabadoras* si occupa anche Joyce Lussu nel racconto *I vecchi del villaggio*:

Un'antichissima leggenda del centro della Sardegna, raccolta un secolo fa a Bosa da un turista ingenuo, narra come in tempi remoti vi fossero nei villaggi delle donne che si chiamavano *acabadoras*: quelle che finiscono. Il loro compito era infatti di finire, a colpi di randello, i vecchi definitivamente invalidi e inetti ad ogni lavoro. [...] Era un fatto accettato e sancito dalla comunità, che chi giungeva a tarda età finisse per mano delle *acabadoras*,

<sup>31</sup> Traduzione dal francese di Bussa, *L'accabadora immaginaria*, cit., p. 25.

<sup>32</sup> W. H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna*, cit., p. 191.

<sup>33</sup> V. Angius, G. Casalis, "Bosa nuova", in *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna: estratto delle voci riguardanti la provincia di Nuoro [A-GAL]*, vol. 1, Editrice Sardegna, 1833 p. 186.

<sup>34</sup> M. Valéry, *Viaggio in Sardegna*, trad. it. di Raimondo Carta Raspi, Cagliari, Ed. Fondazione Il Nuraghe, 1931, pp. 38-39. Valéry scrive *accabadura*, che Carta Raspi traduce con *accabadoras*.

<sup>35</sup> Il riferimento è anche in Tyndale (1849), che si rifà ancora all'Angius.

matrone rispettabili e rispettate, scelte dal consiglio degli anziani. [...] Oggi, anno 1950, delle *acabadoras* si è perso fino il ricordo.<sup>36</sup>

L'*antichissima leggenda* raccolta da un *turista ingenuo* (forse un viaggiatore straniero dell'Ottocento) proviene da un luogo indefinito del centro della Sardegna, e si colloca in tempi remoti e immemorabili. Le *accabadoras* raccontate da Joyce Lussu erano «matrone rispettabili e rispettate, scelte dal consiglio degli anziani», e finivano i vecchi «a colpi di randello» (ennesima variante dell'*accabadura*). Di questa antica pratica non è rimasta traccia nella società moderna, e i vecchi muoiono di stenti e di malattia, alcuni di miseria, e non hanno più bisogno dell'intervento delle *accabadoras*.

La leggenda dell'*accabadora* non è il fulcro del racconto di Joyce Lussu, ma ne costituisce il preambolo, non in chiave storica bensì allegorica: all'«orribile reminiscenza» del passato sono contrapposti i «progressi della civiltà» del presente (1950), dei quali si compiace persino l'ingenuo turista. L'*accabadora* è quindi metafora delle condizioni precarie dei vecchi dei villaggi di cui Joyce Lussu narra la morte, solitaria e silenziosa.

L'*accabadora* è citata anche in un saggio di Giulio che ne mette in dubbio l'esistenza, considerata una diceria popolare:

E come non fare un cenno all'esistenza, fino al secolo scorso, di una forma di eutanasia praticata da donne specialiste (*accabbadoras*, finitrici) che si dice ponessero fine alle agonie troppo lunghe soffocando il moribondo.<sup>37</sup>

Alle donne erano attribuiti saperi e poteri che andavano oltre la terrena giurisdizione: accanto alla figura delle *accabadoras*, delle *attittadoras*, troviamo anche le *spiridadas*, «[...] capaci di operare diagnosi e guarigioni prodigiose con l'aiuto di uno spirito aiutante, come pure di far ammalare per suo tramite».<sup>38</sup>

Sulla diffusione della figura dell'*accabadora* in ambito cinematografico rimando ai saggi di Murgia e Luciano in questo numero. Mi limiterò a ricordare due titoli non menzionati nei loro saggi: il primo è *Bella di notte* di Paolo Zucca (2013), corto d'animazione dai contorni horror che prende spunto dalla leggenda dell'*accabadora* «in senso esclusivamente immaginifico e fantastico, [che evoca] consapevolmente (anche con un pizzico di ironia) i toni e gli stilemi del romanzo gotico

<sup>36</sup> J. Lussu, *I vecchi del villaggio*, in *L'olivastro e l'innesto*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1982, p. 55.

<sup>37</sup> G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Cagliari, Zonza, 2000, p. 107.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 107-08.

ottocentesco».<sup>39</sup> Il corto è stato prodotto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico nell'ambito del concorso Avisà, e candidato al David di Donatello 2014. Il secondo cortometraggio, in concorso alla prima edizione del premio Centottanta, è *Accabadoras* (Close the Plane,<sup>40</sup> 2017), che racconta, con tono leggero e divertito, le ingiustizie e i piccoli soprusi di cui tutti siamo vittime, con un finale tutt'altro che lieve. Le quattro *accabadoras* del titolo hanno nomi sardi che evocano disgrazie, dispiaceri e l'immane giustizia sarda (*Làstima*, 'Stizia, Febi e Arrori).

Se il corto di Zucca è l'esito di un lavoro di ricerca nell'ambito dell'antropologia visuale in Sardegna, il lavoro di Close The Plane rivisita l'immagine e il ruolo dell'*accabadora* in chiave contemporanea, come metafora del trattamento di fine vita per il quale in Italia non esiste ancora una legge che ne disciplini l'applicazione.

### 5. *Cogas* e *sùrbiles*: le streghe-vampiro della tradizione sarda

Nella breve introduzione alla fiaba *Le streghe-vampiro*, Enrica Delitala scrive che non era raro sentire racconti sulle «*cogas*, *strias*, *sùrtiles* e *surtòras*».<sup>41</sup> Già Bottiglioni aveva elencato i nomi di quelle che secondo lui erano le reincarnazioni sarde delle Lamie degli antichi: le *cogas* del Campidano; le *sùrbiles* o *sùrviles* del Logudoro; le *sùrtiles* del Nuorese, e le *strie* della Gallura.<sup>42</sup>

La voce *coga*, dal latino *coquus*,<sup>43</sup> deriva dalla pratica delle streghe e degli stregoni di cuocere erbe per preparare filtri e pozioni, e identifica una persona vivente che può «trasformarsi ed andare a cibarsi del sangue dei neonati».<sup>44</sup> Le *cogas* possiedono un tratto somatico distintivo, che può essere una croce pelosa sulla schiena o più comunemente una coda (Delitala), «lunga circa un palmo e somigliante a quella del porco o del capro».<sup>45</sup> Inoltre, sia Delitala sia Atzeni sottolineano che le *cogas*, particolarmente attratte dal sangue dei bambini appena nati, stringono un patto col diavolo che permette loro di trasformarsi in piccoli animali (gatto, moscone, uccello) oppure in fumo o addirittura in un gomitolino di cotone;

<sup>39</sup> F. Bellu, "Zucca e la "Bella di notte", *Cinemecum*, 7 dicembre 2011.

[http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3667%3Azucca-e-la-qbella-di-notte&catid=120%3Anumero-precedente&Itemid=169](http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3667%3Azucca-e-la-qbella-di-notte&catid=120%3Anumero-precedente&Itemid=169) (ultimo accesso il 25 settembre 2018).

<sup>40</sup> "Traduzione" inglese dei cognomi dei registi, Manuel Serra e Francesco Deplano.

<sup>41</sup> Delitala, *Le streghe-vampiro*, in *Fiabe e leggende*, cit., p. 279.

<sup>42</sup> Bottiglioni, *Elementi e caratteri generali della leggenda sarda*, in *Leggende e tradizioni*, cit., p. 38.

<sup>43</sup> M. L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, Nuoro, Ilisso, 2008, p. 259.

<sup>44</sup> Delitala, *Le streghe-vampiro*, cit., p. 280.

<sup>45</sup> V. Atzeni, *Le streghe in Sardegna (Is Cogas)*, «Pagine di Storia della Medicina», Anno II, n. 3, 1958, p. 3. Secondo altre fonti, si tratterebbe di una codina d'acciaio a forma di mezza falce. Cfr. C. Zedda, *Creature fantastiche in Sardegna*, Cagliari, La Riflessione, 2008.

affinché la metamorfosi si compia, le *cogas* si cospargono il corpo di unguenti magici per raggiungere facilmente la culla della vittima prescelta. La strega-vampiro colpisce i bambini che non hanno ancora ricevuto il sacramento del battesimo,<sup>46</sup> e che pertanto si trovano in una sorta di limbo sacrale che non li protegge dagli spiriti maligni o dal malocchio e non permette loro di essere accolti nella comunità.

Sono tanti gli studiosi sardi che si sono occupati delle *cogas* e ne hanno riportato descrizioni e leggende,<sup>47</sup> anche riferite al santo invocato per tenerle lontane, San Sisinnio. Nel paese di Villacidro, *bidda 'e is cogas* ('paese delle streghe') per eccellenza, c'è una piccola chiesa campestre dedicata al santo delle streghe, spesso raffigurato mentre le tiene legate e soggiogate.<sup>48</sup> La leggenda de *is kôgâs e ssantu isinni* ('Le streghe e san Sisinnio'),<sup>49</sup> raccolta da Bottiglioni proprio a Villacidro, narra di una donna che, dopo essersi trasformata in gatto, riesce a penetrare nella camera del nipotino e a ucciderlo; la madre della piccola vittima, accortasi del delitto, colpisce il gatto sulla bocca e in testa, cacciandolo. Il giorno dopo, la colpevole è riconosciuta dalla madre del bambino grazie ai segni che la mazza le ha lasciato sul volto.

Il termine *coga* con il significato di maga, veggente, indovina, senza alcuna implicazione vampiresca, è impiegato da Sergio Atzeni sia ne *Il demonio è cane bianco*, sia in *Bellas mariposas*. Nel primo racconto, originariamente pubblicato col titolo di *Araj dimoniu* nel 1984, la *coga* «scende dai paesi del nord, inattesa. La chiamano, e legge la vita del neonato»;<sup>50</sup> anche Aleni, la *coga* di *Bellas mariposas*, «legge il futuro il passato il presente di uomini donne bambini e animali a libera offerta».<sup>51</sup> La *coga* Aleni, che nella trasposizione cinematografica diretta da Salvatore Mereu è interpretata da Micaela Ramazzotti, è «il *deus ex machina*, colei che risolve qualsiasi situazione».<sup>52</sup> In entrambi i casi, la *coga* non è una strega-vampiro portatrice di morte, bensì una figura positiva associata alla vita cui l'autore assegna un ruolo decisivo all'interno della narrazione.

Di natali villacidresi è Michela Anedda, autrice del cortometraggio d'animazione *Cogas* (2013),<sup>53</sup> rilettura in chiave dark dell'antica leggenda delle streghe suc-

<sup>46</sup> L. Orrù, *Immaginario e ciclo riproduttivo in Sardegna: voglie, mostri, streghe*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti*, Atti del seminario di Cagliari, 22-24 gennaio 1990, a cura di G. Cerina, M. Domenichelli, P. Tucci, M. Virdis, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 142. Orrù scrive che anche le puerpere si trovano in uno stato di debolezza e impurità rituale che attira le streghe-vampiro.

<sup>47</sup> Per una rassegna dei principali contributi, rimando ad A. Mulas, *Una sottile virtù diabolica. Gli esseri fantastici che succhiano sangue nella cultura popolare della Sardegna*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1992.

<sup>48</sup> Un bassorilievo raffigurante l'effigie di San Sisinnio è custodito nella cripta della Cattedrale di Cagliari.

<sup>49</sup> Bottiglioni, *Leggende e tradizioni*, cit. pp. 228-229.

<sup>50</sup> S. Atzeni, *Il demonio è cane bianco*, in *Bellas mariposas*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 13.

<sup>51</sup> Ivi, p. 106.

<sup>52</sup> C. Farci, *Cromatismo, ritmo, memoria: sulla narrativa di Sergio Atzeni*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 23 2016, p. 202.

<sup>53</sup> Il corto si può vedere per intero su Vimeo, al link <https://vimeo.com/82686026> (ultimo accesso il 21 settembre 2018).

chiatrici di sangue. Gli elementi principali di questa favola realizzata con la tecnica dell'animazione a passo uno (*stop motion*) sono la figura della *coga*, una strega che vive nel bosco e che di notte si trasforma in gatto per andare a succhiare il sangue dei neonati; l'ambientazione notturna e spettrale; l'abbigliamento della *coga*, così come gli arredi e le suppellettili della casa che rimandano alla tradizione sarda (maschere del Carnevale barbaricino; i bottoni in argento che pendono dalle maniche dell'abito nero). Un altro elemento associabile all'aspetto della *coga* secondo la tradizione è la coda di gatto che sbuca da sotto la gonna, mostrata in due scene.

La premessa della vicenda, affidata a una voce narrante in inglese, richiama esplicitamente, anche sul piano visivo, il sangue delle vittime di cui le *cogas* si nutrono. Il personaggio della *coga* presenta caratteristiche inesorabilmente legate al passato e alla leggenda, ma la vicenda si svolge nel presente. Presentato in importanti festival nazionali e internazionali, il film di Michela Anedda rievoca le atmosfere gotiche delle favole animate di Tim Burton realizzate con la stessa tecnica: *Frankenweenie*, *La sposa cadavere*, e naturalmente il classico *Nightmare Before Christmas*, diretto da Henry Selick.

Dal Campidano ci trasferiamo nella Sardegna centrale, dove troviamo le *sùrbiles*,<sup>54</sup> i vampiri cui accenna Grazia Deledda in almeno tre romanzi: *Canne al vento*, di cui ho già riportato un estratto; *Il ritorno del figlio* («perché il vampiro ha una predilezione spiccata per il sangue dei bambini»);<sup>55</sup> e *Nel deserto* («ha appeso alla finestra una falce perché i vampiri s'indugino a contarne i denti e così non entrino in casa nostra»);<sup>56</sup> Sappiamo che la Deledda sta parlando delle *surbiles* o *surtiles*, perché nel saggio *Superstizioni, credenze e medicine popolari* le descrive come «specie di vampiri, di fate maligne ed infernali che una volta, antichissimamente, erano forse donne malvagie».<sup>57</sup> Il rimedio per proteggere i bambini è una falce di cui la *surtile* si ferma a contare i denti, «e siccome non ci riesce mai, torna sempre da capo e così passa l'ora».<sup>58</sup> *Sas surbiles* – il nome cambia nel contributo *Spauracchi dei bimbi* – sono temute dai ragazzi; l'autrice ricorda che da piccola, spaventata da questa figura immaginaria, «turava ermeticamente ogni buco della serratura non potendo appendere la falce in capo al letto».<sup>59</sup>

Leggende sulle *surbiles* sono state raccolte da Enrica Delitala e da Dolores Turchi, mentre Bottigioni riferisce solo di *cogas* e *strias*, le versioni galluresi del-

<sup>54</sup> Adotto il termine *sùrbile* per praticità, nonostante i nomi delle streghe-vampiro varino a seconda dell'area dialettale di riferimento: *sùlbiles*, *sùrtiles*, *surbéntiles*, *subvulas*, *sùvulas*, *survilias* ecc.

<sup>55</sup> G. Deledda, *Il ritorno del figlio*, edizione critica a cura di D. Manca, Cagliari, CUEC Editrice, 2005, p. 21.

<sup>56</sup> G. Deledda, *Nel deserto*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1911, p. 108.

<sup>57</sup> Deledda, *Tradizioni popolari*, cit., p. 136.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 187.

le streghe-vampiro di cui riporta un racconto originario di Aggius. Qualunque sia l'origine delle leggende, le caratteristiche fisiche e comportamentali associate alla strega-vampiro non variano: la *coga/sùrbile* appartiene alla comunità nella quale agisce e uccide; per questo motivo, l'elemento del perturbante causa maggiore inquietudine e sgomento. La donna non può essere riconosciuta e identificata per via della sua metamorfosi, ma lei è cosciente della sua condizione, e allo stesso tempo non può sfuggire al suo infausto destino. Secondo la leggenda, le donne nate la notte di Natale a mezzanotte e le settime figlie femmine sono condannate a scontare la loro pena di donna vampiro, che si interromperà solo con la loro morte;<sup>60</sup> la società non colpevolizza queste donne perché consapevole che la loro condanna è stata voluta da Dio. I rimedi contro la strega-vampiro sono diversi: oltre all'uso della falce, che Max Leopold Wagner riprende da Grazia Deledda,<sup>61</sup> anche la scopa, il treppiede, lo spiedo con la punta rivolta verso l'alto sono alcuni dei deterrenti più efficaci contro la visita delle streghe-vampiro durante le ore notturne.

*Surbiles* è il titolo dell'ultimo film di Giovanni Columbu, presentato nella sezione "Signs of Life" del Locarno Film Festival nel 2017. L'azione è preceduta dalla descrizione delle *sùrbiles*, che per penetrare nelle case si trasformano in fumo, vento o acqua, oppure in mosca (la metamorfosi in gatto non è menzionata); vengono elencati i rimedi per tenerle lontane (semplici oggetti di uso quotidiano messi in posizione rovesciata, ma anche un pettine o una falce dentata di cui la *sùrbiles* si incanta a contare i denti). La premessa spiega inoltre che in passato era loro attribuita la morte improvvisa e inspiegabile dei bambini piccoli.

*Surbiles* è un documentario di finzione, frutto di un lungo lavoro di gestazione e ricerca sul campo. Il film ha una struttura bipartita: da una parte, ci sono le testimonianze "reali" di donne anziane di un piccolo centro della Barbagia, Ollolai, cui Columbu pone domande in italiano e in sardo, con l'obiettivo di ricostruire la memoria delle *sùrbiles*, aneddoti ed episodi legati a queste figure leggendarie che possono aver turbato la comunità. Dall'altra, c'è la messinscena: dalle testimonianze delle anziane scaturisce la rappresentazione delle *sùrbiles*.

Durante le interviste, le donne rispondono in sardo, salvo brevissime incursioni dell'italiano, perché le leggende sulle *surbiles* sono state tramandate nella lingua materna, il sardo appunto. Non tutte affrontano l'argomento con serenità: alcune hanno paura di parlarne; altre fanno finta di non saperne nulla, oppure di avere solo ricordi vaghi; altre, invece, raccontano con profusione di dettagli e riferimenti a fatti e persone che loro giurano di aver conosciuto. L'intervistata, a volte in

<sup>60</sup> Zedda, *Creature fantastiche*, cit., p. 162.

<sup>61</sup> «[Le] *sùrbiles* s'intrattengono a contare i denti, ma poiché esse sono in grado di contare solo sino a sette, ricominciano sempre da capo»: M. L. Wagner, *La vita rustica*, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 126n.

compagnia di una parente, è inquadrata frontalmente, seduta su una sedia o una poltrona nella cucina di casa: l'ambiente domestico concilia la narrazione, mette le testimonianze a proprio agio e permette di rievocare fatti avvenuti molti anni prima – la distanza temporale li rende, in alcuni casi, innocui, inoffensivi, e per questo motivo narrabili.

Alcune testimonianze descrivono le *sùrbiles* come *ànimas malas* ('anime cattive, dannate'), ma dalla lettura di Delitala e Turchi sappiamo che non sarebbe corretto etichettarle come cattive *tout court* perché si tratta di donne condannate a scontare una colpa, individuale o collettiva, e che non possono opporsi al proprio destino. La dimensione della colpa, inesorabilmente accettata e condivisa dalla comunità, è evidente soprattutto nelle ricostruzioni, che mostrano *sùrbiles* anziane nell'atto di circuire bambini o di saziarsi del loro sangue, e *sùrbiles* giovani che invece proteggono le vittime e cercano di contrastare l'azione delle più anziane.

Il ricorso agli elementi fantastici nelle ricostruzioni è sempre misurato e funge da anello di congiunzione tra la contemporaneità (le interviste) e il mito. Senza l'uso di particolari effetti speciali, le ricostruzioni intendono mostrare il perturbante che si manifesta oltre le testimonianze orali e i ricordi delle persone intervistate, fino a colmare gli interstizi del non detto. Il termine tedesco che traduce il perturbante è *unheimlich*: contrario di *heimlich* (da *Heim*, 'casa'), 'ordinario, confortevole, familiare', significa 'inconsueto, estraneo, non familiare'. *Unheimlich*, secondo l'interpretazione di Sigmund Freud,<sup>62</sup> indica il rimosso, le paure ancestrali legate alla nostra infanzia, le superstizioni e le credenze represses che tornano dal passato sotto forma di spettri e creature inquietanti. Una delle ultime sequenze del film mostra un sabba notturno nel bosco durante il quale gli spiriti dei defunti, uomini e donne, si ritrovano a danzare intorno al fuoco, elemento dalla duplice natura (catartica e demoniaca).

Le *sùrbiles* rievocate da Columbu non sono esseri mitologici confinati in un tempo storico, prodotti dell'immaginario collettivo, ma sono il riflesso dell'*unheimlich* che si insinua nella nostra società e sconvolge le nostre certezze, svelandone il lato oscuro. La leggenda delle *sùrbiles* non è che un pretesto per scavare nella memoria di un popolo e metterne a nudo inquietudini e timori mai del tutto sopiti. *Surbiles*, come in precedenza *Visos* (1984), scaturisce dalla profonda immersione in una comunità, e riporta in vita, attraverso i racconti e i ricordi (reali, immaginari?) delle persone, una figura leggendaria ammantata di fascino e mistero.

<sup>62</sup> S. Freud, *Il perturbante*, Roma, Theoria, 1984.

## 6. *Janas & gianas*: fate benevole o streghe cattive?

Chi è stato in Sardegna almeno una volta si sarà imbattuto o avrà sentito parlare delle *domus de janas*,<sup>63</sup> sepolture ipogeiche scavate nella roccia che risalgono al Neolitico (3.400-2.700 a.C.), presenti su tutto il territorio isolano ma con una maggiore diffusione nelle regioni centrali e meridionali. Secondo la credenza popolare, le tombe sarebbero state le dimore delle *janas*, ritenute da alcuni spiriti cattivi e vendicativi, dall'aspetto orripilante. In altre parti dell'isola, le *janas* erano considerate fate di piccola statura, benevole e sagge, «esseri benéfici per la vita dell'uomo».<sup>64</sup>

A Fonni, secondo le testimonianze del Lovisato,<sup>65</sup> si credeva che le *gianas*<sup>66</sup> fossero dotate di una voce dolcissima, e il loro aspetto altrettanto grazioso avrebbe dato origine all'espressione *bella comènti una giana* ('bella come una fata').<sup>67</sup> A Tortolì, scrive il Bottiglioni, «le *gianas* avevano delle mammelle lunghissime che gettavano dietro le spalle, sia per allattare i bambini che portavano dentro a delle ceste legate sulla schiena, sia perché non toccassero terra, quando lavoravano».<sup>68</sup> La raccolta di Bottiglioni presenta un vasto repertorio di credenze e le leggende sulle *janas*, che variano da paese a paese. I caratteri delle *janas* sono indefiniti, e spesso si confondono con quelli di altri esseri reputati malefici o portatori di cattiva sorte e di disgrazie, come ad esempio le streghe-vampiro ad Asuni, Tonara e Isili.<sup>69</sup> Anche le ricerche etnografiche condotte da Luisa Orrù confermano la caratteristica dell'ematofagia attribuibile alle *gianas*, «che rapiscono e succhiano il sangue ai bambini e agli adulti perché solo in tal modo possono riprodursi».<sup>70</sup> A Laconi, piccolo centro del Sarcidano, la figura delle *janas* si sovrappone addirittura a quella delle *panas*, le donne morte di parto di cui parlerò nel prossimo paragrafo. Altre leggende riferiscono, inoltre, del potere esercitato dalle *gianas* sui neonati, di cui

<sup>63</sup> Grazia Deledda le descrive come «specie di abitazioni sotterranee che si dicono scavate ed abitate nei tempi preistorici dalle *janas*, piccolissime fate di un carattere e di un'indole tutta diversa dalle fate comuni»: Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., p. 56.

<sup>64</sup> Wagner, *DES*, cit., p. 458.

<sup>65</sup> D. Lovisato, *Una pagina di preistoria sarda*, in *Atti della R. Acc. dei Lincei*, serie IV, vol. III 1886, pp. 84 ss.

<sup>66</sup> La grafia varia a seconda delle zone e delle fonti. Mentre Deledda scrive *jana*, Bottiglioni impiega il fonema ġ per trascrivere l'affricata prepalatale sonora di *gianas* [ġanas]; la stessa forma, *giana*, è adottata da Delitala e da Sergio Atzeni in *Araj dimoniù*, ripresa anche da Mauro Tetti nel suo romanzo d'esordio *A pietre rovesciate* (Tunuè, 2016). Nel *DES* la voce è registrata con la semiconsonante *y*, *yána*; secondo Wagner, il termine sarebbe la corruzione di Diana, dea della caccia e della verginità venerata anche in Sardegna. La tesi secondo la quale le *gianas* o *janas* sarebbero associate alla purezza virginalità è avvalorata anche da E. Delitala, *Materiali per lo studio degli esseri fantastici del mondo tradizionale sardo*, in *Studi sardi*, Vol. XXIII 1974, p. 30. Quello di *birghines* ('vergini') è un altro nome che Grazia Deledda attribuisce alle *janas* (cfr. Deledda, *Tradizioni popolari*, cit., p. 165).

<sup>67</sup> Bottiglioni, *Leggende e tradizioni*, cit., p. 41.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Delitala, *Materiali per lo studio*, cit., p. 25.

<sup>70</sup> Orrù, *Immaginario e ciclo riproduttivo in Sardegna*, cit., p. 146.

si dice che siano *beni fataus* ('benedetti, fortunati') o *mali fataus* ('condannati, disgraziati') in base al verdetto insindacabile delle *gianas*.

Le *gianas* erano ancora rappresentate «come ricchissime e molto belle, tutte occupate a tessere, con le loro dita fini e delicate, preziosi broccati, in telai d'oro»;<sup>71</sup> nella leggenda *Le Gianas e le Signore di Donnigazza*, raccolta da Bottigioni a Ghilarza, le *gianas* sono descritte come «piccoline piccoline e [...] molto belle, con un fazzoletto fiorito e posto alla Santa Zita e con le collane [che] cucivano e filavano e lavoravano nella loro terra».<sup>72</sup>

Le «bellissime piccole fate tessitrici d'oro che abitano gli anfratti delle rocce»<sup>73</sup> hanno ispirato il documentario *Janas: storie di donne, telai e tesori* (2015), realizzato a più mani, come un paziente lavoro di tessitura, per rendere omaggio alla tradizione tessile della Sardegna. Il film è frutto di un incontro, quello tra il collettivo Carta Bianca, costituito da Giulio Filippo Giunti, Giorgia Boldrini e Stefano Massari, e Stefania Bandinu, artista-artigiana sarda trapiantata a Bologna, e racconta un viaggio in Sardegna alla ricerca di storie, saperi e tessuti tradizionali che la Bandinu intreccia nei suoi "gioielli narrativi". La locandina del documentario mostra un fitto ordito di strade che conducono ai principali centri della produzione tessile sarda; il filo rosso che li tiene cuciti insieme traccia un itinerario di incontri e racconti, attraverso le trame dell'oralità. Le *janas* sono, in questo senso, le custodi di un'antica arte femminile che in Sardegna ha radici salde e profonde.

Bisogna fare un salto indietro di quasi quarant'anni per trovare un lungometraggio che rechi, almeno nel titolo, un rimando alle *janas*. Il film *Sa jana* di Massimo Pupillo (1980), lungi dal voler raccontare il passato mitico della Sardegna o presentarne il ricco patrimonio archeologico, è «un ritratto "fuori tempo" della zona del Sinis»,<sup>74</sup> in parte ispirato al libro-inchiesta di Giuseppe Fiori, *Baroni in laguna*. Riprendendo le parole del regista, intervistato da Gianni Olla, «*Sa Jana* è un atto d'amore verso la Sardegna e, nello stesso tempo, un tentativo di mostrare una Sardegna vera, con la sua gente e i suoi problemi».<sup>75</sup> È, quindi, un film che riflette sulla condizione dei pescatori del Sinis e sulle implicazioni sociopolitiche delle battaglie ingaggiate dai lavoratori, ma mostra anche la progressiva presa di coscienza da parte del giovane protagonista, Pietro, un bambino che crede nelle fate e nel potere della giustizia che esse incarnano.

<sup>71</sup> Bottigioni, *Leggende e tradizioni*, cit., p. 43.

<sup>72</sup> Ivi, p. 161.

<sup>73</sup> Murgia, *Viaggio in Sardegna*, cit., p. 178.

<sup>74</sup> G. Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC Editrice, 2008, p. 174.

<sup>75</sup> G. Olla, *Intervista a Massimo Pupillo*, «La Nuova Sardegna», 3 dicembre 1980.

## 7. Nel segno delle *panas*

La credenza delle creature acquatiche sarebbe da attribuire all'importanza di una risorsa fondamentale per il sostentamento della società sarda, da sempre basata su un'economia agropastorale, nonché al culto delle acque, che in Sardegna ha un'origine molto antica. La diffusione di edifici cultuali quali fonti e pozzi sacri risalenti al Bronzo finale<sup>76</sup> (1.500-900 a.C.) rimanderebbe all'importanza dell'acqua quale elemento sacro di purificazione e benedizione, dotato di proprietà curative ma anche dimora degli spiriti, in genere maligni.<sup>77</sup> Laghi, fiumi, sorgenti sarebbero protetti da divinità femminili, ma più spesso, nell'immaginario popolare, l'elemento acquatico è associato alla presenza di esseri fantastici e demoniaci e ad anime dannate, come le lavandaie notturne<sup>78</sup> o *panas*. Il termine deriverebbe da *panus*, usato da Plinio e dai medici per indicare un tumore, una specie di cancro,<sup>79</sup> e indica le donne morte di parto che si recano nei fiumi e nei lavatoi di campagna durante la notte per lavare i panni dei loro bambini con uno stinco di morto (*sa daedda*).

Come scrive Orrù,

i fantasmi delle donne morte di parto e in puerperio, prima della purificazione – o anche delle ragazze nubili, rimaste incinte e che si crede per il disonore affogate dai parenti -, stanno solitamente presso i corsi d'acqua, impegnate, per lo più nelle ore notturne, a lavare i panni sporchi del parto o le fasce del bambino e che possono sì fare del male ma soltanto a coloro che, scambiandole per esseri viventi, s'appressano incautamente.<sup>80</sup>

Echi del mito delle *panas* si ritrovano nel romanzo *Canne al vento* di Grazia Deledda, che menziona l'uso dello stinco di morto per battere i panni dei neonati, e nella leggenda *La donna col viso macchiato*, raccolta da Gino Bottigioni a Tempio e trascritta in dialetto gallurese; nel testo, però, non si parla esplicitamente di *panas* ma di donne morte di parto, «costrette a lavare i panni delle loro creature, tutte le notti, per sette anni di seguito».<sup>81</sup>

<sup>76</sup> Il culto delle acque praticato presso fonti e pozzi sacri, strutture ipogee costruite in prossimità di vene freatiche e sorgenti sotterranee, è legato alla civiltà nuragica.

<sup>77</sup> Delitala, *Materiali per lo studio*, cit., p. 26.

<sup>78</sup> La locuzione è attestata per la prima volta in G. Calvia, *Esseri meravigliosi e fantastici nelle credenze sarde e specialmente di Logudoro*, estratto dall'*Archivio per le tradizioni popolari*, vol. XXII, Palermo, C. Clausen, 1903, pp. 1-10. Il Calvia ricollega la figura delle *panas* sarde a quella delle *lavandières* o *laveuses de nuit* riferite nelle *Légendes de Bas-Berry* raccolte da Maurice Sand, ossia madri snaturate che hanno ucciso i loro bambini e dopo la morte sono condannate a lavare i cadaveri delle loro vittime fino al giudizio universale (ivi, p. 5n). Cfr. anche Delitala, *Materiali per lo studio*, cit., p. 27.

<sup>79</sup> Wagner, *DES*, cit., p. 586.

<sup>80</sup> Orrù, *Immaginario e ciclo riproduttivo in Sardegna*, cit., p. 143.

<sup>81</sup> Bottigioni, *La donna col viso macchiato*, in *Leggende e tradizioni*, cit., p. 95n.

Il regista Marco Antonio Pani ha dedicato un cortometraggio alle *panas*, prodotto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico, con il contributo del comune di Olmedo, dove il film è stato girato nel 2005. La didascalia iniziale spiega chi erano le *panas* e cosa sarebbe potuto succedere se un essere umano avesse interrotto o disturbato il loro triste lavoro; la loro vendetta poteva essere tremenda quanto il loro infausto destino. In una notte di luna piena, un anziano pastore, Totoi, incontra due *panas* presso un lavatoio di campagna e si ferma a osservarle. Da questo incontro scaturisce l'azione principale ambientata nel passato: Totoi si sta preparando per raggiungere il gregge, e prima di uscire si avvicina al letto della moglie incinta e si congeda dolcemente da lei appoggiandole una mano sul ventre. La madre del pastore, anche lei addormentata, prega il figlio di non uscire così presto perché ci sono le *panas*. L'ambientazione è rurale, prevalentemente notturna, ma non inquietante, né cupa; il dolce canto delle *panas*, riunite al fiume in una notte di luna piena, attira il giovane pastore ignaro del triste destino che lo attende. Leggenda e sogno si mescolano nella narrazione dai contorni suggestivi, sottolineati da una luce radente, impressionista, che esalta i dettagli e l'atmosfera onirica. Un altro elemento che lega il mito delle *panas* al territorio è l'impiego del sardo logudorese da parte degli attori. Da progetto di antropologia visuale, il cortometraggio di Pani si sviluppa come una fiction etnografica a partire dalla rievocazione di una figura immaginaria ancora viva nella memoria degli anziani delle piccole comunità agropastorali.

Per comprendere meglio il senso e l'importanza del lavoro di Pani, bisognerebbe guardare il documentario che precede la realizzazione di *Panas, Un ritorno a casa*. Si tratta di un lavoro etnografico in cui il regista e la troupe perlustrano il territorio di Olmedo, alla ricerca dei luoghi, dei volti e delle storie che confluiranno nel testo filmico. Nei racconti delle donne si rimanda alla leggenda delle *panas*, che alcune loro conoscenti avrebbero incontrato realmente – nella trama del racconto i fili dell'immaginazione e della memoria sono fittamente intrecciati.

Nel 2017, è uscito *Panas. La leggenda*, lungometraggio diretto da Francesco Trudu. È la storia di Giovanni, ossessionato dal pensiero che la giovane moglie morta di parto sia diventata una *pana* condannata a vagare per sette lunghi anni in attesa di espiare la sua colpa: l'uomo dovrà fare di tutto per impedire che l'anima della donna venga disturbata e possa finalmente trovare la pace.

## 8. Conclusioni

L'analisi di testi orali, narrativi e cinematografici mi ha permesso di ripercorrere solo una parte del vasto repertorio di miti e leggende della tradizione sarda. L'oralità che per secoli ha rappresentato l'unico canale di trasmissione dei racconti

e delle leggende è stata progressivamente sostituita dalla scrittura in italiano, recentemente affiancata dal cinema, *medium* che ha contribuito a rilanciare il sardo come lingua veicolare della narrazione. I destinatari delle leggende e dei racconti popolari non sono più solo uditori, ma lettori e spettatori che vengono trasportati nella dimensione del mito, e in alcuni casi proiettati in un tempo passato, popolato da esseri fantastici e demoniaci.

La ricerca e la rievocazione dei miti sardi contribuiscono a mantenere in vita la memoria collettiva dell'isola e il suo ricco patrimonio di fiabe e racconti popolari. C'è inoltre la volontà di interrogare il passato e rileggere i miti in chiave contemporanea, divulgandoli attraverso la letteratura e il cinema. L'interesse di scrittori, scrittrici e cineasti per il folklore e le credenze magiche e superstiziose del passato è riflesso anche nell'attenzione riposta nella lingua della diegesi, sia essa letteraria o cinematografica, e nella scelta dei titoli. I miti continuano a essere tramandati con le denominazioni in sardo - *accabadora, cogas, sùrbiles, janas, panas* - e non si danno mai in traduzione, a testimonianza del forte potere di fascinazione che esercitano sugli autori, e che questi a loro volta cercano di trasmettere al proprio pubblico.

# Sardegna tra leggenda e realtà: 'Sa femmina accabadora', colei che dà la buona morte, nelle immagini e nelle parole di alcuni autori sardi.

di GISELLA MURGIA

Università per Stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria  
gisella.murgia@libero.it

**Abstract:** The term *accabadora* refers to a woman entrusted with the task of facilitating the passing of the dying people. She killed for pity, called by the families of the patients to relieve their sufferings on their own deathbed. Basically, she practiced a sort of ante litteram euthanasia. But that carried out by the woman was also a necessary action for the survival of relatives who, most of the time, did not have the necessary resources to alleviate the sufferings of the kinsmen. Furthermore, in small towns, the doctor was often several days away on horseback. While the *accabadora* took life away, on the other hand, she gave it back, helping the women of her community to give birth. Everyone in the village knew the activity of these women but all of them were silent. They were convinced that the work of the *accabadora* was a meritorious work because it took the burden of putting an end to the sufferings of the patient. They implicitly recognized in it a social utility. After outlining the figure of 'sa femmina practica', this report analyses some works by Sardinian authors who are interested in it. Above all, we will mention the novel by Michela Murgia, *Accabadora* (Campiello prize 2010); the film by Enrico Pau, *L'accabadora*; the novels *L'ultima agabbadora* by Sebastiano Depperu and *L'agabbadora. La morte invocata* by Giovanni Murineddu; the short film *Deu ci sia* by Gianluca Tarditi, winner of the 2011 Golden Globe at 48th New York Film Festival; *Ho visto agire s'accabadora* by Dolores Turchi; *Eutanasia ante litteram in Sardegna*. *Sa femmina accabadora* by Alessandro Bucarelli and Carlo Lubrano and *S'accabadora e la sacralità del femminile* of Maria Antonella Arras.

La figura de *s'accabadora* occupa un posto di rilievo tra le credenze popolari sarde. La parola trae origine dallo spagnolo *acabar* e dal sardo *accabare* che significano 'portare a compimento, finire' (ma il termine varia da zona a zona). Era una donna a cui era delegato il compito di porre fine alle sofferenze dei moribondi. Praticava, sostanzialmente, una sorta di eutanasia ante litteram. Conosceva perfettamente l'anatomia umana, cosa che le permetteva di togliere la vita con metodo e precisione. Ma, come sottolineano Bucarelli e Lubrano nel loro *Sa femmina Accabadora*

È necessario (...) distinguere il significato della parola uccidere da quello del vocabolo finire. (...). C'è differenza tra il dire *l'hat mortu* (lo ha ucciso)

e l'*hat accabbadu* (lo ha finito, ha messo fine alle sue sofferenze) (...). Nel primo caso si intende che è stata interrotta una vita, nel secondo si intende che è stata interrotta una vita irrimediabilmente compromessa.<sup>1</sup>

Anche se, secondo l'Alziator, l'*accabadora* non metteva letteralmente fine alle sofferenze del moribondo, ma l'accompagnava alla fine della sua agonia con riti di cui, però, si è persa memoria. Dunque, l'*accabadora* non è colei che uccide, è, invece, colei che pone fine a una vita di sofferenze. Non senza pesanti carichi emotivi, contrariamente a quanto si potrebbe pensare. «Perché – si chiede Antonia, l'*accabadora* di Maria Antonella Arras – Perché proprio a me? Perché il destino ha voluto affidarmi questo compito terribile, di accompagnare nell'ultimo viaggio i sofferenti che non riescono in altro modo a concludere la loro esistenza?».<sup>2</sup> Bonaria Urrai, l'*accabadora* di Michela Murgia, (premio Campiello 2010) «non aveva pianto molto mentre veniva via da casa dei Bastiù portandosi il peso del respiro di Nicola, ma ognuna di quelle lacrime aveva lasciato un solco nuovo sul volto».<sup>3</sup> E Maria, protagonista de *L'ultima agabbadora* di Sebastiano Depperu «[arrivata] a casa (...) si buttò sul letto. Pianse. Lo fece a lungo (...) Una goccia cadde nella sua tazzina: era una lacrima. (...) Per molto tempo non uscì più di casa».<sup>4</sup> Ancora, Annetta, l'*accabadora* dell'omonimo film di Enrico Pau, si prende cura di sua nipote Tecla dopo aver provocato la morte di sua madre. Per ritrovarla lascia il suo paese per andare in una Cagliari devastata dai bombardamenti (la vicenda si svolge durante la Seconda guerra mondiale). Assiste Tecla rimasta seriamente ferita a seguito di un'ennesima incursione aerea e si innamora di un giovane medico straniero. Alla madre della donna che aveva appena assistito nel parto, che augurava alla nipote di essere forte come lei, l'*accabadora* del cortometraggio *Deu ci sia* di Gianluigi Tarditi risponde con un secco ed eloquente «Speriamo di no».

Erano le stesse famiglie dei malati terminali che, una volta constatata l'inutilità di ogni forma di cura per la malattia di cui il congiunto soffriva, si rivolgevano a 'colei che dà la buona morte' per interromperne l'agonia. «Ma molto spesso, se l'agonizzante era cosciente, era egli stesso a richiedere l'intervento di queste persone»<sup>5</sup> recitando la preghiera *Gesus, Gioseppe, Maria, assistidemi in s'urtima agonia!* (Gesù, Giuseppe, Maria assistetemi nell'ultima agonia!). Come corrispettivo per la sua opera, l'*accabadora* riceveva qualche dono in natura: grano, lardo,

<sup>1</sup> A. Bucarelli, C. Lubrano, *Eutanasia ante litteram in Sardegna, sa Femmina Accabadora*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2003.

<sup>2</sup> M. A. Arras, *Accabadora e la sacralità del femminile*, Torino, ANANKE, 2011.

<sup>3</sup> M. Murgia, *Accabadora*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>4</sup> S. Depperu, *L'ultima agabbadora*, Roma, Il Filo, 2007.

<sup>5</sup> D. Turchi, *Ho visto agire s'accabadora*, Oliena, Iris, 2008.

zucchero, «mai denaro perché *sa morte nun bi pacata*» ('la morte non si paga'). E, comunque, pagare per dare la morte era contrario ai principi religiosi ma anche a quelli della superstizione. Molto spesso, però, la *fèmina accabadora* andava via senza pretendere nulla, solo la gratitudine della famiglia del malato.

Quello che potrebbe sembrare, ad una prima valutazione, un atto dettato da una sorta di pietas, era spesso legato anche a fattori di ordine economico. Appartenendo il più delle volte a una classe sociale poco abbiente, i parenti del malato non avevano le risorse necessarie per alleviare le sofferenze del congiunto. Senza contare che, nei piccoli paesi, un medico era distante spesso più di un giorno di cavallo.

Le origini di questa controversa figura si perdono nella notte dei tempi. Qualcuno le attribuisce origini puniche, altri addirittura nuragiche. Quel che è certo è che pare siano stati gli spagnoli, nel XVII secolo, a reintrodurre questa pratica. «Fino all'anno 1918 l'eutanasia era considerata legale. Da quell'anno, non lo fu più, con una legge del governo italiano. (...) Il decreto prevedeva due anni di assestamento. (...) affinché chi facesse quel mestiere potesse prenderne atto».<sup>6</sup> Non c'è unanimità di pensiero da parte di storici e antropologi sulla reale esistenza dell'*accabadora*. Alcuni ritengono che la donna che dà la buona morte non sia mai esistita. Alberto Della Marmora, studioso naturalista piemontese, nella seconda edizione del suo *Viaggio in Sardegna*, si chiede se l'uso «d'affrettare la fine dei moribondi, che si è preteso esistesse nell'isola, dove ne sarebbero incaricate certe donne dette perciò accabadure, è veramente esistito, o se, come è probabilissimo, si tratta di una semplice tradizione popolare».<sup>7</sup> Descrivendo la Sardegna in alcuni diari di viaggio, il capitano di marina William Henry Smyth scrisse che «nella Barbagia vi era la straordinaria usanza di strozzare una persona morente nei casi disperati. Questo atto era compiuto da una donna a ciò incaricata, chiamata *accabadora* o finitrice».<sup>8</sup> A sostegno della tesi sull'inesistenza della figura dell'*accabadora*, si leva, invece, la voce di Giuseppe Pasella che, nelle pagine dell'Indicatore Sardo, prima nel 1837 e successivamente nel 1838, affermò che «se la costumanza delle accopatrici fosse esistita non ne avrebbe taciuto la legislatrice Eleonora D'Arborea, né i signori D'Aragona e di Castiglia, né la Sinodo di Santa Giusta, né la Bosanense». A Pasella fa eco Toni Soggiu che nel suo libro, dal titolo che non lascia dubbi sull'argomento trattato, *S'accabadora, è ora di finirla*, propone una tesi completamente diversa dalle precedenti. Secondo Soggiu, che avanza l'ipotesi che l'*accabadora* potrebbe essere riconosciuta in Maria Addolorata, la femmina che

<sup>6</sup> Depperu, *L'ultima agabbadòra*, cit., p. 1.

<sup>7</sup> A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne de 1819 à 1825*, Paris, 1826.

<sup>8</sup> W. H. Smith, *Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London, 1828.

dà la buona morte non era colei che, materialmente, toglieva la vita al moribondo ma colei che interveniva subito dopo il decesso per compiere tutta una serie di riti legati alla preparazione della salma.

Quale che sia la verità sull'esistenza di questa figura, un fatto è certo: nessuno ha mai assistito personalmente all'attività della finitrice, anche perché assistere a una *accabadura* era contrario alla legge, si rischiava la condanna di complicità in omicidio. Le testimonianze che sono state raccolte dai vari studiosi che si sono interessati dell'argomento, seppur numerose, riguardano episodi riferiti, se si eccettua, forse, la testimonianza raccolta da Dolores Turchi e riportata nel suo *Ho visto agire s'accabadora*. La signora Paolina Concas, di Gadoni, un paese dell'entroterra nuorese, non ha dubbi: da ragazza (la signora è nata nel 1918) è stata testimone oculare dell'azione della *fèmina pràtica*. L'episodio si è verificato a Seùlo, capoluogo dell'omonima Barbagia. A una donna del paese è stata praticata l'*accabadura*. La signora riferisce di aver visto un'anziana mettere un piccolo giogo sotto il collo della moribonda che, dopo qualche minuto, è spirata.

Se, da un lato, l'*accabadora* toglieva la vita, dall'altro, con la sua attività di levatrice, la dava aiutando le donne del suo paese e dei paesi limitrofi a partorire. L'*accabadora* del cortometraggio *Deu ci sia* di Gianluigi Tarditi, prima di andare a porre fine alle sofferenze di Obrai, ormai moribondo, aiuta una giovane donna a partorire. «Il dato è denso di metafora: la donna che aiutava a venire al mondo era anche quella che chiudeva una vita divenuta insopportabile».<sup>9</sup> I due ruoli, dunque, accettati spesso con quieta rassegnazione, coincidevano e si tramandavano di madre in figlia. Sempre nel romanzo *L'ultima agabbadòra* di Sebastiano Depperu, Maria, la protagonista, racconta la sua storia a Pietro

Quando ho iniziato a fare questo lavoro, avevo solo sedici anni. (...) Come da tradizione, nella mia famiglia, il lavoro di levatrice si tramanda di generazione in generazione. Avevo assistito a tanti parti (...), non sapevo, però che la levatrice poteva anche lenire le sofferenze dei malati in stato terminale. (...) Mia madre mi spiegò che le levatrici, allo stesso tempo, erano le uniche e le sole a poter dare e togliere la vita.<sup>10</sup>

Le uniche a «saper chiudere il cerchio della vita».<sup>11</sup> O, come dice Bonaria Urrai, protagonista del romanzo di Michela Murgia «L'ultima. Io sono stata l'ultima madre che alcuni hanno visto».

<sup>9</sup> Bucarelli, Lubrano, *Eutanasia ante litteram in Sardegna*, cit., p. 1.

<sup>10</sup> Depperu, *L'ultima agabbadòra*, cit., p. 1.

<sup>11</sup> Arras, *Accabadora e la sacralità del femminile*, cit., p. 1.

Ma per capire appieno la figura e il ruolo dell'*accabadora*, donna tanto amata ma, al contempo, tanto odiata in Sardegna, temuta ma tenuta in grande stima, è necessario fare riferimento al concetto di morte nella cultura sarda. Il modo di affrontare la morte ha, in Sardegna, delle nette peculiarità rispetto al resto delle regioni italiane. Nella sua prefazione ad *Eutanasia ante litteram in Sardegna*, Alessandro Maida afferma che «Un sardo non si sente mai sopraffatto, sconfitto o rassegnato di fronte al momento estremo della vita». Nella premessa al suo *S'accabadora e la sacralità del femminile*, la Arras, facendo riferimento proprio alla tesi di Maida, afferma ancora che

in Sardegna è sempre esistita una cultura di empatia con la morte, una sorta di tanatologia culturale che in ogni tempo ha condizionato la vita della sua gente. È dalla moltitudine di consuetudini legate alla morte che emerge prepotente l'importanza della figura femminile e il suo rapporto privilegiato con il soprannaturale". Per dirla con Bucarelli e Lubrano, "la morte intesa come ritorno al grembo materno rappresentava l'elemento generativo della cultura che spezzava l'immagine depressiva della morte stessa intesa come fine totale.<sup>12</sup>

Vita e morte sono, dunque, un binomio inscindibile che la gente sarda ha sempre accettato in tutto l'arco della sua esistenza.

«Nessuna condanna, né istituzionale, né religiosa, è mai stata comminata ad una *accabadora*», Maria Antonella Arras lo scrive nel suo lavoro. Eppure, lo abbiamo detto, assistere ad un'*accabadura* era un atto contrario alla legge. La chiesa ufficialmente condannava questa pratica, ma la tollerava forse perché, come sostiene la Arras, «la riteneva di non particolare gravità o frequenza». «I sacerdoti – affermano Bucarelli e Lubrano nella loro opera – erano sicuramente a conoscenza del macabro rituale ma non lo condannavano probabilmente perché si dava per scontato che l'inosservanza del quinto comandamento di Dio costituisse già di per sé un grave peccato; oppure, perché non si poteva dare credito e quindi condannare una "assurda storiella popolare"». <sup>13</sup>

L'*accabadora* era dunque, seppur a malincuore, tollerata dalle istituzioni e dalla Chiesa. Francesco Alziator si stupisce dell'omertà che accompagnava il suo operato. Non era possibile, sosteneva, che i parroci non sapessero di queste pratiche violente, che non le denunciassero alle autorità ecclesiastiche. Che le considerassero gesti umanitari, e quindi non condannabili. L'*accabadura* era, insomma,

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Bucarelli, Lubrano, *Eutanasia ante litteram in Sardegna*, cit., p. 1.

considerata, secondo Bucarelli e Lubrano, «un servizio richiesto e offerto a scopo umanitario, fatto a fin di bene». Al sacerdote, don Paolo, che voleva confessarla, Antonia, *accabadora* di *Sa spiridada* di M.A. Arras, dice «Sapete che non posso confessarmi, non mi dareste mai l'assoluzione. Ma quello che faccio lo faccio con intenzioni buone, e Dio lo sa e mi giudicherà Lui quando sarà il momento». <sup>14</sup> Tutto è, dunque, delegato all'opera caritatevole del Creatore: è a lui che preti e, forse, anche tutori dell'ordine rinviavano la responsabilità di giudicare la femmina che dà la buona morte. E a proposito del suo rapporto con la religione, Ghjuanna Pisanu, *agabbadora* del romanzo di Giovanni Murineddu, *L'agabbadora, La morte invocata*, dice «La religione nella mia vita c'è sempre stata (...) e sempre ci sarà. C'è quella degli antichi (...) e c'è quella che predicano i sacerdoti. Io credo siano entrambe importanti, perché entrambe derivano da lunghissime e lontanissime esperienze di dolore». <sup>15</sup>

Ma come agiva s'*accabadora*? Era la famiglia dell'agonizzante, come si è detto prima, a richiedere l'intervento della donna. Spesso, lo ricordiamo, era lo stesso moribondo, se ancora cosciente, a sollecitarne l'intervento. Completamente vestita di nero, con il volto coperto, l'*accabadora* entrava, dunque, nella stanza di colui che stava "morendo senza poter morire" e lo salutava dicendo: "Deus ci sia".

Giunta al capezzale del morente l'Accabadora per prima cosa ordinava che venissero portate via dalla stanza tutte le immagini e gli oggetti sacri e toglieva dal collo dell'agonizzante scapolari e medagliette di santi. Si pensava, infatti, che croci e simulacri impedissero all'anima di separarsi dal corpo. <sup>16</sup>

Maria, protagonista del romanzo di Michela Murgia

come aveva fatto Bonaria anni prima di lei, liberò i ripiani dalle statue del sacro cuore e dell'agnello mistico, e portò via l'acquasantiera con l'altorilievo di santa Rita. Tolsse tutti i quadretti a soggetto religioso dai muri della camera, recuperò le immaginette dalle pagine dei libri e dal fondo dei cassetti, slacciò dalle maniglie delle porte qualunque nastro verde, stanò dagli angoli ogni pezzo di corno che fosse stato posto a guardia degli spiriti, ma soprattutto portò via la palma benedetta della settimana santa appesa dietro la porta, completamente secca ma non per questo innocua. <sup>17</sup>

<sup>14</sup> Arras, *Accabadora e la sacralità del femminile*, cit., p. 1.

<sup>15</sup> G. Murineddu, *L'agabbadora, La morte invocata*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo, 2010.

<sup>16</sup> Vigna, Caprolu, *Luoghi ed esseri fantastici della Sardegna*, Cagliari, Unione Sarda, 1992. p?

<sup>17</sup> Murgia, *Accabadora*, cit., p. 1.

«È questa la chiara dimostrazione che in quel momento si compiva un rito pagano che apparteneva ad una religione diversa da quella cattolica (...), ma perché funzionasse, era necessario liberarsi da tutti i simboli che non le appartenevano».<sup>18</sup> Ma, dalla stanza, venivano allontanati anche i familiari del moribondo perché, con il loro affetto, si pensava che avrebbero impedito all'anima di staccarsi dal corpo. Nel cortometraggio di Gianluigi Tarditi prima il fratello, poi i figli e, infine, la moglie, sapendo che il loro congiunto sarebbe morto di lì a poco, ricordano a Obrai, e pure con un certo astio, le sue malefatte. E concludono il loro atto d'accusa tutti con la stessa frase «Ti voglio bene, ma questo Dio non te lo perdonerà». Obrai non deve aver paura, sicuramente il suo trapasso non sarà ostacolato dall'amore dei suoi cari! Bonaria, l'*accabadora* di Michela Murgia, si rivolge ai familiari dell'uomo che, morente, attendeva la sua ultima ora, dicendo perentoria: «Uscite tutti». «Nessuno degli uomini pensò di non obbedirle. Vedendo che la padrona di casa non aveva accennato a muoversi, la vecchia la fissò. Con riluttanza anche la donna lasciò la camera, chiudendosi la porta alle spalle senza rumore». Chiamata al capezzale di tziu Salvatore, zia Antonia chiede ad Angela «Hai controllato se ha scapolari o amuleti nascosti? Avete tolto dalla stanza le immagini sacre e il crocifisso?» E poi «gli avete messo su jouale?».<sup>19</sup> *Su jouale*, il giogo.

Considerato un oggetto sacro, che andava, quindi, trattato con molto rispetto, il giogo è visto come causa di difficile trapasso. Ma presiede anche alla nascita come simbolo protettivo. «Ad Oliena, quando stava per nascere un bambino, il giogo veniva messo dietro la porta; avrebbe agevolato la nascita e allontanato qualunque influsso malefico».<sup>20</sup> Nella cultura contadina, il giogo era considerato simbolo dell'unione tra l'anima e il corpo e rappresentava una sorta di ponte tra una vita e l'altra. Se veniva rubato, o bruciato anche inavvertitamente, ostacolava il trapasso al momento della morte. Ecco quindi che, la figura dell'*accabadora*, considerata anticamente quasi una sacerdotessa della morte, «aveva il compito di ristabilire l'equilibrio infranto con la imposizione di un giogo, questa volta non più simbolico ma reale, che avrebbe agevolato il trapasso».<sup>21</sup> Il giogo è, dunque, assieme al martello, l'utensile con cui era praticata l'*accabadura*. Nel primo caso la morte era provocata dalla rottura delle vertebre cervicali (l'oggetto veniva posto dietro la nuca); nell'altro, il morente era colpito sulla fronte con *su mazzolu*.<sup>22</sup> Qualche volta l'oggetto che serviva a battere il bucato, di legno, usato per battere il bucato, *sa*

<sup>18</sup> Turchi, *Ho visto agire s'accabadora*, cit., p. 2.

<sup>19</sup> Arras, *Accabadora e la sacralità del femminile*, cit., p. 1.

<sup>20</sup> Turchi, *Ho visto agire s'accabadora*, cit., p. 2.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Su mazzolu* era un martello ricavato da un unico pezzo di legno, un ramo d'ulivo, e aveva una forma particolare, appuntita da una parte e piatta dall'altra - se ne può vedere un esemplare al museo etnografico di Luras.

*tavedda*. Ma la morte poteva essere provocata conficcando nella nuca del morente *s'ossu sanadore*, un osso di cavallo lungo un palmo o un piccolo pugnale. Altra pratica usata dall'*accabadora* per porre fine alle sofferenze del moribondo era il soffocamento con un cuscino o lo strangolamento. In questo caso, la donna poneva il collo dell'agonizzante tra le sue gambe e cominciava a cullarlo come un bambino. «Quando tzia Antonia ritenne giunto il momento, un veloce e sapiente movimento delle due mani, accompagnato dall'apertura improvvisa delle ginocchia, pose fine all'agonia di tziu Salvatore, spezzandogli il collo». <sup>23</sup> E mentre metteva fine alle sue sofferenze, gli cantava una ninna nanna:

Anninnia anninia/Dormire ti cheria/Dormire a fizu meu/Gai t 'azuet Deus/  
Anninnia anninnia/Dormi tesoro meu. (Ninna nanna ninna nanna/Ti vorrei  
fare addormentare/ Addormentare, figlio mio/ Così ti aiuta Dio/Ninna nanna  
ninna nanna/Dormi tesoro mio).

E così, completata la sua “opera”, in silenzio, così come era arrivata, l'*accabadora* andava via perché «quello che si doveva fare, era stato fatto!».

---

<sup>23</sup> Arras, *Accabadora e la sacralità del femminile*, cit., p. 1.

# The Last Mother: From Enrico Pau's *L'accabadora* (2015) to Valeria Golino's *Miele* (2013)

di BERNADETTE LUCIANO  
University of Auckland  
b.luciano@auckland.ac.nz

**Abstract:** *L'accabadora* is a Sardinian term deriving from the Spanish word 'acabar' which means to finish or complete. It refers to a female figure in Sardinian popular tradition, 'the last mother', an angel of mercy who assists the terminally ill in leaving the world. In this paper I explore variations of this female figure in two contemporary films. Enrico Pau's film *L'accabadora* set in pre- and World War II Sardinia, revolves around a protagonist (Annetta) who is a direct descendant of this Sardinian tradition. The second film, Valerio Golino's *Miele*, proposes what might be considered a contemporary variant of the Sardinian folk figure. While the tabu subject of euthanasia certainly forms the backdrop to the films, what is foregrounded is the isolation and alienation of the female protagonists who carry out care-giving roles tied to death. Torn between the conviction that the tasks they perform as "last mothers" console or provide final moments of serenity to the dying and an intangible discomfort with their execution of the task, they remain seemingly haunted by their roles, exhibiting an unease that arises from societal discomfort with administering death and a profession that requires that they direct their care to the dying rather than to the living. The representation of the films' protagonists, their framing and the construction of the journeys they undertake, turn both films into narratives of self-discovery, motivated by encounters with others and otherness, and visually configured by the physical mobility across transformed geo-political landscapes that is central to the films.

## 1. Introduction

*Il diritto di morire/The Right to Die* is the title of noted writer and intellectual Daria Maraini's latest book, a conversation with legal expert Claudio Volpe.<sup>1</sup> As the premise of the book suggests, while the world is rapidly changing, and technology is transforming our everyday lives, certain laws and morals are struggling to keep up the pace. Certain themes and questions require reflection and this conversation with Volpe addresses one of the pressing issues of our times, that of end of life and of an individual's right to die. *Il diritto di morire* reinvigorates many of the controversial legal and bioethical debates on euthanasia and assisted suicide

<sup>1</sup> D. Maraini, C. Volpe, *Il diritto di morire*, Milano, Società Editrice Milanese, 2018.

that involve public policy, the legal system, and religious institutions as well as the health care professions.<sup>2</sup> In the nineteenth century, advances in medicine that meant access to painless rather than violent forms of death spurred the euthanasia ethical discussion. The added potential of twentieth century medical practice to prolong life through technological means provoked additional debates on what courses of action should be available to the physician and the family in cases of extreme physical or emotional suffering. Philosophical and ethical discussions on dignity, autonomy and the right of self-determination fueled debates an individual's right to accept or reject medical treatment and the right of a patient to decide when, where, how and why to die.

Not surprisingly, cinema has located right to die issues at the center of its narratives, often drawing from real-life events. These narratives have broached the issues from a range of perspectives and cinematic genres, from legal dramas that have positioned the perpetrator as protagonist such as Michael Gordon's *An Act of Murder* (1948) where a tough judge Calvin Cooke faces a moral quandary when his wife develops brain cancer to Barry Levinson's *You Don't Know Jack* (2010) a biopic about doctor Jack Kevorkian. Other recent films such as Clint Eastwood's Hollywood blockbuster *Million Dollar Baby* (2004) and Alejandro Amenábar's *Mar adentro/The Sea Inside* (2004), the life story of Ramón Sampedro, a quadriplegic who fought for nearly thirty years to end his life with dignity, complicate the debate as life altering disability and choices about quality of life enter the picture alongside terminal illness.

In addition to fictional renditions, small budget independent documentaries such as Peter Richardson's Grand Jury Award Sundance Film Festival winner, *How To Die in Oregon* (2011) contain actual footage of an assisted suicide through an intimate personalized account that focuses on what is the most universal distinction of being human - the difference between life and death. Whether fiction or documentary, narratives have generally placed an intimate relationship at the center of the drama, such as an ailing person asking somebody close to them for help or recently films featuring elderly couples entering into an assisted death or suicide pact, as is the case of films such as Michael Haneke's Palm D'Or film *Amour* (2012), and two films presented at the 2017 Venice Film Festival Paolo Virzi's the *Leisure Seeker* and Robert Guediguian's *La Villa/The House by the Sea*. The viewer is drawn intimately, almost voyeuristically into a family story, that tends to link the act of assisted suicide to a compassionate act that honors the dying persons wishes, allots them dignity, and is positioned as an ultimate act of love.

---

<sup>2</sup> In my discussion I do not explore the acknowledged distinction between voluntary and involuntary euthanasia and assisted suicide, as I am focussing more broadly on the notion of assisted death and the right to die. For a definition of the terms see D. Harris, B. Richard, and P. Khanna, *Assisted dying: the ongoing debate*, «Postgraduate Medical Journal», 82 (970) 2006, pp. 479-482.

In Italy, films dealing with euthanasia or assisted suicide are unusual, as these remain tabu topics that have actively been repressed by both the Church and political institutions. The Church denounces euthanasia and bills introduced into the Italian legislature have for a variety of reasons never made it to the floor of parliament for debate. As a result, euthanasia and assisted suicide of any kind are punishable under articles 575, 579, and 580 of the Italian Penal Code.<sup>3</sup> Public discussion has been fuelled primarily by media accounts which have highlighted cases such as those of prominent figures who have taken their own lives as a result of illness (such as Mario Monicelli's leap from his hospital window in 2010, which is I believe indirectly referenced in *Miele*, and more recently director Carlo Lizzani's suicide) or cases that have attracted media attention such as Eluana Englaro, a woman who died in February 2009 after having been in a coma for nearly seventeen years and whose story became the impetus for Marco Bellocchio's 2012 film *Bella Addormentata/Dormant Beauty*. Her father's decision to remove her feeding tube and allow her to die was supported by the Italian courts and opposed by the Vatican and the prime minister at the time, Silvio Berlusconi. Englaro's fate became the subject of a furious and divisive national debate.

In this article I am focusing on two recent films, the 2015 film *L'accabadora* by Enrico Pau, and Valeria Golino's 2013 film, *Miele/Honey*. Pau's film set in World War II Sardinia, revolves around a protagonist, Annetta, who belongs to this Sardinian tradition, a legendary community figure called upon to perform an end of life ritual in the rural setting of a Sardinian village. Valeria Golino's *Miele* proposes what might be considered a contemporary variant of the Sardinian folk figure, an unrooted medical school dropout who has the knowledge, skill and courage to assist patients in ending their lives based on doctors' assessment of their illness. She is a mobile free agent hired by the medical profession, working in many different cities and accepting payment for what she does. I will argue that while these two films clearly bring the debates relevant to assisted dying into a public space, they do so within the context of a feminist politics of care that distances them from taking a position on the right to die issue, focusing instead on a relational and affective engagement that becomes a political act.

Care, as Howard Curzer argues, is an essential part of being a citizen and can help us recognize and respond to the needs of others.<sup>4</sup> In its enactment, care is necessary to the fabric of biological and social existence. In Carol Gilligan's seminal text *In a Different Voice*, care is configured as a female, relational approach to eth-

<sup>3</sup> <https://www.donnamoderna.com/news/in-primo-piano/testamento-biologico-biotestamento-eutanasia-svizzera> (09/09/2018)

<sup>4</sup> H. Cruzler, *Aristotle: Founder of the Ethics of Care*, «The Journal of Value Enquiry», 41 2007, pp. 221-243.

ics where attachment and compassion take precedence over impartiality and rights that define a justice based approach.<sup>5</sup> Maria Puig de la Bellacasa asserts that care is active: it is a practice, an enactment, a doing based upon creating a relation.<sup>6</sup> In both films discussed in this essay, the protagonists function in the role of caregivers, or “last mothers” who establish a relationship with the object of their care. In the final moments of life, they engage in practice of care, a situation ethics that purports that one does what the “loving” thing is to do in a given situation. While on the one level the films can be seen to highlight the gritty questions in the debate on assisted suicide, they do so in a context that foregrounds the isolation and alienation of the female protagonists who carry out care-giving roles tied to death. Torn between the conviction that the tasks they perform as “last mothers” console or provide final moments of serenity to the dying and an intangible discomfort with their execution of the task, they remain seemingly haunted by their roles, exhibiting an unease that arises from societal discomfort with administering death and a profession that requires that they direct their care to the dying rather than to the living. The representation of the films’ protagonists, their framing and the construction of the journeys they undertake, turn both films into narratives of self-discovery, motivated by encounters with others and otherness, and visually configured by the physical mobility across transformed geo-political landscapes that is central to the films.

## 2. *L'accabadora*

*Accabadora* is a Sardinian term deriving from the Spanish verb *acabar* which means to finish or complete – the Sardinian verb *accabare/accabai* has the same meaning. It refers to an elderly female figure in Sardinian popular tradition, whose historicity has been much contested but for whom there seems to be anthropological as well as anecdotal evidence. Most recently the Sardinian figure of the *accabadora* has gained prominence through Michaela Murgia’s award winning 2009 novel of the same name (unrelated to the film). The *accabadora* has been referred to as a practical female figure or care-giver able to assist in birthing, in curing injuries, or in delivering death to those who no longer have hope to live. Vested with the authority to decide whether to perform the act of ‘la buona morte’ or the good death, *l'accabadora* was called upon only as a last resort, to liberate the soul from a suffering body languishing in a prolonged state of agony, ultimately performing an act of love for the dying person, the family and the community.

<sup>5</sup> C. Gilligan, *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

<sup>6</sup> M. Puig de la Bellacasa, ‘*Nothing Comes Without Its World*’: *Thinking with Care*, «The Sociological Review», 60 (2) 2012, pp. 197-216.

The ritual that the *accabadora* would supposedly follow included ridding the room and the dying person of any sacred object and the family members would be asked to leave the room. The *accabadora* would then either suffocate the ill person with a pillow, or strike them on the forehead or neck with a wooden club (from an olive tree), known as *mazzolu*. While there are some claims that the figure is purely mythical, there are numerous historical testimonials which claim to have borne witness to the figure of the *accabadora* and her practices. One such testimony was the basis for Dolores Turchi's book *Ho visto agire s'accabadora*, which was one of the sources for Michela Murgia's book, and a work by Alessandro Bucarelli, a doctor and criminal anthropologist at the University of Sassari, who has studied and published extensively on the *accabadora* and is one of the source's for Pau's film.<sup>7</sup>

Enrico Pau's 2015 film stars Donatella Finocchiaro as the *accabadora*. The film's narrative moves geographically between the protagonist's, Annetta's, rural village and urban Cagliari, and temporally between the present, the Second World War, and Annetta's childhood past which takes the forms of memories or dreams. In her ancestral Sardinian world, Annetta we learn, is destined to carry on the communal role passed down through her mother. Her relationship to the role is problematic and, as she confesses to Tecla, it is «a pit I have been buried in since I was a child», yet as a female she accepts her caregiving role, carrying it out with a sense of duty and care. At the same time the role has left her alone and on the margins of society, unable to establish any meaningful emotional relationships with the living. Her marginal position is reflected throughout the film, framed as a lone figure inhabiting a larger landscape, often divided between earth and sky, as in the tradition of landscape with figure paintings, where the human element locates the figure within that landscape. Annetta is often seen either traversing the landscape, either walking across the fields of the Sardinia countryside or amid the rubble in the bombed city or as a lone inhabitant of a dark villa where she has been granted refuge in wartime Cagliari. As Pau states in the Director's Notes to the film, the relationship between human bodies and the places that are home to them is central to his idea of cinema; the human form has no meaning without a solid and essential relationship to the landscape.

In the course of the film, mirrors and sleep sequences are frequently used as

---

<sup>7</sup> Texts that discuss the figure of the *accabadora* include A. Bucarelli, C. Lubrano, *Eutanasia ante litteram in Sardegna. Sa femmina accabbadòra. Usi, costumi e tradizioni attorno alla morte in Sardegna*, Cagliari, Scuola Sarda, 2003; I. Bussa, *L'accabadora immaginaria. Una rottamazione del mito*, Edizione Della Torre, 2015, P. G. Pala, *Antologia della Femina Agabbadòra - tutto sulla Femina Agabbadòra*, Luras, Museo Etnografico Galluras, 2010; D. Turchi, *Ho visto agire S'Accabadora*, Oliena, Iris, 2008.

looking glasses into the past, which allow the viewer to piece together the story of Annetta. The metaphorical darkness that has been a presence in Annetta's life since childhood comes back to us in recurring flashbacks and dreams of her first assisted death, that of a young boy afflicted by an incurable childhood illness as well as instances of subsequent performances of her duties. As a young girl, Annetta accepted her role in the same gendered way women are resigned to accepting the roles that society assigns them as mother, wife, daughter. Close-ups reveal facial expressions that vacillate between stoicism and despair, despite the fact that when left in a room alone with the dying soul, her actions and gestures are those of a comforting mother. Her whispers and caresses are meant to reassure the afflicted bodies before they are escorted out of the world.

Central to the film and to Annetta's transformation is Annetta's relationship to her niece Tecla, a conflicted relationship based on both the desire to love and care for her orphaned niece and on maintaining the promise to her sister on her deathbed to break the matrilineal *accabadora* chain. Honoring her sister's wishes, Annetta initially does not take Tecla in after her sister's death but sends her away in order to create a distance and protect her from being made aware of her profession. However, Annetta is unable to negate what seems a genuine instinctual maternal love for her niece and ultimately welcomes her in when the young girl appears at her door. The film unfolds the ensuing tense relationship between Annetta and her niece, mostly through images and gestures of Annetta's anguish and Tecla's anger and inability to understand Annetta's distance. Tecla's subsequent discovery of Annetta's vocation leads to her rejection of her aunt, and her move to Cagliari.

It is Tecla's choices, revealed in retrospective, that prompts Annetta's mobility at the beginning of the film from her rural hometown to a bombed-out Cagliari. Annetta's movement runs counter to the historical movement recorded at the time when many residents of Cagliari were fleeing the city under the wartime bombings. In fact, Annetta finds refuge and a provisional home in the large villa of a wealthy family who have fled Cagliari. In the city, Annetta first searches and temporarily finds her niece, and then awaits as Tecla, victim herself of a bombing in the brothel where she worked is positioned between life and death. In this suspended time and space, Annetta makes important new encounters, including one with a modern passionate urban woman, Alba, a young artist who is also among the few who remained in the city, and Albert, the young Irish Sardinian doctor, who works tirelessly to save the many injured by the war. Tecla, seriously injured and in a coma, becomes yet another of his many patients, victims of the violence of war. Death pervades the film, alternating between the merciful ritualistic deaths brought about by Annetta in her past, and the many senseless deaths brought about by man made technology. These impersonal deaths become personalized in the accounts of

the death of the doctor's mother, a victim of the bombings, and in the news of the death of the son of the elderly woman whose villa is providing shelter for Annetta, the son who is also Alba's ex-lover.

The omnipresence of death in war and of personal loss prefigures Tecla's death. Annetta receives "the call of the *accabadora*" and goes to Tecla's bedside. Having momentarily emerged from her coma, a suffering Tecla asks that Annetta perform the ritual she had on her mother. Annetta begins the ritualistic motions of the angel of mercy but struggles to execute the final act. Albert, the doctor, intervenes and assumes her role. He escorts her out of the room, closes the door and prepares a needle, completing with the aid of modern medicine the action that Annetta could not carry out, a modern day *accabadora*, like the figure of Miele, protagonist of the second film discussed in this essay.

By failing to put an end to Tecla's suffering, Annetta renounces her role as *accabadora*, and at the same time, the film gestures a turn away from death, in an attempt to find a pathway toward life as it literally emerges from the rubble. New birth is prefigured even in the name of Alba, or dawn, the artist who has pieced together the statue of the city's patron saint, Saint Efsio, in time for the annual procession. Through the merging of fictional and found footage shot by Marino Cao, the film proposes rebirth as it further cites the power of film to preserve life, to bear witness 'and to pass on the love for the city and its inhabitants'. A final landscape shot features Annetta, looking out over the city of Cagliari (an image which cannot but remind us of the final shot of Rossellini's *Rome Open City*), she then becomes a blurred image in a film within a film, looking into the doctor's camera, as she moves out of a static, marginalized ritualistic past into a new and uncertain future.

### 3. *Miele*

*Miele* or honey is the appropriate "professional" name, taken on by Irene (Jasmine Trinca), in assisting those who are terminally ill through a "sweetened" death.<sup>8</sup> Unlike Annetta, Miele has not inherited her role from her mother but has chosen it as a profitable career. The choice however is not unrelated to her personal history, as the film reveals through flashbacks that her own mother had died suffering from a prolonged, debilitating disease. Miele works in the shadows of legitimate medical practice: she has never finished medical school but has sufficient medical training to prepare the lethal dosages of the drug to be administered to her patients. Miele like Annetta is invisible; she lives on the margins and leads a nomadic lifestyle.

<sup>8</sup> In M. Covacich, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, the book, from which the film is loosely adapted, Miele's name is Angela, an appropriate name for the angel of mercy figure she represents.

She is a modern woman who traverses geographical boundaries with ease as she travels from Italy to Mexico via the United States in order to acquire the lethal substance. Based in Rome, she criss-crosses the country to assist people in different cities and keeps her true profession a secret from her friends, family, and lovers. A covert network provides her access to the names of people she does not know who request her assistance. As a professional caregiver, she enters their homes and lives, establishes a provisional relationship with them, explains the process to them, assures them of its painlessness, offers ample opportunity for them to back out of their decisions and then assists and comforts the family member who will help facilitate the death of the suffering loved one. An androgynous looking figure, whose professional attire consists of a button-down shirt, slacks and surgical gloves, Miele is precise and methodical. She prepares the lethal cocktail to be accompanied by a final sweet, or drink and arranges the music; unlike the *accabadora*, Miele does not physically perform the act, nor is she present with the relative or friend at the bedside in the final moments. Before the moment of death which is never shown on screen, Miele usually appears in a long shot on the margins or indeed outside the room. Her expression and behaviour are typically stoic, as she is ideologically convinced that what she does is in her own words «necessary and important».

Yet as in *L'accabadora*, the fact that Miele has not reconciled herself completely to the role permeates the film from the start. This relationship of unease is visually constructed in the film in the contrast drawn between Miele and Irene. The instances of assisted death situated in claustrophobic, sterile, static interiors and performed by a controlled Miele are counterbalanced by moments in sundrenched external spaces or in scenes exuding excessive mobility and activity: Irene's vigorous ocean swims, bike rides across the city, passionate love making, and the occasional panic attack. She emanates life in what seems to be an extreme reaction to her occupation closely tied to death. As the film progresses, however, Miele's stoicism seems to move increasingly to displays of empathy and emotion, particularly in the scene of the prolonged dying moments of a young, disabled man where a close-up of Miele reveals an affected pained expression. Miele's overtly emotional reaction reveals the blurred boundary of her professional code that allows her to assist the terminally ill but becomes problematic when it comes to aiding those for whom disability severely impacts quality of life.

In fact, it is the episode involving Professor Grimaldi that becomes central to the film as it stages the thorny debate on the right to die as a fundamental human right. While Miele's other patients, a bedridden woman suffering from terminal cancer, a man whose lesions define him as a victim of AIDS, suffer from ailments

that sit within the boundaries of terminal illness and so within the ethical professional rules by which she abides, Grimaldi's case strays from the "ethics" and politics of care practiced by her network. Miele provides assistance to those who have been identified as being terminally ill and is adamant about refusing such "care" to a man who claims to be in perfect health but wants to exercise his right to die. Grimaldi, having lived a full life, finds himself occupying a world that no longer makes sense to him, a world of reality shows and 'where contemporary idiosyncrasy knows no limits' and has decided that he is ready for the final exit, one which he wants to undertake quietly and not ostentatiously by jumping out a window.

The encounter with Grimaldi also results in Miele's most serious professional error. We are made aware of other small slip-ups that Miele makes and that disturb her, slips that diverge from her code of practice, such as the use of certain prohibited words with patients that are insensitive in their pointing to a future which they will not inhabit. In the case of Grimaldi, she makes a major blunder which seriously transgresses her code of ethics; she provides him with the lethal drug having erroneously assumed he is terminally ill. The ensuing episodes of the film are motivated by Miele's obsession to retrieve the drug, something that Grimaldi resists. While Grimaldi's desire to end his life seems to challenge the strict code Miele adheres to, his questions disarm her and her adherence to her ideology begins to unravel.

While staunchly refusing to carry out the task for which she had been hired, Irene does not abandon Grimaldi. Seeking out his company, she transforms from Miele to Irene, from a care-giving practitioner to a companion, her care for him takes the form of affection more akin to friendship as they engage in intimate conversations and wander across a contemporary Rome marked by its static contemporary inhabitants who run and cycle in place. On a narrative level, it is through her relationship with Grimaldi that the viewer gains access to Irene's past, her mother's death (which had been alluded to in photographs, dreams and flashbacks) and her background as a medical school dropout. Conversations with Grimaldi provide additional space for insights, particularly for the viewer's benefit and reflection, on the debates about who should have the right to choose to die and the definition of life itself. Irene reflects on death in her conversation with Grimaldi: «Nobody really wants to die, none of the people I have assisted in these three years wanted to kill themselves. They want to live, they all want to live. But they can no longer call it life, they can't take it anymore». Unwittingly, Irene's pronouncement holds true for Grimaldi himself. While Grimaldi views Irene's work as transactional – an activity she carries out primarily for mercenary ends, she denies it, stubbornly maintaining that her caregiving role is tied to assisting those who are

terminally ill. The debate between Irene and Grimaldi is not resolved, nor does the film judge either position. However, it is narratively clear that ultimately, just like Miele who abiding by her strict professional code cannot agree with Grimaldi's right to die and will not facilitate it, Irene cannot rescue him from 'that very life that he can't take anymore'.

The Irene-Grimaldi relationship and the debates it instigates explain Golino's deliberate choice to diverge from the novel in her depiction of the Miele/Angela-Grimaldi relationship. While the film is faithful to *A nome tuo* in many of its narrative threads and in particular in the construction of Angela/Miele as a disciplined professional, the relationship with Grimaldi takes on a very different dynamic. In the book Angela meets Grimaldi, talks to him, learns that he wants to kill himself though he is not sick, and so, following her ethical code, she does not give him the lethal drug. Angela is in a position of power, she has what he wants, and he pursues her in order to obtain it, and meanwhile she falls in love with him. When she discovers that he is not interested in her but only in the drug, she gives it to him and leaves. Grimaldi disappears from the text and as readers we are never provided with narrative closure. The first-person narrator only reveals that she does not know what ever happened to Grimaldi. In Golino's film, the power dynamic is reversed as Miele pursues him, initially to retrieve the drug she had mistakenly given him, but, along the way, she develops a friendship and fondness for him. In the last scene in which we see Grimaldi, he goes to her beachside house and returns the drug to her, not because her friendship has saved him, but because he does not want to implicate her in his suicide. The subsequent scene reveals that Grimaldi has taken his life in that more ostentatious way he would have preferred to avoid.

On a narrative level, Grimaldi's exiting the scene provides Irene with the impetus to redefine her life. She abandons her care-giving profession whose boundaries and rules have become unclear to her. In an open ending, we find Irene having embarked on another transnational journey, this time not in search of illicit drugs but to test a legend related to the dome of an Istanbul mosque recounted to her by Grimaldi, a legend itself situated in the dubious space between, science and the inexplicable miracles of life. Irene waits and watches to see if the pieces of paper she places on the ground beneath the center of the dome will magically rise to the top. When this does not seem to occur, she turns away, resigned, until children's laughter causes her to turn her head and witness the 'miracle' come true, she then turns to the camera and faces us with a big toothy smile on her face.

#### 4. Conclusion

*L'accabadora* and *Miele* in their unique ways contribute to a growing corpus of films addressing the debates around euthanasia and assisted suicide by bringing the spectator into the conflicted world of the administrator of this act. On the one hand, the films bring us in intimate contact with the women carrying out their role based on duty of care and compassion. On the other hand, the films as narratives of transformation extend beyond their thematic origins and provide space for reflection on the meaning of life as a whole: on the senseless nature of war and its unnecessary death in *L'accabadora* and on the emptiness of post-humanist existence in *Miele*. The films' protagonists, two motherless daughters, who have inherited the need to alleviate suffering directly or indirectly from their now absent mothers, carry out an obligation that has at the same time left them alienated and marginalized from life. Important relationships bring them to bridge what appears to be the incompatibility of last mothering and living. While duty-bound but also emotionally worn down by the roles they carry out on the border of life and death as they adhere to the rules of the game, key encounters and experiences enable them to break out of the stasis and repression to which the role relegates them. If as angels of mercy they had the capacity to *deterritorialize* (to use a Deleuzian and later Braidotti term borrowed from theoretical notions of nomadism), to undo and live outside of a system, they are subsequently able to break out of the stasis and repression to which that very system relegates them. In the ending of *L'accabadora*, Annetta seems to find a place for herself outside of the rituals of a closed traditional community that confines and marginalizes her, in a modern city emerging from the ashes of war. Annetta is not unlike the statue of St. Eufisio that has been crushed then tenderly recomposed and paraded through the streets of city, hence emerging from the rumble. For Irene the encounter with Grimaldi, who made her rethink her ideologically staunch position, leads her to explore other ways of being, as she crosses new boundaries, leaving behind familiar landscapes and a life of secrets and lies. Ultimately as female narratives of development the films allow their female protagonists to break that maternal chain which dictates a sacrificial duty of care. Not necessarily opting for closure however, uncertainty and vagueness abound in the films endings which leave the women open to reassessing the border they had found themselves constantly negotiating, that tenuous border between life and death.

# Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e strutture delle novelle a tema onirico

di TANCREDI ARTICO

Università degli Studi di Padova  
tancredi.artico@studenti.unipd.it

**Abstract:** This paper takes into account the oneiric issue in Giovanni Boccaccio *Decameron*, with the aim of defining Boccaccio's overall "grammar of dreaming": besides an accurate investigation on *Decameron's* sources, which range from classical to Medieval literature, it retraces the narrative constructions of the short-novels with oneiric subjects, hypothesizing the existence of two main schemes. In the short-tales on a vision (which are the most known), it is almost always replied the scheme of the "tale in the tale", due to the creation of a imaginary world with its own rules. Meanwhile, in the short tales of deceiving, the dream is useful to trick the naive antagonist, making him believe something unbelievable. In both cases, it has a deep influence on the so-called "statute of reality" (Amedeo Quondam): in the first, there is the invention of a new reality; in the second it is deconstructed instead.

In conclusione, tutti nel mondo sognano di essere quello che sono, anche se nessuno se ne rende conto.

P. Calderón De La Barca, *La vita è sogno*

...ed gli, che non t'ha mai veduto, crederà che tu sia tu  
A. Firenzuola, *Le Novelle*, p. 310

## 1. Introduzione

Tra i quesiti inevasi che riguardano il tema del sogno nel *Decameron*, uno in particolare rappresenta il punto d'avvio obbligato per chi considera il libro boccacciano sotto il profilo dell'oneirocritica, cioè la volontà dell'autore di seguire una tradizione riconducibile a Macrobio e alle teorie sul *Somium Scipionis*.<sup>1</sup> Intorno a questo punto

<sup>1</sup> Il tema è stato assai studiato: si vedano, anzitutto, E. Menetti, *Il Decameron fantastico*, Bologna, CLUEB, 1994, M. Balestrero, *L'immaginario del sogno nel Decameron*, Roma, Aracne, 2009. Risultano importanti per la qualità delle aggiunte S. Marchesi, *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV,6*, «Italice», 81 2004, 2, pp. 170-183, e alcuni interventi nel volume *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Atti del Convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), a cura di G. Cingolani, M. Riccini, Firenze, Le Monnier, 2003, tra cui, alle pp. 7-20, C. Cazalé Bérard, *Il sogno dell'avventura, l'avventura del sogno. Exempla, novella, romanzo*. Per le citazioni dal testo

la critica si è spesso esercitata, producendo un inquadramento nelle categorie macrobiane di alcune novelle che, ora, pare il caso estendere al macrotesto del libro nel suo insieme, attraversato da flussi tematici che trascendono il singolo testo e sono possibili da definire solo grazie a una ricomposizione della polifonia.<sup>2</sup> Un'interpretazione complessiva, insomma, che se pone il rischio di intendere l'opera ordinatrice compiuta da Boccaccio come qualcosa di astratto e derealizzante,<sup>3</sup> nel caso di questo motivo significa, al contrario, aggirare la consueta matematica con la quale si legge il testo e dimostrarne il vitalismo, ricostruendo un percorso di senso che si compie lungo tutto il corso del libro e che accetta la possibilità di scavare nell'opposto della logica, nell'irrazionalità, come mostrano le novelle in cui il sogno è strumento al servizio della rappresentazione della morte; quasi, in termini junghiani, a voler dar forma a un archetipo collettivo che sfugge al linguaggio analitico e che il linguaggio umano riesce a definire solo in stati di coscienza come la visione e il sogno.<sup>4</sup>

'Sognare' significa due cose nel *Decameron*: ingannarsi e avere delle visioni.<sup>5</sup> Un'analisi a cavallo tra questi due concetti conferma che, al di là delle classifica-

---

boccacciano uso G. Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia bibliografica di G. Alfano, Milano, BUR, 2013 (da qui in avanti abbreviato *Dec.*, seguito dal riferimento alla giornata con numero romano, alla novella e al paragrafo). Per Macrobio esistono cinque tipi di sogno, che hanno diversa origine e rappresentazione: per un riassunto dello schema e una bibliografia di partenza vd. V. Baldi, *L'immaginario onirico nella cultura medioevale e nel 'Decameron'*, «Studi sul Boccaccio», 38 2010, pp. 29-56 (in particolare le pp. 33-36).

<sup>2</sup> L'esito della bibliografia è privo, a mio giudizio, di un affondo sul complesso del sistema-libro in grado di rendere conto sia dell'esistenza di una polarità tra sogno e visione, sia del suo ruolo di idea-forza, capace di avere un impatto su altri piani della scrittura, come la scelta degli ipotesti e le modalità del loro utilizzo. Per la sua completezza, si segnala F. Cardini, *Sognare a Firenze fra Trecento e Quattrocento*, «Quaderni medievali», 9 1980, pp. 86-120; meno rilevante, per ciò che si intende qui evidenziare, il contributo di *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983)*, a cura di T. Gregory, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1985, M. Mancia, *Breve storia del sogno*, Venezia, Marsilio, 1988 e S.F. Krueger, *Dreaming in Middle Age*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.

<sup>3</sup> Una linea interpretativa che rimonta ad A. Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana*, a cura di Id., vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 117, e a M. Baratto, *Realtà e stile nel "Decameron"*, Roma, Editori Riuniti, 1984 (riassume le due posizioni F.P. Botti, *Lo scolare o della costruzione*, in Id., *Alle origini della modernità. Studi su Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Liguori Editore, 2007, pp. 97-102).

<sup>4</sup> La presenza di due novelle nelle quali è sognata la morte è uno spunto interessante per un lavoro che si concentri su aspetti di psicologia analitica nel *Decameron*, un approccio che sarebbe fruttuoso anche per eliminare fastidiosi preconcetti diffusi presso certa critica per cui, ad esempio, i sogni del Medioevo sarebbero «superstizioni, alimentate dalla quasi generale ignoranza» (Balestrero, *L'immaginario del sogno*, cit., p. 10). Basti qui, senza spingersi oltre, accennare alla profondità di lettura che si potrebbe raggiungere sul *Decameron*: la critica, seguendo una tradizione che fa capo a Macrobio, solida ma di certo non tanto aggiornata, ha studiato i sogni solo in quanto tipologia letteraria, come profezia, mentre attraverso le teorie di Jung si potrebbero affrontare mediante la categoria dell'*immagine*, cioè la proiezione involontaria di un contenuto inconscio che si trasferisce in un oggetto in modo da sembrare incorporato all'oggetto stesso e che cessa quando interviene la coscienza (cito solamente, a tal proposito, C.G. Jung, *Psicoanalisi e psicologia analitica*, traduzione di S. Stefani, P. Santarcangeli, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, in Id., *Opere*, vol. 15).

<sup>5</sup> Sono debitore, per il computo delle occorrenze, di un lavoro di tesi magistrale di A. Costantini, *Il sogno nel «Decameron»*, discussa nell'a.a. 2013-2014 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore prof. G. Baldassarri. La parola *sogno* si conta 31 volte (in un totale di 9 novelle, cui si aggiunge l'*Introduzione*), mentre della parola *visione* si hanno tre occorrenze, per un totale di due novelle.

zioni nei ranghi di Macrobio, esistono due vaste famiglie semantiche, poste in reciproca interazione, che coinvolgono in modo coerente e diverso una vasta gamma di elementi testuali (dai *topoi*, al lessico e i modelli di cui fanno uso), sulle quali è necessario operare una non parziale estensione delle categorie pensate dalla critica sul motivo della visione.

## 2. Sogno e beffa

Il primo dei due rami è imperniato sulla parola *sogno*, che per i suoi significati testuali si può riportare a una matrice orale, proverbiale. Per questa sua origine popolare e per una corriva inclusione in categorie negative (sognare vale di solito ‘ingannarsi’) non è stata presa in esame dalla tradizione esegetica, che ha puntato l’attenzione sulla visione, elemento della sfera culturale alta, quando in realtà è proprio con il sogno come illusione che si nota il primo concretizzarsi di una serialità intorno al motivo onirico valida per tutto il libro. Nell’accezione di «immaginare falsamente, illudersi» compare alle soglie dell’opera, nell’Introduzione alla Giornata I, una ricorrenza che per la sua posizione incipitaria, interna al livello narrativo della cornice, orienta da subito l’interpretazione del macrotesto, come prima chiave di lettura: sognare, cioè ingannarsi, è un fenomeno che ha implicazioni profonde con la percezione della realtà e con il suo rovesciamento, e, per ovvia conseguenza, con i modi della narrazione.<sup>6</sup>

Le prime occorrenze della parola confermano questa funzione, per cui il motto sul sogno risolve o complica una situazione alludendo alla possibilità che la realtà non sia quella che effettivamente si sta vivendo. Nella novella di Andreuccio da Perugia, la cui diegesi è chiusa a doppia mandata dal tema dell’inganno, si ha un esempio di come con la parola ‘sogno’ si eroda il confine tra realtà e immaginazione: subito l’inganno del «chiassetto», il protagonista viene disilluso dalla fantesca della finta sorella con una battuta che ne provoca lo spaesamento.<sup>7</sup> Al contrario di II.9 – dove compare la seconda attestazione del lemma –, non ci sarà, in questo caso, un ripristinarsi della condizione di realtà al termine della vicenda e la perdita dei cinquecento fiorini verrà ristorata, tramite la Fortuna, solo con una crescita personale.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> *Dec.*, I Introduzione, § 63: «E se così è, che essere manifestamente si vede, che facciam noi qui, che attendiamo, che sognamo?».

<sup>7</sup> *Dec.*, II.5, § 47: «Buono uomo, e’ mi par che tu sogni».

<sup>8</sup> Una dialettica particolarmente legata al tema del sogno, per la quale rinvio brevemente a M. Balestrero, *L’immaginario del sogno*, pp. 12-13. In II.9 Zinevra, svelata la propria identità di donna e moglie al sultano e al marito li fa restare di sasso, tanto che il sultano «credette più tosto esser sogno che vero» (*Dec.*, II.9, § 70). Si tratta di un semplice modo di dire, che prelude a una correzione importante rispetto alla novella precedente: nel presente caso l’originale condizione di partenza è ristabilita, tanto che il narratore si premura di aggiungere che

Molto del destino dei personaggi si gioca sul confine tra realtà e interpretazione, una sottile linea rossa che si deve saper riconoscere e usare a proprio vantaggio per non finire gabbati. Al motto sul sogno è data la funzione di rovesciare gli statuti di realtà, senza che, fin qui, si stabiliscano implicazioni con il genere narrativo. Nel caso di IV.10, testo esemplare perché opposto, nel sistema della Giornata IV, alle due novelle sulla visione (IV.5 e IV.6),<sup>9</sup> è al contrario evidente come si possa parlare di sogno, nella cui area semantica rientra la parola ‘sonno’, in funzione del genere comico. Le vicende di Ruggieri d’Aieroli, che l’amante nasconde dentro una cassa per evitare di essere colta in flagrante dal marito, nascono proprio da un assopimento, indotta da una pozione,<sup>10</sup> elemento ambivalente, usato in entrambi i contesti comico e tragico, che corrobora la sensazione che esista una specularità tra sogno e visione.<sup>11</sup> Al filtro, menzionato anche in III.8, dove la punizione architettata da un abate a danno di uno sciocco marito consiste nel far avere allo sventurato una falsa visione delle pene purgatoriali (così da poter godere di sua moglie), si aggiunge un utilizzo parodico delle fonti, che mostra, tra sogno e visione, un utilizzo disinibito degli ipotesti. Bevuto un intruglio, allo stolto deuteragonista di III.8 «venne un sonno subito e fiero nella testa, tale che stando ancora in piè s’adormentò e addormentato cadde»:<sup>12</sup> suggerita dalla cornice ultramondana, la citazione dantesca trova ragion d’essere esclusivamente per via parodica, deve insomma subire una torsione per adattarsi al nuovo contesto, così che il marito «cadde», in modo simile ma profondamente contrario a Dante sul limitare dell’Acheronte.<sup>13</sup>

Il modello dantesco è particolarmente attivo nel contesto onirico del *Decameron* e crea una filiera di intertestualità omogenee intorno al tema del sogno. Un esempio è offerto a I.9, quando il sovrano di Cipro, Guido da Lusignano, «infino allora stato tardo e pigro», riprende il controllo di sé e l’esercizio di governo «quasi dal sonno si risvegliasse»: il tema, non esente un rimando a Petrarca, è quello

---

«poi che la meraviglia cessò, la verità conoscendo, con somma laude la vita e i costumi [...] commendò» (*ibid.*), per sottolineare che stavolta il capovolgimento cui allude il sogno deve cedere, senza bisogno di lezioni morali, a un ritorno alla verità.

<sup>9</sup> Novella in controtendenza per legge, in quanto narrata da Dioneo (E. Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo. L’eccezione e la regola nel sistema «Decameron»*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 65-72).

<sup>10</sup> *Dec.*, IV.10, § 13, 23 e 30.

<sup>11</sup> La moglie del medico e la sua fante dopo aver saputo le incredibili peripezie di Ruggieri dentro al sarcofago attraverso il racconto della gente, «di tanta meraviglia e di sì nuova fur piene, che quasi eran vicine di far credere a se medesime che quello che fatto avean la notte passata non l’avesser fatto ma avesser sognato di farlo» (ivi, § 30).

<sup>12</sup> *Dec.*, III.8, § 32.

<sup>13</sup> D. Alighieri, *Inferno*, III, v. 136 («e caddi come l’uom cui sonno piglia»); uso l’edizione con commento a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, 3 voll.). A questa altezza, poco prima di varcare l’Acheronte e inoltrarsi nel buco infernale, il personaggio-Dante sente un terremoto scuotere le rive e resta abbagliato da un lampo, venendo così colto da uno svenimento simile al sonno, con cui gli è celato il passaggio all’aldilà; secondo altri interpreti, tuttavia, il sonno di Dante è proprio quello che propizia una visione (si veda a tal proposito il commento di A.M. Chiavacci Leonardi a p. 98).

dantesco del sonno della ragione come origine del peccato, che si ha nel proemio del viaggio infero.<sup>14</sup> Più oltre, a IV.6, il verbo «rompere», sembra rimandare direttamente a due passaggi dell'*Inferno* e del *Purgatorio*.<sup>15</sup>

La scelta e il riuso delle fonti, nel contesto generale del libro, è parte integrante di una strategia di definizione degli statuti letterari la cui matrice si applica a vari contesti, compreso quello del sogno. Con la solita calibratura impeccabile l'autore, al cuore del libro, nella Giornata IV, avanza una discussione sul rapporto tra i modi di narrare e le specie di sogno, tra i quali intercorre un parallelismo perfetto: come esistono tre modi di narrare, così parimenti sono tre i tipi di sogno (veri, verisimili, falsi).<sup>16</sup> Al di là della presenza in palinsesto di Macrobio, il passaggio è di fondamentale interesse perché conferma come la riflessione sul tema onirico si estenda a tutta l'opera e coinvolga le strutture narrative, l'uso delle fonti, la scelta dei *topoi*.<sup>17</sup>

Il seme del discorso di Panfilo germoglia, per quel che riguarda il 'sogno', nella Giornata VII, nel terreno a esso più congeniale delle beffe, dove torna come strumento per l'«inversione dei paradigmi di realtà».<sup>18</sup> Le novelle 8 e 9, disposte in una struttura binaria, offrono due esempi in tal senso: nella prima, il rovesciamento dello statuto di realtà, annunciato nella rubrica nei termini del vero,<sup>19</sup> è il cuore di

<sup>14</sup> *Dec.*, I.9, § 7 e IV.6, § 17, da confrontare rispettivamente con F. Petrarca, *Canzoniere*, 53, v. 15 («Non spero che giamai dal pigro sonno») e 57, v. 1 («Mie venture al venir son tarde e pigre»), e Alighieri, *Inferno*, I vv. 10-12 («Io non so ben ridir com'ì v'entraì / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai»). Boccaccio aveva di certo in mente il passo dantesco, letto in questo significato dall'antico commento di Bambioli («somnus accipitur pro peccato»), tanto che glossò il passo infernale definendo il sonno come «sonno della mente». La glossa di Bambioli è citata in nota in Alighieri, *Commedia*, cit., vol. I, p. 11, mentre per l'esegesi di Boccaccio vd. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965.

<sup>15</sup> *Dec.*, IV.6, § 17 («io sentiva sì fatto dolore, che il mio sonno si ruppe, e desto con la mano subitamente corsi a cercarmi il lato se niente v'avessi»), da leggere a fronte di Alighieri, *Inferno*, IV, v. 1 («Ruppemmi l'alto sonno ne la testa») e *Purgatorio*, IX, v. 33 («che convenne che 'l sonno si rompesse»).

<sup>16</sup> Per quanto riguarda il discorso sul sogno di Panfilo (IV.6, § 2-6) e il suo rapporto con i tre modi narrativi è da vedere S. Marchesi, *Dire la verità dei sogni*.

<sup>17</sup> Ho preferito saltare le occorrenze della parola «sonno» che intercorrono tra le Giornate VIII e IX, benché significative per il legame con la semantica dell'inganno: VIII.7, § 56; VIII.7, § 65; IX.1, § 14; IX.1, § 19. A proposito del primo caso vale la pena dire che la critica ha sottolineato per tempo il nesso tra beffa e sogno: si veda C. Cazalé Berard, *Il sogno dell'avventura*, p. 18, che trova un addentellato con la novella di Nastagio degli Onesti dato che «viene inscenata con l'armamentario di una magia fasulla la vana attesa di una visione notturna».

<sup>18</sup> G. Alfano, *Scheda introduttiva* (alla Giornata VII) in *Dec.*, p. 1049. Le differenze tra i casi della Giornata II e della VII sono vistose: se nella prima il sogno è un motivo minimo, che non dà forma alla narrazione ma è racchiuso nella battuta, al contrario nella seconda ha una ricaduta immediata sulla struttura del racconto, tutto giocato sulla «abilità registica delle protagoniste, che si rivelano capaci di sfruttare l'arte del discorso [...] per creare un grande spettacolo, e, insomma, per far credere quello che non è» (ivi, p. 1049). Su aspetti notevoli della Giornata in questione, utili a questo esame, si vedano S. Giovannuzzi, *Le parole e le cose. La settima giornata del «Decameron»*, «Lingua e stile», XXXII 1997, pp. 471-503; S. Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone e M. Mersica, Firenze, Franco Casati Editore, 2004, pp. 79-98; C. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del «Decameron»*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 117-143, e, infine, A. Battistini, *Il «triangolo amoroso» della settima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, pp. 187-201.

<sup>19</sup> *Dec.*, VII.8, § 1: «... li quali, trovando ciò non esser vero, gli dicono villania». È bene premettere che le due

una beffa giocata sul confine tra il vero e un verisimile mendace, costruito ad arte grazie anche al sogno, ma in maniera imperfetta;<sup>20</sup> nella seconda, a correzione della traiettoria del testo precedente, la persuasione del marito beffato è totale, supportata da una messinscena della moglie fedifraga.<sup>21</sup> Questa novella si può leggere nel segno della *climax*, sia lessicale, visto che il vocabolario si addensa decisamente intorno all'area semantica dello smarrimento,<sup>22</sup> sia degli esiti narrativi, verso un iperrealismo che, nei termini di un rovesciamento parossistico, rischia di forzare i limiti stessi della tripartizione: la realtà empirica, che il marito vede con i propri occhi da sopra il pero, si fonde totalmente con quella inventata dalla retorica di Lidia, mostrando la sottigliezza del confine saldamente tracciato in precedenza tra vero, falso, e verisimile.<sup>23</sup>

Ultimo grado, quasi marginale, del rovesciamento degli statuti di realtà è il sonambulismo di cui la moglie di un oste fa uso in IX.7 per convincere il marito ad avere sognato ciò che in realtà ha sentito, secondo un canovaccio già visto: anche in questo caso, il verisimile si sostituisce al vero, mentre il filtro magico diventa

---

novelle non sono di facile interpretazione nella cornice della Giornata, considerata l'opposizione che intercorre tra loro e l'ultima novella, nuovamente sul tema della visione, secondo una struttura che replica e capovolge quella della Giornata IV, altra spia di una specularità, una sorta di struttura bifronte, interna al libro attorno ai due motivi di sogno e visione.

<sup>20</sup> Lo scalino tra reale e verosimile è evidente, sottolineato dalle continue interruzioni di Neifile, che con puntualità mette in risalto la stupefazione non completamente rassegnata di Arriguccio: dapprima, guardando la moglie integra nonostante le botte che le ha inferto, resta «come smemorato», quindi, ascoltata la prima parte del discorso di Sismonda, che introduce al rovesciamento della realtà, è «come trasognato»; infine, rimane «come uno smemorato, seco stesso non sapendo se quello che aveva fatto era stato vero o se egli aveva sognato» (cfr. *ivi*, rispettivamente § 32, 40 e 50).

<sup>21</sup> Su questa novella, ma in altri termini rispetto al discorso qui condotto, va citato M. Picone, *Dalla commedia elegiaca alla novella: Lidia, Pirro e Nicostrato (VII.9)*, in *Id.*, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decamerone*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008, pp. 297-310, ma giova ricordare che il testo è stato oggetto di attenzione per Freud, che ne parla come di un esempio di voyeurismo (in riferimento al pero) nel volume 7 delle *Opere 1912-1914 (Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo e i lupi))*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 520).

<sup>22</sup> Oltre alla consueta parola-chiave 'sogno' (*Dec.*, VII.9, § 62 e 63), compaiono anche i lemmi «smemorato» (§ 66 e 67), che conta qualche altra occorrenza sparsa tra le Giornate VI e VII (VI.9, VI.19, VII.5, § 57, e VII.8, § 32 e 50) e, soprattutto, «trasognato», di cui si contano solo due occorrenze, l'altra proprio a VII.8 (VII.8, § 40 e VII.9, § 66). Altre due parole che rientrano in questa casistica dello scambio di realtà sono «abbagliare» e «travedere»: la prima conta soltanto due apparizioni, collocate in posizione diametralmente opposte in VII.9 (§ 4 e 78), a marcare la circolarità della morale proemiale con la conclusione del racconto; la seconda, di importanza maggiore, è un *hapax*, e si trova qui nel momento di maggior densità retorica del testo, quando cioè i due amanti devono convincere Nicostrato che quanto ha appena veduto non è reale (VII.9, § 73).

<sup>23</sup> Contro la tesi per cui questa novella impoverirebbe il sostrato inventivo della beffa in ragione di un ricorso massiccio all'inverosimile, va notato che l'utilizzo del soprannaturale fa eco all'indeterminatezza delle coordinate spazio-temporali, dato certo significativo per un'analisi semiologica: la novella è situata in un tempo indefinito e, soprattutto, in una «Argo, antichissima città d'Acaia» (*Dec.*, VII.9, § 5) del tutto estranea alla compattezza geografica della Giornata, una sorta di non-luogo in cui è lecito il libero uso della parola per creare nuovi statuti di realtà. La scena non sembra, insomma, solo fungere da «semplice avvio del tutto estraneo alla vicenda e all'ambiente» (Segre, *Funzioni, opposizioni*, cit., p. 143), ma essere parte di un cronotopo che fa corpo con il contenuto e la macchina del testo.

un ben più prosastico vino, di cui l'oste abusa. Ulteriore indizio dell'osmosi tra i campi del sogno e della visione, pare un'allusione alle teorie di Macrobio sullo stato fisico di chi sogna.<sup>24</sup>

### 3. La visione

La regolarità delle strutture retoriche implicate nei testi visti autorizza a pensare il sogno come un vero e proprio motivo; altrettanto si può dire della visione, il secondo ramo del tema onirico, intorno a cui si solidificano categorie testuali altrettanto rigorose. Le novelle che ne fanno uso sono solitamente a fine tragico, si incardinano in modo particolare – a coppia con quelle sul sogno – nel contesto del libro, sfruttano cronotopi ricorrenti (la notte, in una campagna amena) e pescano da una stabile trafia di fonti e di modelli. Partendo dai casi di IV.5 (Lisabetta da Messina)<sup>25</sup> e IV.6 (Gabriotto e Andreuola), tra i più frequentati dalla critica, si può costruire una teoria globale, che si estende alle novelle di Nastagio degli Onesti (V.8), Meuccio (VII.10) e Talano d'Imolese (IX. 7).

A differenza del sogno, che è il mezzo per contraffare il reale, la visione comporta la creazione di un nuovo spazio-tempo, che si configura come ulteriore livello testuale, dopo la cornice e il racconto: in quest'area, che compare nel testo come in un gioco di scatole cinesi, arriva un'immagine sublimata della realtà, costruita da una parola che ha un potere talmente forte da essere premonitrice;<sup>26</sup> in quanto nuova dimensione, richiede ai protagonisti – oltre che, nella cornice più esterna, ai personaggi-narratori – uno sforzo di interpretazione che non rassegna affatto al caso o al fato, come nelle visioni antiche, i destini della vicenda. Gli elementi testuali si assiepano intorno al motivo: in quest'ottica, si possono elevare a sistema, leggendo un significato nascosto nel significante superficiale.

<sup>24</sup> *Dec.*, IX.7, § 26: «Voi bevete tanto la sera, che poscia sognate la notte e andate in qua e in là senza sentirvi e parvi far meraviglie». Di sonnambulismo si parla solo in seconda battuta, al § 27 e, più avanti, al § 29.

<sup>25</sup> Su questa celebre novella la bibliografia è assai vasta: tra i contributi utili nella valutazione di aspetti legati alla visione, oltre ai già citati saggi di Baldi, Balestrero e Marchesi, si aggiungano F. Canovas, *Forme et fonction de l'ènoncé onirique dans le texte médiéval: l'exemple du «Décameron»*, «Neophilologus», 80 1996, pp. 555-568, B. Jones, *Dreams and ideology: Dec. IV, 6*, «Studi sul Boccaccio», X 1977-1978, pp. 149-161; S. Carrai, *Il sogno di Gabriotto (Decameron IV. 6)*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Cisalpino, Milano, 2000, vol. I, pp. 179-185, e, infine, G. Cingolani, «Una cosa oscura e terribile»: Boccaccio, Decameron, IV, 6, in *Sogno e racconto*, cit., pp. 70-83.

<sup>26</sup> CANOVAS, *Forme et fonction*, cit., studia il motivo onirico nel *Decameron* tramite la categoria della *mise en abyme*, guardando nello specifico al raddoppiamento narrativo che si produce grazie alla visione: ciò che intendo fare qui è qualcosa di simile, senza però utilizzare lo stesso strumento retorico e considerando la visione come un vero livello testuale dopo la cornice e la novella. Di diverso parere è Cingolani, «Una cosa oscura e terribile», cit., che intende la visione come un elemento inserito né in funzione del lettore, «né del personaggio sognante, al quale in altri casi venivano date in *somniis* indicazioni utili su atteggiamenti da tenere» (p. 73).

L'anamorfose è marcata dall'autore attraverso un lavoro di setaccio sugli ipotesti: la geografia della visione, in linea con una tradizione che arriva al Rinascimento,<sup>27</sup> presenta i classici tratti del *locus amoenus*, si connota come lo spazio in cui il senso e l'istinto, talvolta animalesco, prevalgono sulla ragione. Se nel caso di Lisabetta da Messina la questione è aperta, benché sia evidente che l'ambientazione, marcata per contrasto con quella cittadina, è un esterno romito e solitario,<sup>28</sup> in IV.6 compaiono altri precisi elementi: il sogno di Andreuola si svolge in un «bel giardino» in cui i due amanti usano incontrarsi, in quello duplice di Gabriotto in una «bella e dilettevol selva»,<sup>29</sup> così come nella novella di Talano d'Imolese la tragedia si consuma in un bosco. Forse poco per parlare di *loci amoeni*, ma certo abbastanza per notare la ricorsività dell'ambientazione *en plein air* nel contesto della visione, che è frutto di un processo di duplicazione per il quale le immagini oniriche doppiano luoghi – e vicende – della narrazione di primo grado.<sup>30</sup>

A questo livello, complice la genericità, non si attua ancora la preziosa opera di rarefazione degli ipotesti che costituisce un'asse fondamentale del Boccaccio oneirocritico; questa, invece, si applica con esiti eccellenti nella costruzione di una cronologia delle visioni. Secondo una tradizione che dal mondo classico giunge a Dante, l'alba è considerata il momento delle visioni veraci, di contro a quelle avute nel cuore della notte, di certo menzognere:<sup>31</sup> l'ora in cui Lisabetta sogna, però, è imprecisata, proprio come la doppia visione di Andreuola e Gabriotto non

<sup>27</sup> A proposito del Rinascimento, uno degli elementi più importanti della visione, tanto per la tradizione figurativa quanto per quella letteraria è l'ambientazione agreste del sogno, che sottolinea una dicotomia anche sul piano del comportamento: lo spazio del giardino corrisponde all'*eros* libero e naturale, quello cittadino all'anima razionalizzante e geometrica (sul tema è accurata l'indagine di F. Gandolfo, *Il "dolce tempo". Mistica ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978). L'uso di una tradizione seriore come reagente per capire l'opera di Boccaccio, fatte le debite tare, non è uno strampalato azzardo ermeneutico: da ultimo si veda G. Alfano, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio», 43 2015, pp. 263-288.

<sup>28</sup> *Dec.*, IV.5, § 8, in cui l'assassinio avviene «fuori della città», in un luogo «molto solitario e rimoto». Su un dettaglio, le «foglie secche» del § 15, la critica si è sbizzarrita: Picone suggerisce che indichino uno stato primaverile (dettaglio da cui parte per dare un'interpretazione ciclica del tempo indeterminato della novella); al contrario J. Usher, *A "ser" Cepparello Constructed from Dante Fragments* (*Decameron I. 1*), «The Italianist», XXIII 2003, 2, pp. 181-193, in maniera più convincente, ipotizza che l'azione si svolga in l'autunno.

<sup>29</sup> *Dec.*, IV.6, § 9 e 14. Sulle differenze di *setting* insiste Jones, *Dreams and ideology*, cit., pp. 156-157, dando una spiegazione interessante, che guarda al conflitto tra conscio e subconscio dei due protagonisti, di origine sociale differente (Andreuola è nobile, Gabriotto di bassi natali). Il bosco è anche lo spazio della favola, luogo degli incanti, degli incontri e delle avventure (P. Boitani, *La foresta*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. IV, *Temì, luoghi, eroi*, pp. 449-464).

<sup>30</sup> La ripetizione è un fattore già notato dalla critica, ma non elevato a fatto di sistema: ne fa accenno, in riferimento a IX. 7, Canovas, *Forme et fonction*, cit., pp. 561-562.

<sup>31</sup> Su tale casistica si citi almeno M.A. Basile, «*Al mattin del ver si sogna*»: *i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio*, «Dante», 2 2006, pp. 41-68. Alcuni commentatori sostengono che Boccaccio seguisse teorie agostiniane, il che giustificerebbe l'assenza di riferimenti all'ora del sogno come limitazione ai riferimenti troppo vistosi a credenze antiche e pagane. Per quanto riguarda le possibili letture da Agostino di Boccaccio vd. Marchesi, *Dire la verità dei sogni*, cit., pp. 178-179.

si concretizza in un segmento preciso della notte.<sup>32</sup> La coincidenza non è casuale, ma indica (ovviamente per via del tutto deduttiva) come l'autore lavori per scarto rispetto ai modelli, quasi a voler smentire la teoria pagano-cristiana che contrasta con l'ideologia del *Decameron*, in cui il controllo della realtà non è supinamente rassegnato a un ente superiore.

Il certaldese, che di certo sul proprio scrittoio ha i testi fondamentali della tradizione occidentale sul tema, l'*Eneide* di Virgilio e la *Commedia* dantesca,<sup>33</sup> decide di non seguire il canone da loro imposto: una presa di posizione forte, che si distingue inoltre nel contesto della stessa opera d'autore. Altrove, nel *Filocolo*, nel *Ninfale Fiesolano* e nel *Filostrato*, le visioni erano soggette a una spiegazione metafisica, per garantirne la cristiana veridicità, mentre solo nel *Decameron* gli aspetti riportabili al soprannaturale divino e alla provvidenza sono stinti, in favore dell'esaltazione della polarità ingegno-fortuna. Boccaccio adotta un principio di scelta per esclusione, per cui i materiali precedenti sono assunti in nome di un criterio di adattabilità al nuovo contesto. Nel sogno di Fileno<sup>34</sup> l'intervento degli dèi – pagani, come nel resto delle occorrenze extra-decameroniane – ispira una visione che poggia chiaramente sul modello ovidiano del sogno di Alcione, uno dei possibili ipotesi della novella di Lisabetta da Messina;<sup>35</sup> nel *Ninfale Fiesolano* la visione di Africo, ispirata da Venere per cagionare un innamoramento, ben si presta a un

<sup>32</sup> *Dec.*, IV.5, § 12-14 e IV.6, § 10 e 14. Si potrebbe obiettare che l'ora della visione di Nastagio è invece molto precisa: in realtà, va ricordato che V.8 è una «visione rivelatoria non onirica». Le indagini citate, a partire da questo, prendono solo parzialmente in considerazione la novella, che per alcuni aspetti conferma le letture decameroniane sul sogno: vd. Balestrero, *L'immaginario del sogno*, cit., pp. 47-64; Canovas, *Forme et fonction*, cit., pp. 564-565.

<sup>33</sup> Sulle fonti della novella di Lisabetta da Messina (ma, di nuovo, senza considerare il macrotesto del novelliere) è in corso una vera e propria diatriba critica, a causa soprattutto del metodo di lavoro di Boccaccio, che spesso contamina i modelli: l'ipotesi più accreditata rintraccia in Virgilio e Apuleio le fonti per la visione di Lisabetta, mentre altri lettori ipotizzano una stratificazione di fonti tra Ovidio e alcuni passi testamentari (come M. Picone, *La "ballata di Lisabetta"*, cit., pp. 215-234, da cui partire per una rassegna bibliografica).

<sup>34</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, in *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1969, vol. I, III 28-31, pp. 354-356. Si danno altri casi di sogni nel *Filocolo*, che non posso non elencare: cfr. almeno II 25 e II 44. I sogni del *Filocolo* confermano due cose dette riguardo le visioni decameroniane: si sogna all'aperto (nel bosco, anche in questo caso), e lo si fa per causa di un filtro, cioè il vino. La critica moderna non si è fermata su questi esempi per un confronto con l'opera maggiore: qualche accenno si ha in Cardini, *Sognare a Firenze*, cit., pp. 100-101 e in Cazale Bérard, *Il sogno dell'avventura*, cit., p. 18 (in cui, in maniera schematica, è ravvisata una differenza narratologica e critica delle visioni di *Decameron* e *Filocolo*). Altri contributi sul tema, però poco interessati al *Decameron*, sono C.F. Blanco Valdés, *Il microtesto del sogno in Giovanni Boccaccio*, in *Il sogno italiano*, Atti del II convegno internazionale di studi dell'AIBA. Banja Luka, 18-19 giugno 2010, a cura di D. Capasso, R. Russi, Catania, Aonia Edizioni, 2013, pp. 100-107, e Id., *Il sogno raccontato nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, «Acta neophilologica», 44 2011, 1-2, pp. 151-160.

<sup>35</sup> P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, trad. it. con testo a fronte a cura di P. Bernardini Mazzolla, Torino, Einaudi, 1994, XI, vv. 650-709. L'ipotesi è chiaramente Ovidio come si vede da un banale confronto: alla decisione della divinità (Giunone) di inviare un messaggio in sogno (cfr. *Metamorfosi*, XI, vv. 583-588; *Filocolo*, III 28), segue la descrizione della reggia del sonno e dei suoi aiutanti (*Metamorfosi*, XI, vv. 591-615; *Filocolo*, III 28), la richiesta di quiete tramite invocazione (*Metamorfosi*, XI, vv. 622-629; *Filocolo*, III 28), infine la discesa del sonno (*Metamorfosi*, XI, vv. 633-649; *Filocolo*, III 29) e la visione.

confronto con la novella di Andreuola e Gabriotto, dove, a parità di condizioni, non si riscontra la presenza di divinità ispiratrici, né l'istanza lirico-amorosa della visione.<sup>36</sup> Infine, la visione di Troilo nel *Filostrato*, ambientata in un bosco, è premonitrice di un evento luttuoso, inviata direttamente dagli dèi e perciò veritiera.<sup>37</sup>

Il breve *excursus* aiuta a comprendere i motivi della deviazione decameroniana sulla cronologia: il confronto con il resto della produzione dell'autore aiuta a districare un nodo su cui la critica si è divisa e ad affermare che i sogni del *Decameron* non hanno origine soprannaturale, vista la distanza che separa il novelliere dalle altre opere e la coerenza con cui vengono adottati gli elementi che la tradizione offre sul tema.

È lo stesso difficile, tuttavia, stabilire con esattezza a quali testi della classicità guardasse l'autore nello scrivere la vicenda di Lisabetta. Ammesso che ciò sia necessario, dato il criterio di contaminazione adottato dal certaldese,<sup>38</sup> è lo stesso necessario offrire una panoramica. A proposito di IV.6 sono state avanzate le più svariate ipotesi: una prima linea di interpreti sostiene che il modello più forte sia quello di Virgilio; una seconda caldeggia Apuleio; infine, una terza sostiene un intarsio tra le *Heroides* di Ovidio e i passi testamentari relativi alle decapitazioni di Giuditta e San Giovanni.<sup>39</sup> La pista migliore sembra quella che porta ad Apuleio, da vagliare però *Eneide* alla mano: la similarità con il passo dell'*Asino d'oro* è fuori discussione, ma la rete di riferimenti all'*Eneide* sul tema della visione presenti nel *Decameron* pone il dubbio – che non è nemmeno bene tentare di sciogliere – sul presunto monopolio dell'una o dell'altra.

L'archetipo ovidiano, nonostante gli evidenti punti di contatto, sembra quello meno forte: risulta difficile affermare che «la dialogicità del testo boccacciano con l'intertesto ovidiano è patente»,<sup>40</sup> visto che Protesilao non è ancora trapassato al momento in cui appare in visione a Laodamia, che dunque ha un sogno premonitore della morte e non una visione *ex post* dell'amato. Il canovaccio simile indica una semplice confluenza su schemi tradizionali ricorrenti nel canone letterario, più che una vera affinità: da un lato il fantasma del defunto, in Ovidio, non comunica

<sup>36</sup> G. Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*, a cura di D. Piccini, Milano, BUR, 2013, ottave 42-50, pp. 127-136. Sulla presenza di una sollecitazione del motivo amoroso nel *topos* dell'*ad somnum* si veda S. Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990 (alle pp. 28-33 particolari riferimenti a *Filocolo* III 28 e al cap. V dell'*Elegia di madonna Fiammetta*).

<sup>37</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, in *Opere minori in volgare*, cit., vol. II, VII 23-27, pp. 205-206.

<sup>38</sup> Si veda al riguardo L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., pp. 804-819.

<sup>39</sup> In particolare, sostengono l'affiliazione a Virgilio Bruni e Marchesi (vd. rispettivamente F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 102-109, e S. Marchesi, *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 67-104), mentre Vittore Branca avalla la tesi di Apuleio (si veda G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 526); Picone, infine, rammenta l'ipotesi biblica e ipotizza una sua interpolazione con le *Heroides* (Picone, *La "ballata di Lisabetta"*, cit., p. 227).

<sup>40</sup> Ivi, p. 229.

con la donna, né dà informazioni utili per lo sviluppo dell'azione (al punto che la rivelazione della morte è presunta dalla donna, che vede l'amato apparirle come un fantasma), dall'altro le *Metamorfosi* si appropriano di una conformazione particolare del motivo, il sogno come ristoro dai mali, che non ha luogo in Boccaccio.<sup>41</sup> Assai più convincente, invece, è la ricerca sulle fonti bibliche e agiografiche, che sottolinea la presenza di spunti generativi dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, in particolare i passaggi relativi alla decapitazione di Oloferne;<sup>42</sup> l'episodio biblico collima in modo preciso con quello boccacciano, e per l'intreccio e per lo schema dei personaggi, con un'ancella in entrambi i casi a ricevere il teschio.<sup>43</sup> Si può ipotizzare dunque una crasi di diverso tipo, tra l'ipotesto biblico e quelli classici di Apuleio e Virgilio (anziché Ovidio), ma è solo con un'analisi a ventaglio sulla ricorrenza del tema nell'opera che si può sciogliere il nodo.

I primi indizi della centralità di Virgilio nella casistica della visione si incontrano nella Giornata III quando, nell'ottava novella, la descrizione di Ferondo che esce dall'avello, segnato da un pallore simile a quello di Didone, fa pensare a una presenza, allusiva, del mantovano.<sup>44</sup> Sulla caratterizzazione fisica dei personaggi interviene poi un secondo sogno, quello di Enea nel Libro II, che fornisce materiali lessicali e tematici alla novella di Lisabetta: oltre a una serie di riprese,<sup>45</sup> il legame tra i due testi è rafforzato dalla presenza dell'elemento dialogico tra il sognatore e il fantasma, nonché dalla descrizione di questo, con il Lorenzo boccacciano, «pallido e tutto rabuffato e co' panni tutti stracciati e fracidi» che è il perfetto doppio di Ettore; l'*incipit* della sequenza, infine, è simile, benché assai generico.<sup>46</sup> Lungo il corso di tutto il *Decameron*, anche a grande distanza, pare dunque sedimentarsi

<sup>41</sup> Per la storia del motivo presso i latini si veda Carrai, *Ad somnum*, cit., pp. 11-27.

<sup>42</sup> Cfr. rispettivamente *Judith*, 13, 1-10 e *Marco*, 6, 17-29. Per i riscontri su questa fonte rimando all'esauritivo Picone, *La "ballata di Lisabetta"*, cit., p. 233.

<sup>43</sup> Per l'importanza di questa figura ausiliaria, vd. G. Poole, *Boccaccio's «Decameron» IV.5, «Explicator»*, XLVII 1989, 3, pp. 3-4. Il recupero e il trasporto del cadavere è un motivo che potrebbe cementare l'ipotesi virgiliana, in quanto ripreso in altre novelle nel *Decameron* dalla celebre scena di Eurialo e Niso (sul motivo epico del recupero di un corpo durante una sortita notturna vd., senza ovviamente ad alcun cenno a Boccaccio, M.C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995). Su Giuditta la critica aveva già d'altronde insistito: per una recensione si considerino i rimandi di Picone, *La "ballata di Lisabetta"*, cit., p. 232, n. 38.

<sup>44</sup> Cfr. *Dec.*, III.8, § 70 («Era Ferondo tutto pallido...»), e P.M. Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. it. con testo a fronte di L. Canali, Milano, Mondadori, 2008, 6 voll., I, vv. 353-356: «Ipsa sed in somnis inhumanit venit imago / coniugis; ora modis attollens pallida miris, / crudelis aras traiectaque pectora ferro / nudavit caecumque domus scelus omne retexit».

<sup>45</sup> Per il sogno di Enea si veda P.M. Virgilio, *Eneide*, cit., II, vv. 268-289.

<sup>46</sup> Per un paragone tra Ettore e Filippo cfr. P.M. Virgilio, *Eneide*, cit., II, vv. 277-278 («squalentem barbam et concretos sanguine crinis vulneraque illa gerens»), e G. Boccaccio, *Dec.*, IV.5, § 12. Per l'attacco narrativo vd. rispettivamente II, v. 268 («Tempus erat ...») e IV.5, § 12 («Avvenne una notte ...»), con il certaldese che utilizza una formula d'ambientazione quasi favolistica assai frequente nel *Decameron*.

una memoria virgiliana, che rafforza la tesi per cui l'*Eneide* sarebbe una delle fonti della visione di Lisabetta.

Di sicuro il modello offerto dal mantovano pare assai importante per Boccaccio, almeno quanto Apuleio.<sup>47</sup> I versi de *L'asino d'oro* sono le fondamenta per un'intertestualità forte: l'apparizione dell'amato, ormai morto (con perfetto parallelismo tra i sessi del sognatore e del fantasma, al contrario dei sogni di Didone e di Enea), precede il consiglio a diffidare dei veri assassini; per ultimo, il dettaglio del lavacro del corpo con le lacrime, prezioso recupero di Boccaccio, che lo incastona magistralmente in un testo in cui la protagonista femminile si esprime solo con il pianto.<sup>48</sup> La manifesta prossimità ad Apuleio non si può negare, ragion per cui il nodo delle fonti è arduo da sciogliere: è ipotesi salomina ma non poi così peregrina che Boccaccio guardasse a entrambi i modelli (idea rinforzata dall'esistenza di una evidente filiera intertestuale Virgilio-Apuleio) per desumere dettagli da fondere in una nuova griglia di senso, in conformità con le linee d'intervento che si riservava di applicare sulla tradizione di cui si è detto.

L'assenza di un progetto superiore, come filtro per la ripresa dei modelli, è un indizio a supporto della tesi per cui i significati delle visioni decameroniane vadano cercati nella semiotica del testo, più che non nello schedario delle fonti e dei modelli culturali. È solo parzialmente vero che il messaggio di tali testi sia di prestare fede ai sogni:<sup>49</sup> più nello specifico, il narratore-insegnante si premura di sottolineare il valore generale dell'ermeneutica, che è in prima battuta quella dei personaggi, la cui sorte dipende dalla corretta lettura che danno della visione come testo. In questo quadro, si costruisce poi un secondo livello di interpretazione, quello dei giovani della brigata, che si muovono in uno stesso orizzonte di idee: nel farlo, non considerano la lezione di Macrobio<sup>50</sup> – come fa invece la critica moderna, che in effetti non si spiega questa presunta aporia –, perché ovviamente non interessa loro capire la tipologia di sogno di cui si è narrato, bensì quali siano

<sup>47</sup> L. Apuleio, *L'asino d'oro*, traduzione integrale dal latino e note di B. Bonfigli, Milano, Mursia, 1968, VIII, 8-9.

<sup>48</sup> Si veda, a questo proposito, Segre, *I silenzi di Lisabetta*, cit., p. 84.

<sup>49</sup> Canovas pone l'accento sulla necessità del lettore di saper interpretare, con considerazioni che calzano perfettamente sul ruolo che qui intendo dare invece ai personaggi delle novelle: «C'est au lecteur que revient la tâche de saisir le valeur métaphorique des mises en abyme, de lire le récit les enchâssant en fonction de celles-ci pour enfin parvenir à décoder le texte» (Canovas, *Forme et fonction*, cit., p. 561). Letture interessanti sui compiti morali di apprendimento dei personaggi sono date da F.P. БОТТИ, *A proposito del sogno di Talano ("Decameron" IX 7)*, «Intersezioni», 2 2012, pp. 173-187, in particolare pp. 178-180 e Marchesi, *Dire la verità dei sogni*, cit., pp. 178-179.

<sup>50</sup> È questo, in sostanza, ciò che si desume dall'introduzione di Panfilo a IV.6, in cui sono esposti in maniera dilemmatica vari nodi relativi al problema dell'oneirocritica secondo uno schema che è intimamente connesso alla teoria narrativa esposta nel *Proemio* dell'opera e che proprio per questo non insiste sugli argomenti di Macrobio. La lettura più convincente, limitata al discorso di Panfilo, è quella di Marchesi, *Dire la verità dei sogni*, cit., a cui fanno riferimento le mie considerazioni di questo paragrafo.

le interrelazioni profonde tra la visione e la realtà, e come queste si spieghino con il sottile gioco dell'interpretazione.

Il legame tra sogno e racconto ha un senso narratologico prima che intertestuale e in tale contesto la visione, diversamente dal sogno-beffa, rappresenta un ulteriore grado narrativo, che si avvale degli stessi principi costitutivi del resto dell'opera: l'esito delle vicende è legato alla comprensione del reale, sia nel caso di Lisabetta, sia in quelli speculari di Gabriotto e Andreuola e di Talano e Margherita, dove un errore di decodifica procura un esito tragico.

Proprio quest'ultimo caso (IX.7) dà una conferma, sulla lunga distanza, del discorso fin qui fatto, che si potrebbe giovare anche degli esempi di Nastagio degli Onesti (V.8) e di Meuccio (VII.10).<sup>51</sup> Posta in diretta complementarietà con l'ultimo campione di sogno-beffa (IX.6), la novella di Talano condivide con il suo testo gemello – un legame sottolineato già da Pampinea nel prologo<sup>52</sup> – la funzione di *summa* sull'argomento («il sogno occupa per intero [...] lo spazio della narrazione»),<sup>53</sup> stabilendo poi una serie di nessi con il macrotesto: il finale tragico riporta direttamente al contesto della Giornata IV, così come il motivo della vicinanza spaziale con i giovani della brigata (in IV.6 Andreuola e Gabriotto erano vicini di casa del narratore, in IX.7 è la protagonista della novella a esserlo), in una dialettica continuamente sospesa tra differenze e similarità delle varie novelle.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Tralascio questi due casi per cause di forza maggiore, dato che la loro convergenza su aspetti usuali del motivo onirico, coabitando con varie novità, richiederebbe l'apertura di una lunga discussione. Ricordo solo che V.8 è un caso parziale, visto che si tratta non tanto di una *visio* quanto di un'allucinazione, così come VII.10, che è racconto di Dioneo e perciò soggetto a incorrere in contraddizioni. Di interessante c'è che la novella di Nastagio sfrutta alcuni elementi lessicali e sintagmatici: la scena è ambientata in un ambiente contrapposto a quello cittadino, la pineta di Classe, e ha carattere premonitorio; il «dolce pensiero» del protagonista viene «rotto» dall'apparizione, come il sonno di Dante. Per una rassegna bibliografica sulla novella vd. E. Ventura, *Nastagio degli Onesti* (*Dec. V, 8*), «Studi sul Boccaccio», XXXVI 2008, pp. 63-88.

<sup>52</sup> La narratrice rimarca, quale elemento comune, come la mancanza di fede sia causa di disgrazia: «Altra volta, piacevoli donne, delle verità dimostrate da' sogni, le quali molte scherniscono, s'è fra noi ragionato; e però, come che detto ne sia, non lascerò io che con una novelletta assai breve io non vi narri quello che a una mia vicina, non è ancora guarì, addivenne, per non crederne uno di lei dal marito veduto» (*Dec.*, IX.7, § 1). Nella novella successiva, sempre nel prologo, un'ulteriore prova della distinzione ontologica oltre che narrativa tra sogno e visione: «Universalmente ciascuno della lieta compagnia disse quel che Talano veduto aveva dormendo non essere stato sogno ma visione, sì a punto, senza alcuna cosa mancare, era avvenuto» (IX.8, § 2).

<sup>53</sup> Botti, *A proposito del sogno di Talano*, cit., p. 187.

<sup>54</sup> Questo legame tra i due testi è stato notato da Jones, *Dreams and ideology*, cit., p. 160. Sul fronte delle differenze, invece, insiste Botti, che ravvisa alcune discontinuità, a suo dire fondamentali, utili per eliminare IX.7 dal blocco di testi che prende in esame: il finale 'grigio' (né totalmente tragico né comico), la distanza temporale (il passato recentissimo di IX.7 di contro al passato prossimo della Giornata IV), lo stile medio e la banalità quotidiana a dispetto dell'altezza tragica delle narrazioni a esito infelice e, infine, l'opposizione di sesso e le qualità dei caratteri coinvolti, con il transito dell'incredulità da Gabriotto a Margherita e dell'apprensione da Andreuola a Talano (Botti, *A proposito del sogno di Talano*, cit., pp. 181-182). Come di certo si sarà inteso, mi pare il caso di reintegrare IX.7 nel computo delle novelle di visione, senza per questo trascurare gli elementi di diversità che giustamente Botti rimarca. Il finale tragico è caratteristica delle novelle di visione ravvisato già da Cingolani, «Una cosa oscura e terribile», cit., pp. 74-75, il quale però asserisce che proprio per via di tale peculiarità i per-

In quanto epitome dell'opera, IX.7 presenta gli imprescindibili elementi che connotano la visione nel resto del libro, dalla costruzione di un ulteriore livello narrativo, che si realizza in uno spazio aperto, cioè un bosco, e che reduplica modi e luoghi del racconto primario,<sup>55</sup> fino alla conferma della necessità dell'atto interpretativo – più che di una semplice fede – per dare forma al proprio destino, aggiungendo l'interessante fattore del desiderio nella costruzione del sogno.<sup>56</sup> Proprio su questa nota, che suggella lo straordinario percorso di un *Decameron* capace di riconoscere la coesistenza di razionalizzazione e pulsione irrazionale, è il caso di concludere, perché è l'elemento chiave di uno sviluppo inedito rispetto a Macrobio, su cui l'autore costruisce una già quasi moderna grammatica del sogno.

---

sonaggi sarebbero del tutto incapaci di agire di fronte al destino, un assunto sul quale, alla luce di quanto detto, mi sia permesso dissentire.

<sup>55</sup> Il raddoppiamento tra racconto e *visio* è in realtà imperfetto: sulle asincronie tra i due momenti si veda Canovas, *Forme et fonction*, cit., pp. 562-563.

<sup>56</sup> La visione di Margherita, non certo inviata da Dio, si richiama a una ragione ben più profonda della pura provvidenza, il desiderio, elemento ulteriore rispetto all'esperienza diurna che Macrobio, in maniera sbrigativa, diceva essere una possibile ragione dei sogni (*Dec.*, IX.7, § 8: «Chi mal ti vuol, mal ti sogna; tu ti fai molto di me pietoso ma tu sogni di me quello che tu vorresti vedere»).

# «Trista è tal arte e tristo quel che spende / tutto il suo tempo in opra così vile»: edizione critica e commento dell'*Alfabeto de' giuocatori* di Giulio Cesare Croce

DI GLORIA CAMESASCA

*Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*

*gloria.camesasca@alice.it*

**Abstract:** Giulio Cesare Croce (1550-1609) was a polygraph who composed several poetical works that describe the daily life of the Bolognese people. This paper examines *Alfabeto de' giuocatori*, a poem dedicated to the theme of the game and of the vices and virtues of the players. The author analyzes the poem and discusses the transmission of the text and philological variants. The article is concluded by the critical edition and the commentary (regarding philological, linguistic, lessical and literary aspects).

Così scorrendo questi graziosi / pensieri, il seguir la nobil arte / anch'io del formar versi mi disposi. / Ma meglio era per me stare in disparte, / e seguir l'esercizio a me prescritto, / che mettermi a imbrogliar libri né carte. / Perché fatt'ho sin qui poco profitto / essendo un di color ch'in simil setta, / il minor son di quanti mai han scritto.<sup>1</sup>

Con queste parole, intessute del *topos* della falsa modestia, Giulio Cesare Croce (1550-1609) racconta i suoi esordi come poeta.<sup>2</sup>

Scarne sono le notizie sulla vita di Croce: nacque nel 1550 a San Giovanni in Persiceto, borgo della campagna bolognese, e morì il 17 gennaio 1609 a Bologna.<sup>3</sup> Egli visse in ristrettezze economiche, esercitando prima il mestiere di fabbro e poi

<sup>1</sup> *Descrizione della vita di Giulio Cesare Croce*, vv. 172-180, in *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce. Fame, fatica e mascherate nel '500: scritti autobiografici, scene di vita popolare*, con introduzione e note a cura di M. ROUGH, Bologna, Clueb, 1982, pp. 23-66 (cit., p. 47).

<sup>2</sup> Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 2002, cit., pp. 97-100.

<sup>3</sup> Per ulteriori informazioni sulla biografia di Croce si rinvia a L. STRAPPINI, *Croce (Della Croce), Giulio Cesare*, «Dizionario Biografico degli Italiani», XXXI 1985, pp. 214-219; F. BACCHELLI, *Alcuni documenti sulla vita di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco: vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Editrice Compositori, 2009, pp. 11-33.

girovagando nelle città come cantastorie.<sup>4</sup> Veniva soprannominato “Giulio Cesare dalla Lira” perché spesso era solito accompagnare la recita delle sue composizioni con quello strumento.<sup>5</sup>

Analizzando complessivamente la vasta produzione crocesca si osserva che la principale fonte d’ispirazione del poeta persicetano fu la vita del popolo bolognese ritratta nei suoi aspetti quotidiani, nelle difficoltà, ma anche nei momenti di svago e divertimento.<sup>6</sup> Tale costante si ritrova pure nell’*Alfabeto de’ giuocatori*.<sup>7</sup> In quest’opera si presentano le caratteristiche negative del gioco sfruttando le potenzialità offerte dal linguaggio e sfiorando talvolta i toni di una vera e propria denuncia.

Dal punto di vista compositivo la poesia è stata costruita ricorrendo allo stragemma di un acrostico alfabetico.<sup>8</sup> Croce adotta tale espediente anche nelle seguenti opere: *Alfabeto in lod dol buon formai*; *Selva di esperienza nella quale si sentono mille e più proverbi, provati e sperimentati da nostri antichi, tirati per via d’alfabeto*. La tecnica utilizzata dal poeta persicetano si colloca inoltre nel solco dello sperimentalismo ludico coevo, che si ritrova ad esempio nei *Leporembi alfabetici musicali* di Ludovico Leporeo.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> A. TRAUZZI, *Bologna nelle opere di G.C. Croce*, Bologna, Zanichelli, 1905; F. CROCE, *Giulio Cesare Croce e la realtà popolare*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXIII 1969, pp. 181-205; A. BIGNARDI, *Squarci di vita contadinesca nelle pagine di Giulio Cesare Croce*, «Economia e Storia», XXIII 1976, pp. 452-485; P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976; *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce*, cit.; M. ROUCH, *Le communautés rurales de la campagne bolognaise et l’image du paysan dans l’oeuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Lille, Presses universitaires de Bordeaux, 1984; P. CAMPORESI, *Il palazzo e il cantimbanco: Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, 1994; *La festa del mondo rovesciato: Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di E. CASALI e B. CAPACI, Bologna, Il Mulino, 2002; A. TORRE, «Mentre la mente se ne va a guinzaglio». *Un Sogno e alcuni Enigmi di Giulio Cesare Croce*, in *L’elmo di Mambrino. Nove saggi di letteratura*, a cura di G. RONCHINI e A. TORRE, Lucca, Pacini Fazzi, 2006, pp. 45-60; *Le stagioni di un cantimbanco*, cit. Si possono trovare spunti interessanti anche nei seguenti contributi: O. GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879; G. NASCIBENI, *Note e ricerche intorno a Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1914.

<sup>5</sup> F. ALAZARD, *La musique dans la rue: Giulio Cesare Croce à Bologne, 1550-1609*, in L. GAUTHIER e M. TRAVERSIER, *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d’Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 163-176; G. MERIZZI, *Giulio Cesare Croce e la musica*, in *Le stagioni di un cantimbanco*, cit., pp. 243-255.

<sup>6</sup> Sulla produzione di Croce si rinvia a M. ROUCH, *Bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra», XVII 1984, pp. 229-272; R.L. BRUNI e R. CAMPIONI e D. ZANCANI, *Giulio Cesare Croce dall’Emilia all’Inghilterra: cataloghi, biblioteche e testi*, Firenze, Olschki, 1991; R. CAMPIONI, *Una fatica improba: la bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, in *Libri, tipografi, biblioteche: ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 399-420. Sulle edizioni delle opere crocesche si consulti L. D’ONGHIA, *Sfortune filologiche di Giulio Cesare Croce*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII 2015, pp. 137-191. Per avere un quadro generale sulla cultura bolognese coeva si rimanda a G. OLMÌ e P. PRODI, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldovrandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento*, in *Nell’età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 213-235.

<sup>7</sup> A. BATTISTINI, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato*, cit., pp. 51-67 (cit., pp. 62-63).

<sup>8</sup> Sulle origini delle tecniche compositive basate sull’ordine alfabetico si rinvia a F. NOVATI, *Le serie alfabetiche proverbiali e gli alfabeti disposti nella letteratura italiana de’ primi tre secoli*, «Giornale storico della letteratura italiana», XV 1890, pp. 337-401.

<sup>9</sup> L. LEPOREO, *Leporembi*, a cura di V. BOGGIONE, San Mauro Torinese, Res, 1993.

Le diciannove ottave del testo crocesco formano una specie di abbecedario poetico: i versi di ogni strofa hanno la stessa lettera iniziale e queste considerate dall'alto al basso ripropongono l'alfabeto (dalla A alla U/V).<sup>10</sup>

La struttura dell'ottava presenta i primi sei versi a rima alterna e gli ultimi due baciati secondo lo schema ABABABCC. Si hanno rime derivative ai vv. 23 e 24 («quieta : inquieta»), 91 e 93 («viene : avviene»), ricche ai vv. 52 e 54 («stagione : ragione») e identiche ai vv. 58 e 62 («male : male»), 76 e 78 («via : via»), 127 e 128 («vero : vero»).

Oltre al gusto tipicamente seicentesco per il gioco linguistico e la sapiente costruzione metrica, Croce fornisce una descrizione molto efficace dei giocatori: «Avaro è il giuocatore e sempre aspira / al guadagno per dritta o torta strada» (vv. 1-2), «Bestemia quando perde e fortemente» (v. 9), «spende e dispensa / empia-mente i suoi giorni» (vv. 35-36), «solo / mira il meschino a maneggiar le carte, / malamente vivendo» (vv. 82-83). Spesso la pratica del gioco si accompagna ad altre cattive abitudini, come rubare, frequentare prostitute, stare in ozio e gozzovigliare: «e bene e spesso / fura» (vv. 42-43), «Parco nel far limosina e larghissimo / poi nel spender in gola e in putane» (vv. 105-106), «Solicitato a la crapola e al dormire» (v. 129). I giocatori sono soliti anche trascurare la famiglia o usare violenza contro i propri parenti: «batte la moglie e i figli» (v. 15), «leva a la moglie spesso i vestimenti, / lassandola in affanno e angonia» (vv. 73-74).

In accordo con il sottotitolo della poesia («Opera morale»), Croce dopo aver stigmatizzato i comportamenti grotteschi e scorretti dei giocatori li condanna con parole molto dure e senza alcuna possibilità di salvezza: «vengono a offender Dio benigno, il quale / verso lor sendo stato paziente / un tempo, mosso alfin da giusto sdegno, / viene a privarli del suo santo Regno» (vv. 149-152).

Dell'*Alfabeto de' giuocatori* sono note soltanto alcune stampe uscite postume, ma l'opera venne pubblicata mentre l'autore era ancora in vita, perché compare nell'*Indice* compilato da Croce nel 1608.<sup>11</sup>

Sono stati esaminati i quattro testimoni riportati nell'elenco seguente:

B<sup>1</sup> = In Bologna, per Bartolomeo Cocchi, 1610 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, G\_090).

B<sup>2</sup> = In Bologna, per Vittorio Benacci, 1611 (Biblioteca Universitaria di Bologna, ms.3878\_XXIV/2).

<sup>10</sup> *Lettere in libertà: dalle iniziali miniate ai graffiti, alfabeti, segni, immagini*, a cura di R. CRISTOFORI e G.M. DE RUBEIS, Parma, Museo Bodoniano, 2007, cit., p. 124.

<sup>11</sup> *Indice di tutte l'opere di Giulio Cesare dalla Croce date da lui alla stampa fin a quest'anno 1608, appresentato all'illustrissima città di Bologna*, in Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi, 1608 (tale elenco fu pubblicato anche in appendice alla *Descrizione della vita di Giulio Cesare Croce*). Cfr. inoltre GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, cit., p. 335 n° 11; BRUNI e CAMPIONI e ZANCANI, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra*, cit., pp. 61-62 n° 8-9.

B<sup>3</sup> = In Bologna, presso gli heredi di Bartolomeo Cochi, 1622 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, 17\_IX\_097).

B<sup>4</sup> = In Bologna, presso l'erede del Cochi, al pozzo rosso, s.d. (Biblioteca Universitaria di Bologna, ms.3878\_XI/5).

L'edizione critica si basa sul testo tramandato da B<sup>1</sup>, che allo stato attuale delle ricerche fu il primo ad essere stampato dopo la morte di Croce. Analizzando le varianti degli altri testimoni si segnala che B<sup>2</sup> mostra spesso concordanza di lezioni con B<sup>1</sup>. Ciò si verifica soprattutto in due occorrenze in cui B<sup>1</sup> presenta degli errori: al v. 56 («alcuna sorte differenza» emendato in «alcuna forte differenza») e al v. 73 («Leva a le moglie» corretto in «Leva a la moglie»).

B<sup>3</sup> e B<sup>4</sup> rivelano maggiori divergenze con B<sup>1</sup>. In presenza della lezione errata trasmessa da B<sup>1</sup> al v. 56 («alcuna sorte differenza»), si segnala la variante accolta sia da B<sup>3</sup> che da B<sup>4</sup> per tentare di dare senso al passo («sorte alcuna differenza»).

Al v. 2 vengono adottate due lezioni diverse rispetto a B<sup>1</sup> («per dritta o torta strada»): B<sup>3</sup> sceglie «per torta, o dritta strada» e B<sup>4</sup> «o torta, o dritta strada».

È dettata invece da ragioni metriche la variante introdotta da B<sup>3</sup> e B<sup>4</sup> al v. 125 («rapisce ciò che puote, né mai loco»), perché in B<sup>1</sup> il verso risulta di dieci sillabe («rapisce ciò che puote, mai loco»).

B<sup>4</sup> trasmette inoltre alcune lezioni degne di nota: «moneta» per «momento» (v. 51), «dovria» per «devria» (v. 57), «sempre» per «ogn'hor» (v. 66), «mesedar»<sup>12</sup> per «maneggiar» (v. 83), «infame» per «inermi» (v. 110), «dir» per «foglio» (v. 115), «quivi» per «quindi» (v. 117) e «ed'ogn'hor» per «ma d'ogn'hor» (v. 126).

Al v. 40 rispetto alla *lectio difficilior* attestata in B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup> e B<sup>3</sup> («u' il rimediar non vale»), in B<sup>4</sup> si osserva un tentativo di banalizzazione mediante l'adozione di una *lectio faciliior* («e il rimediar non vale»).

Alcune scelte riscontrate in B<sup>4</sup> sono dettate da ragioni di computo metrico, come per esempio al v. 15 («batte la moglie e figli e fiamma e foco» rispetto a «batte la moglie e i figli, e fiamma e foco»).

In altri casi, invece, la divergenza di B<sup>4</sup> rispetto a B<sup>1</sup> è dovuta meramente a varianti grafiche. In B<sup>4</sup> e B<sup>3</sup> si registra l'eliminazione del dittongamento in sillaba libera tonica di *ō* in *uo* (ad es. «gioco» per «giuoco» v. 22, «nova» per «nuova» v. 66).<sup>13</sup> Tale fenomeno ricorre più frequentemente in B<sup>4</sup> (ad es. al v. 64 «homo» per

<sup>12</sup> La forma «mesedar» è attestata nei dialetti settentrionali (*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. BATTAGLIA e G. BARBERI SQUAROTTI, di seguito abbreviato con la sigla GDLI, Torino, Utet, nelle citazioni si precisa accanto al numero del volume l'anno di pubblicazione e la voce consultata preceduta da s.v., con l'eventuale indicazione del paragrafo, X, 1978, s.v. *mescidare*).

<sup>13</sup> G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, traduzione di S. PERSICHINO e T. FRANCESCHI e M. CACIAGLI FANCELLI, Torino, Einaudi, 1966-1969 (nelle citazioni si precisa accanto al numero del volume il paragrafo), I, §§84, 106; G. PATOTA, *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2002, cit., pp. 52-53, 55-58.

«huomo», al v. 92 «vol» per «vuol» e in sede di rima ai vv. 84 e 86 «dolo» e «stolo» per «duolo» e «stuolo»).

Si osserva inoltre la tendenza in B<sup>3</sup> e B<sup>4</sup> a ripristinare il nesso -TI- rispetto all'esito -CI- (come in «negotio» per «negocio» v. 82, «otioso» per «ocioso» v. 102) e a preferire le forme con RI- anziché quelle con RE- («ricreatione» per «recreatione» v. 50 e «rinega» per «renega» v. 124).<sup>14</sup>

La maggior parte degli errori riscontrati negli altri testimoni possono essere dovuti a sbagli commessi dal tipografo nella composizione dei caratteri di stampa, per esempio in B<sup>2</sup> «giuocandi» per «giuocondi» (v. 52), «tocci» per «tocchi» (v. 92) e in B<sup>4</sup> «gusto» per «giusto» (v. 54), «dauar» per «danar» (v. 90).

Nell'edizione si è scelto di rispettare le grafie utilizzate. Sono state normalizzate *u* per *v* e *v* per *u*. Il segno & è stato trascritto *e*. Gli accenti e gli apostrofi sono stati adeguati alle scrizioni attuali, inserendoli nei casi in cui non erano indicati (come l'apostrofo che segnala la caduta di vocale finale, seguita da parola che inizia con consonante, ad es. nel titolo «de' giuocatori» per «de givocatori»), o eliminandoli. Sono state poi divise le parole in *scriptio continua* (ad es. «a terra» per «Aterra», v. 5) o unite quelle che si presentano separate (come in «dai» per «da i», v. 29). Si è aggiunta una *h* nelle interiezioni («oh» per «o», v. 99). Sono stati mantenuti i casi di scempiamento e di raddoppiamento di consonanti, *ti* per l'affricata alveodentale e le forme delle preposizioni articolate che sono state scritte disgiunte quando presentano la scempia in luogo della doppia (ad es. «a la», v. 3). Si è intervenuti sulla punteggiatura per rendere più scorrevole la sintassi e garantire una maggiore fruibilità e comprensione del testo. Le iniziali maiuscole e minuscole sono state normalizzate in base alle consuetudini moderne. Si è deciso di conservare le lettere dell'alfabeto riportate prima delle ottave, che contraddistinguono l'iniziale delle parole di ogni verso.

Il testo è corredato da una fascia di apparato, in cui sono registrate le forme errate e le varianti riscontrate negli altri testimoni esaminati. Le note, invece, indicate con numeri arabi riportano principalmente rilievi lessicali, linguistici o retorici o rimandi a eventuali fonti citate.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Si vedano sull'esito -CI- del nesso -TI- ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., I, §289 e sugli sviluppi della *e* atona *ivi*, I, §130; PATOTA, *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, cit., pp. 62-64.

<sup>15</sup> Sull'uso delle citazioni nelle opere crocchesche si rinvia a A. BATTISTINI, *La cornucopia letteraria di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra», XXXIII 1992, pp. 49-55; C. PINCIN, *Boccaccio e Giulio Cesare Croce*, «Studi sul Boccaccio», XXII 1994, pp. 307-346; BATTISTINI, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, cit.; M. A. SARDELLI, *El elemento paremiológico en Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino (1608) de Giulio Cesare Croce*, «Critica del testo», XI (fasc. 1-2) 2008, pp. 43-64; G. ALONZO, *Il "Diporto piacevole" di Giulio Cesare Croce. Strategie di citazione dal "Furioso"*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», IV (fasc. 7, giugno) 2013, pp. 39-53; A. PEGORETTI, *Dismembered Voices and Acoustic Memories: Dante in Giulio Cesare Croce*, «Italian Studies», LXXI 2016, pp. 225-237.

## Alfabeto de' giuocatori in ottava rima. Opera morale di Giulio Cesare Croce

A

Avaro è il giuocatore e sempre aspira  
 al guadagno per dritta o torta strada,<sup>16</sup>  
 avido a<sup>17</sup> la moneta e quando tira<sup>18</sup>  
 allegro canta, ma poi par che cada 4  
 a terra morto,<sup>19</sup> quando più non mira<sup>20</sup>  
 argento,<sup>21</sup> e che del tutto ha fatto vada,<sup>22</sup>  
 rabbia di dolor, s'affligge e strugge,<sup>23</sup>  
 anzi come un leon fremendo rugge.<sup>24</sup> 8

B

Bestemia quando perde e fortemente<sup>25</sup>  
 buffa,<sup>26</sup> soffia,<sup>27</sup> si sbatte<sup>28</sup> e con ognuno  
 brava<sup>29</sup> e l'amico insieme col parente

Titolo, giuocatori] giocatori B<sup>4</sup>.

Ott. 1 (lettera A), v. 1: giuocatore] Giocatore B<sup>3</sup>, Giocator B<sup>4</sup>. – v. 2: per dritta o torta] per torta, ò dritta B<sup>3</sup>, ò torta, ò dritta B<sup>4</sup>. – v. 7: s'affligge] s'affligg' B<sup>4</sup>.

<sup>16</sup> 'Per modi leciti o illegali' (GDLI, IV, 1966, s.v. *dritto*<sup>1</sup>, §19; XXI, 2002, s.v. *torto*<sup>1</sup>, §9). Cfr. «per via dritta e torta» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 23, ott. 95, v. 3).

<sup>17</sup> Sull'uso della preposizione «a» per segnalare l'oggetto della bramosia (indicata da «avidio») si rinvia a ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., III, §798.

<sup>18</sup> Il verbo «tira» significa 'riscuote denaro' come nella locuzione bolognese 'tira de quatrein' (*Vocabolario bolognese italiano* compilato da C. CORONEDI BERTI, Bologna, stab. Tipografico di G. Monti, 1869-1874, II, s.v. *tirar*, p. 438).

<sup>19</sup> Cfr. «e cada come corpo morto cade» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 2, ott. 55, v. 7; cfr. anche L. PULCI, *Il Morgante*, canto 22, ott. 244, v. 2; D. ALIGHIERI, *Inferno*, canto 5, v. 142).

<sup>20</sup> 'Cerca di ottenere' (GDLI, X, 1978, s.v. *mirare*, §18).

<sup>21</sup> 'Denaro, ricchezza' (GDLI, I, 1961, s.v. *argento*, §3).

<sup>22</sup> 'E che una volta che ha effettuato tutte le sue giocate se ne va'.

<sup>23</sup> 'Si tormenta' (GDLI, XX, 2000, s.v. *struggere*, §17). Cfr. «più se n'affligge e se ne strugge e arrabbia» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 25, ott. 66, v. 4).

<sup>24</sup> In «rugge» si ha l'uscita in -e anziché in -isce per la terza persona singolare dell'indicativo presente (ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, §529). Cfr. «rugge come un leon» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 26, ott. 132, v. 6; e anche M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, canto 19, ott. 6, v. 1; T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, canto 13, ott. 21, v. 5).

<sup>25</sup> Le bestemmie vengono pronunciate gridando (GDLI, VI, 1970, s.v. *fortemente*, §2).

<sup>26</sup> 'Sbuffa' (GDLI, II, 1962, s.v. *buffare*, §2).

<sup>27</sup> Cfr. «che soffia e buffa» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 39, ott. 56, v. 6).

<sup>28</sup> 'Si dimena, si agita' (GDLI, XVII, 1994, s.v. *sbatte*, §22).

<sup>29</sup> 'Grida, schiamazza' (*Vocabolario bolognese italiano*, cit., I, s.v. *bravar*, p. 200; GDLI, II, 1962, s.v. *bravare*, §3; BATTISTINI, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, cit., p. 64). Cfr. «Poco lungi a' tarocchi si giucava / In partita da quattro Bolognesi, / Cui altri sopra per veder si stava, / Ed eran sì accaniti, e così accesi, / Che ad ogni lor parola si bravava» (*Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno in ottava rima con argomenti, allegorie, e figure in rame*, in Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1736, parte 3. *Cacasenno*, canto 18, ott. 25, vv. 1-5, cit., p. 307).

bandisce dal suo cor, né prezza<sup>30</sup> alcuno; 12  
 biascia i guanti di stizza<sup>31</sup> e parimente  
 brutta ciera<sup>32</sup> dimostra a ciascheduno,  
 batte la moglie e i figli, e fiamma e foco  
 brama veder pel mondo in ogni loco. 16

## C

Compra, vende, baratta, intrica<sup>33</sup> e imbrogli,  
 consuma, impegna,<sup>34</sup> toglie e dà a partito,<sup>35</sup>  
 con tutti si travaglia,<sup>36</sup> e più la voglia  
 cresce in lui, quando è più lesa e finito,<sup>37</sup> 20  
 contratta a tutti i patti e si dispoglia,<sup>38</sup>  
 curando il giuoco più che andar vestito,  
 corre, grida, camina e mai non quieta,<sup>39</sup>  
 così trappassa<sup>40</sup> la sua vita inquieta. 24

## D

Dove si giuoca vedesi bandita  
 de l'alma<sup>41</sup> carità l'immenso ardore,  
 dico a quei giuochi, per farla chiarita,<sup>42</sup>  
 da zarra,<sup>43</sup> ove non regna alcuno amore, 28  
 dai quai chi più ingannare altrui s'aita

Ott. 2 (lettera B), v. 15: i figli] figli B<sup>4</sup>.

Ott. 3 (lettera C), v. 22: il giuoco] il gioco B<sup>3</sup>, li gioco B<sup>4</sup>. – che andar] ch'andar B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

Ott. 4 (lettera D), v. 25: giuoca] gioca B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 27: giuochi] giochi B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 28: alcuno amore] alcun'amore B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 29: dai] Da' B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

<sup>30</sup> 'Apprezza, stima' (GDLI, XIV, 1988, s.v. *prezzare*, §1).

<sup>31</sup> L'espressione «biascia i guanti di stizza» potrebbe essere intesa nel senso che è talmente adirato per aver perso al gioco che continua a rimuginare la sconfitta (cfr. GDLI, II, 1962, s.vv. *biasciare* e *biasciare*, §1; BATTISTINI, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, cit., p. 64).

<sup>32</sup> Con «brutta ciera» si indica 'un aspetto sciupato e trascurato' (GDLI, II, 1962, s.v. *cera*<sup>2</sup>, §4).

<sup>33</sup> 'Compie dei sotterfugi' (GDLI, VIII, 1973, s.v. *intricare*, §4).

<sup>34</sup> 'Dà in pegno, in garanzia' (GDLI, VII, 1971, s.v. *impegnare*, §1).

<sup>35</sup> 'In pegno' (cfr. GDLI, XII, 1984, s.v. *partito*<sup>2</sup>, §5).

<sup>36</sup> 'Si dà da fare, si impegna' (GDLI, XXI, 2002, s.v. *travagliare*, §12).

<sup>37</sup> I due aggettivi «lesa e finito» possono essere intesi come 'offeso e stremato'.

<sup>38</sup> Il verbo «si dispoglia» significa 'si sveste', secondo quanto precisa anche al verso successivo («curando il giuoco più che andar vestito»), cfr. GDLI, IV, 1966, s.v. *dispogliare*, §1.

<sup>39</sup> Il verbo «quieta» è utilizzato in senso intransitivo come 'si calma' (GDLI, XV, 1990, s.v. *quietare*, §14).

<sup>40</sup> 'Trascorre, passa' (GDLI, XXI, 2002, s.v. *trapassare*, §4).

<sup>41</sup> 'Insigne' (GDLI, I, 1961, s.v. *almo*, §1).

<sup>42</sup> 'Per rendere chiaro il concetto' (cfr. GDLI, III, 1964, s.v. *chiarito*, §1).

<sup>43</sup> I giochi «da zarra» sono quelli in cui si utilizzano i dadi (GDLI, XXI, 2002, s.v. *zara*<sup>1</sup>, §1).

dato gli vien fra tutti il primo honore,<sup>44</sup>  
dicchiarandol per saggio e per prudente,  
dotto, ingegnoso, accorto e diligente. 32

E  
Erge<sup>45</sup> la mente in alto e gira e pensa  
et sempre cerca via da far danari,<sup>46</sup>  
erra di qua, di là, spende e dispensa<sup>47</sup>  
empiamente i suoi giorni, e sotto vari 36  
effetti<sup>48</sup> vive, e con tal nube densa  
ecco s'invecchia, onde in dolori amari  
entra poi che s'accorge d'haver tale  
error commesso, u'<sup>49</sup> il rimediar non vale. 40

F  
Freme quando non può trovar moneta,  
ficca<sup>50</sup> hora questo, hor quello e bene e spesso  
fura<sup>51</sup> o commette altr'opera indiscreta,<sup>52</sup>  
facendo simil'arte, il qual concesso 44  
forsi<sup>53</sup> a tutti non è, perché vieta<sup>54</sup>  
finalmente a colui ch'in tal eccesso

Ott. 5 (lettera E), v. 40: u'] e B<sup>4</sup>.

Ott. 6 (lettera F), v. 42: hora questo] or quest B<sup>4</sup>; bene] be(n) B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 45: perché] e perche B<sup>4</sup>.

<sup>44</sup> La parafrasi dei vv. 29-30 è 'viene attribuita la stima maggiore a chi praticando questi giochi riesce ad ingannare di più gli altri'. L'espressione «il primo onore» si ritrova anche in due passi dell'*Orlando Furioso* (canto 28, ott. 5, v. 6; canto 32, ott. 53, v. 7) e in uno dell'*Orlando innamorato* (canto 18, ott. 44, v. 2). Si veda anche T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, canto 4, ott. 10, v. 4.

<sup>45</sup> 'Alza' (GDLI, V, 1968, s.v. *ergere*, §3).

<sup>46</sup> L'espressione «via da far danari» è da intendersi come 'un modo per ottenere dei soldi'.

<sup>47</sup> 'Trascorre' (GDLI, IV, 1966, s.v. *dispensare*<sup>1</sup>, §6).

<sup>48</sup> 'Con diversi stratagemmi'.

<sup>49</sup> In «u'» si ha la forma abbreviata di 'ove' (cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., III, §912). La parafrasi dei vv. 39-40 è la seguente: 'dopo che si rende conto di aver commesso un errore tale e di trovarsi in una situazione alla quale non si può ovviare'.

<sup>50</sup> 'Si ostina a volere' (*Vocabolario bolognese italiano*, cit., I, s.v. *ficars*, p. 497; GDLI, V, 1968, s.v. *ficcare*, §17).

<sup>51</sup> 'Ruba' (GDLI, VI, 1970, s.v. *furare*, §1).

<sup>52</sup> 'Sconsiderata, dissennata' (GDLI, VII, 1971, s.v. *indiscreto*, §1).

<sup>53</sup> Su «forsi» per 'forse', cfr. *Vocabolario bolognese italiano*, cit., I, s.v. *forsi*, p. 511; GDLI, VI, 1970, s.v. *forse*.

<sup>54</sup> 'Vietata, proibita'.

fondato ha il suo pensier, ch'a seguitarlo  
forza è robbar o haver il modo a farlo.<sup>55</sup> 48

## G

Giuocan molti per lor trattenimento,  
godendo una gentil recreatione,<sup>56</sup>  
giuocando a giuochi di poco momento,<sup>57</sup>  
giuocondi e lieti al tempo e a la stagione; 52

gridar fra lor non s'ode, ma un intento  
giusto gli<sup>58</sup> appaga tutti di ragione,<sup>59</sup>  
gustando gran piacere e spasso senza  
guerra né alcuna forte differenza.<sup>60</sup> 56

## H

Horrendo è il giuoco e in odio ognun devria  
haverlo<sup>61</sup> come causa d'ogni male,  
havendo tai<sup>62</sup> diffetti in compagnia  
havuti sempre<sup>63</sup> e quei che seguon tale 60  
humor<sup>64</sup> son pazzi e qual più gran pazzia

Ott. 6 (lettera F), v. 47: fondato ha] fo(n)dat'hà B<sup>4</sup>.

Ott. 7 (lettera G), v. 49: Giuocan] Giocan B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 50: recreatione] ricreatione B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 51: giuocando] Giocando B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>; giuochi] giochi B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>; momento] moneta B<sup>4</sup>. – v. 52: giuocondi] Giuocandi B<sup>2</sup>, Giocondi B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 54: giusto] Gusto B<sup>4</sup>. – v. 56: alcuna forte] alcuna sorte B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>, sorte alcuna B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

Ott. 8 (lettera H), v. 57: Horrendo è] Horre(n)d'e B<sup>4</sup>; giuoco] gioco B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>; devria] douria B<sup>4</sup>.

<sup>55</sup> La parafrasi dei vv. 44-48 è 'dedicandosi al furto («simil' arte»), il quale forse non è concesso a tutti di praticare, e che però dovrebbe essere proibito del tutto a colui che ne ha fatto il suo pensiero fisso, assecondando il quale è inevitabile che finisca con il rubare o il cercare di avere l'occasione per farlo'.

<sup>56</sup> 'Pausa di distrazione' (GDLI, XVI, 1992, s.v. *ricreazione*, §1).

<sup>57</sup> L'espressione «di poco momento» è da intendersi nel senso di 'futili, frivoli' (GDLI, X, 1978, s.v. *momento*, §11). Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 24, ott. 89, v. 4; canto 26, ott. 86, v. 7; canto 29, ott. 14, v. 1.

<sup>58</sup> La forma «gli» viene utilizzata come accusativo plurale maschile in luogo di 'li' davanti a parola che inizia per vocale («appaga»), cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, §462.

<sup>59</sup> 'In maniera equa' (GDLI, XV, 1990, s.v. *ragione*, §35).

<sup>60</sup> Non vi era alcuna lite o controversia tra i giocatori descritti in quest'ottava che si dedicano al gioco soltanto «per lor trattenimento» (v. 49).

<sup>61</sup> La parafrasi della prima parte di quest'ottava è 'Il gioco è orrendo e ognuno dovrebbe averlo in odio'. Si osserva inoltre la forma «devria» per 'dovrebbe', nella quale si conserva la e latina in posizione protonica, cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., I, §135.

<sup>62</sup> In «tai» per 'tali' si è avuta la sincope consonantica della l.

<sup>63</sup> L'autore mette in guardia dagli aspetti negativi del gioco e sottolinea che si manifestano sempre tutti insieme («in compagnia») nei giocatori.

<sup>64</sup> Con «humor» si intende la 'propensione a praticare il gioco'.

haver si può, poiché si getta a male<sup>65</sup>  
 honor, riputation e quanto al mondo  
 huomo ha di bello e buon manda in profondo?<sup>66</sup> 64

I

Il giuocator da zarra va sovente  
 ingegnandosi e ogn'hor ha qualche nuova  
 inventione<sup>67</sup> e usa similmente  
 industria<sup>68</sup> grande, con la qual ritrova 68  
 il contanto,<sup>69</sup> qual poi allegramente  
 in compagnia di travagliar le giova,  
 intento a cumularlo,<sup>70</sup> e bene e spesso<sup>71</sup>  
 involto resta nel suo laccio<sup>72</sup> istesso. 72

L

Leva a la moglie spesso i vestimenti,  
 lassandola<sup>73</sup> in affanno e angonia,<sup>74</sup>  
 la qual, se ben di ciò fa gran lamenti,  
 le lagrime<sup>75</sup> e i sospir son tratti via, 76  
 la sua mente sola è che i suoi talenti  
 le carte, ovvero i dadi portin via,<sup>76</sup>

Ott. 8 (lettera H), v. 64: huomo] Homo B<sup>4</sup>; e buon] bon B<sup>4</sup>; manda] mada B<sup>4</sup>.

Ott. 9 (lettera I), v. 65: giuocator] Giocator B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 66: ogn'hor] se(m)pre B<sup>4</sup>; nuova] noua B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 70: trava-  
 gliar] traualiar B<sup>4</sup>. – v. 72: involto] Inolto B<sup>4</sup>.

Ott. 10 (lettera L), v. 73: la] le B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>. – v. 77: sua mente sola] mente sua sol B<sup>4</sup>.

<sup>65</sup> 'Si rovina, si compromette'.

<sup>66</sup> 'In rovina' (GDLI, XIV, 1988, s.v. *profondo*, §44).

<sup>67</sup> Con «inventione» si indica uno stratagemma per procurarsi dei soldi da investire nel gioco.

<sup>68</sup> 'Abilità, ingegno' (GDLI, VII, 1971, s.v. *industria*, §2).

<sup>69</sup> In «contanto» invece di 'contante' si è avuto il metaplasmo di declinazione dalla terza alla seconda (cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, §§352-353).

<sup>70</sup> La parafrasi dei vv. 69-71 (fino a «cumularlo») è 'il denaro in contanti che è intento ad accumulare, per poi trarne profitto in modo spensierato insieme ad altri giocatori, che come lui si sono affannati per procurarselo («in compagnia di travagliar»).

<sup>71</sup> La dittologia «e bene e spesso» era stata utilizzata anche al v. 42.

<sup>72</sup> La passione per il gioco viene paragonata ad un laccio che avvolge il giocatore rendendolo schiavo.

<sup>73</sup> Si ha «lassandola» per 'lasciandola', cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., I, §225.

<sup>74</sup> La forma «angonia» è una variante di 'agonia' con la n di 'angore' (GDLI, I, 1961, s.v. *angonia*).

<sup>75</sup> In «lagrime» si ha il gruppo consonantico -gr- invece di -cr- (ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., I, §260).

<sup>76</sup> L'unico pensiero («la sua mente sola») che interessa il giocatore è che le sue capacità siano concentrate e orientate tutte sulle carte o sui dadi.

li quali poi com'ha mandato a male<sup>77</sup>  
ladro diventa o muore a l'hospitale.<sup>78</sup> 80

## M

Mette ogni cura, ogni pensier da parte,  
manda ogni suo negocio in nulla,<sup>79</sup> e solo  
mira il meschino a maneggiar le carte,  
malamente vivendo, e spesso il duolo 84

moltiplica in se stesso, che tal arte  
molte volte fallisce e simil stuolo<sup>80</sup>  
matto si può chiamar, che d'hora in hora  
muta pensiero e si consuma ogn' hora. 88

## N

Nuota in un mar di latte<sup>81</sup> quando tiene  
ne le mani il danar ch'era d'altrui,  
né trova loco<sup>82</sup> e quando buon gli viene<sup>83</sup>  
non vuol far patto,<sup>84</sup> pur che tocchi a lui, 92

nega il punto<sup>85</sup> tal' hora, onde n'avviene  
nuova rissa e discordia e spesso a cui  
nulla colpa non v'ha toccan le frutte,<sup>86</sup>  
nascon dal giuoco queste cose tutte. 96

Ott. 10 (lettera L), v. 79: com'ha mandato] come mandato à B<sup>4</sup>.

Ott. 11 (lettera M), v. 82: negocio] negotio B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 83: meschino] meschin B<sup>4</sup>; maneggiar] mesedar B<sup>4</sup>. – v. 84: duolo] dolo B<sup>4</sup>. – v. 86: stuolo] stolo B<sup>4</sup>. – v. 87: può] pò B<sup>4</sup>; d' hora] d' hor B<sup>4</sup>.

Ott. 12 (lettera N), v. 90: danar] dauar B<sup>4</sup>. – v. 92: vuol] vol B<sup>4</sup>; tocchi] tocci B<sup>2</sup>. – v. 94: nuova] Noua B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 96: giuoco] gioco B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

<sup>77</sup> 'Una volta che ha sprecato («mandato a male») le sue capacità («i suoi talenti» del v. 77)'.

<sup>78</sup> L'ospizio per i poveri (cfr. *Varii al mondo son gli umori, ovvero la gran pazzia nelle poesie di Giulio Cesare Croce*, a cura di M. ROUCH, Bologna, Clueb, 2001, cit., p. 224).

<sup>79</sup> 'Rende vana ogni sua attività o occupazione'.

<sup>80</sup> Con «stuolo» si indica il gruppo di coloro che si dedicano al gioco.

<sup>81</sup> Il modo di dire "nuotare in un mare di latte" serve per sottolineare una condizione di felicità ed esultanza (GDLI, VIII, 1973, s.v. *latte*, §19). Cfr. «L'imperator nuota in un mar di latte» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 45, ott. 13, v. 1).

<sup>82</sup> Con l'espressione «né trova loco» si sottolinea che il giocatore è sempre inquieto e non riesce mai a saziare la sua voglia di sfidare la sorte, provando nuovamente a vincere. Cfr. M. M. BOLARDO, *Orlando innamorato*, canto 12, ott. 9, v. 8.

<sup>83</sup> La frase «quando buon gli viene» indica il momento del gioco in cui si ha fortuna e si vince.

<sup>84</sup> Quando capitano delle partite fortunate, il giocatore non vuole mai scendere a compromessi («far patto»), decidendo ad esempio di ritirarsi dal gioco e incassare le vincite ottenute senza reinvestirle in altre puntate.

<sup>85</sup> Il giocatore arriva anche a negare l'evidenza e quanto apparirebbe ovvio a chiunque altro.

<sup>86</sup> La parafrasi dei vv. 94-95 da «e spesso» a «frutte» è 'e spesso delle conseguenze (del loro comportamento) risentono proprio quelli che non hanno alcuna colpa'. Il poeta sembra alludere ai parenti del giocatore, che devono subire gli atteggiamenti sconsiderati di chi si dedica al gioco e le loro ripercussioni. Anche ai vv. 15 («batte la moglie e i figli») e 73-74 («Leva a la moglie spesso i vestimenti, / lassandola in affanno e angonia») faceva riferimento ai familiari dei giocatori, descrivendo le violenze o le umiliazioni che sono costretti a sopportare.

## O

Ordine in sé non ha, non ha misura,  
 opra<sup>87</sup> sol sempre di gabbar ognuno,  
 oh che vita infelice, oh che natura,  
 ove mai non soggiorna bene alcuno, 100  
 onde chi in simil vicio star procura,  
 ocioso vive e di ben far digiuno,<sup>88</sup>  
 odiando chi 'l riprende e in tal furore  
 offende spesso chi gli porta amore. 104

## P

Parco nel far limosina e larghissimo  
 poi nel spender in gola e in putane,  
 privo d'amore, e in lui spasso grandissimo  
 piove,<sup>89</sup> quando è fra i giuochi e le baccane<sup>90</sup> 108  
 prende piacer e tiensi felicissimo  
 praticando fra genti inermi e vane,<sup>91</sup>  
 perch'essendo in tal vicio alfin somerso,  
 procaccia seguitarlo in ogni verso.<sup>92</sup> 112

Ott. 13 (lettera o), v. 98: gabbar] gabbare B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 100: non] ne B<sup>4</sup>. – v. 101: chi in] ch'in B<sup>2</sup>; vicio] vizio B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 102: ocioso] Otioso B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

Ott. 14 (lettera p), v. 105: nel] uel B<sup>4</sup>. – v. 107: d'amore] d'amor B<sup>4</sup>; in] à B<sup>4</sup>. – v. 108: fra i] fra' B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>; giuochi] giochi B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 109: piacer] piacere B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 110: inermi] inerme B<sup>3</sup>, infame B<sup>4</sup>. – v. 111: perch'essendo in] Perch'essend'in B<sup>4</sup>; vicio] vizio B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

<sup>87</sup> 'Si adopera' (GDLI, XI, 1981, s.v. *operare*, §16).

<sup>88</sup> La parafrasi dei vv. 101-102 è 'perciò chi si ostina a praticare tale vizio vive una vita dedita all'ozio e priva di opere meritorie'.

<sup>89</sup> Il verbo «piove» è usato in senso metaforico come 'lo pervade' (GDLI, XIII, 1986, s.v. *piovere*, §14).

<sup>90</sup> Con il termine «baccane» si possono intendere 'i rumori provocati da chi gioca con clamore o strepito' (*Vocabolario bolognese italiano*, cit., I, s.v. *bacan*, p. 136). Si assiste inoltre al metaplasmo di declinazione dalla seconda alla prima, dettato molto probabilmente da esigenze di rima (cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, §§352-353).

<sup>91</sup> 'Insignificanti e frivole'.

<sup>92</sup> L'espressione «seguitarlo in ogni verso» è da intendersi come 'continuare a praticarlo in ogni modo'.

## Q

Quanto ei<sup>93</sup> sia perso in questo,<sup>94</sup> le sue molte  
 qualità<sup>95</sup> a tutti il fan palese e chiaro,  
 quali<sup>96</sup> in questo mio foglio havendo accolte,  
 quasi come un compendio le dicchiaro, 116  
 quindi mostrando quanto siano stolte  
 quelle genti a cui piace il giuoco ignaro,<sup>97</sup>  
 quale porge oltre il perder la pecunia  
 qualche querela ogn'hor, qualche calunia. 120

## R

Rare volte si vede allegro e poco  
 ride, se a sorte non ha gran bonaccia,<sup>98</sup>  
 ricco sol venir cerca,<sup>99</sup> e per il giuoco  
 renega, grida, mormora e minaccia, 124  
 rapisce ciò che puote, mai loco  
 ritrova,<sup>100</sup> ma d'ogn'hor cerca e procaccia  
 ridutti<sup>101</sup> ove si giuochi, perché il vero  
 ristor de' giuocatori è questo<sup>102</sup> in vero. 128

Ott. 15 (lettera Q), v. 115: foglio] dir B<sup>4</sup>. – v. 117: quindi] Quiui B<sup>4</sup>. – v. 118: piace] piac B<sup>4</sup>; giuoco] gioco B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 119: porge] porg B<sup>4</sup>.

Ott. 16 (lettera R), v. 123: giuoco] gioco B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 124: renega] Rinega B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 125: mai] nè mai B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 126: ma d'ogn'hor] ed'ogn'hor B<sup>4</sup>. – v. 127: giuochi] giochi B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 128: giuocatori] Giocatori B<sup>3</sup>, Giocatoti B<sup>4</sup>.

<sup>93</sup> Pronome di terza persona singolare maschile, riferito al giocatore (ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, §446; PATOTA, *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, cit., p. 129).

<sup>94</sup> Con «questo» si indica il gioco, ma anche le cattive abitudini assunte da coloro che lo praticano.

<sup>95</sup> Il sostantivo «qualità» è utilizzato in senso antifrastico per evidenziare i difetti e i vizi dei giocatori, che sono quelli che risultano evidenti a tutti («a tutti il fan palese e chiaro»).

<sup>96</sup> Con «quali» si riferisce agli aspetti negativi del gioco, cioè alle «qualità» menzionate al v. 114.

<sup>97</sup> Il gioco viene definito «ignaro», nella misura in cui chi lo pratica non si rende conto delle conseguenze negative che tale abitudine comporta.

<sup>98</sup> La «bonaccia» indica una «situazione favorevole» (GDLI, II, 1962, s.v. *bonaccia*, §3).

<sup>99</sup> Il giocatore aspira soltanto ad arricchirsi con le vincite ottenute.

<sup>100</sup> Analogamente al v. 91 («né trova loco») si evidenzia l'inquietudine del giocatore nella sua incapacità di trovare pace o accontentarsi.

<sup>101</sup> La forma «ridutti» per «ridotti» con la u dovuta al perfetto («dussi») significa in senso intransitivo «essere condotti» (ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., I, §71).

<sup>102</sup> I giocatori trovano l'unica consolazione nella possibilità di poter giocare.

## S

Solicito a la crapola<sup>103</sup> e al dormire  
 son queste due sue gratie<sup>104</sup> singolari,  
 sol veglia tanto quanto può patire,<sup>105</sup>  
 se 'l giuoco dura<sup>106</sup> o manchino i danari, 132  
 sodo e costante<sup>107</sup> a negare e mentire,  
 sordo a le riprension'<sup>108</sup> de' suoi più cari,  
 splendido in far del resto e in far altrui  
 servizio scarso e sempre tira a lui.<sup>109</sup> 136

## T

Trista<sup>110</sup> è tal arte e tristo quel che spende  
 tutto il suo tempo in opra così vile,  
 tralassando da parte le facende,  
 tirando ogni negozio in questo stile,<sup>111</sup> 140  
 travagliando<sup>112</sup> la vita e senza emende<sup>113</sup>  
 trar via<sup>114</sup> la robba<sup>115</sup> e 'l tempo con simile  
 trattenimento,<sup>116</sup> che l'huom guida alfine  
 tristo e dolente a l'infernal ruine. 144

Ott. 17 (lettera s), v. 129: Solicito] Sollecito B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 132: giuoco] gioco B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 133: costante] costante B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 135: far altrui] fare altrui B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 136: servizio] Seruitio B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

Ott. 18 (lettera T), v. 139: tralassando] Tralasciando B<sup>3</sup>, Tralascindo B<sup>4</sup>. – v. 140: negozio] negotio B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 143: l'huom] l'hom B<sup>4</sup>; guida alfine] guid'al fine B<sup>4</sup>.

<sup>103</sup> 'La consuetudine alla gozzoviglia' (GDLI, III, 1964, s.v. *crapula*, §1).

<sup>104</sup> Il sostantivo «gratie» è utilizzato in senso ironico ed antifrastico per indicare gli unici piaceri concessi ai giocatori («la crapola» e il «dormire», v. 129).

<sup>105</sup> 'Resistere, sopportare' (GDLI, XII, 1984, s.v. *patire*<sup>t</sup>, §1).

<sup>106</sup> 'Si protrae' (GDLI, IV, 1966, s.v. *durare*, §2).

<sup>107</sup> 'Fermo e risoluto'. In «costante» invece di 'costante' si osserva inoltre il mantenimento della n della forma originaria latina 'constans'.

<sup>108</sup> 'Rimproveri, ammonimenti' (GDLI, XVI, 1992, s.v. *riprensione*, §1).

<sup>109</sup> La parafrasi dei vv. 135-136 è 'prodigo nel compiere azioni irrilevanti («far del resto») e invece restio quando deve adoperarsi in favore di altri («in far altrui») e ogni volta viene incaricato di occuparsene («e sempre tira a lui»).

<sup>110</sup> 'Meschina, vile' (GDLI, XXI, 2002, s.v. *tristo*, §1).

<sup>111</sup> 'Conducendo ogni attività in accordo con questa sua condotta («in questo stile»).

<sup>112</sup> 'Trascorrendo' (GDLI, XXI, 2002, s.v. *travagliare*, §12).

<sup>113</sup> 'Possibilità di rimediare'.

<sup>114</sup> 'Buttare via, sperperare'.

<sup>115</sup> La «robba» sta per 'i beni, il denaro'.

<sup>116</sup> Cfr. «l'inutil tempo che si perde a giuoco» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 34, ott. 75, v. 2).

U/v

Ultimamente<sup>117</sup> dico a quei ch'a tale  
 vicio enorme son dati<sup>118</sup> e che sovente  
 van dietro esercitandolo per male,<sup>119</sup>  
 vivendo in barrerie<sup>120</sup> continuamente, 148  
 vengono a offender Dio benigno, il quale  
 verso lor sendo stato paziente  
 un tempo, mosso alfin da giusto sdegno,  
 viene a privarli del suo santo Regno. 152

IL FINE

Ott. 19 (lettera u/v), v. 146: vicio] Vitio B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>. – v. 149: vengono a] Ve(n)gan' à B<sup>4</sup>. – v. 152: viene] Vien B<sup>4</sup>; privarli] priuargli B<sup>3</sup> B<sup>4</sup>.

<sup>117</sup> 'Infine' (GDLI, XXI, 2002, s.v. *ultimamente*, §2).

<sup>118</sup> 'Si sono dedicati'.

<sup>119</sup> 'Persistono nell'errore continuando a praticarlo (in riferimento al «tale / vicio» dei vv. 145-146)'.

<sup>120</sup> 'Truffe, imbrogli' (GDLI, II, 1962, s.v. *bareria*).

# Monicelli e la memoria della Grande Guerra<sup>1</sup>

di GIOVANNI DE LEVA  
*Università di Bologna*  
*giovanni.deleva@gmail.com*

**Abstract:** In my essay, I examine Mario Monicelli's *La Grande Guerra*, in order to verify if its comic and anti-heroic perspective really leads to a new concept of WWI. I first retrace the director's previous filmography, where the characters, genres and patterns which will recur in *La Grande Guerra* originally take shape. I then reconstruct the movie's genesis, focusing on the sources the screenwriters refer to: not only WWI movies and memories, such as Kubrick's *Paths of Glory* and Lussu's *Un anno sull'Altipiano*, but also, quite unexpectedly, *La vita militare* by De Amicis.

On this basis, I analyse the representation of the war, in its figurative and narrative elements. In many senses, it's a war seen from the ground, and indeed the scenography and script take inspiration from the soldiers' pictures of the front and their military songs. In this realistic context, Monicelli develops the plot of two cowardly privates, from a poor, undisciplined background, who ultimately identify with their nation enough to sacrifice themselves for their compatriots.

The purpose of highlighting the unacknowledged war contribution of the mass, however, is somehow contradicted by the army's image. The comic and anti-heroic aspects, indeed, concern only the low-ranked soldiers, while the Command is represented in a sentimental way. In this respect, Monicelli confirms a rhetoric coming from De Amicis, and later inherited by Fascism: the army as an image of a model society, where North and South, rich and poor, educated and illiterate unite, and where everyone deserves his hierarchical rank.

## 1. Le premesse

Un'opera che è parte dell'immaginario collettivo, oltre che del canone del cinema italiano, come *La Grande Guerra* (1959) di Monicelli, contribuisce in modo sostanziale a consolidare una certa visione della Storia d'Italia. L'immagine del conflitto restituita dal film, però, se da un lato è il risultato d'un approfondito lavoro di documentazione, svolto dallo scenografo e dal direttore della fotografia non meno che dagli sceneggiatori, dall'altro lato tradisce influenze e affinità culturali inaspettate, sotto certi aspetti in contrasto con le stesse intenzioni degli autori. Dalla rilettura ravvicinata dell'opera, e dal confronto con i suoi modelli cinematografici e letterari, emerge infatti come, per quanto innovativa, la prospettiva tragicomica,

---

<sup>1</sup> Presento qui una versione rivista e ampliata d'un saggio originariamente pubblicato in tedesco: G. de Leva, *Mario Monicelli: Man nannte es den großen Krieg*, in *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, a cura di A. Grewe e G. di Stefano, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2015, pp. 89-105.

antieroaica e popolare non basti a scardinare un'idea storica di lunga durata, e valga piuttosto come acquisizione d'un metodo narrativo e scoperta d'un tema sociale, che la successiva produzione di Monicelli metterà appieno a frutto.

Nella filmografia del regista,<sup>2</sup> la ricostruzione drammatica e comica insieme della Grande Guerra segna in ogni caso un punto d'arrivo, prima che una svolta. L'opera si pone infatti al termine d'un percorso artistico decennale, che si può suddividere in tre tappe. La prima consiste in un film che apparentemente non ha nulla a che fare con *La Grande Guerra*, e che pure offre alcune coordinate d'analisi: *Totò cerca casa* (1949). Il protagonista è un impiegato comunale, Beniamino Lomacchio, che, perduta l'abitazione durante i bombardamenti alleati, affronta una serie di peripezie per trovare un tetto alla sua famiglia, portandosela dietro prima in un'aula scolastica, poi al cimitero e infine addirittura al Colosseo. La trama paradossale del film e la carica comica di Totò sono funzionali in realtà ad un intento più che serio: «fotografare i problemi che nascevano nel dopoguerra, i conflitti, le epurazioni, il fascismo mimetizzato, la falsa democrazia, il problema dell'alloggio, la corruzione e il qualunquismo».<sup>3</sup>

Il racconto della Ricostruzione, di «un'epoca» e di «una società in ebollizione», secondo Monicelli non passa dunque dal neorealismo, che «nel suo filone impegnato conteneva una serietà che non era quella del popolo italiano»: «l'Italia era rappresentata piuttosto da questi nostri cialtroni».<sup>4</sup> Altrove il regista attenua il proprio giudizio, giungendo anzi a riconoscere in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini l'origine della commedia all'italiana.<sup>5</sup> Ciò che conta mettere in luce è tuttavia l'idea della «commedia realistica», la considerazione cioè degli aspetti comici come i più adatti a restituire la realtà d'un momento storico.

La seconda tappa dell'ideale percorso che conduce alla *Grande Guerra* è il successivo *Un eroe dei nostri tempi* (1955), la vicenda d'un impiegato meschino, che a dispetto degli sforzi di tenersi lontano dai guai, anche a costo di tradire chi lo protegge, finisce per essere coinvolto in un attentato politico. In questo caso, ad offrire a Monicelli un contributo che risulterà fondamentale nella *Grande Guerra* sono le capacità creative di Alberto Sordi:

<sup>2</sup> Per la filmografia di Monicelli e la bibliografia sul regista, cfr. *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*, a cura di L. De Franceschi, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 307-31 e pp. 339-42.

<sup>3</sup> M. Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di L. Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 28.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 27-9.

<sup>5</sup> «In *Roma città aperta* c'è una gag che rappresenta l'origine della commedia all'italiana: la scena in cui il prete dà la padellata in testa a uno durante un rastrellamento tedesco. Ecco dove abbiamo imparato il meccanismo che sta alla base dei nostri film: rompere la tragedia con una risata», cfr. S. Toffetti, *Vediamo come va a finire...*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di De Franceschi, cit., pp. 23-47: p. 32.

aveva inventato un tipo comico eccezionale che faceva ridere solo con i lati negativi. Fino a Sordi il comico era sempre stato un personaggio vilipeso, calpestato dalla vita, che fa tenerezza, sprovveduto. Lui ha creato il tipo del prevaricatore, vile, corrotto, che approfitta dei deboli. Un'invenzione comica quasi impossibile. Dopo di lui tutti si sono gettati su questo personaggio: Sonego, Amidei, noi stessi.<sup>6</sup>

La terza tappa del percorso risale ad un anno prima della *Grande Guerra*, e cioè ai *Soliti ignoti* (1958), con cui Monicelli e gli sceneggiatori Agenore Incrocci e Furio Scarpelli fissano un modello narrativo. La messa in scena d'una banda di ladruncoli impegnati in un colpo al Monte di Pietà inaugura infatti uno schema che sarà alla base, tra gli altri, dei *Compagni* (1963) e dell'*Armata Brancaleone* (1966): la storia d'un gruppo di «sprovveduti», che «tenta un'impresa più grande di loro».<sup>7</sup> Si tratta d'un canovaccio presente in parte anche nella *Grande Guerra*, con la differenza che in questo caso il gruppo di sprovveduti non «tenta», ma finisce suo malgrado dentro un'impresa troppo grande. Dai *Soliti ignoti*, *La Grande Guerra* eredita tuttavia direttamente il soggetto corale e popolare che è protagonista della vicenda, nonché la fisionomia dell'attore Vittorio Gassman, al suo primo ruolo comico con *Peppe 'er Pantera*, di cui il soldato Giovanni Busacca riproporrà il carattere spaccone ma tenero.

Un ulteriore lascito dei *Soliti ignoti* riguarda la sorte d'un membro della banda, Cosimo, che finisce investito da un tram tentando uno scippo. Il cinema comico si arricchisce così d'un inedito aspetto tragico, che diventerà strutturale nella rappresentazione del conflitto, restando poi una costante nella «commedia all'italiana» di Luigi Comencini, Dino Risi e Pietro Germi.<sup>8</sup> Diverso il destino del personaggio di Gassman, a sua volta esemplificativo d'una parabola utile per comprendere l'avventura dei protagonisti della *Grande Guerra*. Per sfuggire all'inseguimento dei carabinieri, nella conclusione del film *Peppe* si nasconde tra gli operai in attesa dell'apertura d'un cantiere, dove, suo malgrado, viene assunto. Si stabilisce così un'evoluzione del personaggio, che dalla figura marginale di ladruncolo, diventa un lavoratore integrato nella società.<sup>9</sup>

Lungo il cammino che passa attraverso *Totò cerca casa*, *Un eroe dei nostri tempi* e *I soliti ignoti*, Monicelli, Age e Scarpelli consolidano dunque i presupposti de

<sup>6</sup> Monicelli, *L'arte della commedia*, cit., pp. 45-46.

<sup>7</sup> Ivi, p. 146.

<sup>8</sup> Per un'analisi della «commedia all'italiana», cfr. L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>9</sup> Cfr. L. Micciché, *Mario Monicelli. La commedia e oltre*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di De Franceschi, cit., pp. XII-XIII.

*La Grande Guerra*: in primo luogo, la messa a punto della «commedia realistica», incentrata su quegli aspetti della realtà storica che sfuggirebbero ad una rappresentazione esclusivamente drammatica; in secondo luogo, l'apertura della commedia a materie e argomenti che esulano dalle tradizionali pertinenze di genere; in terzo luogo, l'adozione d'un tipo comico negativo, che non si contrappone per candore alla realtà da cui è tartassato, ma ne condivide al contrario i vizi; infine, uno schema narrativo di natura corale, con antieroiici protagonisti d'estrazione popolare impegnati in un'impresa troppo grande, affrontando la quale, a prescindere dall'esito, maturano tuttavia un'evoluzione.

## 2. Dal soggetto alle polemiche

L'idea originaria della *Grande Guerra* appartiene a Domenico Vincenzoni, che ricorda d'essersi interessato al conflitto mondiale in seguito alla visione di *Paths of Glory (Orizzonti di gloria)*, 1957 di Stanley Kubrick, una vera e propria «bomba per tutto l'ambiente del cinema italiano».<sup>10</sup> Il soggetto di Vincenzoni, intitolato *Due eroi?*, contiene *in nuce* la trama del film di Monicelli: «due amici scansafatiche inghiottiti nel turbine di una guerra che non sentono (la prima guerra mondiale) ma che, per tigna, finiscono per comportarsi da eroi».<sup>11</sup> Si tratta dei soldati Toni e Bepi, sorpresi dagli austriaci a pesca nei dintorni del Piave, accusati quindi di spionaggio, e infine passati per le armi perché contrari a svelare informazioni militari. La trama deriva indirettamente dalla novella *Deux amis* (1882) di Guy de Maupassant, i cui protagonisti, l'orologiaio Morissot e il merciaio Sauvage, stanchi della Parigi soffocata dalla guerra franco-prussiana, oltrepassano le linee difensive per trascorrere una giornata di pesca; catturati dai nemici e ignari della parola d'ordine degli avamposti, che l'ufficiale prussiano esige per risparmiarli dalla condanna a morte come spie, i due amici vengono fucilati, cadendo l'uno sul corpo dell'altro.

Dalla novella di Maupassant, Vincenzoni ricava dunque lo spunto iniziale, con l'idea di sviluppare il tema di un eroismo sottratto al personaggio tradizionale del combattente, ed attribuito a figure assai poco bellicose. Non diversamente da Morissot e Sauvage, Toni e Bepi sono infatti campioni del tempo di pace, come dimostra la comune passione per la pesca, ma a differenza dei personaggi di Maupassant conoscono il segreto militare che salverebbe loro la vita. Di qui il punto di domanda nel titolo del soggetto, l'interrogativo cioè se la patente d'eroismo possa essere estesa ad individui che non chiederebbero di meglio che restare lontani da qualunque prova di coraggio.

<sup>10</sup> Cfr. *La Grande Guerra di Mario Monicelli*, a cura di F. Calderoni, Bologna, Cappelli, 1959, p. 45.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40-41.

Monicelli, Age e Scarpelli, ai quali, non a caso, Vincenzoni si rivolge dopo aver visto *I soliti ignoti*, coinvolgono nel progetto Dino De Laurentiis. Produttore, regista e sceneggiatori condividono allora lo stesso punto di partenza, immaginando il film da realizzare nei termini d'una scommessa di genere: «un incontro fra il comico e il drammatico», o più precisamente «la guerra narrata da Milestone in *All'ovest niente di nuovo*, vista da un esercito di “soliti ignoti”». <sup>12</sup>

Il riferimento a Lewis Milestone è assai significativo, in quanto *All Quiet on the Western Front* (1930) costituisce una svolta nella rappresentazione cinematografica della Grande Guerra. <sup>13</sup> Tratto dall'omonimo romanzo del 1929 di E.M. Remarque, che a sua volta aveva inciso profondamente nella letteratura di guerra internazionale, il film di Milestone è infatti il primo a liberarsi dalle modalità visuali e narrative dei precedenti *war movies*, per restituire la tragica modernità d'un conflitto dai caratteri inediti. Non è questa tuttavia la strada percorsa da Monicelli, che tantomeno segue le tracce di *Orizzonti di gloria*: come si vedrà, anziché riprendere dal film di Kubrick la denuncia dei Comandi, o tentare come Milestone di rappresentare la frattura storica della Grande Guerra, il regista italiano ne mette in luce gli elementi di continuità con il presente, e con l'identità della nazione.

La messa in discussione dell'eroismo tradizionale da una parte, e la mescolanza di dramma e commedia dall'altra, cioè le fondamenta stesse de *La Grande Guerra*, innescano una virulenta polemica, che scoppia alla notizia del film. <sup>14</sup> È sufficiente la divulgazione d'un abbozzo di trama, infatti, perché si sollevi un'alzata di scudi, che dalle colonne dei giornali si estende progressivamente alle associazioni combattentistiche, per arrivare fino in Parlamento. Al di là della differenza di prospettive, è comune lo sdegno all'idea che i protagonisti di un'opera italiana sulla Prima guerra mondiale siano «due eroi della sana paura», secondo la formula usata nell'annuncio del film. Il punto cruciale della polemica viene chiarito però dall'interrogazione parlamentare indirizzata al Ministro della Difesa, perché ritiri l'appoggio ad un'opera ritenuta lesiva del «valore della nazione». <sup>15</sup> Più ancora della memoria della Prima guerra mondiale, è dunque l'identità italiana che giornalisti, critici e parlamentari sentono minacciata dall'ipotesi d'una commedia storica con protagonisti antieroi. Nella società della fine degli anni Cinquanta, che ha appena concluso la Ricostruzione e si avvia al Boom economico, si tratta evidentemente

<sup>12</sup> Ivi, p. 103.

<sup>13</sup> Cfr. G. Alonge, *Cinema e guerra: il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001, pp. 117 ss.

<sup>14</sup> Cfr. al proposito B. Bracco, *La Grande Guerra di Monicelli. La cinematografia italiana di fronte al primo conflitto mondiale (1959)*, «Memoria e ricerca», XLIX, maggio-agosto 2015, pp. 79-84.

<sup>15</sup> Cfr. Calderoni, *La Grande Guerra di Mario Monicelli*, cit., p. 86.

d'un nervo scoperto, ed è appunto su questo che, attraverso l'episodio della Grande Guerra, e non certo con intenti derisori, Monicelli intende effettivamente battere.

### 3. La Grande Guerra popolare

Le immagini che scorrono lungo i titoli di testa chiariscono sin dal principio l'ambito entro cui si concentra la ricostruzione storica del film. Sulle note della colonna sonora di Nino Rota, compare infatti una serie di quadri fissi e ravvicinati, che ritraggono prima una successione di scarponi militari nel fango, quindi delle mani che, di volta in volta, distribuiscono la gavetta, tagliano il pane, riempiono una borraccia, arrotolano una sigaretta, firmano una cartolina, ricuciono una divisa e fasciano una cavaglia, finché nell'ultimo quadro si ripete la marcia degli scarponi. In nessun caso è visibile il soggetto delle azioni, che tuttavia costituiscono chiaramente le mansioni quotidiane della massa dei soldati. È dunque dal basso che Monicelli intende affrontare il conflitto, puntando l'obiettivo sull'esistenza dei combattenti, anziché su quella degli ufficiali, o sulle scene di battaglia.

Non è un caso, al proposito, che nei titoli di testa appaia in qualità di «consulente» il nome di Carlo Salsa, l'autore di *Trincee* (1924): «un diario duro, spietato e tragico», secondo gli sceneggiatori, «una testimonianza diretta e inoppugnabile dello stato d'animo dei soldati» e «dei disagi bestiali della vita in trincea». <sup>16</sup> Il ricorso alla narrativa era risultato peraltro fondamentale in fase di preparazione per liberarsi dell'immagine ricevuta della Grande Guerra: «bastarono [...] le prime letture per farci capire che non sapevamo niente, che la verità era ben lontana da quella scritta sui testi scolastici». <sup>17</sup>

Accanto a *Trincee*, le opere di riferimento più citate sono *Un anno sull'Altipiano* (1938), <sup>18</sup> e un testo di cui si darà ragione più avanti, non avendo nulla a che fare né con Lussu né con Salsa, e cioè *La vita militare* (1868) di Edmondo De Amicis. A questi bisogna aggiungere *Guerra del '15* (1931) di Giani Stuparich, a cui gli sceneggiatori non alludono, benché, come si vedrà, ne traggano poi un episodio. La scelta degli scrittori di guerra risulta in ogni caso assai significativa: rispetto alla narrativa del conflitto, le opere di Salsa, Stuparich e Lussu si distinguono infatti da un lato per l'importanza crescente che attribuiscono al ruolo del soldato semplice, in opposizione alla generale centralità della figura dell'ufficiale, autore e protagonista della maggior parte dei racconti, e dall'altro in quanto pongono in

<sup>16</sup> Ivi, p. 102.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Cfr. al proposito G. Melloni, «Un anno sull'Altipiano» nella «Grande Guerra» di Monicelli, «Intersezioni», XXV 2005, pp. 53-81.

primo piano l'inconciliabilità della retorica dell'eroismo con le effettive condizioni del fronte.<sup>19</sup> Coi suoi «eroi della sana paura», e il suo interesse per la vita quotidiana dei soldati, *La Grande Guerra* sembrerebbe destinata dunque a portare a compimento la linea narrativa di *Trincee*, di *Guerra del '15* e di *Un anno sull'Altipiano*, se il riferimento a De Amicis non fosse però la spia di un'altra tradizione culturale.<sup>20</sup>

Nel film di Monicelli, in ogni caso, i soldati semplici non solo costituiscono i protagonisti della rappresentazione, ma fissano anche le modalità della narrazione. Lo dimostra la didascalia che segue i titoli di testa, «Ho lasciato la mamma mia/ per venire a fare il soldà», e che introduce la sequenza dell'arruolamento. Medesima funzione hanno le altre sei didascalie, tutte tratte da versi soldateschi, che strutturano così il film in capitoli titolati. Lo svolgimento del racconto è scandito dunque dai temi effettivamente cantati dai soldati italiani della Grande Guerra, e cioè, nell'ordine, l'arruolamento, la tradotta, la marcia per la prima linea, il rancio, la posta, l'amore e il Piave: si direbbero le tappe principali di un'esperienza tipo del conflitto, così come può essere stata ritenuta dalla memoria collettiva. Considerando che nel racconto per episodi è stata riconosciuta la modalità narrativa più ricorrente nella cultura contadina,<sup>21</sup> quella della *Grande Guerra* risulta una narrazione doppiamente popolare: da un lato per il suo andamento episodico, e dall'altro per la scelta di questi stessi episodi.

Un lavoro di documentazione simile a quello compiuto dagli sceneggiatori nell'ambito della narrativa e dei canti soldateschi è all'origine anche dell'immagine che il film attribuisce alla massa dell'esercito. Lo scenografo Mario Garbuglia ricorre infatti alle fotografie del fronte scattate dai soldati, che svelano una realtà assai diversa da quella tramandata:

La differenza fra le immagini ufficiali pubblicate dai giornali dell'epoca e questo materiale, piccole foto ingiallite dal tempo, era sostanziale. Da una parte retorica e grandiosità, dall'altra uno squallore, una miseria, un impressionante umano dolore: un grande accampamento di zingari, un formicaio costituito da migliaia di contadini che vivevano e soffrivano come sulla loro terra.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cfr. G. de Leva, *Ufficiali narratori e soldati personaggi. Per una lettura della narrativa italiana della Grande Guerra*, in *The Great War in Italy. Representation and Interpretation*, a cura di P. Piredda, Leicester, Troubador, 2013, pp. 101-108.

<sup>20</sup> Cfr. G. de Leva, *Il popolo e la nazione. Un itinerario nella narrativa di guerra*, «Allegoria», XXVIII, 74 2016, pp. 79-96.

<sup>21</sup> Cfr. G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 25-53, e pp. 164-ss.

<sup>22</sup> Cfr. Calderoni, *La Grande Guerra di Monicelli*, cit., p. 201.

In base alla ricostruzione storica, e non per un intento polemico, *La Grande Guerra* ritrae di conseguenza l'esercito italiano come una massa lacera e sofferente, più simile al mondo contadino da cui proviene che non ad una moderna organizzazione militare. Nelle intenzioni di Monicelli, per di più, i protagonisti e gli episodi del film avrebbero dovuto staccarsi solo estemporaneamente dallo sfondo realistico:

Dell'evento della Grande Guerra volevo dare l'idea [...] di una specie di grossa pentola in ebollizione, da cui ogni tanto veniva fuori un personaggio; una massa amorfa di umanità, di soldati, di operai, di braccianti, sbattuti nelle trincee in mezzo al fango, lungo i tratturi, da cui uscissero qua e là dei tipi, dei momenti.<sup>23</sup>

La celebrità di Sordi e Gassman poneva però il rischio che l'attenzione del pubblico si concentrasse sulla coppia di soldati a scapito del vero protagonista, ossia la massa dell'esercito. Perché fosse invece ribadita l'appartenenza di Busacca e Jacovacci a quella «amorfa umanità», Monicelli si affida al lavoro di Giuseppe Rotunno. Le indicazioni fornite al direttore della fotografia consistono infatti nel ritrarre «anche gli attori principali senza quelle particolari attenzioni che si usano generalmente: cioè non preoccuparsi di illuminarli, affinché i loro volti spiccassero, affinché la loro presenza fosse, oltre che “sentita”, anche “vista” dal pubblico»; il risultato doveva essere «“appiattire tutto”», «“cacciare tutti nella stessa palude”».<sup>24</sup>

Il legame tra i due protagonisti e la collettività dei soldati viene chiarito da un movimento della macchina da presa, che non a caso ricorre all'inizio e alla fine del film. La sequenza dell'arruolamento si apre infatti con la cinepresa che avanza in carrellata lungo un'interminabile fila di coscritti, dalla quale, per reagire ad uno spintone, si distacca il personaggio di Busacca, mentre il piantone Jacovacci compare appoggiato alla parete opposta dello stanzone, intento alla propria manicomia invece di mantenere l'ordine. Simmetricamente, nella sequenza conclusiva della controffensiva sul Piave, la cinepresa inquadra i cadaveri dei due protagonisti, per poi sollevarsi sull'avanzata dell'esercito. La vicenda di Busacca e Jacovacci andrà interpretata allora in relazione alla collettività dei soldati, da cui dapprima i due si distaccano, e a cui, sacrificata la vita, alla fine si ricongiungono.

Tanto l'iniziale separazione quanto la riunione conclusiva rispondono peraltro al carattere dei protagonisti. Il motivo per cui Busacca esce dalla fila dei coscritti è infatti la sua riottosità, o più precisamente un'intolleranza all'ordine e alla disci-

<sup>23</sup> Monicelli, *L'arte della commedia*, cit., p. 64.

<sup>24</sup> Cfr. Calderoni, *La Grande Guerra di Monicelli*, cit., p. 210.

plina che, in seguito, si scoprirà avere radici politiche, per quanto confuse. L'ex galeotto, amnistiato alla vigilia dell'entrata in guerra, ripete in ogni caso d'essere un lettore di Bakunin, non perdendo occasione di redarguire i compagni per la loro arrendevolezza al volere dei superiori. Questa stessa insubordinatezza, distolta però dall'orizzonte delle gerarchie italiane e indirizzata contro l'ufficiale nemico, è la causa della fucilazione del personaggio, che viene passato per le armi per aver reagito al commento ironico dell'austriaco.

Ciò che invece distingue Oreste Jacovacci dal resto dei soldati è la capacità d'utilizzare a proprio vantaggio la retorica di guerra. «Io uso obbedir tacendo e tacendo morir» ribatte a Busacca che gli rinfaccia d'essersi imboscato in sanità: una battuta indubbiamente comica al principio del film, ma che assume un aspetto tragico in relazione al finale, quando Jacovacci accetta la propria sorte col rifiuto di svelare la posizione del ponte, ed effettivamente muore tacendo. Giunti alla prova di valore, i due protagonisti rivelano dunque d'essersi corretti, d'avere quindi il diritto di rientrare nel seno dell'esercito, ossia della collettività: Busacca rivolgendo la propria intemperanza contro il nemico, e Jacovacci assimilando fino al sacrificio il patriottismo di cui in principio si approfittava.

L'evoluzione dei due protagonisti rimanda a quella per cui Peppe 'er Pantera dei *Soliti ignoti* da ladruncolo era diventato muratore, e costituisce il risultato dell'esperienza di guerra. Attraversando quell'«impresa troppo grande» ricorrente come uno schema narrativo nel cinema di Monicelli, Busacca e Jacovacci apprendono infatti i valori che in qualche modo giustificheranno il loro sacrificio. Si tratta d'una formazione implicita nello svolgimento del racconto, dove manca una vera e propria conversione dei protagonisti, che sarebbe risultata peraltro incoerente rispetto al loro carattere. Quest'ultimo richiedeva invece i modi della «commedia realistica», in quanto capace di cogliere anche gli aspetti cialtroneschi, che già il soggetto di Vincenzoni assegnava ai due personaggi di Toni e Bepi. Nella figura di Jacovacci ricorre per di più il tipo comico negativo inventato da Sordi: di qui il servilismo del personaggio, sempre pronto a schierarsi col più forte, e perciò spesso scorretto coi propri compagni. Dati questi presupposti, situati volutamente agli antipodi rispetto al sacrificio finale, a testimoniare dell'evoluzione dei protagonisti non è una trasformazione esplicita, quanto piuttosto una serie di incontri e di episodi.

Volendo ripercorrerne i più significativi, si può cominciare dalla sequenza della tradotta, quando la dichiarazione d'estraneità alla guerra che i due protagonisti si scambiano, l'uno adducendo ragioni politiche, l'altro motti patriottici, viene interrotta dall'inquietante arrivo d'un treno della croce rossa. L'episodio è tratto da *Guerra del '15* di Stuparich, dove la comparsa d'un convoglio carico di feriti ha

l'uguale effetto di troncatura l'euforia delle reclute.<sup>25</sup> In trincea, Busacca e Jacovacci hanno modo invece di confrontarsi con figure esemplari di commilitoni e di superiori, quali il soldato Bordin e il tenente Gallina. Il primo, che è la rivisitazione dello «zio Francesco» di *Un anno sull'Altipiano* di Lussu,<sup>26</sup> affronta qualunque pericolo, non però per eroismo tradizionale, quanto piuttosto per la propria famiglia, a cui spedisce i premi in danaro che riscuote sostituendo i compagni nelle missioni più pericolose. Il secondo incarna un vero e proprio modello di comandante: giusto, umano, sempre in prima linea coi propri uomini. Il legame dei due protagonisti con i commilitoni si consolida poi in opposizione alla retorica di guerra, come mostra l'episodio del rancio, ricavato stavolta da *Trincee* di Salsa:<sup>27</sup> nel film come nel libro, i soldati commentano sarcasticamente la copertina della *Domenica del Corriere*, che ritrae i fanti italiani in ozio tra trincee dotate d'ogni comfort.

A correggere Busacca e Jacovacci non è dunque la patria dei giornali, tantomeno quella visitata nell'episodio della licenza, quando i due finiscono in un salotto di beneficenza con tanto d'orazione carducciana, a cui Jacovacci risponde improvvisando una finta colletta per le famiglie dei soldati. Ad incidere sui protagonisti è piuttosto il paese della vedova Bordin, che racconta con dignità della propria miseria, e alla quale i due regalano il ricavato della colletta, o quello della festa popolare improvvisata nella sala d'aspetto della stazione, che non a caso chiude un episodio apertosi tra le fanfare delle autorità e le celebrazioni della borghesia. Avuto modo d'assistere alle conseguenze di Caporetto sui civili a Ponte San Fedele, alla vigilia del loro sacrificio i due protagonisti fanno un ultimo incontro, breve quanto significativo: un soldato mutilato d'una mano, che non chiede il congedo perché non ha più una casa dove tornare.

L'atto eroico con cui Busacca e Jacovacci si scrollano di dosso i propri vizi, e salvano la possibilità d'una controffensiva, si pone dunque al termine d'un itinerario, lungo il quale i due si confrontano con i valori, vissuti al di là d'ogni retorica, del cameratismo e del coraggio, e scoprono l'esistenza d'una patria per la quale vale la pena di combattere. È allora in base a questi principi che, secondo *La Grande Guerra*, anche due campioni «della sana paura» e dell'estraneità alle ragioni del conflitto possono trasformarsi in eroi.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Cfr. G. Stuparich, *Guerra del '15*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 5-6.

<sup>26</sup> Cfr. E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, introduzione di M. Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2000, pp. 21-ss.

<sup>27</sup> Cfr. C. Salsa, *Trincee*, Milano, Mursia, 1982, pp. 97-101.

<sup>28</sup> Proprio come accade nel film che significativamente condivide *ex aequo* con *La Grande Guerra* il Leone d'oro alla Mostra di Venezia del 1959, ossia *Il generale della Rovere* di Rossellini. L'ambientazione è in questo caso la Seconda Guerra Mondiale, eppure anche il protagonista di Rossellini, davanti al plotone d'esecuzione nemico, si libera d'ogni doppiezza per rivelare una volta per tutte la propria personalità, che è quella di antifascista. Sul film e sulla questione dell'identità nazionale nel cinema italiano del secondo dopoguerra, cfr. A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012, pp. 164-170.

#### 4. La Grande Guerra nell'Italia della Repubblica

Nella sequenza conclusiva della *Grande Guerra*, un istante prima di mostrare la difesa vittoriosa dell'osteria Zanin, ultimo baluardo dopo la rotta di Caporetto, la macchina da presa inquadra un muro diroccato. I soldati vi hanno tracciato una scritta, «tutti eroi!», il cui senso può essere esteso alla vicenda dei due protagonisti, e all'intero film: l'Italia popolare di Busacca e di Jacovacci, còlta nei suoi vizi prima ancora che nelle sue virtù, per quanto poco irreggimentata e modernizzata, ha saputo essere valorosa, ed ha permesso col proprio sacrificio la difesa del Piave e la riscossa di Vittorio Veneto. Si tratta d'un contributo misconosciuto, stando alla battuta finale, che il sergente Battiferri, ignaro della sorte dei due protagonisti, pronuncia durante la controffensiva: «e pensare che anche stavolta quei due lavativi se la sono scansata». L'indiretto riferimento a Vittorio Veneto d'altra parte rimanda per opposizione all'ideologia mussoliniana, che aveva assunto la battaglia tra i suoi miti fondativi. All'idea del popolo combattente come origine e modello di un'Italia disciplinata e guerresca, il film oppone il ritratto del tutto diverso d'una collettività riottosa ed estranea alle ragioni del conflitto, ma capace ugualmente di concorrere al bene comune.

Quando però dalla rappresentazione del popolo si passa a quella dell'esercito, emerge la contraddizione a cui si è fatto cenno in precedenza: a dispetto delle intenzioni di Monicelli, per quanto poco marziali, le forze armate raffigurate nel film risultano conformi al canone della *Letteratura di guerra* (1935) delineato da Francesco Formigari sulla base delle esigenze del regime.<sup>29</sup> Il critico, infatti, non ha affatto quella «visione agiografica del comportamento eroico del nostro esercito»<sup>30</sup> che Monicelli attribuisce in blocco al fascismo, e che invece, insieme alla retorica dell'arditismo, è valida soprattutto per l'immediato dopoguerra; all'epoca della dittatura, Formigari cerca piuttosto nella partecipazione dell'Italia alla Grande Guerra un modello d'interclassismo, di «solidarietà nazionale», di eroismo di massa, che in gran parte il film finisce per confermare.

L'immagine dell'esercito nella *Grande Guerra* è infatti sotto diversi aspetti esemplare, in quanto assolve la scala gerarchica in ogni suo grado: a partire dal paterno generale, che, in ispezione delle prime linee, critica il rancio per dare soddisfazione ai soldati, passando ai Comandi delle retrovie, che durante l'assalto del ponte fingono di non intendere il commento sarcastico del maggiore Venturi, il quale, a sua volta, disobbedisce agli ordini per evitare la strage dei suoi uomini. Del benvenuto tenente Gallina si è detto, ma altrettanto positive sono le figure del

<sup>29</sup> Cfr. G. de Leva, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci, 2017, pp. 213-9.

<sup>30</sup> Citato in G. Boitani, «(Ri)fare gli italiani»: *Post-war Italian National Identity, Gramsci, commedia all'italiana and Mario Monicelli's La Grande Guerra*, in *The Great War in Italy*, a cura di P. Piredda, cit., pp. 159-60.

capitano soprannominato «Bollotondo», che nell'eroica difesa dell'osteria Zanin mostra d'essere guarito dall'iniziale mania burocratica, e del sergente Battiferri, duro ma sempre in prima linea coi soldati. L'unico personaggio negativo è quello dell'aspirante ufficiale Loquenzi, che pure si ravvede, dopo aver causato la morte d'un portaordini per un'ottusa applicazione del regolamento.

L'esercito dalla *Grande Guerra* si fonda dunque su rapporti di tipo umano, e a sua volta genera l'integrazione tra le classi sociali, che restano però distinte, anche dal punto di vista del genere narrativo. Se alla truppa Monicelli applica infatti i modi della «commedia realistica», ai quadri superiori riserva invece un registro sentimentale.<sup>31</sup> Quest'ultimo, utilizzato per gli stessi intenti, è alla base di un'opera a cui non a caso gli sceneggiatori si richiamano, per quanto non abbia nulla a che fare con il primo conflitto mondiale, e cioè *La vita militare* di De Amicis. Si torna indietro così fino ai tempi dell'Unità d'Italia e della nascita stessa dell'esercito nazionale, considerato dallo scrittore nei termini di un'istituzione che, negli interessi della borghesia, avrebbe potuto costituire un fattore d'ordine e d'unificazione. Di qui i personaggi dei coscritti di campagna, che hanno modo di mescolarsi con commilitoni di diverse regioni, nonché d'incontrare superiori d'estrazione e cultura più elevate, i quali coinvolgono le classi meno abbienti nella lotta al brigantaggio come nella repressione dei tumulti.

Se questa funzione di gendarme viene meno nell'esercito della *Grande Guerra*, d'altra parte il film conferma tanto *La vita militare* di De Amicis quanto *La letteratura di guerra* di Formigari riguardo alla questione di fondo, ossia alla legittimazione gerarchica delle divisioni sociali, rispondendo così ad un compito analogo a quello attribuito dai due autori alle forze armate: vi confluiscono infatti i dialetti e gli stereotipi d'una nazione ancora divisa, che si riunisce poi nell'unità del battaglione, in un accordo tra soldati popolani e superiori borghesi che il cappellano militare, per quanto poco ortodosso, pronto com'è ad indicare il bordello ai combattenti, finisce in ogni caso per consacrare. Più per come è effettivamente stato, l'esercito viene rappresentato insomma per come avrebbe dovuto essere: un modello di società, che Monicelli, lungi dal rompere con la tradizione culturale,<sup>32</sup> propone all'Italia del secondo dopoguerra, non molto diversamente da quanto avevano fatto De Amicis al tempo del Regno d'Italia, e Formigari all'epoca del regime.

<sup>31</sup> Nella sua recensione del film, Carlo Emilio Gadda osserva qualcosa di simile, e cioè che, a differenza di quello italiano, l'esercito nemico viene ritratto in una chiave seria: cfr. C.E. Gadda, *Dal Carso alla sala di proiezione*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009, p. 1173.

<sup>32</sup> Come sostiene invece G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti. La grande stagione neorealista*, Milano, RCS, 2008, p. 487.

Ne risulta un'idea della Grande Guerra che probabilmente è a tutt'oggi assai diffusa, e cioè di un episodio tragico, ma non assurdo, come invece «l'inutile strage» denunciata da Benedetto XV, la pirandelliana «guerra di macchine» e «di mercato»,<sup>33</sup> l'«ignobile tragedia»<sup>34</sup> di Céline o l'ecatombe d'una generazione raccontata da Remarque e da Milestone. D'altra parte, il senso del conflitto che scaturisce dal film di Monicelli è tutt'altro rispetto a quello strenuamente difeso da Lussu, alla realizzazione cioè delle istanze repubblicane e sociali, e riguarda piuttosto l'incontro al fronte tra settentrione e meridione d'Italia, tra benestanti e disagiati, istruiti e analfabeti. Questo presunto apporto della guerra al consolidamento della nazione finisce per sovrapporsi e in qualche modo per disinnescare l'esperienza popolare che pure il film ha il merito di portare alla luce. Diventa infatti difficile stabilire se la patria difesa dal sacrificio di Busacca e di Jacovacci sia quella a cui bisogna poi rendere giustizia, l'Italia cioè della vedova Bordin, e non invece la nazione esemplificata dall'esercito, dove ciascuno mostra di meritare il grado che possiede.

Di qui la distanza di fondo della *Grande Guerra* dalle altre opere a cui pure gli sceneggiatori si richiamano, in particolare da *Un anno sull'Altipiano* e da *Orizzonti di gloria*. In questi ultimi due casi, la critica nei confronti dei quadri superiori è infatti radicale, con i generali che mandano i soldati al macello per pura follia, come succede in Kubrick, o per ambizione personale, come avviene in Lussu. Per entrambi gli autori, il cieco dominio dei Comandi rimanda ad una supremazia di classe altrettanto odiosa, in quanto la gerarchia militare dell'esercito rispecchia direttamente la struttura sociale della nazione. Ne sono dimostrazioni gli ambienti alto borghesi in cui si muovono i generali di *Orizzonti di gloria*, o, al contrario, la coscienza di classe acquisita dai fanti di *Un anno sull'Altipiano*. Tutt'altro il risultato a cui pervengono i personaggi della *Grande Guerra*: se il film guarda infatti ai soldati d'estrazione popolare dalla prospettiva del loro contributo a Vittorio Veneto, il libro, invece, lo fa in vista della lotta contro le dittature; al «tutti eroi» di Monicelli, insomma, Lussu avrebbe potuto ribattere: tutti resistenti.<sup>35</sup>

Busacca e Jacovacci rientrano di conseguenza solo in parte tra i *Nostri antenati*, per rifarsi alla trilogia conclusa proprio nel 1959 da Italo Calvino, e cioè all'opera di ricerca delle radici dell'Italia repubblicana.<sup>36</sup> Più che ideali predecessori degli antifascisti, come il protagonista della *Licenza* (1973) di Beppe Fenoglio, che di

<sup>33</sup> Cfr. L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 113.

<sup>34</sup> L.F. Céline, *Cahiers Céline. 4. Lettres et premiers écrits d'Afrique. 1916-1917*, a cura di J. P. Dauphin, Paris, Gallimard, 1978, p. 61.

<sup>35</sup> Cfr. al proposito de Leva, *La guerra sulla carta*, cit., pp. 228-48.

<sup>36</sup> Per una lettura storico-politica dei *Nostri antenati* di Calvino, cfr. R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, pp. 256-ss.

ritorno dal fronte si scaglia contro i borghesi del caffè di Alba, si direbbe che Busacca e Jacovacci siano antenati di a-fascisti: in guerra, per dirla con Lussu, non hanno maturato alcuna presa di coscienza propedeutica ad un futuro riscatto, né hanno individuato il vero nemico nei vertici della gerarchia militare. Quando il «pugno di briganti» di cui parla *Un anno sull'Altipiano* si trasferisce dai Comandi dell'esercito al potere politico con la Marcia su Roma, da uomini come Busacca e Jacovacci non si può immaginare perciò una vera e propria opposizione, ma al massimo una refrattarietà simile a quella dimostrata nell'episodio dell'ardito: quest'ultimo, che effettivamente nell'aspetto rammenta un miliziano fascista, finge d'innescare una granata per misurare il valore degli aspiranti arditi, e i due se la danno a gambe levate.

Nella filmografia di Monicelli, *La Grande Guerra* costituisce in ogni caso soltanto il primo passo di un'inchiesta storica che nel suo svolgersi muta e acquisisce spessore. Lo dimostra il film che, nell'immagine come nel racconto, nella scenografia cioè ispirata alle fotografie dell'epoca, e nella narrazione scandita dai canti popolari, prosegue nell'opera di ricostruzione del passato, ossia *I compagni* (1963). Se non fosse un anacronismo, si direbbe allora che il regista continui a guardare a De Amicis, ma il riferimento passi dalla *Vita militare* al *Primo maggio*.<sup>37</sup> Il romanzo, scritto all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, viene pubblicato soltanto nel 1980, eppure il film ne condivide tanto l'ambientazione torinese all'epoca dei primi scioperi operai, quanto il valore di svolta. Sulla base delle convinzioni socialiste, De Amicis giunge infatti a sconfessare l'opera d'esordio, in particolare riguardo alla concezione delle forze armate. Lo stesso avviene nei *Compagni*, dove, come in *Primo maggio*, l'esercito non è più un modello d'integrazione, ma al contrario uno strumento di repressione: nella conclusione della vicenda, ai soldati viene ordinato di sparare sugli operai decisi ad occupare la fabbrica, e così un coscritto abruzzese partecipa involontariamente all'assassinio del giovane Omero, fratello della sua fidanzata. Alla base delle forze armate, la difesa del potere subentra dunque ai rapporti umani della *Grande Guerra*. Dal canto suo, il coro popolare protagonista dei *Compagni* è impegnato nell'acquisizione della coscienza di classe, anziché nella scoperta della patria, e il giovane Raul, in un percorso di formazione opposto a quelli del Pantera dei *Soliti ignoti* e di Busacca e di Jacovacci, passa dall'integrazione alla marginalità, ossia dalla condizione di operaio alla lotta clandestina per la difesa dei lavoratori.

A questo punto, si può tentare di tracciare una costante, che lega l'epoca di De Amicis a quella di Monicelli, passando per gli anni in cui opera Lussu. Alla fine

<sup>37</sup> Sul romanzo e più in generale sull'ultimo De Amicis, cfr. S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis*, Verona, Bertani Editore, 1983.

dell'Ottocento, durante il conflitto mondiale, nel primo e nel secondo dopoguerra, infatti, la rappresentazione dell'esercito e di conseguenza della guerra mutano radicalmente a seconda che venga presa o meno in considerazione la questione sociale. Quando ciò accade, come nei *Compagni*, lo stesso autore che in conformità alla tradizione aveva sostenuto il valore nazionale delle forze armate, deve svelarne la subordinazione agli interessi di parte. Come dimostra *La Grande Guerra*, non bastano insomma l'interesse al mondo popolare, né gli strumenti dissacranti del comico, per interrompere una continuità sostanziale tra le retoriche militari sabauda, fascista e repubblicana.

È invece l'incontro con la questione sociale ad indurre Monicelli a cambiare strada, e in qualche modo a riportarlo sui binari della ricerca degli antenati. Al riguardo, torna utile per concludere un altro scrittore che negli anni Cinquanta è impegnato nella stessa opera di Calvino e di Fenoglio, e cioè Vasco Pratolini.<sup>38</sup> Dopo aver rappresentato nei primi romanzi la Resistenza e l'immediato dopoguerra, con *Metello* (1955) Pratolini si volge all'Italia di fine Ottocento, ritrovando nella classe operaia una delle principali forze storiche dell'epoca. Monicelli percorre una parabola simile: un'iniziale cronaca in presa diretta del dopoguerra, svolta come si è visto nei termini della «commedia realistica», a cui segue una ricostruzione storica che, senza abbandonare la prospettiva comica, dalla Prima guerra mondiale si sposta all'Italia dell'Ottocento, inoltrandosi anzi con *L'armata Brancaleone* fino al Medioevo.<sup>39</sup>

I protagonisti sono i medesimi, spesso si tratta addirittura degli stessi attori, chiamati dal capocomico Monicelli a reinterpretare il ruolo di "soliti ignoti" nelle epoche e nei luoghi dove si svolge «l'impresa troppo grande» in questione: ladruncoli, soldati o operai, capaci nei casi migliori di prendere coscienza della propria condizione e di ribellarsi, e in generale di scavalcare i tradizionali confini del comico per rivendicare la dignità del dramma. *La Grande Guerra*, pur smascherando solo in parte le versioni ufficiali del conflitto, ha il merito d'inaugurare questa tragicomica rivisitazione del passato, e soprattutto di riportare alla luce il contributo pagato dal mondo popolare. È da qui, infatti, che prende avvio un'operazione davvero demistificante, tanto in sé quanto in rapporto all'identità della nazione, e cioè, più che la rilettura delle vicende d'Italia, la riscoperta della storia delle classi subalterne.

<sup>38</sup> Cfr. Bigazzi, *Le risorse del romanzo*, cit., pp. 256 ss.

<sup>39</sup> Cfr. L. Buccheri, *Il pernacchio e la Storia*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di De Franceschi, cit., pp. 162-175.

# Ondina e le ondine

## Questioni di raffigurazione (verbale e iconografica) della donna sportiva nell'Italia fascista (1933 ca.)

di MARCO GIANI  
*Indipendente*  
 ianimarco@gmail.com

**Abstract:** In late 1933, *L'Osservatore Romano* fuelled an argument against *Il Littoriale*, mouthpiece of the Fascist sport policy, about women's sport: the Vatican Italian-speaking newspaper was against the public women's athletic meetings, and the "immoral" shorts dressed by the young Italian athletes, such as Ondina Valla, going-to-be the first Italian woman to win an Olympic gold medal (1936, Berlin). Which was the situation of Italian female sports, at that time? Which was the influence of new women models coming from US? What was considered "immoral" by conservative people in 1933 Italy watching a women's athletic or swimming meeting? How Hollywood stars could help Ondina and her mates on the road of female emancipation? These are the questions this essay is going to answer, helped by a lot of historical images, useful to reconstruct a whole collective imagination.

### 1. Introduzione

La recente riscoperta storiografica della breve (primavera-autunno) ma intensa vicenda del Gruppo Femminile Calcistico<sup>1</sup> da una parte, e quella della diatriba

---

#### 'SIGLE DELLE RIVISTE STORICHE

I riferimenti degli articoli tratti dalle riviste dell'epoca vengono date secondo la forma: Autore, *Titolo*, SIGLA RIVISTA, data, pagina. Di seguito, le sigle usate per le varie riviste:

AL=Atletica Leggera

Az=Azzurri

Ex=Excelsior

FiF=Fortes in Fide

GM=Guerin Meschino

GN = Gente Nostra - Illustrazione Fascista

GS=Guerin Sportivo

IC=Il Canottaggio

ICI=Il Calcio Illustrato

IL=Il Littoriale

ILa=Il Lavoro

IRdC=Il Resto del Carlino

ISI=Il Secolo Illustrato

ISXX=Il Secolo XX



giornalistica scoppiata tra novembre e dicembre fra *L'Osservatore Romano* e *Il Littoriale* dall'altra,<sup>2</sup> fanno del 1933 un anno perfetto per studiare il fenomeno della pratica sportiva femminile, introdotta del regime fascista in un'Italia che prima degli anni Venti - se si eccettuano alcune rappresentanti dei ceti sociali più alti - aveva fin quel momento visto ben poche *donne sportive*. In quei 12 mesi, invece, vi fu una serie importante di momenti di protagonismo sportivo femminile a livello nazionale: a maggio i Littoriali dello Sport dell'anno XI<sup>3</sup> (i giochi universitari nazionali fascisti, a cui per la prima - ed ultima - volta furono accettate le donne); a luglio il meeting internazionale di atletica femminile Italia - Francia; ad agosto i Campionati Nazionali (maschili e femminili) di nuoto;<sup>4</sup> a settembre, ancora a Tori-

ITdA=Il Trionfo d'Amore

LA=L'Ambrosiano

LD=La Donna

LDdC=La Domenica del Corriere

LDS=La Domenica Sportiva

LeM=Libro e Moschetto

LGdS=La Gazzetta dello Sport

LIGS=L'Illustrazione Gran Sport

LOR=L'Osservatore Romano

LSdA=La Sentinella delle Alpi

LSF=Lo Sport Fascista

LSS=Lo Schermo Sportivo

LSt=La Stampa

MdF=Mani di fata

NelS=Noi e lo Sport

No=Novella

NoMo=Novella Moderna

P=Piccola

RIdPI=Rivista illustrata del Popolo d'Italia

Ze=Zenit

Dopo la citazione può trovarsi, fra parentesi quadre, un asterisco <\*>, che indica la presenza della trascrizione dell'articolo in questione all'interno della versione aggiornata del *Corpus su Donne, Calcio e Sport in Italia (1933 ca.)*, [https://www.academia.edu/35514515/Corpus\\_su\\_Donne\\_Calcio\\_e\\_Sport\\_in\\_Italia\\_1933\\_ca.\\_/](https://www.academia.edu/35514515/Corpus_su_Donne_Calcio_e_Sport_in_Italia_1933_ca._/). Oltre l'asterisco, può esserci una marca del tipo [Tw], per cui vd. dopo. Per tutti i siti web citati, si intenda il 22 ottobre 2018 come ultima data di accesso.

Sulla vicenda storica della prima di squadra di calcio femminile in Italia, nata a Milano per iniziativa di alcune intrepide ragazze, ma quasi subito repressa dal regime, dopo una temporanea autorizzazione ed un mare di polemiche sulla stampa, vd. M. Giani, «Amo moltissimo il giuoco del calcio». Storia e retorica del primo esperimento di calcio femminile in Italia (Milano, 1933), «La Camera Blu», 17 2017, pp. 384-422, <http://www.rmojs.unina.it/index.php/camerablue/article/view/5395>; M. Giani, *Le nere sottanine e la congiura del silenzio: lingua e immagini nelle polemiche giornalistiche sul "Gruppo Femminile Calcistico" milanese (1933)*, «Lingue e Culture dei Media», 1.2 (2017), pp. 1-47, <https://riviste.unimi.it/index.php/LCdM/article/view/9346>.

<sup>2</sup> Ho appena fornito un dettagliato resoconto della polemica in un articolo, intitolato *Le scandalose pubbliche esibizioni di atletica leggera femminile. Una polemica fra L'Osservatore Romano e Il Littoriale (novembre-dicembre 1933)*, in corso di pubblicazione presso la nuova rivista open-access *Storia dello Sport. Rivista di studi contemporanei*.

<sup>3</sup> Tramite <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1050429049041022976> [=TwAt] è possibile accedere alle varie *galleries* specifiche dedicate a ciascuno di questi eventi di atletica leggera femminile (Littoriali, Italia-Francia, Giochi Universitari Internazionali, Italia-Austria), nonché ad altri che verranno citati in seguito nel corso di questo lavoro.

<sup>4</sup> Vd. la *gallery* presentata in <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1050438733068156928> [=TwNuo], da accontentare a quella dedicata ai Campionati Nazionali dell'anno successivo (1934), ossia <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1020932986672435201>.

no, i Giochi Universitari internazionali,<sup>5</sup> vinti dall'Italia anche grazie alle medaglie femminili di Ondina Valla e compagne; ad ottobre, il meeting internazionale di atletica femminile Italia - Austria. Quel che più conta, tutti questi eventi sportivi ebbero una risonanza mediatica inedita: gli attacchi dell'*Osservatore Romano* vanno appunto visti anche come risposta a mesi e mesi di articoli ma soprattutto di foto di sportive pubblicate da parte da moltissimi giornali italiani (non solo sportivi).



Figura 1 Fonte: *Atletica Leggera*, 15 luglio 1933, p. 8.

## 2. La donna sportiva estera

Prima di parlare dello scandalo provocato dalla pubblicazione di tali immagini, bisogna però proporre un'altra contestualizzazione, questa volta di natura prevalentemente iconografica.

In quegli anni, infatti, le riviste sportive e quelle femminili proponevano di continuo ai propri lettori e alle proprie lettrici, anche e persino nel momento stesso in cui poi, a parole, la contestavano o la irridevano, l'immagine di un nuovo tipo di donna, sconosciuta all'Italia. Si tratta della donna american(izzata),<sup>6</sup> che fra le proprie caratteristiche perspicue aveva proprio quella di essere una donna sporti-

<sup>5</sup> Vd. la *gallery* presentata in <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1048553863102521344> [=TwGUI].

<sup>6</sup> Su questo modello vd. H. Dittrich-Johansen, *Le militi dell'idea: storia delle organizzazioni femminili del Partito nazionale fascista*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 22-23.

va.<sup>7</sup> La diffusione – realmente capillare – di tale iconografia nell’Italia del 1933<sup>8</sup> non era affatto senza effetti, come intuito già da qualche anno dai più arcigni custodi clericali della moralità pubblica:<sup>9</sup> ciò che si andava corrodendo, più in profondità, era lo stesso modello di donna italiana, fino a quel momento differente dal suo corrispettivo anglosassone per ciò che teneva in mano: non racchette da tennis o mazze da golf, bensì i preziosi figlioli da donare un giorno alla Patria...<sup>10</sup>



Figura 2 Almanacco 1933 di Cordelia, pp. 32, 46, 74.

Sfogliando le riviste femminili italiane del 1933, in effetti, risulta impressionante il bombardamento iconografico<sup>11</sup> a cui dovevano essere sottoposte le lettrici.

<sup>7</sup> Vd. G. Gori, *A Glittering Icon of Fascist Feminity: Trebisonda “Ondina” Valla*, in *Freeing the Female Body. Inspirational Icons*, a cura di J. A. Mangan e F. Hong, London/Portland, Frank Cass, 2001, pp. 174-194 (p. 185); D. Serapiglia, *La palla al volo in epoca fascista*, in *Tempo libero, sport e fascismo*, a cura di D. Serapiglia, Bologna, BraDypUS.net, 2016, pp. 109-124 (pp. 113-114).

<sup>8</sup> Vd. le immagini della *gallery* presentata in <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1020331217386917888> [= TwHo].

<sup>9</sup> Sulla denuncia (1928) del cardinale Donato Raffaele Sbaretta Tazza, Prefetto della Congregazione del Concilio, vd. D. Vansacker, *The Attitude of the Holy See toward Sport during the Interwar Period (1919-39)*, «The Catholic Historical Review», 101 2015, pp. 794-808 (p. 800).

<sup>10</sup> «Per quanti sforzi faccia la vecchia Europa per tener dietro al Nuovo Mondo in tutte le sue manifestazioni d’avanguardia ed in ispecial modo nell’emancipazione della donna, non pochi sono ancora da noi coloro che si meravigliano leggendo nel giornale che alcune coraggiose ragazze hanno affrontato una squadra avversaria ed il giudizio del pubblico scendendo sulla pelouse di un campo sportivo per disputarvi una partita di palla canestro» (L. Ligios, *La prima esibizione in pubblico del Guf femminile genovese*, Nels, 1 aprile 1933, p. 8 [\*]). Ampliando lo sguardo, per le critiche alla moda proveniente «da Parigi o da New York», vd. FIF, 22 ottobre 1933, p. 2 [\*].

<sup>11</sup> Si noti, ad es., la serie offerta da *Zenit*: Mary Carlisle e Muriel Evans, in pantaloncini corti, alle prese col tandem (*Ze*, 22 marzo 1933, p. 3); Margaret Perry che gioca a tennis (*Ze*, 19 aprile 1933, p. 7); Muriel Evans in bicicletta, con in mano una mazza da polo (*Ze*, 23 agosto 1933, p. 11); James Dunn e Sally Eilers che, in piscina, stanno per fare il bagno in costume (*Ze*, 13 settembre 1933, p. 3); Madge Evans che gioca a tennis tavolo (*Ze*, 13 settembre 1933, p. 13).

Oltre ad alcuni articoli specifici che descrivevano al pubblico italiano la febbre per lo sport che pareva aver preso tutte le star del cinema a stelle e strisce,<sup>12</sup> erano infatti le immagini<sup>13</sup> a farla da padrone: certe pagine erano letteralmente inondate di fotografie di dive hollywoodiane intente a far sport<sup>14</sup> (su tutti: tennis,<sup>15</sup> golf<sup>16</sup> e nuoto).

Come denunciato dalle didascalie stesse,<sup>17</sup> non si tratta di scatti italiani, ma di foto girate alle redazioni dagli stessi studios americani quali MGM, Paramount e Fox.<sup>18</sup> Con ciò non s'intende sminuire la portata di tali scatti, anzi: si tratta di ripubblicazioni italiane interessanti proprio in quanto prove di una sorta di colonizzazione iconografica che inquietava qualche fascista più accorto d'altri, a Roma.<sup>19</sup> Piuttosto, è il caso di chiedersi: come venivano recepite, in tale contesto, le foto in questione?

Gli sport praticati dalle americane potevano anche essere "estremi" per l'ambiente italiano, così da rendere scontata l'accusa di pervertimento di ciò che appariva come lapalissianamente "naturale" per una donna, ossia la *grazia* e il pudore. Si capisce così perché lasciasse perplessa la decisione degli statunitensi di permettere alle donne di giocare ad uno sport così violento come l'hockey sul ghiaccio,<sup>20</sup>

<sup>12</sup> G. V. Sampieri, *Lo sport in Cinelandia*, Ex, 8 novembre 1933, pp. 8-9 [\*]. Si segnalano anche una serie di reportage che il giornalista G. Alberto Mantella pubblica a puntate durante l'estate del 1933 su *Il Littoriale*, raccontando i suoi viaggi nella *Hollywood sportiva*, ossia: *Una gita in bicicletta con Joan Crawford*, IL, 20 luglio 1933, p. 3; *Una sera di boxe nella scuderia di Wallace Beery*, IL, 1 agosto 1933, p. 3; *Si può giocare a tennis contro Lupe Velez?*, IL, 11 agosto 1933, p. 3; *Quando Carnera combatterà contro Lupe Velez*, IL, 18 agosto 1933, p. 3.

<sup>13</sup> Non si parla in questa sede delle novelle straniere tradotte in italiano, capaci di fornire alle lettrici del Belpaese l'immagine inedita di una donna sportiva e sentimentalmente spigliata, come ad es. *Gioie d'una donna sportiva*, ambientata nel Wannsee berlinese ed opera di Beata Inaya, russa emigrata negli Stati Uniti: Ex, 27 dicembre 1933, p. 6 [\*].

<sup>14</sup> Ad es. *Le occupazioni di una donna moderna*, P, 24 gennaio 1933, pp. 4-5 [\*]; No, 2 aprile 1933, p. 7; IRdC, 3 agosto 1933, p. 11 [\*;TwHo]. Accanto alle foto di attrici che praticavano sport veri e propri, c'erano quelle delle stesse intente a giocare sulle spiagge: una critica a tali attività, fatte passare dalle signore italiane per *sport camuffato*, si può leggere in: M. Assuero, *Parodie dell'idillio e dello sport*, Ex, 12 luglio 1933, p. 5 [\*]. Sul fenomeno della donna sportiva estera sulla stampa periodica italiana del Ventennio vd. R. Isidori Frasca, *Ventre e ginnastica. La sportizzazione delle donne nella politica e nel costume dell'Italia fascista*, in *Corpo e modernità. Strategie di formazione*, a cura di A. Mariani, Milano, Unicopli, 2004, p. 85-112 (p. 99).

<sup>15</sup> Vd. ad es. l'attrice Mabel Madern in P, 8 agosto 1933, p. 11 [\*;TwHo].

<sup>16</sup> Vd. la copertina dedicata da *Excelsior* a Jean Harlow, ossia Ex, 15 febbraio 1933, p. 1 [\*;TwHo].

<sup>17</sup> G. V. Sampieri, *Lo sport in Cinelandia*, Ex, 8 novembre 1933, pp. 8-9.

<sup>18</sup> Per un esempio di ingresso sul mercato italiano di filmati della donna sportiva americana (in quel caso, attrice), vd. A. Gioia, *Donne senza qualità: immagini femminili nell'archivio storico dell'Istituto Luce*, Milano: Franco Angeli, 2010, p. 24.

<sup>19</sup> Giusto il 20 febbraio 1933 una velina del regime rivelava che «è stato raccomandato ai giornali di non pubblicare articoli su Hollywood e soprattutto sul peso delle dive dello schermo perché in Italia c'è un'industria cinematografica nazionale da valorizzare e perché il peso delle dive è quello delle donne crisi che l'Italia vuole abolire» (N. Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943: le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 169).

<sup>20</sup> LGdS, 3 marzo 1933, p. 2; vd. inoltre il collage fotografico di LDdC, 19 marzo 1933, p. 6 [\*], in cui attrici anglosassoni praticanti il pugilato e l'hockey (o il cricket, non è chiaro nemmeno all'autore delle didascalie) vengono additate come fenomeno da baraccone tipicamente straniero.

o l'implicito (ma al contempo ammiccante) giudizio d'immoralità affiorante dalla didascalia di una foto scattata a Venice Beach ad alcune ragazze che, in costume da bagno, giocano un po' impacciate ad hockey sui pattini: «A Venezia di California, fa furore l'hockey giocato sui pattini a rotelle. (Fanno furore anche i costumini da bagno, si capisce)».<sup>21</sup>

Il diminutivo *costumino* è interessante perché fa emergere un giudizio implicito in molte didascalie ed articoli: la stampa italiana, infatti, anche quando parlava degli sport ormai accettabili come femminili anche in Italia quali il tennis, sottolineava in primis la differenza di abbigliamento, particolarmente succinto per le americane – come non mancarono di segnalare le riviste satiriche italiane, vista la novità dei pantaloncini corti introdotta proprio in quei mesi fra i campioni e le campionesse internazionali.<sup>22</sup> In quest'ottica, ad esempio, va letta la didascalia di una fotografia («l'ideale dei costumini, secondo Sally Eilers, per il tennis»),<sup>23</sup> in cui effettivamente l'attrice di *Bad Girl* sfoggia degli shorts decisamente audaci per delle tenniste italiane. Ancora, poteva sembrare maliziosa la fotografia<sup>24</sup> in cui Johnny Weissmuller aiuta Lupe Velez, seduta sul sellino, ad andare in bicicletta:<sup>25</sup> entrambi sono in pantaloncini corti e maglietta, e l'attore di *Tarzan*, volendo aiutare la collega alle prese col manubrio, non vede nel cameratismo sportivo<sup>26</sup> intercorrente fra di loro un problema morale, a differenza di quanto insinua l'autore della didascalia.

Che da queste sarcastiche osservazioni si potesse fare di tutta l'erba un fascio è evidente da un interessante articolo pubblicato sulla rivista *Il Trionfo d'Amore*, in cui l'autrice prova a rispedire molte delle critiche rivolte in quegli anni dagli uomini al cosiddetto sesso debole, reo di aver abbandonato i modelli tradizionali. Dopo aver analizzato e rigettato le critiche maggiori, la giornalista riassume le altre, avendo così occasione di citare gli *sports*:

<sup>21</sup> P, 14 marzo 1933, p. 13 [\*;TwHo].

<sup>22</sup> Su tale polemica vd. la *gallery* <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1041361147323195392> [=TwTe]. Fra i vari materiali, si rilegga in particolare quel piccolo gioiello di satira rappresentato dalla triade di interviste (inventate di sana pianta dal *Guerin Meschino*) alle tenniste americane Helen Wills Moody e Helen Jacobs, nonché alla francese Suzanne Lenglen: GM, 27 agosto 1933, p. 6 [TwTe].

<sup>23</sup> P, 17 gennaio 1933, p. 5 [\*].

<sup>24</sup> P, 3 gennaio 1933, p. 13 [\*;TwHo]. Per un'altra foto in cui Weissmuller interpreta il ruolo di istruttore sportivo (questa volta nel nuoto, avendo Leila Hyams come allieva), vd. LSF, Luglio 1933, p. 76 [\*; TwHo].

<sup>25</sup> Da ricordare come, finita l'epopea di Alfonsina Strada (unica partecipante al Giro d'Italia maschile nel 1924), «durante il Ventennio il ciclismo non viene [...] mai citato fra le attività fisiche consigliate alle donne» (R. Rodolfi, *Le italiane e lo sport negli anni del fascismo. Alfonsina Strada, Ondina Valla, le "orvietine"*, «Società Donne & Storia», I 2002, pp. 107-176, p. 123).

<sup>26</sup> Sullo scandalo provocato all'epoca dal cameratismo sportivo, vd. M. Giani, «*Cattoliche, fasciste e sportive*»: una testimonianza sulla pratica sportiva femminile (1933), «*Olimpia*», I.2-3 (dicembre 2017/giugno 2018), pp. 59-108 (pp. 83-94).

Che cosa si rimprovera ancora alla donna moderna? La leggerezza, la frivolezza, gli sports, l'eccessiva libertà ... Si citano le *girls* d'oltre oceano come triste prodotto dell'emancipazione. Ma nella terra dei *gangsters*, la donna sportivissima, scriteriata, che divorzia ogni ventiquattro ore, è accompagnata di pari passo dall'uomo, che nei difetti non le cede di un palmo. Di chi la colpa? Dei tempi, forse...<sup>27</sup>

Con un anglicismo<sup>28</sup> utilizzato da tutti i giornali italiani dell'epoca (e sentito come necessario dai contemporanei),<sup>29</sup> vengono citate le allora celeberrime *girls*, ossia le 'ballerine di fila' (dall'ingl. *chorus girls*),<sup>30</sup> donne di spettacolo che pure dovevano destare qualche curiosità nelle lettrici delle riviste per signore,<sup>31</sup> come dimostrato dal reportage di Bruno Zuculin per *Excelsior*, scritto in occasione della discesa in Italia di una compagnia viennese e di una britannica. Fra le varie particolarità rispetto alle loro colleghe italiane, il giornalista non manca di ricordare l'abbigliamento: le *girls* infatti si vestono «non più con il classico maglione rosa, ma a gambe nude sin quasi alla piega inguinale». Va tuttavia riconosciuto a Zuculin come egli riconduca immediatamente tale *mise* a ragioni di ordine pratico: «i costumi che le *girls* indossano alle prove sono lasciati al capriccio d'ognuna: basta che abbiano le gambe nude e libere da ogni impaccio di gonna».<sup>32</sup>

Rimanendo in tema di gambe, è interessante andare a rileggere un'osservazione di Sampieri (contenuta in un suo articolo sullo sport a *Cinelandia*, ossia Hollywo-

<sup>27</sup> *Sulle donne moderne*, ITdA, 1 gennaio 1933 [\*]. Il riferimento al divorzio "facile" non è casuale: «Dagli Stati Uniti - centro e vaporiera del progresso moderno, scenario sia delle opere femminili più attive sia delle trasgressioni più folli - giungevano segnali allarmanti e confusi». Fra di essi, divorzio, controllo delle nascite e libertà sessuale, tutti quanti marchiati come «estremizzazioni e *perversioni* d'oltreoceano» (Dittrich-Johansen, *Le militi dell'idea*, cit., p. 22-23).

<sup>28</sup> T. De Mauro e M. Mancini, *Dizionario delle parole straniere nella lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2001, p. 211.

<sup>29</sup> «Per quante battaglie si vogliono combattere in ogni paese per la purezza della lingua nazionale, tutti devono però ammettere che vi sono parole intraducibili che devono venire trapiantate da una lingua all'altra senza modificazioni. L'espressione "prima ballerina" è passata così in tutte le lingue mondiali, dato che in origine furono italiani i balletti e pertanto italiane le prime ballerine, come del resto lo sono ancora a Parigi, a Londra, a New York. La musica sincopata e l'evoluzione dell'operetta al nuovo tipo della rivista hanno originato un nuovo tipo di danzatrici [...] Nacque così la *girl* (pronuncia «ghe(r)l») o meglio le *girls*, visto che esse, come i frati minori o i carabinieri, non vanno mai sole» (Bruno Zuculin, *Girls alle prove*, Ex, 3 maggio 1933, pp. 8-9 [\*]).

<sup>30</sup> Per l'accostamento fra *girls* e calciatrici, vd. Giani, *Le nere sottanine*, cit., p. 24, a cui si aggiungano altre attestazioni di partite "simulate" (a fini parodistici, o in ambiti carnevaleschi) di calcio femminile da parte di *girls* lungo la Penisola prima del 1933, ossia LSdA, 21 febbraio 1927, p. 2; LSt, 5 aprile 1930. Un'esperienza analoga è quella della rivista milanese del 1938, in occasione della quale alcune studentesse indossarono le magliette dell'Ambrosiana Inter e del Milan: vd. ICI, 11 maggio 1938, p. 2 (<https://twitter.com/calciatrici1933/status/1051215875389489153>). Su tali manifestazioni, vd. [https://www.academia.edu/35514526/Materiali\\_per\\_lo\\_studio\\_del\\_Gruppo\\_Femminile\\_Calcistico\\_1933](https://www.academia.edu/35514526/Materiali_per_lo_studio_del_Gruppo_Femminile_Calcistico_1933)

<sup>31</sup> Per una loro rappresentazione letteraria, vd. il racconto *Girl* di A. Cecchi, in: NoMo, 4 Ottobre 1932, p. 3.

<sup>32</sup> Bruno Zuculin, *Girls alle prove*, Ex, 3 maggio 1933, pp. 8-9 [\*].

od) riguardante gli effetti del *podismo* ‘corsa’ sul fisico di due note attrici hollywoodiane, Madge Evans ed Anita Page. La prima delle due, allenandosi con «lunghe, razionali passeggiate quotidiane sulla costa del Pacifico», ha infatti saputo modellare le proprie gambe, bellissime ma soprattutto apprezzatissime dal pubblico, mentre è «al podismo che Anita Page, detta la fidanzata dell’Oceano perché vive sola, sempre, in riva al Pacifico, deve la sua forma eccezionale».<sup>33</sup>

La connessione fra esercizio fisico sportivo e avvenenza hollywoodiana (cui era succube - ricordiamolo – il Duce stesso, almeno nel caso di Anita Page...) <sup>34</sup> non era casuale: serviva a Sampieri a scacciare i fantasmi della donna *mascolinizzata*,<sup>35</sup> la cui caratteristica fisica principale stava appunto, nel caso specifico delle atlete, in uno sviluppo smodato della muscolatura, antitetico alla *grazia* femminile!<sup>36</sup>

Alla luce di tutto ciò si può allora pienamente comprendere quanto sia significativo il riaffiorare, a distanza di ben 40 anni, e in ben altra Italia, di quel partecipio *mascolinizzata* sulle labbra di Ondina Valla, il simbolo dell’atletica femminile italiana degli anni Trenta,<sup>37</sup> come se i fantasmi di un tempo non l’avessero mai abbandonata, e si sentisse ancora in dovere di difendersi dall’antico nemico:

Io non ho mai sacrificato la mia femminilità allo sport. I miei muscoli sono sempre stati fasciati dal loro bravo strato di cicchetta. Prima di essere un’atleta, sono stata una donna. E ho sempre preso come un complimento l’osservazione che mi faceva il collega Facelli, primatista nei 400 metri ad ostacoli, il quale mi ammoniva scherzosamente: “Ondina, finché avrai queste cosce, non farai niente di eccezionale”. Del resto, a chi mi voleva mascolinizzata, insomma con la pelle tesa sopra i muscoli, la risposta la davo in pista [...] <sup>38</sup>

<sup>33</sup> G. V. Sampieri, *Lo sport in Cinelandia*, Ex, 8 novembre 1933, pp. 8-9 [\*].

<sup>34</sup> Per i rapporti epistolari fra l’attrice e Mussolini, suo ammiratore, vd. i ricordi dell’attrice (la cui madre suggerì di spedire al Duce «a picture of me playing tennis»), contenuti in Austin Mutti-Mewse, *Oh honey, his letters were so goeey, so touching...* «The Guardian», 03/11/2000, <https://www.theguardian.com/film/2000/nov/03/culture.features>. Si ricordi come la Page fosse nota anche al pubblico sportivo italiano, perché nel 1932 molte testate avevano pubblicato le foto della sua visita alla delegazione italiana presente alle Olimpiadi di Los Angeles: s’era fatta persino immortalare con tanto di saluto romano, come ben visibile grazie alla *gallery* <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1020742344025550848>!

<sup>35</sup> L’espressione, molto comune all’epoca, verrà riutilizzata nel 1934 da Mussolini stesso in un’intervista, cit. in Gori, *A Glittering Icon*, cit., p. 188; sul tema vd. anche Dittrich-Johansen, *Le militi dell’idea*, cit., pp. 114-115.

<sup>36</sup> Sul fatto che la muscolatura eccessiva delle atlete fosse vista come antitetica alla *grazia* femminile, vd. Gori, *A Glittering Icon*, cit., p. 185. Due riviste sportive “moderate” quali *Mezzogiorno Sportivo* e *Lo Schermo Sportivo*, pur dando solitamente ragione a *Il Littoriale* durante la polemica del novembre-dicembre 1933, prendono invece le parti de *L’Osservatore Romano* quando affermano che «noi non vogliamo mascolinizzare la donna, e non vogliamo che i campioni dello sport maschile abbiano delle imitatrici» (*Pro e contro lo sport femminile*, LSS, 21 novembre 1933, p. 3 [\*]).

<sup>37</sup> Su Ondina Valla come icona femminile alternativa dell’Italia fascista - in quanto non madre prolificata, bensì ragazza “del popolo” e sportiva-, vd. Gori, *A Glittering Icon*, cit., p. 173.

<sup>38</sup> Giuseppe Grieco, *Per le Olimpiadi di Berlino Mussolini mi regalò 5000 lire*, «Gente», 7 dicembre 1973, pp. 56-62, [http://ondinavalla.it/wp-content/uploads/2016/12/19731207-Ondina-reportage-vita\\_Gente.pdf](http://ondinavalla.it/wp-content/uploads/2016/12/19731207-Ondina-reportage-vita_Gente.pdf). Su Luigi Facelli, vd. S. Giuntini, *Storia agonistica, sociale e politica dell’atletica leggera italiana*, Roma, Aracne, 2017, pp. 124-126.

### 3. La lode per la grinta delle *ondine*

Arrivando dunque alla rappresentazione della *donna sportiva* di quel 1933, la rassegna può partire dalle nuotatrici, fra le protagoniste delle cronache dei Littoriali dello Sport, svoltisi a Torino nel mese di maggio.

Le *ondine* (così chiamate da tutta la stampa dell'epoca) sono in particolare al centro delle corrispondenze di Mario Ciriachi, che seguì la manifestazione per conto de *Il Littoriale* (testata romana fondata da Leandro Arpinati<sup>39</sup> e all'epoca organo ufficiale del C.O.N.I.). Volendo fare un esempio dei *matricolini dello sport*, i quali «danno del filo da torcere agli anziani e lottano con un coraggio ed una volontà a tutta prova», Ciriachi racconta di aver visto coi propri occhi

nei cinquanta metri di nuoto una signorina piccola piccola, con un costume verde cielo, gareggiante per la prima volta in vita sua, compiere dei prodigi per finire la gara ed arrivare in fondo con uno sforzo supremo, dopo essere partita forte quasi come Elena Madison. Un goliardo romano, dall'alto delle tribune, con il corpo fuori dalle ringhiere, è stato l'accanito ed unico incoraggiatore di quella simpatica nuotatrice. Si dice che si siano promessi a vicenda di incoraggiarsi: a lei nel nuoto, a lui nella corsa piana dei quattrocento metri e forse anche nei duecento. Da notarsi che quella signorina non è romana: ma in certi casi il tifo è così ammesso.<sup>40</sup>

Tre giorni dopo, l'inviato de *Il Littoriale* dedica un paragrafo del suo resoconto giornaliero alle finali del nuoto, sottolineando come

Le *ondine* studentesse hanno poi condotto addirittura ad un delirio [il pubblico] con la staffetta artistica tre per cinquanta. Bisognava vedere le generose nuotatrici come gareggiavano: all'arrivo erano così stremate di forze, che era necessario tirarle su dall'acqua. Ma gli applausi le ricompensavano a iosa.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Su Leandro Arpinati come sostenitore del nuoto femminile, vd. il mio *Aspettarsi meraviglie dalla propria piccola Trebisonda. Il ruolo della famiglia nella pratica sportiva femminile del Ventennio*, attualmente in fase di pubblicazione presso la rivista *Carte Italiane*.

<sup>40</sup> Mario Ciriachi, *Nello Stadio e per le vie di Torino*, IL, 12 maggio 1933, p. 1. Il giornalista sottolinea il comportamento del *goliardo* 'universitario' perché, a rigor di logica, avrebbe dovuto tifare solo per le *ondine* della squadra della propria città. La nuotatrice statunitense Helene Madison aveva vinto ben 3 medaglie d'oro a Los Angeles 1932, e per questo era stata molto fotografata anche dalle riviste italiane dell'epoca, come si può vedere grazie alla *gallery* di <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1020352090118467584>.

<sup>41</sup> Mario Ciriachi, *Canti di giovinezza, bravure e risultati dalla Torre di Maratona alle rive del Po*, IL, 15 maggio 1933, p. 7. Da notare l'analoga reazione del pubblico italiano presente nel lontano 1889 ad alcune gare di atletica, all'interno della manifestazione ginnica femminile dei Ludi Aronesi: «il pubblico applaudì vivamente a quella balda schiera di giovanette, che emancipandosi da certi vieti pregiudizi sociali, seppero dimostrare quanto ardore ed entusiasmo infondono nell'animo le ginniche discipline» (cit. in Giuntini, *Storia agonistica*, cit., p. 36).

Terminate le gare, il racconto della sfilata finale degli atleti e delle atlete sotto lo sguardo compiaciuto di Achille Starace (allora Segretario del P.N.F.) è l'occasione per Ciriachi di ritornare sulla grinta di queste ultime, giustamente *le più acclamate* del pubblico, al di là dei loro risultati sportivi: «Marciavano a tesa alta le nostre forti ragazze, belle e gagliarde nelle loro armoniche forme». In particolare, Ciriachi sottolinea ancora una volta l'eccezionalità delle *ondine*, la quale lo spinge addirittura, da "cavaliere sportivo", a intervenire personalmente,<sup>42</sup> infrangendo il muro simbolico del distacco fra osservatore esterno ed atleta impegnata fino allo spasmo:<sup>43</sup>

L'energia con cui queste ragazze lottano, lo ripetiamo, è fantastica. All'arrivo di una gara di nuoto, mentre sulla banchina di partenza attendevamo i risultati ed osservavamo l'arrivo, più d'una è arrivata esausta. Così anche noi abbiamo tirato fuori dall'acqua una nuotatrice e abbiamo dovuto sorreggerla e rincuorarla, tante energie aveva disperso nella gara. Brave queste ragazze! Meritano di esser portate come esempio a molti uomini, specie a coloro che le gare vanno solamente ad ammirarle, ed il più che possono fare è di stancarsi nel battere le mani.<sup>44</sup>

Le *nostre forti ragazze*, a maggio, sflavano ben coscienti della sfida che avrebbe atteso, alla fine dell'estate, le più brave tra di loro: difendere, ai Giochi Universitari Internazionali, quel primato nel medagliere che l'Italia di Mussolini non poteva permettersi di perdere.<sup>45</sup> Le *ondine* non delusero tali aspettative, conquistando 3 delle 6 medaglie messe in palio nelle varie specialità del nuoto femminile.<sup>46</sup> Non a caso, *La Domenica Sportiva*<sup>47</sup> decise di accostare al titolo «Ludi goliardici»

<sup>42</sup> Non si trattava affatto di un caso isolato. Lo stesso Ciriachi confessava di essere intervenuto anche in occasione di una partita di *palla corda* (cioè di tennis): «Una milanese bruciata dal sole, ma con due neri occhi scintillanti, è venuta a chiederci di arbitrare la sua partita. Abbiamo accettato anche questo compito, non si poteva dire di no; e la signorina è stata fortunata perché ha vinto. I maligni diranno male dell'arbitro, ma possiamo assicurare di aver agito con giustizia. Quella bimba tirava uno smash da far invidia a Suzanne Lenglen» (Mario Ciriachi, *Canti di giovinezza, bravure e risultati dalla Torre di Maratona alle rive del Po*, IL, 15 maggio 1933, p. 7). Nel paragrafo conclusivo di Gianfilippo Carcano, *Le belle prove della "giornata sportiva universitaria"*, LeM, 3 settembre 1933, p. 5 [\*], è l'autore in persona a informare *per cavalleria* l'atleta triestina Cipriotto (come vedremo lodata più per l'abbronzatura che per le sue doti atletiche...) circa l'avvenuta convocazione per i Giochi di Torino.

<sup>43</sup> Questo era stato uno dei motivi per cui, nel 1924, i giornalisti avevano incensato la partecipazione di Alfonsina Strada al Giro d'Italia, al di là del mero risultato agonistico: «a volte la fatica la faceva afflosciare; allora andava giù come se non avesse più scheletro» (cit. in Rodolfi, *Le italiane*, cit., p. 137).

<sup>44</sup> Mario Ciriachi, *I goliardi-atleti hanno terminato la loro settimana sportiva*, IL, 17 maggio 1933, p. 6.

<sup>45</sup> F. Mainati, *Giochi internazionali universitari*, LeM, 30 luglio 1933, p. 5 [\*].

<sup>46</sup> Sull'apporto femminile alla vittoria azzurra, vd. M. Impiglia - P. Lang, *Goliardi in Gara. I Giochi mondiali universitari prima delle Universiadi*, «Lancilotto e Nausica», XIV.1 (1997), pp. 8-39 (pp. 18-19).

<sup>47</sup> Dal canto suo, *La Domenica del Corriere*, segnalava, con un collage fotografico (LDdC, 10 settembre 1933, p. 7 [\*; TwAtl]), gli Azzurri da seguire durante i Giochi ormai in fase di conclusione, ossia il campione olimpionico Luigi Beccali, i giocatori della Nazionale di calcio, e Ondina Valla.

il corpo dell'azzurra Hilde Prekop,<sup>48</sup> stesa a bordo vasca proprio come una diva americana:<sup>49</sup> una foto forse ai limiti del consentito, ma che rendeva bene l'intenzione<sup>50</sup> della testata, ossia esaltare le imprese delle giovani nuotatrici italiane con gli strumenti tipici dei media "americanizzanti" dell'epoca.



Figura 3 Fonte: *La Domenica Sportiva*, 17 settembre 1933, p. 2.

#### 4. Esaltare le donne per spronare gli uomini

Tornando al resoconto di Ciriachi, è possibile ravvisare all'opera un altro procedimento che spesso si ritrova negli articoli dedicati allo sport femminile da parte di giornalisti maschi, ossia la lode tributata alla sportiva come come sprone per l'indegno sportivo fannullone, che nel confronto risulta deficitario.<sup>51</sup> Si tratta, per altro, del-

<sup>48</sup> LDS, 17 settembre 1933, p. 2 [\*; TwGUI]. Per un'analisi più approfondita di tale fotografia, vd. *Aspettarsi meraviglie*. Si notino le tre fotografie pubblicate in LD, Ottobre 1933, pp. 21-23 [\*; TwGUI], particolarmente libere forse proprio perché ritraenti nuotatrici non italiane bensì straniere (in questo caso, inglesi).

<sup>49</sup> Analogamente, vd. la posa delle nuotatrici milanesi nella fotografia pubblicata in Ze, 20 settembre 1933, p. 3.

<sup>50</sup> Che si trattasse di una scelta editoriale forte è provato dal confronto con altre testate, come ad es. una tipica rivista illustrata dell'epoca, quale *Gente Nostra - Illustrazione fascista*. Nella paginata di foto dedicata in ogni numero allo sport nell'ONB, le pochissime donne ritratte nell'annata 1933 sono alpiniste - quindi ben coperte. Anche quando la rivista dedica un numero speciale ai Giochi Internazionali Universitari di Torino (GN, 10 settembre 1933, p. 4), le donne sono ignorate: nell'unica foto dedicata alle nuotatrici, le italiane vengono ritratte non in costume, bensì con la tuta della nazionale. Tale scelta editoriale proseguirà anche successivamente: le pallavoliste del Dopolavoro Vedetta d'Italia vengono fotografate con la divisa completa, composta da pantaloni lunghi, fino alle caviglie (GN, 18 marzo 1934, p. 13); così anche le cestiste del campionato provinciale di Trieste (GN, 12 agosto 1934, p. 13).

<sup>51</sup> Nel novembre 1933 vengono lodate le *studentesse* universitarie che *hanno dato l'esempio* ai pigri colleghi maschi, iscrivendosi con entusiasmo alla Sezione Atletica del Guf milanese: *Daghela avanti un passo...*, LSS, 21 novembre 1933, p. 5 [\*].

lo stesso procedimento utilizzato una decina d'anni prima con Alfonsina Strada, unica partecipante donna al Giro d'Italia, la cui *presenza* e il cui *esempio* erano - secondo i cronisti - «di stimolo per l'amor proprio e l'emulazione dei concorrenti maschi».<sup>52</sup>

Già a fine 1932 il giornalista Luigi Ferrario, grande sostenitore dell'atletismo femminile, aveva avuto modo di notare che

le ragazze, nel raggiungimento dei loro risultati, sfoderano un ben maggiore impegno degli uomini. Bisogna assistere prima ad una seduta di allenamento, poi ad una riunione atletica, per convincersi della puntigliosità delle donne impiegate nella esecuzione dei diversi esercizi.<sup>53</sup>

Raccontando le gare d'atletica veronesi dell'autunno 1933, l'inviato del *Guerin Sportivo* riporta un interessante episodio accaduto sul campo. Bruna Bertolini sta svolgendo le «eliminatorie dei lanci e getti», avendo come giurato il campione veronese Albino Pighi,<sup>54</sup> il quale non si limita a sorvegliarla, ma «si permette» pure «di consigliarle delle modificazioni nello stile». Il contegno della Bertolini e la reazione irata dell'allenatore del «bentegodino campione italiano» parlano da sé:

Ella sorride, gentile, ma tace. Non tace però il prof. Vivi, direttore della *Bentegodi* ed istruttore anche di Pighi, che sbotta fuori con un: «Ma va à, pezzo di ..., avessi tu lo stile della signorina! sei tu che devi imparare da lei! E lei signorina si guardi bene dall'ascoltarlo!».

Pighi rimane male assai, rimane senza parole e guarda la Bertolini che, gentile, sorride e tace ... Ma che occhiata al prof. Vivi! Lei vince lo stesso, veste la sua tunica «azzurra» e se [ne] va col codazzo che si addice alle celebrità e che ella tratta col garbo proprio delle torinesi.<sup>55</sup>

Del resto, che quelle giovani (in certi casi giovanissime, come rivelato dal particolare della treccia!)<sup>56</sup> ragazze raggiungessero con apparente tranquillità risultati sportivi che lasciavano sbalorditi i più scettici non solo fra gli atleti ma pure fra gli stessi i giornalisti, è testimoniato dal seguente passaggio:

<sup>52</sup> Rodolfi, *Le italiane*, cit., p. 129.

<sup>53</sup> L. Ferrario, *La donna italiana e lo sport atletico*, LDS, 27 novembre 1932, p. 11 [\*].

<sup>54</sup> Più volte campione italiano di lancio del disco e di lancio del peso, l'ultima volta rispettivamente nel 1932 e nel 1931.

<sup>55</sup> *Atletesse italiane a Verona*, GS, 4 ottobre 1933, p. 6 [\*].

<sup>56</sup> Come evidente dal consiglio dato dalla rivista *Mani di Fata* ad una lettrice: «Se hai diciannove anni, basta con le trecce sulle spalle; ormai sei una donnina e puoi benissimo raccogliere i capelli dietro alla nuca, cercando l'acconciatura che meglio risponde al tuo tipo» (Mdf, Novembre 1933, p. 22).

Interessanti le prove di pazienza sostenute da alcune bolognesi ... dedite ai lanci, cui evidentemente recavano noia le lunghe trecce che, ribelli, ricadevano continuamente sul braccio della lancia-trice in bilico ... protraendo il lancio ed invitando a cercare d'urgenza una qualche forbice. Bacchelli Jolanda, della "Bologna" e Venturini Anna dell'"Unica" si presentano tranquille per disco e giavelotto. Non sembrano attrezzate per lanci che si rispettino ... ed invece ti scattano in modo tale che rimani ultra rispettoso per tali braccia. E chi l'avrebbe mai pensato?<sup>57</sup>

### 5. Fotografare i corpi delle *atletesse*

Durante la polemica del novembre-dicembre 1933, *L'Osservatore Romano* rinfaccerà a *Il Littoriale* come l'abbigliamento delle atlete italiane andasse considerato moralmente sconveniente non solo per i cattolici e/o per i conservatori, ma anche per gli stessi amanti dello sport, i più avveduti dei quali ammettevano che il pubblico, allo stadio, ci andava per ammirare le forme delle gareggianti più che apprezzarne i gesti atletici. Nonostante successivamente *Lo Schermo Sportivo* rigetterà la citazione «non del tutto disinteressata» fatta da *L'Osservatore* di questa sua appena citata affermazione,<sup>58</sup> è innegabile che all'interno della stampa italiana dell'epoca ci fosse un grave problema di sessismo circa la rappresentazione delle donne sportive.



Figura 4 Fonte: Azzurri, 24 maggio 1934, p. 15.

<sup>57</sup> *Atletesse italiane a Verona*, GS, 4 ottobre 1933, p. 6 [\*].

<sup>58</sup> *Ancora sullo sport femminile*, LSS, 28 dicembre 1933, p. 1 [\*].

Prima di tutto, c'era la scottante questione della pubblicazione delle foto delle atlete. In particolare, pare di capire come il bersaglio preferito fosse rappresentato, per i moralisti, da quelle dei salti (salto in alto,<sup>59</sup> salto in lungo,<sup>60</sup> corsa ad ostacoli)<sup>61</sup>: tale momento sportivo, infatti, lasciava libertà al *mal gusto* dei fotografi<sup>62</sup> di scatenarsi, visto che per forza di cose il già scandaloso pantaloncino femminile in questione si alzava al massimo grado consentito, di fatto trasformando l'*atletessa* in una *girl*, la cui *mise* si contraddistingueva - come abbiamo già visto - per le «gambe nude sin quasi alla piega inguinale». Vari indizi portano in questa direzione:

- 1) i toni infuriati con cui *L'Osservatore Romano* parla nello specifico dei salti: «nulla di più laido nel salto sbracato, che, quasi a satira, a insulto maligno, il fotografo ha colto nello scorcio più indecente»;<sup>63</sup>
- 2) il fatto che, dopo la pubblicazione dei famigerati 5 scatti dell'ottobre 1933<sup>64</sup> che saranno fra i fattori scatenanti della polemica fra *L'Osservatore Romano* e *Il Littoriale, Atletica Leggera* (rivista ufficiale della FIDAL) attenderà ben 11 mesi prima tornare a proporre la foto di una saltatrice in azione;<sup>65</sup>
- 3) la scelta del fratello scultore di Ondina, Rito Valla, che fra il 1936 e il 1938 decise sì di celebrare la sorella campionessa olimpica in azione con la statua *L'Ostacolista*,<sup>66</sup> ritraendola però in gonnella e non in pantaloncini, con evidente censura (per quanto familiare) dell'abituale abbigliamento di gara.



Figura 5 Fonte: *La Domenica Sportiva*, 17 settembre 1933, p. 2.

<sup>59</sup> Vd. ad es. la foto di Ondina Valla in LDS, 17 settembre 1933, p. 2 [\*; TwAtl].

<sup>60</sup> Vd. ad es. la foto di Claudia Testoni in LDS, 7 ottobre 1934, p. 11. La foto è visionabile all'indirizzo interno della gallery <https://twitter.com/calciatrici1933/status/1050481825565605890>, d'ora in poi [TwAtl1934].

<sup>61</sup> Vd. ad es. le foto di Ondina Valla e Claudia Testoni in AL, 15 luglio 1933, p. 8 [\*; TwAtl1934].

<sup>62</sup> Vd. anche la vignetta satirica pubblicata in Az, 24 maggio 1934, p. 15 [\*].

<sup>63</sup> *Appunti*, LOR, 11 novembre 1933, p. 2 [\*].

<sup>64</sup> Si tratta delle cinque foto che corredano l'articolo *Il secondo incontro internazionale delle atlete azzurre*, AL, 15 ottobre 1933, p. 8 [\*].

<sup>65</sup> Ossia la foto del salto in lungo di Claudia Testoni in AL, 28 settembre 1934, p. 17 [\*; TwAtl].

<sup>66</sup> Vd. M. Cinquepalmi, *Ondina Valla*, in *Enciclopedia delle donne*, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/ondina-valla/>, ove è anche visibile una foto della statua in questione.



Figura 6 Fonte: *La Domenica Sportiva*, 26 agosto 1934, p. 6.

Per lo stesso motivo, l'altra inquadratura solitamente evitata dai fotografi pare essere (almeno così suggerisce la sua rarità di occorrenza) quella del momento in cui le ragazze, già cambiate<sup>67</sup> e sedute, si allacciavano gli scarpini, prima delle gare.<sup>68</sup>

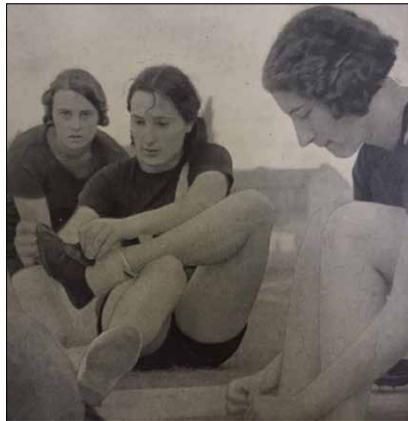


Figura 7 Fonte: *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, Settembre 1933, pp. 64-67.

<sup>67</sup> Si ricordi come nel maggio 1932 la FIDAL avesse intimato le proprie tesserate di non uscire dai campi sportivi prive dei *calzoni lunghi*, nonché di indossare «calzoni da gara» non «eccessivamente corti», con «maglie [...] a mezze maniche» (cit. in Giuntini, *Storia agonistica*, cit., p. 103).

<sup>68</sup> Vd. due foto, pregevolissime dal punto di vista artistico, ossia quella delle staffettiste Cosselli-Testoni-Valla impegnate - per l'occasione in divisa nera, anziché azzurra - ai Giochi Universitari internazionali di Torino (RIDPI, Settembre 1933, pp. 64-67 [\*]), e quella della Valla e della Testoni (LIGS, Giugno/Luglio 1933, p. 22 [\*]). In quest'ultimo scatto si possono osservare le due atlete bolognesi che, mentre si infilano lo scarpino da corsa su un piede, sull'altro indossano ancora la scarpa bianca della divisa di rappresentanza.



Figura 8 Fonte: *L'Illustrazione Gran Sport*, Settembre 1933, p. 22.

## 6. Il fuoco amico della stampa: narrare i corpi delle *atletesse*

È ovvio che il sessismo fosse caratteristico delle testate avverse alle donne sportive; piuttosto, colpisce ritrovare implicitamente tale atteggiamento pure nei pezzi delle testate amiche.<sup>69</sup> Senza comprendere l'ingenuità di tale autogol all'interno della complessa partita che stavano affrontando, i giornalisti "amici" non lesinavano affatto, nei propri articoli, generosi apprezzamenti circa la bellezza delle atlete, dando così involontariamente ragione alle critiche vaticane. Del resto, ci si muoveva in un ambiente, quello sportivo, profondamente sessista, come emerge da un piccolo episodio occorso durante le premiazioni dei Littoriali dello Sport di Torino: «il premio alle atletesse veniva accompagnato da un bacio, non da tutte gradito, fra una "gazzarra" studentesca non in perfetto stile con la serietà della manifestazione, e che può aver generato dubbi sulla reale considerazione dello sport femminile».<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Si prenda ad es. il resoconto offerto dall'inviato di *Libro e Moschetto* (giornale universitario fascista di Milano), della Giornata Universitaria del 27 agosto 1933 presso l'Arena Civica, utile per selezionare atleti ed atlete partecipanti ai Giochi Internazionali Universitari di Torino. Nella premessa, Gianfilippo Carcano premette che «lo sport femminile che spesso abbiamo propugnato e difeso da queste colonne, è inteso con i principi dell'esercizio fisico di irrobustire senza sforzare il corpo e i muscoli e che si svolge in una ambiente sereno e soprattutto sano moralmente» (LeM, 3 settembre 1933, p. 5 [\*]); tuttavia, quando poi passa alla cronaca vera e propria delle gare, il giornalista milanese si lascia ad osservazioni, descrizioni e commenti come i seguenti: «la Cipriotti di Trieste, una ragazzona bionda iscritta al I corso d'Università, con delle gambe così bruciate dal sole da far invidia a qualunque mulatta!»; «la Bongiovanni, una biondina di Torino, tutta grazia e agilità».

<sup>70</sup> LSS, 12 settembre 1933, p. 3 [\*]. L'autore dell'articolo probabilmente era testimone oculare dell'evento (che è possibile visionare grazie ad un video dell'Istituto Luce, ossia <https://youtu.be/-Cy9L7QsDr4>): dalla lettura dell'annata 1933 risulta evidente come *Lo Schermo Sportivo* avesse fra i suoi agganci anche degli universitari milanesi. Per altri esempi di sessismo riferiti ai Giochi Internazionali di Torino (e non solo), vd. G. D'Angelo, E. Fonzo, «Arrivederci a Tokyo». Ondina Valla e lo sport femminile durante il fascismo, «La Camera Blu», 17 (2017), <http://www.rmojs.unina.it/index.php/camerablue/article/view/5392>, pp. 332-360 (pp. 345-347).

Proprio tenendo conto di tale problematico contesto, si rilegga la cronaca di una gara di 80 metri compiuta da *un gaietto sciame di studentesse* nell'aprile di quel 1933, in occasione della VII Coppa Piaggio, a Genova:<sup>71</sup>

Un tempo di 12'' è cosa che forse non farà tanta impressione al campione del mondo, ma è una bella affermazione che merita di essere segnalata se ottenuta da un gruppo di studentesse appassionate sportive e, non è male aggiungerlo, belle ragazze. Margherita Pedemonte, con tutte le scienze che studia, ha i garretti agili di un capriolo: *mens sana in corpore sano*, e ha fatto una bella gara, con le sue compagne dietro che ci si erano messe di puntiglio e non gliela volevano lasciar vincere. Ma non c'è stato verso. Quel tale mio vicino, con la testa calva, sbinoocolava febbrilmente per vedere tutte le concorrenti in faccia. Vigliacchino. Poi, quando hanno preso il via, ha sospirato con gli occhi al cielo. Dice: «Beato lo *starter*. È il solo uomo che, con un colpo solo, riesca a far correre tante donne ...»<sup>72</sup>

Ancor di più, si rilegga un resoconto pubblicato a inizio luglio dal *Guerin Sportivo* delle gare d'atletica femminile della Coppa Principessa di Piemonte,<sup>73</sup> disputatesi presso lo Stadio Mussolini di Bologna.<sup>74</sup> Sin da subito, l'autore oscilla in maniera davvero funambolica fra il tifo entusiasta per delle ragazze che ha visto crescere e che egli sinceramente sostiene, e l'ammiccamento continuo al lettore:

Ma parliamo un po' di queste bolognesi in calzoncini rosso fiamma, tali da ... infiammare di passione anche il più refrattario degli spettatori. *Guerino*, pur non essendo un Don Giovanni, le conosce tutte da quando hanno incominciato a sgambettare per le piste d'Italia ed eran piccoline; le ha seguite nella loro ascesa e si è anche stupito di trovarle, in occasione dei *Littoriali*, diventate di colpo delle studentesse del «ramo cantanti».

Il doppio registro permane anche nella descrizione delle singole atlete, come evidente in quello delle due bolognesi, la *trecciuta* Claudia Testoni<sup>75</sup> ma soprattutto

<sup>71</sup> Su tale manifestazione atletica, vd. [TwAtl].

<sup>72</sup> «B», *Quando si gareggia senza ... Piaggerie*, GS, 26 aprile 1933, p. 6 [\*]. Il termine *vigliacchino* va qui inteso come 'malizioso, sfrontato', secondo un uso regionale attestato nell'italiano di alcuni scrittori contemporanei piemontesi quali Pavese e Fenoglio: vd. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, t. XXI (Toi-Z), a cura di Giorgio Barberi Squarotti, p. 863.

<sup>73</sup> Su tale manifestazione atletica, vd. [TwAtl].

<sup>74</sup> *Con le atlete allo Stadio Mussolini*, GS, 5 luglio 1933, p. 6 [\*].

<sup>75</sup> «Anche lei fa tutto, e tutto bene, e, tanto per essere in carattere col suo nome, ci ha una ... testina da madonna che è un amore. Un amore travolgente».

to Ondina Valla<sup>76</sup> – le quali, nonostante non fossero più *piccoline*, avevano tuttavia rispettivamente solo 18 e 17 anni.

Oltre agli articoli, spesso anche didascalie di foto<sup>77</sup> e vignette<sup>78</sup> non aiutavano il lettore medio ad accogliere le atlete italiane come semplici sportive, e non come oggetto di (velleitario) desiderio, con il loro bagaglio di corpi femminili iper-sensualizzati e di spettatori maschili allupati, intenti a *sbino* (per riutilizzare il pittoresco verbo del *Guerin Sportivo*) dagli spalti degli stadi italiani sportive non a caso accostate alle *girls*.

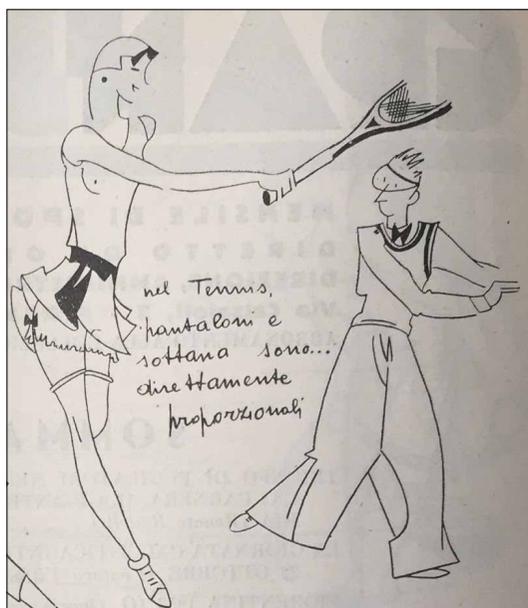


Figura 9 Fonte: *L'Illustrazione Gran Sport*, Ottobre 1933, p. 18.

<sup>76</sup> Dopo aver elencato tutte le vittorie e i piazzamenti dell'atleta, aggiunge: «Insomma è stata la regina della festa la signorina Ondina, che è certamente la migliore atleta italiana. E si è fatta anche una ragazza robusta, ben muscolata, potente nell'azione. Chi la riconoscerrebbe più dalle prima gare disputate, quando era un affarino magro magro e quando l'unica cosa bella che aveva erano i capelli e gli occhi? Piccolo "scampolo" dell'atletica era allora; oggi, invece, è la Diana cacciatrice ... di vittorie». Per un esempio di cameratismo fra vignettisti ed atlete, vd. la foto di Carlin (Carlo Bergoglio) attorniato dalle ondine azzurre ai Giochi di Torino: ISI, 9 settembre 1933, p. 2 [TwGUI].

<sup>77</sup> Confronta ad es. le due diverse didascalie alla medesima foto di gruppo ritraente i tre trionfatori ai Campionati Nazionali di nuoto (Giovanna Scherl, Dino Cappellini e Hilde Prekop): LDS, 27 agosto 1933, p. 6 [TwNuo]; IL, 20 agosto 1933, pp. 1-5 [\*; TwNuo]. Nella stessa ottica si rilegga l'inciso «e chi non si intende di certe cosette?» presente all'interno della didascalia di *Canottaggio femminile*, IC, Agosto 1933, p. 27 [\*].

<sup>78</sup> Su tale atteggiamento dei vignettisti dell'epoca nella rappresentazione delle calciatrici, vd. Giani, *Le nere sottanine*, cit., pp. 21-30, a cui aggiungere il confronto iconografico fra GM, 19 marzo 1933, p. 6 e LA, 25 maggio 1933, p. 5, presentato in <https://twitter.com/calciatrici1933/status/973200812276056064>.

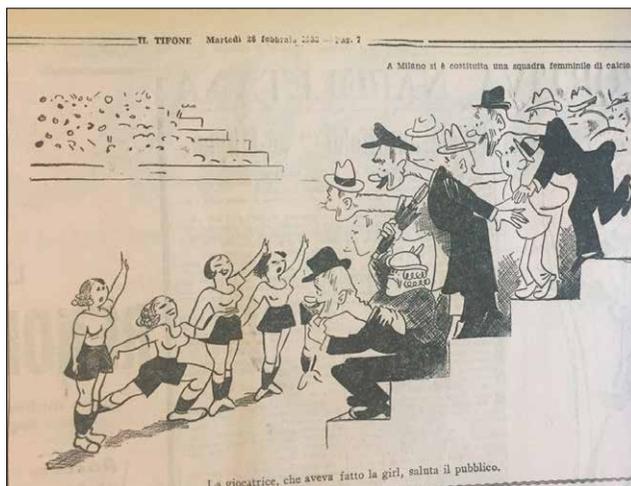


Figura 10 Fonte: *Il Tifone*, 28 febbraio 1933, p. 7.

### 7. Verso un'educazione alla narrazione del corpo femminile sportivo?

Fra gli addetti alla stampa, tuttavia, c'era qualcuno che provava timidamente a tematizzare la questione, come un acuto giornalista del quotidiano genovese *Il Lavoro*,<sup>79</sup> il quale invitava i colleghi maschi a «rifare la nostra educazione morale e sportiva».

Partendo dall'esclamazione “*carine!*”, che egli stesso aveva detto d'acchito alla vista delle sei sportive della Corniglianese (fra le pioniere dell'atletica femminile ligure), l'autore si chiede perché quelle coraggiose *figlie del popolo*<sup>80</sup> dovrebbero essere trattate diversamente rispetto ad un calciatore o ad un boxeur, giudicati unicamente per il loro valore sportivo:

Esse hanno vinto il ritegno che le legava alla gonna lunga ed alla *blouse* accollate e mostreranno vaste zone della fresca epidermide; non, crediamo, per esporsi ad un concorso di bellezza di tipo hollywoodiano, ma per farsi valere in quanto cultrici e sollecitatrici di competizioni agonistiche capaci di commuovere ed esaltare la folla. Quali mostre permanenti di nudità femminili bastano, e ce n'avanza, gli stabilimenti balneari.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> *Donne che corrono ...*, *ILa*, 10 novembre 1933, p. 6 [\*].

<sup>80</sup> Sulla testata, nata nel 1903 come socialista, e ancora all'epoca gestita da un «gruppo di ex-aderenti alla CGIL» che riuscì a salvaguardare il suo ruolo di portavoce delle istanze dei portuali genovesi, vd. D. Menozzi, *Stampa cattolica e regime fascista*, «Storia e problemi contemporanei», XVI (2003), pp. 5-20 (p. 11).

<sup>81</sup> L'*Almanacco Roseo del Guerin Meschino* del 1933 (supplemento al n. 51 del 18 Dicembre 1932) terminava il

Ancora, è da sottolineare la scelta editoriale de *Lo Schermo Sportivo*, che non solo decise di non pubblicare foto di sportive «pur non essendo dei puritani, per quel senso di dignità che vorremmo sempre connesso all'esercizio delle pratiche sportive da parte di chicchessia», ma che, denunciando quelle «esibizioni fotografiche» come «non richieste dalle interessate»,<sup>82</sup> passò ad attaccare con veemenza un malcostume a quanto pare generalizzato fra le testate italiane, pronte a vender copie in più grazie ad *attillature peggiori* («o migliori, a seconda della predisposizione dell'esaminatore ...») di quelle esibite dalle atlete di Pegli che tanto avevano scandalizzato *L'Osservatore Romano*: «C'è una campionessa, Ondina (ex Trebisonda) Valla, per esempio, che ogni giornale si considererebbe disonorato se non ne pubblicasse la foto nelle più varie pose, anche a gambe larghe nel salto, almeno una volta al mese».<sup>83</sup> Per questo, fa bene il giornale vaticano

quando depreca le fotografie di atletesse in magliette attillate e calzoncini corti, che compaiono troppo abbondantemente da ormai troppo tempo, sui periodici sportivi più o meno illustrati nei quali sembra vadano verso la funzione che hanno in altri periodici le belle gambe, e il bel ... qualcos'altro delle artiste cinematografiche e affini.<sup>84</sup>

Di fronte a questo quadro generale, anche *Il Littoriale*, ad un certo punto, accennerà brevemente alla necessità di una «opera di rigeneramento e di educazione» da compiere «sull'animo degli spettatori». In quel momento storico, tuttavia, di esempi positivi se ne vedevano ben pochi, in Italia;<sup>85</sup> e il problema, come ben noto, continuerà ad affliggere la stampa del Belpaese (giornalistica, e poi anche televisiva) ben oltre la Liberazione.<sup>86</sup>

---

mese di luglio (p. 15) con il seguente distico: «Se ti piacciono le donne nude,/ vai sulla spiaggia e ne vedrai di cotte e di crude». Per altre critiche ai sempre più succinti costumi da bagno femminili esibiti sulle spiagge italiane, vd. *La moda del mare*, ISXX, 10 giugno 1932, p. 10 [\*].

<sup>82</sup> *Ancora sullo sport femminile*, LSS, 28 dicembre 1933, p. 1 [\*].

<sup>83</sup> Per una di queste foto, vd. ad es. LDS, 17 settembre 1933, p. 2 [\*], la cui didascalia è però molto "tecnica": «si noti l'elegante stile col quale l'atletessa bolognese supera l'ostacolo». Le polemiche sul corpo di Ondina Valla riemergeranno persino in occasione del trionfo olimpico del 1936, quando ad es. una sua foto «gettava scandalo per i turgidi capezzoli impudicamente evidenti sotto la maglietta da ginnastica» (Isidori Frasca, *Ventre e ginnastica*, cit., p. 98); persino il breve cameo concessogli dalla regista tedesca Leni Riefenstahl all'interno nel celeberrimo film *Olympia* (Germania, 1938) fornirà materiale per tali polemiche, secondo N. Chare, *Sportswomen in cinema: film and the frailty myth*, London, I. B. Tauris, 2015, p. 102.

<sup>84</sup> *Pro e contro lo sport femminile*, LSS, 21 novembre 1933, p. 3 [\*].

<sup>85</sup> Vd. ad es. *Il secondo incontro internazionale delle atletesse azzurre*, AL, 15 ottobre 1933, p. 8 [\*]: paradossalmente, quindi, la stessa rivista che poi sarà messa alla gogna da *L'Osservatore Romano* per la pubblicazione delle fotografie di atlete era una delle poche capaci (forse proprio perché specialistica) di parlare, nelle cronache, in maniera "distaccata" delle sportive. Alla luce di tutto ciò, risplende ancor di più il fulgido esempio del cronista de *Il Calcio Illustrato* che, nel corso di quello stesso anno, descrisse con molto rispetto le calciatrici milanesi, all'interno di un reportage, sul quale vd. Giani, *Le nere sottanine*, cit., pp. 11-14.

<sup>86</sup> Sulla questione vd. R. Sassatelli, *Lo sport al femminile nella società moderna*, in *Enciclopedia dello Sport*, 2003,

## 8. Conclusione

Nel 1934 l'inviato de *La Stampa* si recò nel ritiro torinese delle atlete azzurre per una serie di approfondite interviste (fatto questo già per sé probante una promozione a status di interlocutrici "adulte"),<sup>87</sup> all'interno di cui possiamo leggere queste parole di Ondina Valla: «Capita talvolta di trovare qualcuno che conosce le nostre imprese ... Allora per fare un complimento dicono delle stupidaggini. Trattano come avessero a che fare con delle celebrità del cinematografo. Seccano enormemente ...».<sup>88</sup>

Nel 1936, dopo la gloriosa vittoria olimpica a Berlino negli 80 metri ostacoli, l'atleta verrà ricevuta in patria non solo da Mussolini ma anche da Pio XI, colui cioè che - ultimamente - quattro anni prima non le aveva permesso di gareggiare a Los Angeles:<sup>89</sup> un doppio ricevimento, questo, nel quale Gigliola Gori ha intravisto simbolicamente la breccia aperta nella solida fortificazione maschilista eretta in precedenza contro l'emancipazione fisica della donna italiana.<sup>90</sup> Per arrivare a tale breccia, tuttavia, un lungo assedio era stato svolto: e – checché ne dicesse la stessa Ondina – un involontario eppure grande aiuto era stato dato proprio da quelle *celebrità del cinematografo* che dalla lontana California, colla pura e semplice ostensione del loro corpo (occasionalmente) sportivo, avevano preparato il campo (visivo) italiani alla prepotente entrata in scena sua, dell'amica-rivale Claudia Testoni, delle *ondine* azzurre e di tutte le loro colleghe sportive.



Figura 11 Fonte: *Cosmos*, Ottobre 1933, p. 22.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/lo-sport-al-femminile-nella-societa-moderna\\_\(Enciclopedia-dello-Sport\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lo-sport-al-femminile-nella-societa-moderna_(Enciclopedia-dello-Sport)/), p. 216. Per un esempio riguardante il ciclismo femminile nell'immediato Dopoguerra, vd. l'articolo di una rivista di sinistra citato in L. Senatori, *Parità di genere nello sport: una corsa ad ostacoli: le donne nello sport proletario e popolare*, Roma, Ediesse, 2015, pp. 132-133; per molti altri esempi televisivi coevi, vd. Gioia, *Donne senza qualità*, cit., p. 104.

<sup>87</sup> Sull'analogo status delle calciatrici milanesi, vd. Giani, *Le nere sottanine*, cit., pp. 14-17

<sup>88</sup> *Sette fanciulle battagliaiere*, LSt, 4 agosto 1934, p. 8 [\*].

<sup>89</sup> D'Angelo, E. Fonzo, «Arrivederci a Tokyo», cit., pp. 350-351.

<sup>90</sup> Gori, *A Glittering Icon*, cit., p. 178. Per un'analoga interpretazione vd. E. Landoni, *Gli atleti del Duce - La politica sportiva del fascismo (1919-1939)*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 200-201.

# Traduzioni *belles infidèles*.

## Commenti a quelle dei componenti lubrici di Domenico Tempio

di CHIEL MONZONE  
*Università di Roma Tre*  
*chielmonzone@libero.it*

**Abstract:** *Belles infidèles* is a French expression highlighting a well-known problem in translating from one language to another. This is true especially in the field of literature and particularly in poetry, where the exterior aspects of the words (for example, the harmony of rhymes, the images, the emotional vibrations, the semantic fields, the polysemy, and so on) become substantial and hardly translatable. The essay focuses on some bad translations of some selected verses from the obscene poems by a 18th-century Sicilian dialect poet, Domenico Tempio: they clearly show the translators' intervention, who took many liberties and betrayed the formulation, the sense and the effect of the original texts. The essay proposes some more faithful translations of them.

‘Traduttore traditore’: formula<sup>1</sup> che individua un problema spinoso per gli esperti del settore. La trasposizione linguistica è un’attività delicata e spesso si hanno serie difficoltà nel rendere certe espressioni: è il genio della lingua d’arrivo, che non consente molti compromessi. La letteratura non fa eccezione a questa “regola”. In proposito, è modesta opinione dello scrivente che l’approccio migliore sia quello “invisibile”, per quanto possibile fedele alla fonte.

La questione si amplifica quando si tratta di poesia: in questo caso, gli aspetti esteriori della parola diventano particolarmente rilevanti e non è facile renderli in un altro idioma.

Chi scrive studia un compositore siciliano di una certa rilevanza, il catanese Domenico Tempio,<sup>2</sup> e il presente lavoro focalizza alcune traduzioni poco fedeli di certi suoi scritti licenziosi.

<sup>1</sup> In forma plurale («Traduttori, traditori»), l’espressione viene rilevata in *Raccolta di proverbi toscani nuovamente ampliata da quella di Giuseppe Giusti e pubblicata da Gino Capponi*, Firenze, Felice Le Monnier Editore, 1926, p. 177.

<sup>2</sup> Principalmente autore in vernacolo, Tempio (1750-1821) è passato alla storia letteraria e civile solo come autore pornografico. Il rimando è ai testi lubrici, davvero pochissimi rispetto al *corpus*, i quali hanno costituito la pesante ipoteca sulla sua arte. Tuttavia a Catania, la città in cui nacque e morì, viene ricordato come scrittore osceno, mentre la sua produzione letteraria va ben oltre questo stereotipo. Il tratto di fondo è stato quello moralistico, manifestato sia attraverso una scrittura lubrica, sia “seria” spesso ammantata di satira. L’ampia produzione poetica si è fatta portatrice di istanze a livello individuale e sociale. La stessa scrittura licenziosa non è solo rappresentazione fine a se stessa, ma ha oscillato anche tra intimità degli individui e bisogno di riformare le coscienze.

Prima di procedere con l'osservazione, occorre specificare che:

- il testo-fonte è rappresentato da un manoscritto;
- la traduzione proposta è dello scrivente;
- la traduzione edita rimanda a due volumi sui quali è stata concentrata in modo particolare l'attenzione. Onde evitare confusione, essi sono indicati rispettivamente con 'A'<sup>3</sup> e 'B';<sup>4</sup>
- quando non indicato, la traduzione edita è tratta dal volume 'A'. In altri casi, viene segnalato il volume 'B';
- l'analisi presentata unisce il testo-fonte, la traduzione proposta per ciascuna delle liriche considerate – per chiarezza, sono indicate separatamente qui di seguito – e quella edita.

*Lu Sticchiu largu*<sup>5</sup>

Ai vv. 17-24 dell'ode-canzonetta si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
17	Quannu ntrá sta voraggini	Quando dentro 'sta voragine	Ma quando in tua voragine
18	Lu cazzu iu vitti immersu	Il cazzo io vidi immerso	io me lo vidi immerso,
19	Dicia fra me medesimu	Dissi fra me medesimo	dissi fra me medesimo:
20	Addiu lu cazzu è persu.	Addio il cazzo è perso.	Addio, che il cazzo è perso!
21	Quant'è ssú sticchiu! ah Fillidi	Quant'è quella fica! ah Fil- lide	Oh strabiliante secchio! Tu per soverchia fessa
22	Tu pri suverchiu cunnu	Tu per soverchia fica	non conti fra le femmine;
23	Non cunti ntrá li fimmini	Non conti tra le donne	sei viva in catalessa. <sup>6</sup>
23	Si morta pri stú munnu;	Sei morta per questo mondo;	

Alcuni versi risultano infedeli. In particolare, i vv. 18, 21 e 22 non presentano più il vocabolo lascivo. Nel secondo caso, figura un termine metaforico, che fa perdere il senso della carnalità. Il verso 24, poi, cambia la prospettiva: da morta secondo l'intenzione di Tempio, Fillide risulta viva, ma in 'catalessa', vocabolo inesistente in italiano e chiara modificazione di "catalessi" per una questione di rima con un precedente verso.

<sup>3</sup> D. Tempio, *Canti erotici*, Catania, Giuseppe Di Maria editore, 1974.

<sup>4</sup> G. Riviera, *Il meglio di Tempio*, Catania, Edizioni Greco, 1997.

<sup>5</sup> Titolo arbitrario non attribuito da Tempio, ma da una "tradizione" a stampa risalente al secondo Ottocento. Cfr. ms. autografo B.305 ff. 85v/r conservato presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania.

<sup>6</sup> Tempio, *Canti*, cit., pp. 127-129.

Ai successivi vv. 77-84 è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
77	Non sai chi si in periculu	Non sai che sei in pericolo	Non vedi il gran pericolo,
78	Chi può a lu funnamentu	Che può al culo	che possa al fondamento
79	Lu sticchiu un jurnu <sup>7</sup> unirsi	La fica un giorno unirsi	il fesso un giorno unirsi
80	Pri tantu smanciamentu?	Per tanto consumo? <sup>8</sup>	per tanto smanciamento?
81	E allora, oh chi disgrazia!	E allora, oh che disgrazia!	E allora, oh che disgrazia,
82	Si forma una vanedda,	Si forma una viuzza,	si forma una stradella,
83	Da cui può sdivacarisi	Da cui possono fuoriuscire	da cui posson sfuggire
84	La matri, e li vudedda.	L'utero, e le budella.	perfino le budella. <sup>9</sup>

Il verso 78 presenta il vocabolo 'fondamento',<sup>10</sup> forma italiana desueta; il verso 79 il termine 'fesso',<sup>11</sup> anch'esso non più in uso, e il successivo verso 80 'smanciamento', italianizzazione forzata della dizione siciliana e, dunque, inesistente nei dizionari. Inoltre, nel verso 84 è stata operata la sostituzione di un sostantivo con un avverbio.

### *Lu Coitu Imperfettu*<sup>12</sup>

Ai vv. 277-280 dell'ode-canzonetta si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
277	La fazzu un pocu scurriri,	La faccio un poco allontanare,	La lascio allontanare
278	In casa sua m'abbuccu,	In casa sua mi riverso,	e in casa quatto quatto
279	Letu e risolutissimu	Lieto e risolutissimo	entro, risolutissimo
280	Di fari truccu-muccu.	Di fare tocca e ritocca. <sup>13</sup>	di combinar... l'impatto. <sup>14</sup>

Nell'ultimo verso, la locuzione «truccu-muccu» è stata resa con un'espressione che dà certamente il senso, ma un po' alla lontana, e non riflette granché la carnali-

<sup>7</sup> Il termine non è chiaramente leggibile sul manoscritto.

<sup>8</sup> Il termine va inteso in senso erotico.

<sup>9</sup> Tempio, *Canti*, cit., pp. 133-135.

<sup>10</sup> S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. VI, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1970, p. 124.

<sup>11</sup> N. Zingarelli, *lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Cannella e B. Lazzarini, Bologna, Zanichelli, 2016, p. 878.

<sup>12</sup> Ms. non autografo E.49 ff. 306v-321r conservato presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero.

<sup>13</sup> La traduzione, anche se un po' inadeguata, vuole intendere il gioco di mani e di palpeggiamenti che il personaggio maschile conta di fare con la donna. Sul significato della locuzione originaria, Giorgio Piccitto riporta il significato di 'scambiarsi qualcosa direttamente, facendola passare dalle mani dell'uno a quelle dell'altro': cfr. *Vocabolario siciliano*, vol. V, Catania-Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2002, p. 763. Nel contesto versificatorio, l'espressione viene ad avere un implicito valore sessuale.

<sup>14</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 199.

tà insita in quella siciliana. Essa può essere in qualche modo “giustificata” perché in rima con un verso precedente.

Ai successivi vv. 489-492 è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
489	Ed iu di me medesimu,	Ed io di me medesimo,	Temo di me medesimo
490	Diceva fra sé sulu	Dicevo fra me solo	– dicea con faccia scura; –
491	Timu cui po’ evitarimi	Temo chi può evitarimi <sup>15</sup>	e chi potrà evitarimi
492	Nna buzzarrata in culu?	Una inculata? <sup>16</sup>	quest’altra fregatura? <sup>17</sup>

A parte una punteggiatura un po’ arbitraria e i due versi centrali tradotti infedelmente, è soprattutto l’ultimo a risultare inadatto: esso presenta il termine ‘fregatura’, il quale non veicola la crudezza espressiva originaria. L’esito è lontano dal senso tempiano e non esprime il timore del personaggio maschile che proferisce quelle parole.

*Lu Cojtu in Preteritu Perfettu*<sup>18</sup>

Ai vv. 289-292 dell’ode-canzonetta si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
289	Livatasi la coppola,	Levatasi la coppola,	E il copricapo toltosi,
290	Rispittusu e pulitu,	Rispettoso e pulito,	rispettoso e pulito,
291	A soi interrogatorii	Ai suoi interrogatori	al suo interrogatorio
292	Rispusi multu arditu.	Rispose molto arditu.	rispose molto arditu. <sup>19</sup>

La quartina in questione richiede una premessa per poter essere compresa. Protagonisti del componimento sono Fillide e un uomo non meglio identificato. La donna, a un certo punto, mette in dubbio la sua virilità ed egli intende dimostrare che è veramente maschio. Per far questo, le consente di “controllare” da vicino il membro virile. La traduzione trovata dà il senso, ma non tanto l’ironia del testo di partenza. Infatti, «Livatasi la coppola» è stato reso con ‘E il copricapo toltosi’, anche se resta chiaro il rimando al prepuzio. Il vocabolo «coppola», inoltre, si rivela adeguato a un personaggio siciliano e richiama in filigrana la cultura dell’isola

<sup>15</sup> Per capire meglio il verso, dovrebbe essere introdotta la seguente punteggiatura: ‘Temo: chi può evitarimi’.

<sup>16</sup> La traduzione va intesa nel senso di ‘fregatura’.

<sup>17</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 223.

<sup>18</sup> Ms. E.49 ff. 322r-340r.

<sup>19</sup> Tempio, *Canti*, cit., 263.

mediterranea, ma nella trasposizione non appare, sostituito da una dizione che non veicola il gioco di parole, di immagini, di doppi sensi e di impliciti culturali.

A sua volta, ai vv. 429-432 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
429	La ficu lusingavami	Il fico mi lusingava	Il fico lusingavami
430	Ccú lu só meli in vucca,	Con il suo miele in bocca,	con il suo miele in bocca,
431	Ma scanzu sta voraggini	Ma scanso 'sta voragine	ma scanso la voragine
432	Ca mi divora e ammucca.	Che mi divora e inghiotte.	che mi divora e abbocca. <sup>20</sup>

Il verso problematico è il primo e, in particolare, l'espressione «La ficu». Una traduzione corretta esige il termine posto al maschile, 'fico', ma rimanda ad un frutto e al suo albero. In siciliano, però, il vocabolo è di genere femminile e una resa che ne rispetti il senso esigerebbe un termine osceno e fuori luogo. Il traduttore, dunque, ha trasposto nell'unico modo che aveva, e anche lo scrivente, ma si tratta di un'espressione che non rende il senso implicito, né l'ironia, di quella di partenza. Questa intende riferirsi, appunto, al sesso femminile e per indicarla Tempio fece ricorso all'immagine di un frutto anche per un fatto di assonanza con l'italiano 'fica'. Sicuramente, egli giocò di metafora: attraverso un *escamotage* linguistico, volle indicare i genitali della donna utilizzando un termine che a livello locale richiama il frutto.

L'ultimo verso, inoltre, presenta un traduce che non equivale a quanto scritto dal poeta.

*A Nici*<sup>21</sup>

Ai vv. 1-4 dell'ode-canzonetta è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
1	Caddu! Nici, tu sí gravida!	Capperi! Nice, tu sei gravida!	Cacchio! Nice, tu sei gravida!
2	Ah, cui fu chiss'assurtatu	Ah, chi fu quel fortunato	Ma chi fu quel fortunato
3	Chi ficcau un cazzu pantoticu	Che ficcò un cazzo imponente	che introdusse il caromanico
4	Ntra ssú Sticchiu almu, e be- atu?	Dentro quella Fica magnifi- ca, e beata? <sup>22</sup>	nel tuo buco almo e beato? <sup>23</sup>

<sup>20</sup> Ivi, 277.

<sup>21</sup> Titolo arbitrario non attribuito da Tempio, ma da una "tradizione" a stampa risalente al secondo Ottocento. Cfr. ms. autografo U.115 ff. 344-345 della Biblioteca Regionale di Catania.

<sup>22</sup> Il verso va inteso in senso ironico.

<sup>23</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 309.

Oltre all'esclamazione iniziale, i due ultimi versi non sono fedeli. Più specificamente, non è chiaro cosa significhi 'caromanico'. Una ricerca sui dizionari non ha prodotto tale vocabolo, dunque dovrebbe trattarsi di un'invenzione del traduttore. Soprattutto, esso non mostra la possanza del membro virile del personaggio maschile. Inoltre, 'buco', se può rendere per certi versi la realtà delle cose – la vulva in quanto tale –, risulta "neutro" e non veicola la crudezza del verso iniziale, né la rabbia dell'uomo ferito nel proprio orgoglio, che impiega la parola «sticchiu» con intenzioni un po' offensive. Essa è espressione chiara e deve essere resa in modo adeguato, ossia tramite un traducevole osceno. Infine, il traduttore ha trasposto fedelmente utilizzando il vocabolo 'almo', ma è un termine aulico che non viene considerato adatto.

*L'Imprudenza o Lu Mastru Staci*<sup>24</sup>

Ai vv. 193-198 del componimento in sestine narrative si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
193	Pennuli a guisa di li manicuni	Penduli a guisa delle manicone	Penduli a guisa de li maniconi
194	D'un Agostinianu /oh bella cosa!/ /	Di un Agostiniano /oh bella cosa!/ /	d'un frate Agostiniano (oh bella cosa!)
195	Tu poi cci vidi un paru di cugghiuni	Tu poi ci vedi un paio di coglioni	tu poi gli vedi un paio di coglioni
196	Supra di cui, quannu s'arrunchia, posa	Sopra cui, quando si ritira, posa	sopra di cui, quando s'arronchia, posa
197	L'immenzu so volumi, in chista forma	L'immenso suo volume, in questa forma	l'immenso suo volume; in tale forma
198	Penni la bella cosca, e par che dorma.	Pende la bella costola, <sup>25</sup> e par che dorma.	pende la bella minchia e par che dorma. <sup>26</sup>

I versi che richiedono dei commenti sono il quarto e il sesto. Nel primo caso, si rileva il traducevole 's'arronchia', italianizzazione forzata della forma siciliana. L'espressione, dal valore erotico, vuole riferirsi alla fase di "ritiro" a cui perviene il membro virile dopo l'orgasmo. Solo un lettore isolano ne percepisce il senso. Nel secondo caso, è stato fatto un uso inappropriato del vocabolo 'minchia' per rendere «cosca»: se, in ultima analisi, il senso è quello, è la dizione a non essere adatta.

<sup>24</sup> Ms. non autografo 2.Qq.D.125 ff. 129-163 tenuto dalla Biblioteca Comunale di Palermo.

<sup>25</sup> Il termine rimanda all'organo virile.

<sup>26</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 391.

A loro volta, ai vv. 289-294 è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
289	Cussì risolvi, e dopu varii jorna,	Così risolve, e dopo vari giorni,	Così decide e dopo varie giorni,
290	In cui pruvau l'infernu ntrá lu cori,	In cui provò l'inferno nel cuore,	in cui provò l'inferno più sgradito,
291	Dannu principiu a li tramati corna	Dando principio alle tramate corna	dando principio alle tramate corna,
292	Indrizzau a so maritu sti parlori:	Indirizzò a suo marito 'ste parole:	rivolse queste frasi a suo marito:
293	La notti non ho posu, è vita amara,	La notte non ho posa, è vita amara,	La notte non ho posa, ho vita amara,
294	Dormu comu si fussi ntrá la sciara.	Dormo come se fossi sulla lava.	dormo come se fossi sopra sciara. <sup>27</sup>

I versi critici sono il primo e l'ultimo. Nel primo caso, si legge 'varie jorna': è un'espressione che, pur scorretta in italiano, è stata inserita per fare rima con un successivo verso. Nel secondo, si coglie un termine inopportuno: 'sciara'. Il traduttore, probabilmente per una questione di rima con un verso precedente, ha utilizzato la stessa dizione siciliana, che non esiste in italiano. La trasposizione corretta è 'lava' e un lettore non siciliano non può comprendere una parola che, fra l'altro, è di origine araba.<sup>28</sup>

Pure nel volume 'B'<sup>29</sup> si coglie la presenza della locuzione 'sciara'.

Inoltre, ai vv. 161-162 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
161	La vulía beni, e in signu chi l'amava	Le voleva bene, e quale segno del suo amore	La volea bene, e in segno che l'amava
162	Tutti li pila spissu cci cuntava.	Tutte le cose spesso le raccontava.	tutti i peli spesso le contava. <sup>30</sup>

<sup>27</sup> Ivi, p. 399.

<sup>28</sup> Cfr. G. B. Pellegrini, *Contributo allo studio dell'elemento arabo nei dialetti siciliani*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Romanza, 1962, pp. 151-152.

<sup>29</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 136.

<sup>30</sup> *Ibid.*

L'incongruenza si pone, in tutta evidenza, nel secondo verso: la traduzione è letterale e risulta incomprensibile per un lettore italiano.

Ai vv. 375-376 del volume indicato è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
375	Mastru Staci ch'è bravu, e si nni senti	Mastru Staci che è bravo, e ne ha	Mastru Staci che è bravo e se ne sente
376	Di pulizia in materii pilusi	Di esperienza in faccende sessuali	di pulizia in materie pelose, <sup>31</sup>

I due versi, non troppo diversamente da 'A', vanno chiariti perché rimandano al fatto che il materassaio se ne intende in fatto di sesso. Essi risultano poco comprensibili per un lettore italiano.

Ai successivi vv. 379-380 del medesimo testo si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
379	Eccula ccà, cci dici: Idda vidennula	Eccola qua, le dice: Ella vedendola	"Eccola qua" – le dice. Essa, vedendola
380	Senti lu sangu farsi rizzu rizzu,	Sente il sangue rimescolarsi,	sente il sangue farsi rizzo rizzo, <sup>32</sup>

I versi in questione richiedono una premessa per poter essere compresi. La scena che essi individuano vede l'incontro di Petronilla, moglie del notaio Codicillu, con il materassaio Staci. La donna ha saputo dal marito che questi è un superdotato e, presa da insopprimibile bramosia, trama un appuntamento erotico. Al momento del *rendez-vous*, di fronte alla notevolissima dotazione virile, ella "rabbrivisce". Il traduttore, in modo inadatto, ha reso letteralmente il verso, ma solo un lettore siciliano può capirne il senso.

<sup>31</sup> Ivi, 139.

<sup>32</sup> *Ibid.*

*La minata di li Dei*<sup>33</sup>

Ai vv. 49-56 del componimento in ottave toscane è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
49	Non avia quindici anni; la frischizza	Non aveva quindici anni; la freschezza	Non avea quindici anni: la freschezza
50	Di ddi carnuzzi aggraziati e ghianchi	Di quelle carni <sup>34</sup> aggraziate e bianche	delle sue carni deliziose e bianche
51	Accumpagnava la dilicatizza	Accompagnava la delicatezza	s'accompagnava alla delicatezza
52	Di lu morbida pettu e di li cianchi;	Del morbido petto e dei fianchi;	del petto morbidissimo; e finanche
53	Tuttu era in idda grazia e biddizza;	Tutto era in lei grazia e bellezza;	l'inceder suo era grazie e bellezza:
54	Beddi l'occhi, la vucca e beddi l'anchi,	Begli gli occhi, la bocca e belle le anche,	belli gli occhi, e la bocca, belle l'anche
55	Beddi ddi labra, comu dui girasi,	Belle quelle labbra, come due ciliegie,	belle le labbra vivide e rubeste,
56	Bedda dda cosa unni si nesci e trasi.	Bella quella cosa dove si esce ed entra.	bella la «cosa» dal sapore celeste. <sup>35</sup>

Non pochi versi richiedono commenti, ma si evidenziano soprattutto i due finali. In particolare, il penultimo non contiene più l'immagine, al contempo delicata ed erotica, delle ciliegie: le labbra di Venere sono diventate 'vivide e rubeste'. In tal modo, si è persa l'intensità descrittiva. Inoltre, che cosa significa 'rubeste'? Una ricerca sui dizionari non ha prodotto esiti. Sicuramente, il traduttore vi ha fatto ricorso per una questione di rima con il successivo verso. Quanto a questo, è chiaro il riferimento all'organo sessuale della dea, ma in traduzione l'espressione è stata elisa e con essa l'effetto ironico e, soprattutto, l'implicito effetto carnale.

<sup>33</sup> Il componimento è presunto tempiano perché non compare in nessun manoscritto. Cfr. D. Tempio, *Poesie*, vol. 4, Catania, N. Giannotta, 1874, pp. 328-338. Tale volume, dunque, acquista il valore di *codex unicus*.

<sup>34</sup> Il termine *carnuzzi* in siciliano ha una propria fisionomia, non altrettanto 'carnucce' in italiano. Di qui l'adozione del termine 'carni', che implica, però, la soppressione del diminutivo dell'originale.

<sup>35</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 445.

A loro volta, ai vv. 105-112 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
105	Marti, ch'era smargiazzu e 'nghirriusu,	Marte, ch'era smargiasso e rissoso,	Marte, ch'era smargiasso e baldanzoso,
106	Non suleva soffriri musca a nasu;	Non soleva soffrire mosca al naso; <sup>36</sup>	non soleva soffrire mosca al naso:
107	Vaia, dicia, cc'è cca qualchi garrusu,	Su, diceva, c'è qua qualche frocio,	Suvvia, dicea, c'è qui qualche mafioso
108	Ca pritenni 'nfilari unni iu trasu?	Che pretende infilarci dove entro io?	che pretende di bere nel mio vaso?
109	Niscissi fora, ca cc'è lu rifiusu;	Esca fuori, ché c'è il resto;	Or esca fuori che gli rompo il «coso»;
110	Niscissi, ca lu fazzu pirsuasusu;	Esca, ché lo faccio persuasuso;	su, venga, ché lo faccio persuasuso;
111	A futtirivi tutti bastu iu sulu,	A fottervi tutti basto io solo,	a fottere voi quattro solo io basto,
112	Non sugnu Marti, si non vaju 'nculu!	Non sono Marte, se non vi vado in culo! <sup>37</sup>	Marte non son se il culo non vi guasto. <sup>38</sup>

Alcune incongruenze si colgono. Innanzitutto, il verso 108 perde ogni implicita allusione carnale. Infatti, se è chiaro il senso voluto dal poeta, lo stesso non si verifica in traduzione. Inoltre, che cosa intendono i termini 'bere' e 'vaso'? E qual è il senso della strofa? A sua volta, il verso 109 non rispecchia l'enunciato siciliano, anche se può darne l'idea. Ancora, l'ultimo verso contiene un'espressione inadatta a rendere il senso del testo di partenza e l'immagine oscena che contiene. Il verso più infedele è, però, il 107, che contiene la parola 'mafioso' quale traduce per «garrusu». Nella parlata siciliana, tale vocabolo, di origine araba,<sup>39</sup> ha il preciso significato di 'omosessuale passivo' e ha un chiaro valore offensivo. Non è invece accettabile il termine 'mafioso', del tutto fuori luogo. Probabilmente, il traduttore lo ha usato per un fatto di rima con un successivo verso, ma resta sempre un'espressione che non rende l'intenzione del poeta catanese.

Nel volume 'B',<sup>40</sup> a sua volta, si rileva che l'espressione «garrusu» è italianizzata in 'garruso', dunque è inesistente, e in nota se ne indica il significato di 'gay'.

<sup>36</sup> La traduzione va intesa nel senso di 'non se ne faceva passare una'.

<sup>37</sup> La traduzione va intesa nel senso di 'se non ve lo metto nel culo'.

<sup>38</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 449.

<sup>39</sup> Pellegrini, *Contributo*, cit., p. 141.

<sup>40</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 152.

Ai vv. 225-232, poi, è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
225	Prima s'afferra ccu duci carizzi	Prima si afferra con dolci carezze	Prima l'avvolge di dolce carezza
226	L'affumicata celebri minchiazza:	L'affumicata <sup>41</sup> celebre minchia: <sup>42</sup>	e il membro sfiora la sua carne viva,
227	Idda si fa la facci pizzi pizzi,	Ella <sup>43</sup> si fa la faccia rossa,	in lei si dipinge tenerezza
228	Iddu cci metti 'mpocu di sputazza,	Egli ci mette un poco di saliva,	e lui se lo cosparge di saliva,
229	Ma ora è l'ura chi vènnu li sbrizzi,	Ma è l'ora che vengono le gocce, <sup>44</sup>	ché l'ora giunge della dolce ebbrezza,
230	Iddu stenni 'nna manu a la spaccazza	Egli stende una mano alla spaccatura	con l'altra mano al grembo della diva
231	E tastiannu la pilusa rocca	E tastando la pelosa rocca	palpando va la sua pelosa rocca,
232	Cerca, afferra, manìa, tocca e ritocca.	tocca e ritocca.	cerca, ricerca, tocca e poi ritocca. <sup>45</sup>

Questa trasposizione, colta nel volume 'A', appare scorretta. In particolare, al verso 226 il poeta consegnò un'immagine un po' sgradevole, mentre il traduttore l'ha eliminata e resa inventando una strofa. Lo stesso si rileva al verso 227: la traduzione, forse pur di rispettare la rima con un successivo verso, trasforma l'immagine addolcendola e indicando tenerezza quando l'autore intese vergogna. Inoltre, nel verso 230 viene a cadere la volgarità della descrizione data dalla parola «spaccazza», che rimanda alle due labbra della vulva e risulta sostituita in modo inopportuno da 'grembo', la quale è espressione "nobile" e meno carnale, ma che non individua l'organo genitale femminile. Infine, da notare la presenza della locuzione 'diva': sicuramente presente solo per una questione di rima con un precedente verso, essa risulta inadatta.

Nel volume 'B', il verso 227<sup>46</sup> in particolare è stato reso in maniera ancora più insoddisfacente: la dizione, utilizzata forse dal traduttore per fare rima con

<sup>41</sup> L'espressione va riferita a Vulcano: è lui che svergina Venere. Come vuole il mito, era il dio del fuoco e lavorava in una fumosa officina come fabbro.

<sup>42</sup> Il termine *minchiazza* in siciliano ha una propria fisionomia, non altrettanto 'minchiaccia' in italiano. Di qui l'adozione del termine 'minchia', che implica, però, la soppressione del senso sia accrescitivo, sia dispregiativo dell'originale.

<sup>43</sup> Si intenda Venere.

<sup>44</sup> Il termine rimanda al liquido spermatico.

<sup>45</sup> Tempio, Canti, cit., p. 459.

<sup>46</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 157.

un successivo verso, crea un effetto di straniamento perché ha il solo risultato di richiamare il noto prodotto gastronomico. Quanto poi al precedente verso 226,<sup>47</sup> l'espressione è stata invece resa fedelmente, ma richiede una nota chiarificatrice.

Ancora, ai vv. 253-254 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
253	Qualchi stizza di sangu si vidia	Qualche goccia di sangue si vedeva	qualche stilla di sangue s'affacciava
254	Dintra ddu sticchiareddu dilicatu:	Dentro quella fica <sup>48</sup> delicata:	rossa sull'orlo al frutto prelibato, <sup>49</sup>

I versi indicati risultano entrambi inadatti. In merito al primo, si rileva 'stilla', che è termine troppo aulico rispetto a «stizza». Per quanto sul significato non ci siano rilievi da fare, sarebbe stato preferibile un traduttore di registro "normale" come per la locuzione di partenza. Il secondo verso, a sua volta, è una traduzione del tutto infedele: il poeta richiamò l'"interno" del sesso di Venere e non fece richiamo a colori particolari. Inoltre, utilizzò un'espressione oscena che volle nondimeno ingentilire volgendola, in forma "arcadica", mentre l'espressione 'frutto prelibato' è un'immagine inesistente nelle sue intenzioni.

Infine, al verso 293 è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
293	Eccu lu semi chi nesci a frusciana.	Ecco il seme che esce in quantità.	Ed ecco il seme sfreccia dai coglioni <sup>50</sup>

Nel verso, il traduttore non solo ha utilizzato in modo inopportuno l'espressione 'sfreccia', ma anche un termine osceno optando per un involgarimento che nell'intenzione tempiana mancava. Ciò non era necessario, se non per la volontà di rispettare la cadenza endecasillabica e la rima con un verso precedente.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Il termine *sticchiareddu* in siciliano ha una propria fisionomia, non altrettanto 'fichetta' in italiano. Di qui l'adozione del termine 'fica', che implica, però, la soppressione del diminutivo dell'originale.

<sup>49</sup> Tempio, *Canti*, cit. p. 461.

<sup>50</sup> Ivi, 465.

Nel volume 'B', ai vv. 175-176 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
175	Vi pari cosa di Numi perfetti	Vi pare cosa da Numi perfetti	vi pare cosa da numi perfetti
176	Scannaliäri li picciotti schetti?	Scandalizzare le ragazze nubili?	scandolezzare le ragazze schiette? <sup>51</sup>

Nel secondo verso, la presenza del traduttore desueto 'scandolezzare'<sup>52</sup> è inadatta, così come, e soprattutto, 'schiette'. Lungi dal significato che abitualmente veicola, in questo caso tale termine costituisce l'italianizzazione della dizione siciliana e il traduttore non ne ha fornito il senso.

*La monica dispirata*<sup>53</sup>

Ai vv. 45-48 dell'ode-canzone è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
45	Fusti fatta 'ntra lu munnu	Fosti fatta nel mondo	Fosti fatta in questa vita
46	Da la provvida Natura,	Dalla provvida Natura,	dalla provvida natura
47	Pri ficcarti 'ntra lu cunnu	Per ficcarti dentro la fica	per sanare la ferita
48	D'ogni nata criätura.	Di ogni nata creatura. <sup>54</sup>	d'ogni umana creatura. <sup>55</sup>

Il verso critico è il penultimo: il traduttore ha eliminato la carnalità e la crudezza dell'immagine con qualcosa di propria invenzione. Inoltre, ha impiegato due espressioni, 'sanare' e 'ferita', che non ricordano il testo originario, né l'organo sessuale femminile. In particolare, è inaccettabile la decisione di far passare una parte anatomica quale "lesione" del corpo della donna.

A sua volta, ai vv. 61-62 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
61	E ci senti lu piaciri	E ci sente il piacere	e poi gode nel sentire
62	Quannu è l'ura di jttari;	Quando è l'ora di schizzare;	che vien l'ora di buttare; <sup>56</sup>

<sup>51</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 155.

<sup>52</sup> T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, vol. V, Torino, Utet, 2000, p. 930.

<sup>53</sup> Si tratta del componimento a 25 quartine. Esso è presunto tempiano perché non compare in nessun manoscritto. Cfr. D. Tempio, *Poesie*, cit., pp. 324-327. Tale volume, anche in questo caso, acquista il valore di *codex unicus*.

<sup>54</sup> Si intenda 'donna'.

<sup>55</sup> Cfr. Tempio, *Canti*, cit., p. 433.

<sup>56</sup> Ivi, 435.

Oltre al primo verso, tradotto in modo inappropriato, il termine problematico è il verbo *jttari*: esso non può essere tradotto con ‘buttare’, perché non rende il senso del termine originario, che nel contesto versificatorio è quello di ‘schizzare’ (‘eiaculare’).

Ai vv. 69-76, poi, è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
69	Futti, futti, cci dirria:	Fotti, fotti, gli direi:	Fotti, fotti, gli direi,
70	Tè ccà afferriti a sti minni;	Tie' qua afferrati a 'ste tette;	e ti afferra le mammelle,
71	Sta pirsuna è data a tia;	'Sta persona è data a te;	il padrone mio tu sei,
72	Tè stu sticchiu: saziatinni!	Tie' 'sta fica: saziatene!	tuo lo sticchio, tua la pelle,
73	Tè sta lingua; suchimilla,	Tie' 'sta lingua; succhiame-	tua la lingua per succhiello,
74	Muncimillu stu capicchiu;	la,	spremi spremi il mio capec-
75	Sta pirsuna pir tia brilla,	Spremimelo 'sto capezzolo;	chio,
76	Sugnu to – è to stu sticchiu.	'Sta persona per te brilla, Sono tua – è tua 'sta fica.	arrovellami il cervello, fanne strazio del mio sec- chio! <sup>57</sup>

Oltre alla punteggiatura non conforme al dettato tempiano, la traduzione è abbastanza infedele. In particolare, al verso 70 si coglie ‘mammelle’: è un traduce di registro “alto” ritenuto inadatto a rendere la dizione siciliana, che non è un vocabolo volgare, ma il modo normale per indicare la parte anteriore superiore del corpo femminile. Lo scrivente sceglie ‘tette’, locuzione di uso comune, non triviale, ma con un’implicita *nuance* erotica. Inoltre, al verso 72 si legge la locuzione ‘sticchio’, italianizzazione forzata del termine siciliano. Nel successivo verso 74 si nota ‘capecchio’, parola non esistente nel senso voluto dal traduttore, bensì in altro,<sup>58</sup> ma che egli ha probabilmente usato per un fatto di rima con il verso successivo. Infine, al verso 76 il termine crudo è stato sostituito da una metafora che, d’acchito, lascia straniati.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Battaglia, *Grande Dizionario*, cit., vol. II, 1962, pp. 678-679.

Relativamente al volume ‘B’, da una differente trasposizione delle medesime quartine si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
69	Futti, futti, cci dirria:	Fotti, fotti, gli direi:	Fotti, fotti – gli direi –
70	Tè ccà afferriti a sti minni;	Tie’ qua, afferrati a ’ste tette;	tié qua, afferrati a ’ste men-
71	Sta pirsuna è data a tia;	’Sta persona è data a te;	ne;
72	Tè stu sticchiu: saziatinni!	Tie’ ’sta fica: saziatene;	’sta persona è data a te; tié ’sto conno: saziatenne;
73	Tè sta lingua; suchimmilla,	Tie’ ’sta lingua; succhiame-	
74	Muncimillu stu capicchiu;	la,	tié sta lingua; succhia, bella,
75	Sta pirsuna pir tia brilla,	Spremimelo ’sto capezzolo;	mungimelo ’sto capicchio;
76	Sugnu to – è to stu sticchiu.	’Sta persona per te brilla; Sono tua è tua ’sta fica.	’sta persona per te brilla, sono tua, è tuo ’sto stic- chio. <sup>59</sup>

Oltre ad una diversa punteggiatura, si notano dei vocaboli inadeguati. In particolare, al verso 70 si legge il traduceute desueto ‘menne’, esistente in italiano, ma che il traduttore ha forse usato perché in rima con un verso successivo. Ancora, al verso 72 si rileva ‘conno’: è un’espressione letteraria che non si addice a «sticchiu», di registro “basso”. Nello stesso verso si trova ‘saziatenne’, traduzione letterale dell’originale: la presenza della doppia “n” induce a pronunciare la parola esattamente come quella siciliana, ossia “saziatènne”, ma inesistente in italiano. Inoltre, al verso 74 si legge un vocabolo che è una trasposizione errata: ‘mungimelo’ invece di ‘spremimelo’. Per il secondo termine, ‘capicchio’, si rinvia a sua volta a quanto detto poco sopra.

Ancora, ai vv. 81-84 è detto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
81	Comu vonnu li prammaticchi	Come vogliono le pramma-	Come vogliono le pramma-
82	Pri lu cazzu non sgriddari,	tiche	tiche,
83	Ccu la panza, ccu li naticchi,	Per il cazzo non schizzare,	per il cazzo non scappare,
84	Iu mi mettu a cazziari.	Con la pancia, con le naticche,	con la pancia, con le natiche
		Io prendo a dimenarmi.	io mi metto a manicare. <sup>60</sup>

<sup>59</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 123.

<sup>60</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 437.

Le “stranezze” da rilevare, inserite nel volume ‘A’, concernono i verbi ‘scappare’ e ‘manicare’. In particolare, il primo verbo risulta inadeguato: nel contesto versificatorio, il senso non è tanto quello indicato dal traduttore, bensì quello di ‘eiaculare’. Quanto al secondo verbo, in italiano esso ha un significato diverso che non riflette il testo di partenza. Altra segnalazione è relativa a ‘voglion’: è una trasposizione la cui presenza si giustifica solo con la volontà di mantenere inalterato il numero delle sillabe e il ritmo. Infine, sempre nella traduzione proposta, l’ultimo verso è difficile da trasporre per la mancanza dell’equivalente di «cazziäri» e lo scrivente ha fatto ricorso ad un traduceute che lo lascia insoddisfatto.

Quanto al volume ‘B’, da una differente traduzione della medesima quartina si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
81	Comu vonnu li prammaticchi	Come vogliono le pramma-	Come voglion le pramma-
82	Pri lu cazzu non sgriddari,	tiche	tiche
83	Ccu la panza, ccu li naticchi,	Per il cazzo non schizzare,	Per il cazzo non sgrillare,
84	Iu mi mettu a cazziäri.	Con la pancia, con le nati-	con la pancia, con le nati-
		tiche,	che,
		Io prendo a dimenarmi.	io mi metto a cazzeggiare. <sup>61</sup>

In questo caso, due sono le espressioni inusuali: ‘sgrillare’ e ‘cazzeggiare’. Il primo verbo non esiste in italiano ed è traduzione letterale della forma siciliana sicuramente usata per fare rima con un successivo verso. A sua volta, il secondo ha un significato diverso, al di là di qualche assonanza, e non rende l’espressione siciliana. Inoltre, fa perdere il senso della carnalità insito nel verso di partenza.

Inoltre, ai vv. 89-92 è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
89	Iu pri un cazzu canciria	Io per un cazzo scambierei	Per un cazzo venderei
90	Li tesori di lu munnu;	I tesori del mondo;	i tesori del convento;
91	E macari cci darrià	E anche darei	tutto il mondo perderei
92	Li pilidda di stu cunnu.	I peletti di ‘sta fica.	per provare lenimento! <sup>62</sup>

La quartina risulta tradotta molto liberamente. Ciò ne ha annacquato il senso, che è quello dell’intero componimento, ossia la dolorosa tensione vissuta dalla monaca del titolo: il forte desiderio sessuale la porta a dimenarsi nel letto e a

<sup>61</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 123.

<sup>62</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 437.

smaniare di avere con sé un uomo con cui soddisfare le proprie voglie. In lei, ad avere il sopravvento non è più la ragione, ma l'inquietudine erotica. La traduzione edita non ha tenuto granché conto dell'intenzione tempiana. Nell'ultimo verso, il termine crudo risulta eliminato.

Ai vv. 93-96, inoltre, si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
93	Si mi vòtu supra e sutta	Se mi volto sopra e sotto	Io mi volto sopra e sotto,
94	E lu pilu 'ncrispa e rizza,	E il pelo si increspa e rizza,	ed il pel s'increspa e drizza,
95	Scafuniu, mi futtu tutta:	Fruugo, mi fotto tutta:	con la man tutta mi fotto;
96	Non c'è gustu senza pizza!	Non c'è gusto senza uccello!	non c'è gusto senza pizza! <sup>63</sup>

La quartina risulta tradotta in modo abbastanza fedele, a parte la presenza di due termini letterari, 'pel' e 'man'. Inoltre, nell'ultimo verso si rileva un termine inopportuno: 'pizza'. Si tratta di un eufemismo siciliano per indicare il membro maschile, ma in italiano non esiste nel senso voluto da Tempio. La traduzione proposta presenta il termine 'uccello'.

Il medesimo vocabolo si coglie nel volume 'B'<sup>64</sup> e non solo.<sup>65</sup>

*Lu matrimoniu di la prima sira*<sup>66</sup>

Ai vv. 10-11 di tale testo polimetro è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
10	<i>Spusu:</i> Chi ti vòti pri darimi ab- brazzati,	<i>Sposu:</i> Che ti volti per darmi ab- bracci,	<i>Sposu:</i> Che a me ti giri ad offerir l'abbraccio
11	Comu fannu li mogghi e li mariti?	Come fanno le mogli e i mariti?	rispettosa del codice del prete. <sup>67</sup>

A parte il primo dei due versi, trasposto in modo un po' fantasioso nel volume 'A' e per ciò stesso infedele, per quanto il senso sia quello, il secondo verso è

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Riviera, *Il meglio*, cit., p. 124.

<sup>65</sup> F. Brevini (a cura di), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, t. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1999, p. 1716.

<sup>66</sup> Il componimento è presunto tempiano perché non compare in nessun manoscritto. Cfr. D. Tempio, *Poesie*, cit., pp. 339-343. Tale volume, anche in questo caso, acquista il valore di *codex unicus*.

<sup>67</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 469.

lontanissimo dall'enunciato tempiano. L'ultimo vocabolo, in particolare, è stato utilizzato dal traduttore sicuramente perché in rima con un precedente verso.

Inoltre, ai vv. 63-64 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
63	<i>Spusu:</i> L'aju a ficcari prestu 'ntra stu cantu	<i>Sposo:</i> Lo devo ficcare presto in questo angolo <sup>68</sup>	<i>Sposo:</i> A te lo ficco 'n mezzo al bruno manto,
64	Muru ccu muru a lu to fun- namentu.	A stretto contatto con il tuo culo.	a calcestruzzo sino al fonda- mento. <sup>69</sup>

Oltre al primo dei due versi, in cui figura la traduzione di fantasia 'bruno manto', il secondo verso lascia attoniti: in particolare, il termine 'calcestruzzo' non rende la dizione tempiana, né il senso.

#### *La futtuta all'Inglisa*<sup>70</sup>

Ai vv. 7-8 dell'ode-canzonetta è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
7	In chistu modu futtunu	In questo modo fottono	in questo modo chiavano
8	Li nobili milordi.	I nobili <i>milord</i> .	i nobili milordi. <sup>71</sup>

Oltre al secondo verso, che termina con un anglicismo modificato in modo da fare rima con una precedente, il primo vede, quale ultimo traduce, la locuzione 'chiavano'. Se chiaro è il significato, non costituisce però l'adatta traduzione: se essa appartiene a un registro "alto" ed è troppo italiana, la forma tempiana a uno più "basso". Il suo uso determina la perdita della forza espressiva che la dizione originale veicola.

<sup>68</sup> L'espressione sottintende l'organo sessuale femminile.

<sup>69</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 473.

<sup>70</sup> Il componimento è presunto tempiano perché non compare in nessun manoscritto. Cfr. D. Tempio, *Poesie*, cit., pp. 318-321. Tale volume, anche in questo caso, acquista il valore di *codex unicus*.

<sup>71</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 485.

A loro volta, ai vv. 49-52 si legge:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
49	Comu s'abbassa l'utiru	Come si abbassa l'utero	Come s'abbassa l'utero
50	Sinu all'imbuccatura,	Sino all'imboccatura, <sup>72</sup>	sino all'imboccatura,
51	Chi brama di sucarisi	Che brama di succhiarsi	che brama ha di succhiarsene
52	L'umana rinnitura!	Il maschile liquido!	il latte di natura! <sup>73</sup>

Se la traduzione è nell'insieme abbastanza fedele, è l'ultimo verso a costituire l'eccezione: l'espressione 'latte di natura', che fa rima con un precedente verso, non traduce la dizione tempiana, che rimanda al seme maschile. L'espressione «rennitura» intende, in effetti, la montata lattea,<sup>74</sup> ma nel contesto versificatorio va riferita all'afflusso spermatico.

Inoltre, ai vv. 57-60 è scritto:

Versi	Testo-fonte	Traduzione proposta	Traduzione edita
57	Va, veni Nici, baciami,	Va, vieni Nice, baciami,	Su, vieni, Nice, baciami
58	Cazzia.. <i>mi veni</i> .. è lestu;	Dimenati.. <i>mi viene</i> .. è	con moto ancor più lesto,
59	Già mi currumpu, stringimi,	lesto;	già mi corrompo, stringimi,
60	Abbrazzami; futti prestu!	Già mi sciolgo, <sup>75</sup> stringimi,	abbracciami, fa' presto. <sup>76</sup>
		Abbracciami; fotti presto!	

La trasposizione perde di forza espressiva in tutti i versi. Il primo di essi richiama la meccanica sessuale, il secondo il momento che precede l'acme, il terzo l'orgasmo e l'ultimo di nuovo la meccanica sessuale. Il traduttore, procedendo in modo inappropriato, ha fatto venire meno la carnalità della rappresentazione.

Quanto esposto nelle pagine precedenti conduce ad alcune considerazioni. Dal confronto della traduzione proposta dallo scrivente con quella edita – tale ordine si giustifica con il desiderio di far subito comprendere al lettore non siciliano il manoscritto tempiano e di far risaltare le infedeltà riscontrate – relativa ad alcuni passi significativi – per motivi di spazio, non è stato possibile condurre un'analisi più ampia – ne sono derivati esempi eloquenti di traduzioni *belles infidèles*. Ciò

<sup>72</sup> Si intenda l'apertura del canale vaginale.

<sup>73</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 489.

<sup>74</sup> Piccitto, *Vocabolario*, cit., vol. IV, 1985, p. 115.

<sup>75</sup> Si intenda il momento che precede l'emissione del liquido maschile. Per dirla con altre parole dello stesso Tempio e con i vv. 527-528 de *Lu Cojtu Imperfettu*, è l'istante «in cui diventa l'anima/liquida di piaciri» ('in cui diventa l'anima/liquida di piacere'): cfr. ms. E.49 f. 320v.

<sup>76</sup> Tempio, *Canti*, cit., p. 489.

riguarda soprattutto il volume 'A'. L'esito finale è rappresentato da trasposizioni che rendono manifesto l'intervento dei traduttori, i quali si sono presi non poche libertà e hanno tradito l'enunciato, il senso e l'effetto dei componimenti di partenza. Inoltre, sarebbe stata opportuna l'introduzione di note chiarificatrici per aiutare la lettura, ma sono mancate. La conseguenza è che un lettore italiano, ossia non siciliano, non avrebbe granché la possibilità di capire certi versi di Tempio, dunque di penetrare il testo e di coglierne gli esiti impliciti.

In controtuce, risulta pure che non sono stati rispettati gli stessi toni licenziosi. In effetti, certe volte sono stati aggiunti termini lubrifici che il poeta non aveva inserito, mentre in altre volte sono state eliminate espressioni che egli aveva inserito.

Chi scrive ha riflettuto su quello che, per usare le parole di Walter Benjamin, è il "compito del traduttore" (*die Aufgabe des Übersetzers*): fino a che punto questi può spingersi? Se l'intervento è necessario, esso non può essere tale da distorcere in maniera più o meno spinta il dettato originario. Lunghi dall'essere un "traditore", ma con un atteggiamento che ricorda piuttosto quello del filologo, il traduttore è chiamato a consegnare la verità di un testo e non una propria interpretazione personale. Yves Bonnefoy sosteneva:

Les mots sont intraduisibles, malgré ce que les concepts ont d'universel (...) Mais les phrases, elles, sont traduisibles (...) Et il faudra donc que le traducteur, se dégageant autant que possible des myopies du mot à mot (...) cherche à revivre autant que possible cet aspect-là, universalisable, du travail de l'écrivain, qui expérimente mais aussi bien réfléchit, d'où une pensée pour mener son œuvre. Après quoi le traducteur demandera à ses propres mots, tous décalés par rapport à ceux du texte premier, de lui parler d'à peu près la même chose.<sup>77</sup>

Come già segnalato, chi scrive è dell'idea che il criterio migliore per una traduzione letteraria sia quello della "invisibilità", dunque della fedeltà al testo-fonte cercata il più possibile. Nel caso qui analizzato, esso si è concretizzato nel maggior rispetto possibile della parola tempiana, anche ricorrendo a traduttori "forti", della punteggiatura senza nessun criterio moderno di regolarizzazione e delle intenzioni dell'autore catanese. Anche se tale scelta ha finito, ogni tanto, con il sacrificare la scorrevolezza della lettura, il ritmo, i legami tra significante e significato da un lato e tra suono e senso dall'altro, ecc. Come affermava Édouard Glissant, «la traduction est fugue, c'est-à-dire si bellement, renoncement (...) Il est vrai que le poème,

<sup>77</sup> Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 48.

traduit dans une autre langue, laisse échapper de son rythme, de ses assonances». <sup>78</sup>  
 In altre parole, a volte è stata preferibile una “struttura” magari “pesante” purché fedele.

È indubbio che quello richiamato è un criterio più facile a dirsi che ad attuarsi. Ciò vale soprattutto per la traduzione poetica, per sue caratteristiche intrinseche: l’armonia delle rime, le immagini, le vibrazioni emotive, le connotazioni, i campi semantici, la polisemia di certi termini, ecc. In considerazione di questo, la poesia diverrebbe intraducibile e solo i poeti, in linea di principio, dovrebbero procedere con la traduzione: è, ad esempio, quanto sostenuto da Octavio Paz («En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía»), <sup>79</sup> confermato da Bruno Osimo, <sup>80</sup> ma confutato da Salvatore Riolo. <sup>81</sup> Tuttavia, non tutti i traduttori lo sono e la trasposizione interlinguistica deve poter avvenire nonostante certe rinunce.

È evidente che il metodo seguito dallo scrivente è una scelta personale e che esso non metterà tutti d’accordo. Confermando un’affermazione altrui, Anthony Pym ha puntualizzato che «they [translators] can legitimately disagree about their respective translations. And this is precisely what happens». <sup>82</sup> Pur non essendo un traduttore professionista, chi scrive ha maturato sufficiente esperienza per conoscere i problemi che la trasposizione molto spesso pone e il lavoro di riflessione e di mediazione che ne segue, oltre alle inevitabili differenze che si insinuano fra testo di partenza e quello di arrivo. In termini pratici, ciò si risolve nella scelta di un traduttore piuttosto che di un altro, ossia di quello che meno si discosta dal dettato originario, e nel ricorso a un impianto più o meno ampio di note esplicative. È il “prezzo” da pagare per attenersi al criterio della fedeltà: se da un lato la lettura rallenta, dall’altro ciò è imprescindibile «to impart the knowledge of the original to the foreign reader», <sup>83</sup> come affermava Jiří Levý. L’alternativa sarebbe la non comprensibilità dell’autore tradotto e la trasmissione di un testo non proprio fedele, com’è avvenuto nei casi qui analizzati.

Stando agli esiti riscontrati, lo scrivente non considera operativamente valido l’approccio adottato nei due volumi analizzati e non può condividerlo.

<sup>78</sup> É. Glissant, “Traduire: relire, relier. Conférence inaugurale d’Edouard Glissant”, *Onzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1994), Arles, Atlas, Actes du Sud, 1994, pp. 25-29.

<sup>79</sup> O. Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1971, p. 20.

<sup>80</sup> B. Osimo, *Traduzione e nuove tecnologie*, Milano, Hoepli, 2001, p. 35.

<sup>81</sup> S. Riolo, “Considerazioni sulle traduzioni dialettali”, in AA. VV., *Dialetto e letteratura. Atti del 2° convegno di studi sul dialetto siciliano*, Pachino 28/30 aprile 1987, a cura di G. Gulino e E. Scuderi, Biblioteca Comunale “Dante Alighieri”, 1989, pp. 39-72.

<sup>82</sup> A. Pym, *Translation and Text transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, p. 182.

<sup>83</sup> J. Levý, “Translation as a decision process”, *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his Seventieth Birthday* 11 October 1966, vol. II, The Hague-Paris, Mouton, 1967, pp. 1171-1182.

In conclusione, tenendo ben presente la “regola d’oro” di Valentín García Yebra, quella di «*decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga*»,<sup>84</sup> chi scrive ha proposto nelle pagine precedenti una traduzione che ha inteso essere fedele alla lettera e allo spirito tempiani e che ha aspirato a garantire il più possibile la *restitutio textus*. Per dirla con Siri Nergaard,<sup>85</sup> egli ha cercato di trasporre nel poeta settecentesco, anche se in certi momenti ha dovuto medi(t)are e procedere con quello che Umberto Eco chiamava “processo di negoziazione”.<sup>86</sup> Con buona pace per la fedeltà, che non sempre ha potuto fungere da “bussola” nella “navigazione” all’interno del “mare” costituito delle parole e dai relativi significati. In altri termini, lo scrivente non sempre ha potuto rendersi “invisibile” ed era conscio di trovarsi ne «L’illusion de la transparence»,<sup>87</sup> per usare le parole di Henri Meschonnic. Una volta di più. Il che porta diritto alla *vexata quaestio* che da sempre accompagna l’attività della traduzione.

---

<sup>84</sup> V. García Yebra, *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Editorial Gredos, 1994, p. 311.

<sup>85</sup> S. Nergaard (a cura di), *Introduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 1-48.

<sup>86</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 18.

<sup>87</sup> H. Meschonnic, “Propositions pour une poétique de la traduction,” «Langages», 28 1972, pp. 49-54.

# Prigionieri di guerra ungheresi all'Aquila (1915-1919)

di BÁLINT TAKÁCS  
*Università di Debrecen*  
*takacsb@yahoo.com*

**Abstract:** The aim of this paper is to present the life of Hungarian prisoners of war in the internment camps of L'Aquila, a city situated in the central part of Italy, during and after the Great War. The POWs were first detained in the caserma Castello (Castle barracks), which is a 16<sup>th</sup>-century fortress where units of the Italian Army were stationing as well at that time. This made it possible for the POWs to lead a relatively idyllic life, whose various aspects are examined in the paper, such as nutrition, accommodation, clothing, correspondence, religious life, daily routine and employment. The sources used include archival documents, two memoirs of ex-POWs and newspaper articles. The comfortable life of the POWs was dimmed by the lack of their families and the Homeland, the idleness and certain infectious diseases. From the summer of 1916, the prisoners were employed in agricultural and industrial works outside the prison camp and were hence transferred from the fortress to barracks and unused churches. It is unknown when the last Hungarian POW left L'Aquila, and yet one of them is proven to have been there still in July 1919.

## 1. Introduzione

Oggi, nel centenario della Prima guerra mondiale, si manifesta una crescita nelle opere che hanno come tema la prigionia di guerra in Italia o la storia dei campi di concentramento e d'internamento italiani, scritte sia da storici italiani che da quelli stranieri.<sup>1</sup> Lo scopo di questo saggio è presentare la vita dei prigionieri di guerra ungheresi nel campo di internamento dell'Aquila durante e dopo la Grande guerra. Le possibili domande a cui rispondere sono molteplici: quando arrivarono i prigionieri di guerra all'Aquila? In quanti furono? Cosa si può sapere del campo e della sua guardia? Cosa si sa del trattamento dei prigionieri: alimentazione, vitto, vestuario ecc.? Che passatempi ebbero (es. libera uscita, possibilità di divertimento, di imparare la lingua italiana, di praticare la religione, di fare sport ecc.?) Furono fatti lavorare i prigionieri internati all'Aquila? A che lavori parteciparono e dove? Ci sono degli ungheresi che morirono durante la prigionia?

Le fonti usate sono diverse: la base è costituita dai protocolli, dalle circolari e dalle raccolte di disposizioni del Comando Supremo, dell'Intendenza Generale,

<sup>1</sup> Sarebbe impossibile darne conto in questa sede, rimanderemo di tanto in tanto nelle note successive ad alcuni lavori fondamentali sul tema.

dei vari ministeri e della Commissione per i prigionieri di guerra del Ministero della Guerra, conservati nell'Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito italiano, che interessarono tutti i campi di internamento del Paese e furono basati sulle disposizioni della IV Convenzione dell'Aja del 1907, che regolava la prigionia di guerra a livello internazionale. Fonti aggiuntive sono, poi, i documenti conservati nell'Archivio di Stato dell'Aquila, tra cui ci sono un ordine del locale presidio militare, una circolare del Prefetto, la corrispondenza tra il Municipio e un'impresa e i protocolli e la corrispondenza della Direzione del locale Opificio militare con il Sindaco. Queste fonti archivistiche sono completate con le memorie scritte di due soldati ungheresi che furono internati all'Aquila.<sup>2</sup> La ricerca include, inoltre, la stampa, sia italiana sia ungherese. L'elenco degli ungheresi morti è compilato con l'aiuto degli atti di morte della città. La Croce Rossa (italiana, ungherese e il suo Comitato internazionale) è una fonte importante di informazioni sulla prigionia di guerra, tuttavia, nel nostro caso, non sono presenti documenti dell'organizzazione.

## 2. L'arrivo dei primi prigionieri di guerra

L'utilizzo della città dell'Aquila, più precisamente della caserma Castello (ossia Forte spagnolo), al fine d'internamento di prigionieri di guerra fu tra le prime ipotesi prese in considerazione, già nell'estate del 1915. Il Maggior Generale Lombardi, l'Intendente della 3ª Armata, la quale entrò in azione sul fronte isontino, elencò nel suo protocollo<sup>3</sup> del 6 luglio nove città dove i prigionieri concentrati temporaneamente a Cervignano e a Palmanova potevano essere internati. All'Aquila ci furono posti per 8 ufficiali e 800 prigionieri di truppa.

Il 2 agosto 1915 il comandante del Presidio dell'Aquila, il colonello Isastia, mandò un protocollo<sup>4</sup> al sindaco informandolo sull'arrivo dei prigionieri di guerra; gliene comunicò il numero e l'orario di arrivo su tre treni che sarebbero giunti in città tre giorni più tardi. Due giorni dopo, il 4 agosto il comandante mandò un nuovo protocollo<sup>5</sup> al sindaco per sottolineare l'orario modificato dei treni dei prigionieri e per ringraziarlo «di aver fatto pubblicare apposito manifesto alla cittadinanza».

<sup>2</sup> Katalin Hetyési pubblicò le memorie di suo bisnonno, Ferenc Taródy, cfr. K. Hetyési, *Katona és hadifogoly – a Nagy Háborúban. Taródy Ferenc igaz története*, «Vasi Szemle» LXIX 4 2015, pp. 487-500. Lo storico Csaba Németh pubblicò le memorie di Vendel Balázs, cfr. Cs. Németh, *Tápiógyörgye története az első világháborúban. Id. Balázs Vendel háborús naplójával*, Tápiógyörgye, Tápiógyörgyei Torockó Baráti Társaság, 2016.

<sup>3</sup> Protocollo n° 2082 del 6 luglio 1915. Oggetto: *Prigionieri e disertori*. Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito italiano (in seguito: AUSSME) fondo F-11, 114/2.

<sup>4</sup> Protocollo n° 364 del 2 agosto 1915. Oggetto: *Arrivo prigionieri di guerra*. Archivio di Stato dell'Aquila (in seguito: ASA) fondo Prefettura, serie II – Affari dei Comuni, cat. VII, b. 589.

<sup>5</sup> Protocollo n° 370 del 4 agosto 1915. Oggetto: *Arrivo prigionieri di guerra*. ASA Prefettura, serie II – Affari dei Comuni, cat. VII, b. 589.

Il 5 agosto il capostazione inviò un telegramma<sup>6</sup> al Sindaco per informarlo sull'orario dei treni dei prigionieri. Da esso si evince che gli scaglioni fecero tardi: arrivarono all'Aquila alle 18.27, alle 19.59 e alle 21.58, il motivo del ritardo non fu chiarito.

Le memorie di Ferenc Taródy confermano che i prigionieri – dopo un viaggio di 2 giorni – arrivarono in città il 5 agosto. Invece, secondo le memorie di Vendel Balázs, egli partì dal campo di Cervignano il 5 agosto e arrivò all'Aquila la sera del 7 agosto. Considerando che in materia di prigionieri la capacità della caserma fu di 808 unità e che il 5 agosto essi arrivarono in più di 800, non vi è dubbio che abbia sbagliato la data. Tale circostanza sottolinea che le memorie non possono essere acriticamente lette, ma vanno maneggiate con cautela. Allo stesso tempo, le memorie di Balázs risultano essere un'ampia ed importante fonte di informazioni: confermano, per esempio, che l'arrivo dei prigionieri fu annunciato alla cittadinanza: «Ci aspettava tanta gente, sul giornale del giorno prima fu pubblicata la notizia che i prigionieri sarebbero arrivati quel giorno, a quelle ore e che non si poteva far loro del male».<sup>7</sup>

Il 4 agosto il Comandante pubblicò un ordine<sup>8</sup> riguardante l'arrivo dei prigionieri di guerra. Ribadì l'orario: i prigionieri sarebbero arrivati in tre scaglioni alle 12.12, alle 14.43 e alle 15.10 oppure in due scaglioni alle 12.12 e alle 15.10. Venne comunicato anche il loro numero: 3 ufficiali e 827 uomini di truppa. Essi dovevano essere trattati con umanità; non potevano essere privati delle loro proprietà, tranne che delle armi, dei cavalli<sup>9</sup> e dei documenti militari. Furono messi sotto l'amministrazione del locale distretto militare, il quale fu informato dal presidio delle circolari militari relative alla prigionia di guerra. Inoltre, i prigionieri furono soggetti alle leggi italiane e ai regolamenti dell'esercito italiano. Avevano il diritto a fare testamento e la libertà per l'esercizio della propria religione. Quelli evasi furono «passibili di pene disciplinari». I prigionieri formarono una compagnia a quattro plotoni. Questo è confermato dalle memorie di Vendel Balázs: «Ci hanno divisi in quattro plotoni. In ogni plotone ci furono 200 uomini. Io fui nel primo plotone. Ogni plotone aveva come comandante un tenente italiano. E tutti avevano

<sup>6</sup> Telegramma n° 2637. ASA Prefettura, serie II – Affari dei Comuni, cat. VII, b. 589.

<sup>7</sup> La frase originale: «Rengeteg néptömeg várt bennünket, mert előtte való nap újságban volt, hogy ekkor és ennyi órakerkezik a foglyok, de nem szabad őket bántalmazni.» Németh, *Balázs*, cit., p. 149. Tutte le traduzioni in italiano delle frasi tratte dalle memorie sono nostre.

<sup>8</sup> *Ordine di Presidio del 4 agosto 1915*. ASA Prefettura, serie II – Affari dei Comuni, cat. VII, b. 589. Cfr. M. G. Salzano, *Il campo di concentramento per prigionieri di guerra di Fonte d'Amore e la formazione della Legione cecoslovacca (1916–1918)*, «Storia e problemi contemporanei», n. 71, 2016, p. 144.

<sup>9</sup> Ovviamente nessun prigioniero portò il suo cavallo all'Aquila. L'autore dell'ordine prese la locuzione dalle disposizioni del Ministero della Guerra, v. sotto.

un capitano come comandante».<sup>10</sup> Dall'ordine del comandante del Presidio conosciamo i nomi di quegli ufficiali italiani: il Capitano Adriano Pica Alfieri, i Sottotenenti Giuseppe Russo, Mario Pericoli, Nicola Ciarletta e Francesco de Rubeis. L'amministrazione dei prigionieri fu assegnata a Luigi Albanese, Sottotenente della Milizia territoriale, cioè del 161° Battaglione, e del suo personale costituito dal Sergente Maggiore Agostino Carosone e il Caporale Carlo Alleva. La guardia della caserma fu composta da nove soldati e un trombettiere.<sup>11</sup> La guardia sorvegliava tre sentinelle: la porta d'ingresso della caserma, la cassa del Distretto e i magazzini del deposito del 13° Reggimento Fanteria. Dunque, si evince che il Forte spagnolo ospitava non solo prigionieri di guerra; ciò spiega perché essi potevano avere una vita relativamente idilliaca, descritta di sotto.

Quando i treni entrarono in stazione, una compagnia di picchetto armato composta dai soldati del 161° Battaglione fu mobilitata per mantenere la disciplina tra i prigionieri, mentre i carabinieri provvidero all'ordine pubblico, l'arrivo di centinaia di soldati stranieri fu, infatti, un fenomeno straordinario nella vita della città e attirò tanta gente alla stazione ferroviaria. Gli oggetti e i prigionieri malati vennero trasportati dalla stazione alla caserma con due carri del 18° Artiglieria. Alla stazione fu presente anche un medico del locale Ospedale militare, mentre un altro medico stava alla caserma. Anche il Colonello Istastia era alla stazione con due ufficiali del Distretto – i Maggiori Canalis e De Paulis – e il comandante dei carabinieri, il Capitano Casagrande. Il Colonello annunciò l'itinerario dell'accompagnamento dei prigionieri alla caserma e le misure di sicurezza da prendersi. Non comunicò ulteriori disposizioni relative all'internamento dei prigionieri, dunque affidò ai comandanti di plotone la soluzione degli eventuali problemi e la realizzazione delle disposizioni del Comando Supremo e dei vari Ministeri sulla prigionia di guerra.

### 3. La vita dei prigionieri all'Aquila

Secondo la Convenzione dell'Aja del 1907, i Paesi firmatari – tra cui l'Italia e l'Austria-Ungheria – dovevano assicurare ai prigionieri di guerra un trattamento umano, i cui dettagli invece andavano definiti dai singoli Paesi. In Italia, per realizzare tale compito fu istituita la Commissione per i prigionieri di guerra presso

<sup>10</sup> «Beosztottak bennünket négy századba. Egy században volt 200 ember. Én voltam az első században. Minden századnak volt egy olasz hadnagy parancsnoka. És az összesnek volt egy százados parancsnoka.» Németh, *Balázs*, cit., 150.

<sup>11</sup> Vendel Balázs ricordò così il suono della tromba: «La mattina sentimmo un suono, ma non sapevamo fosse quello della tromba. Non sapevamo cosa significasse. Beh, hanno suonato la diana. Una mezz'ora dopo suonarono di nuovo. Ma per cosa? Viene un italiano. Dice che suonano per il caffè». («Reggel halljuk, hogy fújnak, de nem ismertük akkor még a kürt jeleket. Nem tudtuk, mit jelent. Hát ébresztőt fújtak. Fél óra múlva megint fújnak. Hát ez, mi lehet már megint? Ekkor jön egy olasz. Mondja, hogy kávéért fújnak.») Németh, *Balázs*, cit., p. 149.

il Ministero della Guerra,<sup>12</sup> il cui Presidente, il Tenente Generale Paolo Spingardi, emanò un apposito protocollo.<sup>13</sup> Questo fu seguito dalla *Raccolta delle disposizioni di carattere permanente relative ai prigionieri di guerra e ai disertori del nemico*<sup>14</sup> del giugno 1916, emanata dall'Intendenza Generale dell'Esercito e rinnovata nell'agosto del 1918. Confrontando le disposizioni italiane e le memorie dei due ex-prigionieri ungheresi, si possono trarre alcune conclusioni.

I tre ufficiali erano alloggiati in camere separate dai prigionieri di truppa, arredate con mobili di casermaggio. I prigionieri di truppa invece dormivano su pagliericci sollevati con tavole. Le seguenti frasi si leggono nella testimonianza di Balázs: «Ci condussero sù, al secondo piano. Lì ci condussero alle stanze. Ognuno ricevette un pagliericcio».<sup>15</sup> Inoltre, ricevettero asciugamani e sapone, nonché lenzuola a seconda della stagione. Balázs ne dà testimonianza così: «Una volta ci avvisarono che da ogni plotone 8 uomini [dovevano andare a] prendere le coperte. Ricevemmo coperte ben pulite e morbide. Beh, ancora una cosa eccezionale. [...] La notte seguente dormimmo su lenzuola bianche».<sup>16</sup> Inoltre: «La coperta fu cambiata ogni mese».<sup>17</sup> Sul riposo scrive invece: «Chiacchierammo così fino alle nove. Allora suonarono per il riposo. E allora andammo a letto. Ogni sera ci visitò l'ispettore della caserma. Le lampade quindi furono accese tutta la notte. Dormimmo come i signori».<sup>18</sup> Furono i comandi dei corpi d'armate a decidere sul riscaldamento, tuttavia esso fu possibile solo nei campi dove vennero alloggiate anche unità italiane, come all'Aquila. La pulizia delle stanze fu compito dei prigionieri. Ebbero la possibilità di fare il bagno o la doccia il più spesso possibile.<sup>19</sup> Dalla fine dell'agosto 1915, i prigionieri slavi non poterono essere alloggiati insieme a quelli tedeschi e ungheresi.<sup>20</sup>

<sup>12</sup> A. Tortato, *La prigionia di guerra in Italia 1915-1919*, Milano, Mursia, 2004, p. 25.

<sup>13</sup> Protocollo n° 1392 del 29 agosto 1915. Oggetto: *Norme pel trattamento dei prigionieri di guerra*. AUSSME F-11, 114/3. (In seguito: Norme Spingardi 1915). Questo fu una sintesi dei singoli protocolli di Spingardi e del Sotto Capo dello Stato Maggiore Carlo Porro, i quali già erano in vigore e regolavano i singoli aspetti della prigionia, es. l'interrogazione dei prigionieri, le misure di profilassi, il trasporto dei prigionieri ecc. Il comandante del presidio quindi usò questi nell'elaborare il suo ordine del 4 agosto anziché il protocollo di Spingardi, poiché quest'ultimo fu pubblicato solo dopo l'arrivo dei prigionieri all'Aquila.

<sup>14</sup> V. entrambi le raccolte in AUSSME F11, 114/3. (In seguito: *Raccolta disposizioni 1916 e Raccolta disposizioni 1918*.) Cfr. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., pp. 35-36.

<sup>15</sup> «Fölvezettek bennünket a másodike emeletre. Ott bevezettek a szobákba. Minden ember kapott egy trózsákat.» Németh, *Balázs*, cit., p. 149.

<sup>16</sup> «Egyszer avizálnak, hogy minden századtól nyolc ember lepedőt hozni. Kaptunk szép tiszta lepedőket, és puha pokróccokat. No, ez már megint nagyszerű lesz. [...] Másnap éjjel már fehér lepedőben aludtunk.» Németh, *Balázs*, cit., p. 149.

<sup>17</sup> «Lepedőváltás is volt minden hónapban.» Németh, *Balázs*, cit., p. 150.

<sup>18</sup> «Így társalogtunk kilenc óráig. Akkor fújták a strájkot. És akkor lefeküdtünk. Minden este jött a kaszárnya inspekciós vizitálni. A lámpák, pedig a szobákban égtek egész éjjel. Úgy aludtunk, mint az urak.» Németh, *Balázs*, cit., p. 151.

<sup>19</sup> Secondo Balázs, i prigionieri facevano il bagno una volta al mese. Németh, *Balázs*, cit., p. 150.

<sup>20</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Alloggiamento*. *Raccolta disposizioni 1916*, punti 32-38. e 64-65. Sulla separa-

Gli ufficiali – inclusi i cadetti e gli aspiranti – ricevettero assegni secondo il rango, mentre ai prigionieri di truppa venne corrisposto un salario giornaliero di 0,15 lire. Solo quest’ultimi potevano essere assegnati ai lavori, per cui ricevettero uno stipendio.<sup>21</sup> Tuttavia, gli assegni, i soldi e gli stipendi non sono menzionati né nelle fonti archivistiche dell’Aquila, né nelle memorie usate.

Ci fu distinzione tra ufficiali e truppa anche per quanto riguarda il vitto: gli ufficiali mangiavano ad una mensa e dovevano pagare per gli alimenti; i prigionieri di truppa ricevettero, invece, la razione, per cui non pagavano. La quantità della razione era pari a quella dei soldati italiani nel tempo di pace, ma fu ridotta più volte durante gli anni della guerra. Grazie alla presenza dei soldati italiani ci fu anche uno spaccio, dove i prigionieri potevano acquistare vari articoli, come tè, caffè, limonata, vino e birra (i liquori furono proibiti).<sup>22</sup> Vendel Balázs ha scritto a proposito del vitto: «All’inizio il vitto fu un caffè ogni mattina. Un minestrone a mezzogiorno. Per cena macaroni. E ogni giorno un pezzo di pane. Ogni domenica ricevemmo anche due decilitri di vino».<sup>23</sup> Ha aggiunto che dopo la visita di un colonnello italiano, il vitto era stato ridotto: «Percorse le stanze e se ne andò. Poi i gregari dissero che da allora avremmo avuto un rancio migliore. Invece fu alla rovescia. Perché la mattina seguente non ci fu il caffè. E da allora non c’era il caffè tre volte alla settimana. E il sabato generalmente ricevemmo formaggio o pesce anziché carne».<sup>24</sup>

Generalmente i prigionieri potevano lasciare il campo in un solo caso: i prigionieri ufficiali potevano percorrere la città in abiti civili in compagnia di ufficiali italiani.<sup>25</sup> Anche se di tale circostanza, per quanto riguarda l’Aquila, non abbiamo riscontri ufficiali dalle fonti. Le memorie di Balázs confermano, però, che i prigionieri di truppa potevano camminare nel cortile del campo d’internamento.<sup>26</sup>

Solo gli ufficiali potevano indossare abiti civili, tuttavia dovevano provvedere autonomamente all’acquisto dei propri vestiti. I prigionieri di truppa invece rice-

---

zione dei prigionieri in base alle loro nazionalità v. Protocollo n° 4139 del 29 agosto 1915. Oggetto: *Convenienza di tenere separati i prigionieri di nazionalità tedesca e ungherese da quelli di altre nazionalità*. AUSSME F-11, 114/2.

<sup>21</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Assegni*. Raccolta disposizioni 1916, punti 39-45. Cfr. anche *Hadifogoly magyarok története*, vol. I, a cura di B. Baja, J. Pilch et al., Budapest, Atheneum, 1930, pp. 224-225.

<sup>22</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Vitto*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 48-54. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 226-227. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 37.

<sup>23</sup> «Az étkezés kezdetben minden reggel feketekávé. Délben húsleves. Vacsorára makaróni volt. És minden nap egy kenyér. Minden vasárnap két deci bort is kaptunk.» Németh, *Balázs*, cit., pp. 149-150.

<sup>24</sup> «Végignézte a szobákat és elment. Aztán kezdte a bakatársaság beszélni, hogy most már biztosan jobb menázi lesz, mint eddig volt. De megfordítva lett. Mert másnap reggel nem volt kávé. És attól fogva egy héten háromszor nem volt kávé. És minden szombaton hús helyett többnyire sajtot kaptunk vagy halat.» Németh, *Balázs*, cit., p. 150.

<sup>25</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Libertà d’uscita*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 55-56. *Hadifogoly magyarok* cit., pp. 237-238.

<sup>26</sup> Németh, *Balázs*, cit., p. 150.

vettero vari vestiti: «due cravatte di tela, tre camicie di tela, un farsetto a maglia di lana, due mutande di tela, due paia di pezzuole da piedi o calze, due fazzoletti».<sup>27</sup> Balázs fece un elenco simile degli abbigliamento che aveva ricevuto durante la prigionia: «Dopo un mese e mezzo ricevevmo due paia di vestiti bianchi, due asciugamani, due fazzoletti, una salvietta per pulire il tazzone, due paia di pezze da piedi e un soprabito. Era del colore del diavolo.<sup>28</sup> E ricevevmo anche scarpe. Però, potevamo essere in borghese solo su comando».<sup>29</sup> Dunque, i prigionieri portavano una divisa nel campo.

I prigionieri potevano inviare lettere e cartoline tramite la Commissione per i prigionieri di guerra della Croce Rossa Italiana. Fino al luglio 1916, i loro messaggi furono controllati dalla censura presso il Ministero delle Poste e dei Telegrafi, e dopo dall'Ufficio censura centrale istituito presso il Ministero della Guerra.<sup>30</sup> Secondo la decisione della Commissione per i prigionieri di guerra presieduta da Spingardi dell'aprile del 1917, i prigionieri controllati dal VII Corpo d'Armata di Ancona – tra cui quelli internati all'Aquila – potevano spedire le proprie lettere e cartoline il 3°, l'11°, il 19° e il 27° giorno del mese.<sup>31</sup> Lettere o cartoline inviate da o all'Aquila non sono rimaste, tuttavia dalle memorie di Balázs si evince che i prigionieri potevano scrivere una lettera alla settimana.<sup>32</sup> La spedizione di lettere e cartoline era in franchigia, mentre per i telegrafi si doveva pagare, e quindi essi si inviavano di rado.<sup>33</sup> I prigionieri potevano ricevere e inviare denaro alla famiglia, ciò organizzato non dalla Croce Rossa, bensì dalla posta. Se le famiglie inviavano biglietti di banca austro-ungarici, essi erano cambiati in valuta italiana presso il Comando del Reparto.<sup>34</sup> Vendel Balázs ricevette 18 lire dai suoi genitori, presumibilmente nell'ottobre del 1915.<sup>35</sup> Ferenc Taródy fece un elenco preciso del denaro ricevuti, dal quale risulta che aveva ricevuto soldi anche dai parenti che vivevano in Canada.<sup>36</sup> Anche l'invio dei pacchi fu in franchigia. Il Comando del Reparto

<sup>27</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Vestiario*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 57-63. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 228-229. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 37.

<sup>28</sup> Nella Raccolta disposizioni 1916, il colore è "kaki", v. punto 61.

<sup>29</sup> «Mikor másfél hónaposak voltunk, kaptunk két pár fehér ruhát, két törölközőt, két zsebkendőt, egy csajkatörölt, két pár kapcát és egy öltöző ruhát. Olyan ördögébőr színű volt. És cipőt is kaptunk. De civil ruhát csak parancsra volt szabad fölvenni.» Németh, *Balázs*, cit., p. 152.

<sup>30</sup> Su questo cambiamento v. Circolare n° 13589 del 17 luglio 1916. Oggetto: *Reparto Censura militare corrispondenza prigionieri di guerra ed internati*. AUSSME F-11 114/3.

<sup>31</sup> Circolare n° 11036 del 4 aprile 1917. Oggetto: *Corrispondenza prigionieri di guerra*. AUSSME F-11, 114/3.

<sup>32</sup> V. Németh, *Balázs*, cit., p. 150-151.

<sup>33</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Corrispondenza*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 66-73. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 232-233. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 37.

<sup>34</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Invio di denaro*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 74-76. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 232-233. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 38.

<sup>35</sup> Németh, *Balázs*, cit., p. 151.

<sup>36</sup> Hetyési, *Taródy*, cit., p. 499.

controllò i contenuti, tra i quali non potevano esservi giornali di carattere politico e lettere.<sup>37</sup> Balázs ha ricordato che i prigionieri erano molto curiosi degli avvenimenti bellici e speravano di ricevere qualche notizia sulla guerra nascosta nel pacco.<sup>38</sup>

Il Comandante del Reparto doveva assicurare l'accesso ai servizi di culto per i prigionieri.<sup>39</sup> Non sappiamo come ciò fosse realizzato per i prigionieri non cattolici. Tuttavia, i costi di tali servizi venivano coperti dal Ministero della Guerra e non dai prigionieri stessi.<sup>40</sup> Balázs ha scritto: «La Santa Messa fu la domenica, nel cortile del forte. Tante signore si presentarono al rito, perché all'inizio erano molto curiose di noi».<sup>41</sup>

A causa della mancanza di fonti, non è chiaro se i prigionieri dell'Aquila avessero la possibilità di leggere giornali o libri e di imparare la lingua italiana.<sup>42</sup> I prigionieri potevano assistere a spettacoli cinematografici,<sup>43</sup> i costi dei quali venivano pagati dagli ufficiali. All'Aquila invece ci furono tre ufficiali, ma non abbiamo prove di programmi cinematografici.

Riguardo ai passatempi dei prigionieri, da *Hadifogoly magyarok*, opera dedicata alla storia dei prigionieri di guerra ungheresi,<sup>44</sup> sappiamo che i prigionieri ebbero un orto all'Aquila.<sup>45</sup> Anche Vendel Balázs ha scritto dei passatempi durante la prigionia: impararono i comandi in italiano e i nomi degli ufficiali italiani, camminarono, giocarono a palla, parteciparono alle SS. Messe. Si è lamentato della noia.

Descrisse poi accuratamente l'ordine delle attività quotidiane: la mattina venivano svegliati, ma non avevano impegni. Bevevano il caffè e camminavano nelle stanze. Alle 10 si pranzava e poi si andava a dormire secondo il comando. Alle

<sup>37</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Pacchi postali*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 77-78. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 232-233. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 38.

<sup>38</sup> Németh, Balázs, cit., pp. 151-152.

<sup>39</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Cure religiose ed intellettuali*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 79-81. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 229-235. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 38.

<sup>40</sup> Circolare n° 18394 del 10 settembre 1916. Oggetto: *Assegno per il servizio spirituale per i prigionieri*. AUSSME F-11, 114/3. Questa disposizione fu inserita nella Raccolta disposizioni 1918, v. punto 96.

<sup>41</sup> «Vasárnap, pedig a vár udvarán tábori mise volt. Megjelent a szertartáson sok úri hölgy, mert még eleinte nagyon kíváncsiak voltak ránk.» Németh, Balázs, cit., p. 150. E' presumibile che le signore di cui Balázs ha parlato fossero le mogli degli ufficiali italiani alloggiati nella caserma. Invece il contatto dei prigionieri con i cittadini durante i servizi religiosi a fuori del campo fu vietato dopo, da maggio 1917, v. Circolare n° 16147 del 12 maggio 1917. Oggetto: *Funzioni religiose per i prigionieri di guerra adibiti a lavori*. AUSSME F-11, 114/3.

<sup>42</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Cure religiose ed intellettuali*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 79-81. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 229-235. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 38.

<sup>43</sup> Circolare n° 26433 del 12 luglio 1917. Oggetto: *Cinematografici prigionieri di guerra*. AUSSME F-11, 114/3.

<sup>44</sup> *Hadifogoly magyarok*, cit. L'opera è in 2 volumi. Il primo volume contiene due capitoli dedicati alla prigionia di guerra in Italia: il primo parla solo della prigionia nell'Asinara (pp. 169-209), mentre il secondo tratta la prigionia nei campi di concentramento e di internamento della Penisola e Sicilia (pp. 210-248). Quest'ultimo è basato sulle testimonianze scritte e orali di 29 ex-prigionieri ungheresi e su alcune fonti archivistiche e giornalistiche.

<sup>45</sup> *Hadifogoly magyarok*, cit., p. 220. Tuttavia, la frase citata erroneamente fa parte del paragrafo che tratta i campi d'internamento di ufficiali.

14 ci si doveva alzare; i prigionieri potevano uscire in cortile e giocavano a palla (almeno dieci tipi di gioco) o camminavano. Alle 16 si rientrava nelle stanze e si aspettava la cena, servita alle 17. Dopo cena si annoiavano ancora una volta, fino al momento di andare a riposare, alle 9 di sera.<sup>46</sup> Per consolare la nostalgia di casa, molti scrissero “poesie”, gli argomenti preferiti erano la famiglia, la guerra e la prigionia. Per questo dovettero avere la possibilità di comprare quaderni e matite o penne. Taródy ha scritto di aver comprato un quaderno all'Aquila nel 1916.<sup>47</sup> Hetyési nota che suo bisnonno ebbe la possibilità di praticare l'ebanisteria.<sup>48</sup> Non si sa se anche Balázs abbia comprato un quaderno all'Aquila, tuttavia scrisse molte poesie, soprattutto quando era nell'ospedale, crucciato da mal di stomaco.<sup>49</sup>

La noia dei prigionieri cessò nel momento in cui furono disposti vari tipi di attività lavorative.<sup>50</sup> Il 5 giugno 1916 il Prefetto dell'Aquila presentò le disposizioni dei Ministeri dell'Interno e dell'Agricoltura sull'impiego dei prigionieri.<sup>51</sup> Prima del giugno 1916, i prigionieri lavorarono soltanto all'interno dei campi. Il Prefetto chiese ai Comuni e a privati di segnalare se avessero bisogno di prigionieri lavoratori. In una lettera, scritta al Primo Ministro Orlando il 6 aprile 1918, Spingardi elencò i lavori eseguiti dai prigionieri, indicando i loro numeri.<sup>52</sup> Secondo questa lettera, 352 prigionieri di guerra lavorarono nella costruzione della Conceria Militare dell'Aquila. Non si evince, tuttavia, se tutti di loro provenissero dalla caserma Castello. Dai documenti conservati nell'Archivio di Stato dell'Aquila risulta che questo lavoro fu organizzato dalla Sottodirezione di Chieti della Direzione del Genio militare di Ancona. La costruzione iniziò nel febbraio 1918. L'azienda che impiegava i prigionieri fu la Battaglia & Setta.<sup>53</sup>

I prigionieri dell'Aquila lavorarono anche nella costruzione di una strada di 7 km tra L'Aquila e Paganica. Il 15 novembre 1918, nel giornale aquilano *Il Presente* fu pubblicato un articolo breve, l'autore si lamentò che quella strada non fosse finita e che ciò fosse colpa dei prigionieri, i quali passarono il tempo giocando a bocce invece di lavorare:

<sup>46</sup> Németh, *Balázs*, cit., p. 150-151.

<sup>47</sup> Hetyési, *Taródy*, cit., p. 498.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> V. Németh, *Balázs*, cit., p. 167-176.

<sup>50</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Lavori*. Cfr. anche Raccolta disposizioni 1916, punti 82-83. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 239-241. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., p. 97. sgg. V. anche Circolare n° 24112 del 14 novembre 1916. Oggetto: *Norme sull'impiego della mano d'opera dei prigionieri di guerra*. AUSSME F-11, 114/3. Questa disposizione fu inserita nella Raccolta disposizioni 1918, v. punti 106-119.

<sup>51</sup> Circolare del Prefetto dell'Aquila del 5 giugno 1916. Oggetto: *Norme per l'impiego dei prigionieri di guerra in lavori agricoli e industriali*. ASA Prefettura, serie II – Affari dei Comuni, cat. VII, b. 589. Cfr. Salzano, *Fonte d'Amore*, cit., p. 148.

<sup>52</sup> Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., pp. 107-108.

<sup>53</sup> Protocollo n° 584 del Direzione dell'Opificio Militare di Aquila al Sindaco, del 7 febbraio 1918. Oggetto: *Sistemazione dei prigionieri di guerra*. ASA fondo Comune dell'Aquila, cat. VII, cl. 3, b. 4, fasc. 15.

«Pare impossibile come in 4 anni di villeggiatura, nella nostra città, de' prigionieri, non si sia potuta condurre a termine la iniziata strada Paganica Tempera Aquila.

Il pubblico ricorda quando un numero ben considerevole di essi, alloggiati nel nostro storico castello, beatamente passava le giornate giuocando a bocce.

E ricorda anche il sacco di bocce caduto ai piedi della sentinella! E la strada sta al *sicut erat*».<sup>54</sup>

Da un protocollo del sindaco, destinato al Comando del Reparto prigionieri<sup>55</sup> si evince che nel febbraio del 1918 i prigionieri lavorarono anche alla costruzione della strada che collegava L'Aquila con Vascapenta.

Ferenc Taródy lavorò dal luglio 1917, dopo essere trasferito in un'altra città.<sup>56</sup> Non lavorò all'Aquila neanche Vendel Balázs che dall'estate del 1916 stava ad Avezzano.<sup>57</sup>

Il reparto dei prigionieri di guerra dell'Aquila poteva essere visitato solo da quelli che avevano ottenuto autorizzazione dal Ministero della Guerra oppure dal Comando del VII Corpo d'Armata.<sup>58</sup> Sempre in *Hadifogoly magyarok* viene menzionata brevemente la visita all'Aquila dell'americano Walter Lowrie, il rettore della Chiesa episcopale di San Paolo a Roma, all'inizio del 1916. Lowrie visitò anche parecchi altri campi, e poi raccontò le sue esperienze a Spingardi, le quali però non sono rimaste in forma scritta. Va aggiunto che Spingardi ha promesso allora di migliorare il trattamento dei prigionieri di guerra. È rimasta invece una sua lettera,<sup>59</sup> scritta ad un avvocato, alla quale allegò un elenco dei campi visitati, indicando il numero dei prigionieri cattolici secondo le varie nazionalità. Dal suo elenco risulta che nel marzo del 1916 ci furono 350 prigionieri cattolici all'Aquila, tra i quali tutti furono ungheresi. Il loro numero diminuì già nell'estate del 1916 a 3 ufficiali e 300 di truppa.<sup>60</sup> All'inizio dell'anno 1917 invece furono in 739, tra cui 5 ufficiali.<sup>61</sup>

<sup>54</sup> *Il Presente*, 15 novembre 1918. La messa in rilievo corsiva è originale.

<sup>55</sup> Protocollo n° 1737 del Sindacod el 28 febbraio 1918. Oggetto: *Alloggiamento prigionieri di guerra*. ASA Comune dell'Aquila, cat. VII, classe 3, b. 4, fasc. 15.

<sup>56</sup> Hetyési, *Taródy*, cit., p. 498.

<sup>57</sup> Németh, *Balázs*, cit., p. 153.

<sup>58</sup> Norme Spingardi 1915, capitolo *Visita ai campi di concentrazione*. Raccolta disposizioni 1916, punto 90.

<sup>59</sup> Lettera del 20 marzo 1916 e l'allegato. Archivum Secretum Apostolicum Vaticanum, fondo Segreteria di Stato Guerra 1914-1918, fasc. 134 Varie.

<sup>60</sup> Protocollo n° 13600 del 11 aprile 1916. Oggetto: *Locali per internamento di prigionieri*. AUSSME F-11, 127/6. Anche uno degli autori delle due memorie lasciò L'Aquila nella primavera o nell'estate del 1916, v. Németh, *Balázs*, cit., pp. 153-166.

<sup>61</sup> Circolare n° 212 del 3 gennaio 1917. Oggetto: *Allegato A: Situazione numerica dei prigionieri di guerra internati nei vari reparti alla data del 1° Gennaio 1917*. AUSSME F-11, 127/6.

Anche a quei tempi si verificarono dei terremoti in Abruzzo. Grazie ad alcuni giornali ungheresi, possiamo sapere qualche dato anche su queste circostanze. Il giornale *Az Est*<sup>62</sup> informò sui terremoti notturni del 24 e 25 aprile 1916. In un altro giornale, il *Pesti Hírlap*<sup>63</sup> venne scritto che nel luglio 1916 ci furono parecchi terremoti all'Aquila, senza danni importanti. Secondo il *Budapesti Hírlap*,<sup>64</sup> ci fu un terremoto anche nel novembre del 1916, nel quale non morì nessuno. Anche Vendel Balázs scrisse sui terremoti aquilani, quando era già ad Avezzano: «Questo qui è un buon posto. [...] Ma all'Aquila, in una fortezza tanto antica, il terremoto ci spaventò molto. Esso scosse spesso quella grande costruzione».<sup>65</sup>

A causa della mancanza di fonti, non si può definire la data della fine della prigionia all'Aquila, tuttavia si trova solo un riferimento «all'ordine di sgombero dei locali del Castello destinato ai prigionieri» nel protocollo<sup>66</sup> del Direttore dell'Ospizio militare dell'Aquila in data 18 marzo 1918. I prigionieri quindi non occupavano più la caserma Castello, ma siccome continuavano ad essere impiegati nella Conceria, serviva un nuovo luogo per il loro internamento. Il Sindaco dell'Aquila offrì una chiesa vuota, proprietà del Municipio: la Chiesa di San Silvestro.<sup>67</sup> Invece, è presumibile che i prigionieri non ci si trasferirono.<sup>68</sup> Il Genio militare diede ordine di organizzare 25 baracche in prossimità della costruenda Conceria militare, in un prato affittato dal Marchese Cappelli.<sup>69</sup> Alla fine 18 baracche furono costruite, ma secondo il protocollo<sup>70</sup> del Genio militare, esse furono «sufficienti, fino acchè il numero dei prigionieri è limitato a circa 350, non basteranno più quando detto numero raggiungerà i 600». Confrontando questo protocollo con la lettera sopraccitata di Lowrie, è presumibile che nella primavera del 1918 tutti i prigionieri di guerra all'Aquila furono ungheresi (e cattolici).

<sup>62</sup> Il titolo di questo quotidiano significa "La Sera".

<sup>63</sup> In italiano: "Gazzetta di Pest".

<sup>64</sup> In italiano: "Gazzetta di Budapest".

<sup>65</sup> «Itt jó helyünk van. [...] De Aquilában egy ős régi várban, ahol a földrengés sokat megijesztett bennünket. Megrázta gyakran azt a nagy épületet, úgy, hogy majd összerogyott.» Németh, Balázs, cit., p. 155.

<sup>66</sup> Protocollo n° 647 del 15 marzo 1918. Oggetto: *Baracche per la sistemazione dei prigionieri addetti ai lavori della conceria*. ASA Comune dell'Aquila, cat. VII, classe 3, b. 4, fasc. 15.

<sup>67</sup> Protocollo n° 1557 del 20 febbraio 1918. ASA Comune dell'Aquila, cat. VII, classe 3, b. 4, fasc. 15.

<sup>68</sup> Per rendere abitabile la chiesa, fu necessaria la costruzione di una cucina e latrine. L'impresa Battaglia & Setta eseguì la costruzione, ma siccome il Municipio rifiutò di pagarle, segnalando che non vi fu stato nessun accordo scritto tra il Municipio e l'Impresa su questo lavoro, smontò la cucina e le latrine ed esportò i materiali impiegati. Le lettere in cui la Ditta richiede il Municipio di pagare i costi del lavoro e le risposte del Sindaco sono conservate in ASA nel fondo Comune dell'Aquila, cat. VII, classe 3, b. 4, fasc. 15. Sono datate tra il 18 giugno e il 12 ottobre 1918.

<sup>69</sup> Protocollo n° 647 del 15 marzo 1918. Oggetto: *Baracche per la sistemazione dei prigionieri addetti ai lavori della conceria*. ASA Comune dell'Aquila, cat. VII, classe 3, b. 4, fasc. 15.

<sup>70</sup> Protocollo n° 3245 del 25 febbraio 1918. Oggetto: *Alloggi ai prigionieri di guerra*. ASA Comune dell'Aquila, cat. VII, classe 3, b. 4, fasc. 15.

Citando ancora *Hadifogoly magyarok*, nel 1919 i prigionieri erano alloggiati nella Chiesa di San Domenico,<sup>71</sup> tuttavia nell'Archivio di Stato dell'Aquila non esistono fonti su questo argomento. L'ultima data di cui abbiamo traccia che prova la presenza di prigionieri ungheresi all'Aquila è il 22 luglio 1919, nell'atto di morte di "Argylan Gyorg", che tratteremo nel paragrafo seguente.

#### 4. I prigionieri morti

Gli atti di morte dei prigionieri di guerra deceduti durante la prigionia all'Aquila sono consultabili su Internet.<sup>72</sup> Essi non contengono la nazionalità del prigioniero morto, dunque bisogna trovare un metodo per definire chi tra loro fu ungherese. In base al nome del prigioniero stesso e dei suoi genitori e del luogo di nascita (se dichiarato), risultano essere ungheresi 29 tra i 90 prigionieri che morirono all'Ospedale militare dell'Aquila. Va aggiunto che questa selezione è solo presumibile, a causa di vari problemi ortografici. La tabella seguente elenca i 29 ungheresi nell'ordine cronologico del decesso:

Tabella 1<sup>73</sup>

	Nome	Causa e data della morte
1.	? János (Retter Janos)	11 aprile 1916, 3:00, atrofia gialla acuta colemia
2.	Csíki István (Csiki Istvan)	10 luglio 1917, 7:40, ileotifo
3.	Őze Mihály (?) (Osze Michaly)	20 luglio 1917, 12:00
4.	Diósy Ernő (Diósy Ernő)	28 agosto 1917, 10:00
5.	Nagy János (?) (Nagy James)	10 ottobre 1918, 17:30, bronco polmonite
6.	? Mihály (Godian Michail)	24 novembre 1918, 12:00, bronchite febbrile

<sup>71</sup> *Hadifogoly magyarok*, cit., p. 244.

<sup>72</sup> Consultabili sul sito del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: <http://www.antenati.san.beniculturali.it/v/Archivio+di+Stato+di+LAquila/Stato+civile+italiano/LAquila/Morti/> (ultimo accesso 09.03.2018). Grazie al progetto *Prigionieri di guerra. Prigionieri dell'oblio* (2017) dell'Associazione Terra Adriatica, gli atti di morte dei prigionieri di guerra sono consultabili sul sito [http://www.14-18.it/ricerca?searchTitle=&searchType=adv&searchFld=&paginate\\_pageNum=1&conditionOperator=AND&searchOwner%5B%5D=Comune+dell%27Aquila](http://www.14-18.it/ricerca?searchTitle=&searchType=adv&searchFld=&paginate_pageNum=1&conditionOperator=AND&searchOwner%5B%5D=Comune+dell%27Aquila) (ultimo accesso 09.03.2018).

<sup>73</sup> Fra parentesi sono i nomi trovati negli atti di morte. Le trascrizioni incerte sono segnalate con il punto interrogativo.

7.	Sándor József (Sandor Jozsef)	3 dicembre 1918, 19:00, bronco polmonite
8.	? Károly (?) Pif Caro	6 dicembre 1918, 9:00, catarro intestinale
9.	Steiner Árpád (Steiner Arpad)	6 dicembre 1918, 15:00
10.	? Péter (Uzum Peter)	11 dicembre 1918, 3:00, enterite acuta
11.	? Imre (Kota Imse)	19 dicembre 1918, 15:00
12.	Krisa (?) Elek (Krisa Elek)	21 dicembre 1918, 8:00, ferita arma da fuoco ginocchio sinistro
13.	Milos Gáspár (?) Mihlos Gaspare	12 gennaio 1919 8:00, congelamento di terzo grado ai piedi
14.	Bán Mihály (Ban Mihal)	15 gennaio 1919, 20:45
15.	Erdély Mihály (?) (Erdelz Milacg)	23 gennaio 1919, 8:30, ferita d'arma da fuoco coscia destra
16.	? Sándor Lentuihlosi Sandor	25 gennaio 1919, 13:00, ferita d'arma da fuoco piede destro
17.	Szilágyi Mózes (?) (Szillegge Moses)	25 gennaio 1919, 15:00, febbre malarica
18.	Nagy Imre (Nagy Imre)	29 gennaio 1919, 8:00, deperimento organico
19.	? Anton (Fill Anton)	3 febbraio 1919, 21:00
20.	? (Golubovic Stefan)	11 febbraio 1919, 1:00, grave deperimento ge- nerale
21.	Boros Lajos (Boros Layos)	24 febbraio 1919, 17:30, collasso
22.	Jánosi András (Janosi Andreas)	16 marzo 1919, 11:00, ferita a coscia e piede e mano sinistra
23.	? József (Kretgnanc Josef)	27 marzo 1919, 2:00, deperimento generale gra- ve ed enterite unico membroso
24.	Ambrus András (Ambrus Andras)	22 aprile 1919, 5:00

25.	? János (Hunicka Janos)	14 maggio 1919, 14:00, enterite e bronco alveolite
26.	Gergelyfi István (?) (Gorgorfi Iston)	18 maggio 1919 6:00, bronco alveolite e grave deperimento
27.	Horthy János (?) (Horty Ianos)	27 maggio 1919, 23:00, pleurite purulenta
28.	Szabó Anton (Szabo Anton)	29 maggio 1919, 20:00, resezione ginocchio destro
29.	? György (Argylan Gyorg)	22 luglio 1919, 18:00, bronco polmonite

Nessuno di loro fece testamento. János Retter (?) fu l'unico che morì all'infermeria prigionieri, ubicata all'interno della caserma Castello, e non all'Ospedale militare. Per quattro anni, tutti gli atti furono emanati dal Vicesegretario Luigi Gualtieri, Delegato Ufficiale dello Stato Civile del Comune dell'Aquila. Da questi atti si evince che nel luglio del 1919 ci fu ancora almeno un (ex-)prigioniero ungherese nella città. Il decesso di quattro ungheresi fu dovuto a ferite di arma da fuoco. È impossibile dare una spiegazione di questo fenomeno soltanto con l'aiuto delle fonti da noi consultate, tuttavia va aggiunto che ci furono casi simili in altri campi d'internamento.<sup>74</sup>

La maggior parte dei decessi invece fu causata da malattie del sistema respiratorio o gastrointestinale. Quest'ultimo caso poteva essere la conseguenza di malnutrizione, tuttavia sono necessarie altre fonti (es. gli atti di morte di altri prigionieri decessi all'Aquila) per chiarire questa ipotesi. Per quanto riguarda Vendel Balázs, anche lui soffrì molto di mal di stomaco durante la prigionia. Nel novembre del 1915, dopo esser informato della morte di un suo cognato, il dolore si intensificò così che dovette recarsi all'infermeria. Lì lo esaminarono e gli diedero «polveri». Le sue condizioni non migliorarono e nel febbraio del 1916 fu ricoverato nell'ospedale militare. Il medico utilizzò «polveri», iniezioni e lavanda gastrica e guarì nella primavera. Nelle memorie ha aggiunto che secondo lui, la guarigione era lenta perché era circondato da stranieri e sconosciuti; non c'era «nessuno» a rincorarlo ed incoraggiarlo.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Cfr. *Prigionieri di guerra ad Avezzano*, a cura di E. Maccallini e L. Losardo, Avezzano, Archeoclub d'Italia, sezione della Marsica, 1996, pp. 108-110. Tortato, *Prigionia in Italia*, cit., pp. 136-137. R. Keglovich, *Lo scambio dei prigionieri tra Italia e Ungheria durante e dopo la Prima guerra mondiale*, «Rivista di Studi Ungheresi Nuova Serie», XV 2016, pp. 97-98.

<sup>75</sup> Németh, *Balázs*, cit., p. 153-155.

## 5. L'elenco dei prigionieri ungheresi

A causa della mancanza di fonti, è difficile fare un elenco nominativo dei prigionieri ungheresi internati all'Aquila. Le disposizioni dello Stato Maggiore e del Ministero della Guerra richiesero al Comando del Reparto di fare cedole individuali e un elenco dei prigionieri,<sup>76</sup> tuttavia questi non vennero conservati. Non sono rimasti neanche elenchi compilati dalla Croce Rossa. Inoltre, i materiali della commissione istituita dal governo ungherese a Trieste per facilitare il rimpatrio dei circa 90 mila prigionieri dall'Italia sono andati persi; mentre quelli dei campi di disarmamento dei soldati rimpatriati non contengono elenchi. Esistono dunque tre modi per tentare di compilare i nomi.

Il quotidiano *Az Est* pubblicò i messaggi dei prigionieri, nei quali troviamo i seguenti nomi: Mózes Hirschmann, Sándor Könyves, Dezső Balassa, István Lénárt, Ferenc Baudisz, József Bőjte,<sup>77</sup> nonché Imre Lőwy e Rudolf Csucsorás.<sup>78</sup> Nelle memorie, oltre ai nomi degli autori, troviamo un altro prigioniero: Kálmán Berdó, nelle memorie di Vendel Balázs.<sup>79</sup> Ferenc Taródy annotò i nomi dei commilitoni coi quali lottò insieme al fronte nelle sue memorie, tuttavia non vi è certezza che anch'essi furono fatti prigionieri.<sup>80</sup> Aggiungendo a questi nomi quelli trovati negli atti di morte, in conclusione, sappiamo il nome di 40 prigionieri ungheresi.

## 6. Conclusioni

Sebbene le memorie disponibili siano poche, esse confermano che le norme internazionali ed italiane relative alla prigionia di guerra furono osservate dall'esercito italiano all'Aquila. La vita dei prigionieri di guerra ungheresi sembra idilliaca, il che è dovuto al fatto che nella caserma Castello furono alloggiate anche unità italiane, circostanza che garantì condizioni di vita relativamente comode e un trattamento umano ai prigionieri. Ciò nonostante, va aggiunto che questa situazione tutto sommato positiva era oscurata da altri fattori, come la mancanza della famiglia e della casa (dal 1914 al 1919), l'ozio (fino all'estate del 1916) e le malattie infettive (particolarmente negli anni 1918/1919).

<sup>76</sup> Circolare n° 220 del 9 luglio 1915. Oggetto: *Costituzione e funzionamento dei reparti prigionieri di guerra*. AUSSME F-11, 114/3. Raccolta disposizioni 1916, punti 5. e 136-146.

<sup>77</sup> Nel numero del 28 ottobre 1915.

<sup>78</sup> Nel numero del 5 gennaio 1916.

<sup>79</sup> Németh, *Balázs*, cit., p. 154.

<sup>80</sup> Hetyési, *Taródy*, cit., p. 496.

# Goliarda Sapienza atipica “giornalista militante”

di ALESSANDRA TREVISAN  
*Università Ca' Foscari di Venezia*  
*ale.trevisan@unive.it*

**Abstract:** This paper retraces Goliarda Sapienza's no-fiction production between 1981 and 1988, considering in particular two feminist reviews of that period such as «Quotidiano donna» and «Minerva: l'altra metà dell'informazione» on which she wrote articles about society, most of them never considered before today. Excluding the topic of the prison in her most important novels *L'università di Rebibbia* (1983) and *Le certezze del dubbio* (1987), the 80s could be defined as a moment of experience inside and beyond the Italian political context. Her reflections on Feminism authorize an interpretation of her “anomalous” way of thinking. At the end, the need to belong to a group will also open the following season.

## 1. Introduzione

In una pagina famosa dei suoi *Taccuini* – databile probabilmente dopo l'ottobre del 1990 – Goliarda Sapienza parla del suo apporto al mondo del cinema scrivendo «Ho fatto tutti i mestieri»<sup>1</sup> e ricordando come, grazie a un'attitudine curiosa, si sia mossa per un lungo periodo nell'ambiente del compagno Citto Maselli come “cinematografara”. La memoria degli anni Cinquanta e Sessanta è del tutto congrua anche alla materia che in questa sede si vuole trattare, pur non forzando troppo l'etichetta posta nel titolo: Sapienza non fu una giornalista *tout court* bensì un'autrice dedita in termini episodici a un giornalismo letterario militante. Un'attività, questa sua, che svela alcuni testi mai vagliati sino ad ora dalla critica e dimostra una propensione dell'autrice a esporsi – seppure parzialmente – ad un pubblico per lo più femminile: quello delle lettrici di «Quotidiano donna» e di «Minerva: l'altra metà dell'informazione».

Nel leggere le pagine di Sapienza si riconosce da subito la continuità con la diaristica edita in *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989* (Einaudi 2011) e *La mia parte di gioia* (Einaudi 2013), che raccoglie testi scritti tra il 1989 e il 1992, così come sono rintracciabili non solo i temi ma anche lo stile dei romanzi del ciclo autobiografico e di quello carcerario: *L'università di Rebibbia* (1983) e *Le certezze*

<sup>1</sup> G. Sapienza, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 104; il taccuino non porta la data può trattarsi del 1989, anno di lavorazione del film *L'alba* di Francesco Maselli, con Nastassja Kinski allieva di Sapienza per quanto riguarda la dizione.

*del dubbio* (1987). Come già sostenuto in prima battuta da Fabio Michieli e ripreso da chi scrive<sup>2</sup> la scrittura degli anni Ottanta di Sapienza avrà un tenore tutto proprio e appunto diaristico: mutata l'età della vita, nel post-scrittura de *L'arte della gioia* ma anche nel post-Rebibbia, Sapienza pare cercare un'appartenenza mancata da un lato con certi ambienti mai frequentati – come nel caso delle riviste – dall'altro sembra solcare la seconda ondata femminista italiana, sempre mantenendo una posizione laterale, esterna e critica. Non tanto una «funambola»,<sup>3</sup> piuttosto una «rbdomante»<sup>4</sup> analitica e un'attiva quanto scettica osservatrice del presente in un momento storico di crisi delle ideologie.

Se i romanzi sopraccitati ed editi in vita rispondono a un bisogno di «sperimentare»<sup>5</sup> l'esperienza della reclusione, e potranno essere presi in esame come riferimento misto dei temi che Sapienza tratta, sarà invece importante tenere in primo piano il postumo *Io, Jean Gabin* (Einaudi 2010) risalente al 1979, la cui datazione certa è stata tuttavia messa più volte in dubbio dalla critica.<sup>6</sup>

Testo e contesto, riportati al centro del discorso, riannoderanno i fili di alcuni anni decisivi per la vita di questa scrittrice e per la successiva stagione di “appartenenza”.

## 2. Sapienza *femmina culturale*

Per fortuna non mi sono mai inserita, come si dice oggi, per fortuna non faccio parte del parlamento o altro. Per fortuna non ho mai scritto una riga in un giornale di destra o di sinistra, per fortuna non ho recitato in nessuna di quelle commedie bugiarde che mi proponevano a teatro né ho scritto una parola di nessuna sceneggiatura.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Cfr. A. Trevisan, *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano, La Vita Felice, 2016, p. 67; Michieli, attualmente l'esperto più autorevole circa la poesia dell'autrice, ha parlato in più occasioni anche pubbliche (portando in tour il reading-racconto *Voce di donna, voce di Goliarda Sapienza* con Anna Toscano e me) di «ibridazione testuale» circa la forma romanzo in Sapienza.

<sup>3</sup> Così la biografa Giovanna Providenti ha definito Sapienza nell'articolo apparso in «Vita pensata – Rivista mensile di filosofia», A. II, n. 9, 8 marzo 2011.

<sup>4</sup> Mutuo questo termine dalla poetica di Melania Mazzucco, nel desiderio di proporre una differente modalità emersiva della “memoria” che caratterizza anche l'opera di Sapienza come – anche – «coazione letteraria»; a proposito di quest'ultima: cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 78.

<sup>5</sup> Verbo che inaugura la prosa memoriale di Sapienza, tratto dall'*incipit* di *Lettera aperta*, Milano, Garzanti, 1967.

<sup>6</sup> Cfr. G. Providenti in «*Quel sogno d'essere*», Roma, Aracne, 2012, p. 23-24; l'ipotesi che la studiosa mette in campo vorrebbe la scrittura nel 1969; M. Andriago in *Goliarda Sapienza's Permanent Autobiography in Goliarda Sapienza in Context* a cura di A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, p. 29 n10; M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, p. 107n. È tuttavia Laura Ferro, nel volume degli Atti londinesi (p. 189), a sottolineare che l'amica Adele Cambria, come si vedrà punto di riferimento per l'autrice, «ancora conserva [prima della sua scomparsa nel 2015] alcune pagine dattiloscritte con dettaglio di variazioni dei primi quattro capitoli del romanzo».

<sup>7</sup> G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 26; taccuino di Agosto 1977.

Con un titolo del paragrafo preso in prestito da Biancamaria Frabotta, ci si addentra nel panorama di Sapienza dei tardi anni Settanta verificando sin da subito il rifiuto dell'autrice su tre fronti: il giornalismo, la recitazione (oggi si direbbe *mainstream*) e il ruolo di sceneggiatrice, da alcuni anni supposto dalla critica e sostenuto da Emma Gobbato soprattutto dal 2012 in poi.

I *Taccuini* editi, infatti, iniziano ad Agosto 1976, dichiaratamente in parallelo alla conclusione della scrittura de *L'arte della gioia*, ultimato, secondo Angelo Pellegrino, il 21 ottobre 1976.<sup>8</sup> Può essere utile evidenziare che, in quello stesso anno, Sapienza partecipò al programma di «Radio 1» *Lo spunto* con tema la prostituzione, riferendo queste parole: «[la donna] si dà anche per non accettare un lavoro in un ufficio, e si dà anche al sistema. Io devo dire che se non avessi avuto delle qualità per poter vivere, e a mio modo ho fatto la prostituta...»;<sup>9</sup> la sua posizione ricalca alcune opinioni del periodo poiché l'argomento è stato molto dibattuto anche su riviste femministe («Quotidiano donna», ad esempio), tuttavia Sapienza assume una posizione di scarto rispetto al sistema e ripiega sul sé, senza riferirsi ad un momento preciso della sua vita, contrapponendosi al momento di pubblicazione dei primi romanzi per Garzanti, nel '67 e nel '69. È del 1976 anche la sua presenza nella giuria del Premio Brancati-Zafferana<sup>10</sup> formata, tra le altre, da Fernanda Pivano (che ebbe di certo contatti diretti con Sapienza)<sup>11</sup> e Lina Mangiacapre; la vincitrice per quell'anno sarà Maria Occhipinti con *Una donna di Ragusa* (ripubblicato per Feltrinelli, dopo la prima edizione per Landi nel 1957), volume proposto da Adele Cambria, che concorreva con il suo *Amore come rivoluzione - La risposta alle lettere dal carcere di Antonio Gramsci* (Sugarco, 1976).<sup>12</sup> La conoscenza fra Goliarda Sapienza e Cambria sino a quel momento avvenne via lettera, dopo che quest'ultima aveva letto *Lettera aperta* nel '67; si incontrarono poi “nell'esplosione del femminismo”. D'altronde la giornalista, in molte occasioni anticipatrice dell'opera dell'amica, nell'articolo *Signorina Sapienza, detta Go-*

<sup>8</sup> G. Sapienza, A. Pellegrino, *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali de L'arte della gioia*, Roma, Edizioni Croce, 2016, p. 12. Il romanzo fu pronto per essere presentato agli editori a metà del 1978; cfr. A. Pellegrino, *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per sempre*, in AA. VV., *Appassionata Sapienza*, a cura di Monica Farnetti, Milano, La Tartaruga, 2011, p. 78.

<sup>9</sup> In *Lo spunto. Spazio libero per incontri a più voci in tre tempi su un tema. Prostituzione*, a cura di G. Neri, P. Fava, in «Rai Radio 1», 6 dicembre 1976.

<sup>10</sup> Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 51. Per quanto concerne il riferimento: (s.a.), *Formata da donne la giuria del Brancati*, in «Corriere della Sera», 28 dicembre 1976. Tra i primi giurati del Premio nell'anno della sua fondazione ci furono Moravia, Maraini, Pasolini, Sciascia e altri: cfr. M. Caporlingua, in «Tempo», 6 ottobre 1967.

<sup>11</sup> Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 68.

<sup>12</sup> (s.a.), *A «Donna di Ragusa» di Maria Occhipinti il Premio Brancati*, in «Corriere della Sera», 30 dicembre 1976. Preziosa è l'intervista a Marilena Occhipinti, figlia di Maria, nell'articolo *Adele Cambria e Maria Occhipinti l'amicizia di una vita*, in «Ragusaoggi», 16 novembre 2015 <<http://www.ragusaoggi.it/adele-cambria-emma-occhipinti-lamicizia-di-una-vita/>> (link verificato al 2 ottobre 2018).

liarda, in «Il diario della settimana» (4 febbraio 1998), parlava in questi termini: «Goliarda Sapienza ha lasciato tremila pagine inedite (per esempio un romanzo secondo me straordinario, *Io, Jean Gabin*, in cui la bambina della Civita, frequentatrice appassionata del cinematografo Mirone, si identifica con il grande attore francese).» Pur non datandolo, Cambria confermava l'esistenza di un romanzo che aveva letto e apprezzato. Il loro legame forte durerà sino alla morte di Sapienza nel 1996, e si può ipotizzare dunque che la loro frequentazione e il loro sodalizio anche lavorativo-amicale sia iniziato nel post-*Arte della gioia* e proprio nel 1976, anno in cui lei annota nei *Taccuini*:

ho ancora vent'anni di giovinezza. E prima di essere cosciente di questa riflessione una grande speranza e gioia mi hanno invasa. Speriamo che la natura mi risparmi e non mi contraddica. Ma anche se fosse? La mia rivoluzione personale contro i «vangeli estetici» che tormentano le donne devo averla portata molto avanti se posso [...] avere uno scarto di fiducia così grosso. [...] questo pensiero è nato da me, dalle mie condizioni fisiche e psichiche piene di forza, e dal lampeggiare o dal dinamismo perfetto e lucido del macchinario della mia intelligenza. Ne deduco che questa è un'ulteriore prova della conquista che in questi anni il mio lato ribelle ha fatto sul lato conformista e pauroso che tutti abbiamo, uomini e donne. Anche se questa mia conquista rientra di più nel terreno prettamente femminile.<sup>13</sup>

Le scritture private disponibili per un confronto con altri materiali letterari sono, a oggi, quelle dal '76 in poi contenute ne *Il vizio di parlare a me stessa*,<sup>14</sup> per quanto riguarda il biennio 1976-1977 risultano esigue ma interessanti, poiché catalizzano la dimensione privato-pubblica dell'autrice in un momento di silenzio letterario. Non sarà incongruo notare come, soprattutto nel 1977, si concentrino le prime rilevanti riflessioni extra-romanzesche in materia di femminismo, politica e cultura; si riportano alcuni esempi. A proposito di riconoscimento dei figli fuori dal matrimonio Sapienza scriveva: «non si è fatta nessuna rivoluzione culturale. Eppure poche idee [anche sulla verginità delle donne] anche se lievemente ribadite hanno preso piede» (Gennaio 1977, p. 17); sulla difficoltà d'essere "donna o uomo" appuntava: «Il sogno mi dice chiaramente che fui uomo per conoscere i dilemmi

<sup>13</sup> G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 10. È complementare a questo, sui legami con Cambria, l'articolo A. Trevisan, «fermare la fantasia». *Leggere L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti*, in «Diacritica», Anno IV, fasc. 24, 25 dicembre 2018.

<sup>14</sup> Angelo Pellegrino asserisce, nella cronologia di *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali de L'arte della gioia*, cit., che il primo taccuino di Goliarda fu quello regalato dall'amica Pilù nel 1969, p. 93. Cfr. G. Providenti, *La porta è aperta*, Catania, Villaggio Maori, 2010, p. 82.

di donna, ma questa “conoscenza” con rammarico è stata atroce [...] con le sue contraddizioni brutali tra sensi e mente [...] Non disertare proprio ora che cominci a capire». (Marzo 1977, p. 22); registrava poi come accettabile la “dominazione culturale americana” nel campo dei *mass media*, sottolineando con tono ironico «sempre chiaro però [...], caro Citto, che sono marxista e materialista e voterò per Berlinguer fino a che... fino a che... chi lo sa. Tutto può accadere, anche un nuovo movimento [...] che ci dia qualche risposta o ci chieda qualcosa alla quale poter rispondere con l’azione.» (Novembre 1977, p. 30). Si possono leggere, in queste parole, il contrasto con un certo femminismo dell’uguaglianza, contestato anche in *Io, Jean Gabin*, e una necessità di allontanamento dalle posizioni del PCI – poi ribadito nel ’78 (quando parlerà di «resistenza e azione» dopo il rapimento Moro, Aprile 1978, p. 41). Si profila, già a quest’altezza, un passaggio agli anni Ottanta e alla vicinanza al Partito Radicale;<sup>15</sup> si deve considerare inoltre che, tra i membri più attivi tra fine anni Settanta e anni Ottanta, c’erano almeno due donne: Emma Bonino e Adele Faccio, la quale interveniva spesso sulle pagine delle riviste femministe dell’epoca portando avanti la battaglia per l’aborto. La postura anarchica di Sapienza, espressa sia nei romanzi sia nelle scritture private, sembrava trovare apertamente appoggio nel Partito Radicale – e si ricordi che nel quinquennio 1976-1981 il Presidente, dopo la Faccio (1967-1975), fu Marco Pannella.

Il 10 settembre 1977 veniva stampato a Parigi per le Éditions des femmes un volume redatto da Michèle Causse e Maryvonne Lapouge: *Ecrits, voix d’Italie* è un progetto di indagine su alcune voci letterarie e non solo del Novecento italiano in più tomi, di cui in Italia, tuttavia, si possiede solo il primo.<sup>16</sup> Un estratto testuale e un’intervista in francese compongono l’indice con Dacia Maraini, Natalia Ginzburg, Alice Ceresa, Elsa Morante, Goliarda Sapienza, Rossana Ombres, Amelia Rosselli, Patrizia Cavalli, Elena Gianini Belotti, Liliana Cavani, Carla Lonzi, Carla Accardi e altre. Sapienza (pp. 132-145) presenta in quell’occasione *Il filo di mezzogiorno*, e dialoga intorno alla sua scrittura trattando dei primi due romanzi, che non ebbero – a suo parere – successo; parla poi dei suoi inediti nel cassetto, tra cui «racconti [...] più di cinquecento poesie [...] e due commedie» che spera di poter pubblicare entro due anni;<sup>17</sup> definisce inoltre la scrittura come «un’attivi-

<sup>15</sup> Questa posizione è stata già dimostrata in *Una voce intertestuale*, cit., p. 54.

<sup>16</sup> La ricerca è stata svolta nel Fondo Morante alla Biblioteca Centrale di Roma e alla Biblioteca dell’Unione Nazionale Femminile con lo stesso risultato. Si può specificare che, nelle prime pagine, si citano molti altri nomi di scrittrici tra cui quelli di Gianna Manzini, Alba de Céspedes, Maria Giacobbe e Anna Maria Ortese.

<sup>17</sup> Si pensi alla partecipazione al Premio Fondi-La Pastora con *La rivolta dei fratelli*, allora inedita, pubblicata postuma nel volume *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014: (s.a.), *Premio teatrale «Fondi-La Pastora», IV edizione. Candidato La rivolta dei fratelli di Goliarda Sapienza*, in «La Stampa», 23 luglio 1980. Tra le concorrenti anche Milena Milani che vinse. Nel 1979 vinse invece Adele Cambria con *In principio era Marx - La moglie e la fedele governante*. Nella commissione giudicatrice dell’edizione 1980 anche Alberto Bevilacqua ed Elsa De’ Giorgi.

tà non rivoluzionaria». L'intera intervista gioca su un piano di fraintendimento e deriva, con una posizione sconveniente da parte di Sapienza per ciò che riguarda la scrittura delle donne e, soprattutto, circa il femminismo. Vale la pena riportare questa porzione (con traduzione mia):

- *Lamenti la mancanza di una lingua-donna?*

- Sì... ma io sono molto sensibile alla cultura orale, parlata... Non amo il linguaggio che vira all'astrazione. Non mi sento a mio agio in un tipo di discorso maschile... Ma le donne commettono spesso l'errore di fare dei discorsi maschili... Ad eccezione delle marxiste...

- ?!

- Sì, ad eccezione delle donne del P.C. che hanno effettuato una vera ricerca, le femministe non hanno affatto una cultura politica... fanno del femminismo viscerale e tengono discorsi dotti, astratti...

- *È contraddittorio.*

- Fanno una miscela... È viscerale e astratta.

- *E le politicizzate?*

- Sono più precise nell'identificazione del potere da abbattere... È chiaro che la cultura è sempre stata un mezzo d'oppressione... ma resteranno sempre una dozzina di opere che potremo salvare, noi donne: Diderot, Voltaire, Sterne, Tchekóv [sic.]... molto vicine a un mondo femminile.

L'ambivalenza di Sapienza è sì intrisa di contraddizione ma anche di una certa vena antinomica, in un tempo di estraneità al movimento femminista e di solo contatto con alcune delle sue figure militanti – e oltre a Cambria vale la pena citare Anna Del Bo Boffino. La singolarità del suo pensiero – libero, audace e coraggioso – deve averla tenuta spesso ai margini dei collettivi romani concedendole, allo stesso tempo, la possibilità di mettersi sempre in discussione, in modo deciso. Parafrasandosi sempre, Sapienza esperisce una sorta di verifica continua di ciò che è la sua esperienza, di vita e letteraria. Il 1978 sarà segnato dal viaggio sulla Transiberiana narrato nei *Taccuini* e in un articolo-inchiesta,<sup>18</sup> ma sarà anche l'anno che inaugura il vero legame con Cambria, distinto dalla presentazione a Bonicelli della Rai di un canovaccio per uno sceneggiato tratto da *L'arte della gioia*<sup>19</sup> e, nel 1979,

<sup>18</sup> *Le Altre/Cina: essere donna non è un privilegio*, a cura di G. Sapienza e M. P. Ercolini, in «Minerva: l'altra metà dell'informazione», A. 3, n. 1/2, gennaio-febbraio 1986, pp. 32-42. Per ragioni che comporterebbero un affondo ampio nel tema, quest'articolo non sarà affrontato nel paragrafo dedicato. È tuttavia importante evidenziare che esso trova una corrispondenza con la scrittura di viaggio di *In Transiberiana* di Angelo Pellegrino, Viterbo, Stampa Alternativa, 1991.

<sup>19</sup> Cfr. A. Cambria, *Goliarda Sapienza*, in «Lampi di primavera», a cura di L. Lipperini, in «Rai Radio3», 16 maggio 1998; probabile che si tratti del noto sceneggiatore Vittorio Bonicelli. Cfr. *Una voce intertestuale*, cit.,

dal primo articolo a oggi noto sul romanzo, ossia *Dopo l'Orca arriva la Gattoparda* (in «Il Giorno», 6 settembre) cui segue una lunga trafila di rifiuti editoriali almeno fino al 1985. Il 1980 è invece l'anno dell'arresto per un furto di gioielli antecedente e dell'incarcerazione a Rebibbia (il mese è ottobre), cui coincidono i romanzi coevi e alcune pagine dei *Taccuini* postumi.

### 3. «Senza collocazione istituzionale»

Il 27 febbraio 1981, in un articolo pubblicato su «Quotidiano donna» dal titolo *Quando, dietro le sbarre, uccisi la fantasia*, Adele Cambria anticipava in esclusiva, con un'intervista e un estratto, il primo romanzo su Rebibbia. Come nel titolo di questo paragrafo, Sapienza è definita una scrittrice fuori dalle logiche del mercato, che risponde al “fatto” con una «testimonianza che non è un documento politico ma un racconto letterario»; Cambria sottolinea inoltre come la nostra abbia «scritto due bei romanzi in anticipo sul femminismo, entrambi pubblicati da Garzanti». La conversazione vira su almeno tre motivi d'interesse: il “rifiuto della competizione” in ambito lavorativo, movente cardine anche de *Il filo di mezzogiorno* (in cui il terapeuta parlerà di “mancanza di aggressività”) e dei *Taccuini* di *Il vizio di parlare a me stessa*, in un passo significativo: «questo terrore di competere» (Ottobre 1979); poi, l'“acting-out” come causa scatenante del furto, legato tuttavia a un amore non corrisposto per l'amica che l'ha subito, un sentimento che rimanda senza dubbio alla lettera inviata a Enzo Siciliano il 19 ottobre 1979, in cui l'autrice – terzo motivo – si dichiarava sfiduciata nei confronti delle femministe (del suo *entourage*) pur precisando: «Le donne – come tu sai, sono il mio pianeta e la mia ricerca, il mio unico “partito” e forse, oltre all'amicizia, il mio unico scopo nella vita».<sup>20</sup>

Alcuni studi si concentrano sulle direzioni del femminismo non schierato di Sapienza nei romanzi<sup>21</sup> senza tener conto di una cronologia che valuti altri movimenti personali essenziali del suo trascorso nel frangente debole degli anni che si stanno considerando, in cui non mancano fasi depressive e momenti di smarrimento del

p. 155. Angelo Pellegrino, in *Appassionata Sapienza*, cit., parla di «un comitato di amiche scrittrici» che lavorò alla sceneggiatura.

<sup>20</sup> Cfr. *Cronistoria*, cit., p. 33 e C. Ross, *Goliarda Sapienza's “French Connections”*, in *Goliarda Sapienza in Context*, cit., p. 94. La datazione corretta proviene dal Fondo Siciliano conservato nell'Archivio del Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

<sup>21</sup> Cfr. Tra i contributi più recenti dedicati alla scrittura romanzesca della nostra si hanno quelli di C. Ross (sovraccitato); di M. Belén Hernández Gonzales, *Orlando and Modesta: Two Voices for the Freedom of Women*, in *Goliarda Sapienza in Context*, pp. 115-130; di M. Morelli, “L'acqua in gabbia”: *The Heterotopic Space of the (Female) Prison in Goliarda Sapienza's and Dacia Maraini's Narratives*, in *ivi*, pp. 199-2014. Si vedano inoltre M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, cit., pp. 142, 166; A. Bazzoni, *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, Berna-Svizzera, Peter Lang, 2018, p. 126-129, 173, 240-241, 258.

sé narrati a più riprese nei diari. Inoltre, pare che la centralità del “romanzo di Modesta” abbia spostato lo sguardo critico dalla ricerca di documenti d’archivio<sup>22</sup> che possano avvalorare l’importanza di altre attività di scrittura cui l’autrice si dedicò tra il 1981 e il 1988.

Dal momento che ogni nuovo tassello rivela un tratto anomalo di quest’autrice ma permette di mettere in relazione la sua scrittura secondo la cifra di un’intertestualità interna, ricercare fuori dai circuiti noti e uscire da uno schema consolidato di teorie e definizioni può consentire di conoscere novità in grado di ampliare lo spettro del cortocircuito sia biografico sia letterario di Sapienza. È questo il caso del suo approdo a «Quotidiano donna» nel 1981, forse grazie a quell’articolo su Rebibbia e al sostegno di Cambria; la menzione di questa collaborazione è già nell’incipit di *Le certezze del dubbio*. Il giornale, fondato nel 1978 da Emanuela Moroli e altre sarà, fino al 1983, un punto di riferimento di una certa frangia del femminismo romano.<sup>23</sup> L’8 marzo del 1983, in un numero speciale, Sapienza proporrà un’inchiesta intitolata *Atrofia e vertigine bianca per le detenute di Voghera*, in cui riallaccerà l’esperienza di reclusione materna (negli anni del fascismo) alla sua recente a Rebibbia, non diversa da quella di molte altre detenute nella cittadina lombarda.<sup>24</sup> Non sarà l’unico articolo di denuncia di quegli anni.

Il 22 ottobre dell’81, a cinquantasette anni, Sapienza pubblicava su «Quotidiano donna» una «lettera» dal titolo *Un abisso tra noi e i nostri uomini* in cui narrava, per la prima volta in un testo pubblico non narrativo, del suo femminismo *ante litteram*. In antitesi con alcuni coevi racconti che lei ritiene “sofisticati”, sceglie di nuovo il non affrancamento, la sottrazione alla norma, la diserzione di cui ha parlato con timore nei *Taccuini*. Il testo restituisce la fotografia di un quadro storico in divenire, completamente a fuoco e legato a una prospettiva che incrocia le scritture private ma anche il romanzo *Io, Jean Gabin*, di cui sembrano emergere – in controluce – le prime pagine.

<sup>22</sup> Per i materiali che citerò ringrazio la disponibilità delle bibliotecarie del Centro Donna di Mestre (VE), all’interno del quale sono custoditi numerosi documenti “di contesto” che sono stati preziosi per questa ricerca. Desidero ringraziare, allo stesso modo, Eleonora Cirant della Biblioteca dell’Unione Femminile Nazionale di Milano.

<sup>23</sup> Per le tappe di rilievo si consulti «Her Story» <<http://www.herstory.it/quotidiano-donna>> (link verificato al 2 ottobre 2018).

<sup>24</sup> Si è deciso di trascurare il testo dell’articolo, vicino tuttavia a una battaglia a favore della dignità delle detenute donne che Sapienza portava avanti dopo l’uscita dal carcere. Grazie a un lavoro d’archivio più intenso si riconosce una quantità considerevole di materiali dedicati alla tematica sia su settimanali e quotidiani dell’epoca post-riforma carceraria sia pubblicati sullo stesso «Quotidiano donna». Già dal titolo, l’inchiesta di Sapienza apre tematicamente a un raffronto intertestuale grazie a un motivo presente in *Il filo di mezzogiorno*: nel suo romanzo psicanalitico del ‘69, infatti, la presenza del “muro” e del “bianco” risulta una costante del discorso sulla reclusione. Cfr. A. Trevisan, *Muri ‘della mente’ e ‘del corpo’ nell’opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman*, in «BETWEEN», Vol. VII, n. 14, Novembre 2017; Ead., «Cos’è la verità? La vita». *Le prose brevi di Lalla Romano, Milena Milani e Goliarda Sapienza*, in «Mosaico Italiano», Anno XIII, n. 173, Giugno 2018.

Care amiche, è la prima volta nella mia non breve vita che scelgo, io stessa, di «darmi in pasto» attraverso le pagine di un giornale e questa insolita scelta, mi attrae fisicamente e non turba la mia moralità. Svariate volte, infatti, la possibilità di «esibirmi» mi era stata offerta, essendo nata nel privilegio (casa spaziosa piena di libri, mura risuonanti musiche raffinate e raffinati conversari conditi da una onorevolissima e costante mancanza di denaro esibita come medaglia al valore civile dell'antifascismo), ma sempre alla condizione di soffocare la mia sostanza di donna sotto la corazza, o di un professionismo asettico e delirante prettamente maschile (e di destra), o sotto il tetro panno ideologico di soldatino marxista (meglio sarebbe dire bolscevico) tutto fare, in casa e fuori solo votato alla causa della «sinistra». Quante fiorenti ragazze ricche di entusiasmo (per il recente abbattimento dell'odiato fascismo!) e di idee ho visto cadere nella trappola della parità assolutamente formale, e costringendo spontaneamente le loro belle membra femminili in divise ferree, sbattersi fra casa e «nuova chiesa» fino a completa deformazione del loro corpo e della loro mente! Molte sono morte. Di alcune (guarda-caso sempre appartenenti all'élite) conosciamo il nome, come Giuliana Ferri – per chi non lo sapesse autrice di un libro che parla appunto di questa agonia: *Un quarto di donna*, edito da Einaudi [nel 1973 la prima edizione per Marsilio, n.d.r.]. Altre, appartenendo alla solita schiera di quelli che non contano, sono rimaste sconosciute.

Nessuna di voi avrebbe mai sentito nominare il mio nome se un gruppo di donne libere e desiderose di sapere non mi avesse tirata fuori dal mio buco e spinto a dare testimonianza di me. Già, se superi il mezzo secolo di età diventi un «pezzo di storia», che forse sarebbe ingeneroso non donare agli altri.

Sotto il segno della libertà pocanzi evidenziata, Sapienza si scaglia contro una figura di donna “ideologica” che lei stessa incarna per educazione e si contrappone alla “trappola formale della parità di genere” che ha caratterizzato il primo femminismo non solo italiano. Prosegue poi in questi termini:

Alla fine della guerra mi sono trovata ad appartenere alla non numerosa schiera di quei pochi antifascisti autentici che, grazie alla risibile crudeltà del despota Mussolini, erano sopravvissuti al suo regno e quindi merce prelibata richiesta con insistenza da tutte le nuove cosche (oggi possiamo senza tema di esagerare chiamarle così) che si accingevano a prendere il posto dei vecchi «mafiosi», chiamati allora fascisti, e che avevano necessità impellente di quei pochi nomi puliti per rifarsi una verginità politica.

Questo fu subito così chiaro che, dopo la cosiddetta Liberazione, mia madre Maria Giudice si rifiutò di comparire nelle liste del Psi per il Senato, con la motivazione che, ancora una volta, la si voleva «pagare» per poterla usare e coprire le varie ruberie già in atto appena caduto il fascismo. Il suo non fu un caso isolato. Alcuni veri antifascisti, i quali non avevano certo combattuto nei salotti rifiutarono di entrare a far parte del governo già invaso dai soliti ladri imboscati.<sup>25</sup>

In quel lontano 1948, con la consapevolezza che niente o poco era cambiato, la diversità assoluta di educazione che i miei genitori avevano sperimentata su di me cominciava a fare apparire tutto il mio essere un mostro (non c'è altra parola) anche a me stessa: ateismo assoluto, disprezzo ancora più assoluto per tutta la gamma delle emozioni femminili, disprezzo finanche della forma di donna che il mio corpo, malgrado l'educazione alla «virilità», andava conquistando a dispetto della mia mente plagiata. È naturale che finita la tensione necessaria per resistere al fascismo e poi concorrere ad abbatterlo (infranto nel frattempo anche, il «sogno» di rivoluzione) quella corazza di virilità che mi aveva sorretto tramutò in una impalcatura marcia che mi impediva ogni azione e comunicazione con gli altri. Ma l'individuo nato in un'élite (non è merito suo) incontra sempre per via naturale un'altra élite. Come è nelle cose umane, la barchetta che raccolse il mio corpo mutilato e mi condusse fra marosi d'attività e idee entusiasmanti fu la barchetta dell'amore, e ancora sono grata a quell'uomo, allora pieno d'iniziativa e di talento, che mi portò in quell'autentico cenacolo che, senza tema di esagerare, posso definire un nuovo rinascimento della cultura italiana. Quel gruppo spaziava dal cinema alla letteratura alle arti figurative, ruotando intorno a Visconti, Antonioni, Zavattini, Leoncillo, Moravia, Levi, Alicata, Guttuso. A questo gruppo di adulti aperto e pronto a dare idee e «cene» (contributo materiale per i più poveri), tutta una folla di giovani poteva aderire e apportare fantasia. [...] Patti, Brancati, De Feo, Flaiano...

Il racconto autobiografico irrompe da due lati: quello familiare stretto (che impartisce la «virilità») e quello legato al rapporto sentimentale con Maselli, che coincise con l'inserimento in un ambiente intellettuale di stampo comunista, con

---

<sup>25</sup> Destino diverso, invece, per il padre di Goliarda, l'antifascista Giuseppe Sapienza, che durante la Resistenza romana fece evadere Pertini e Saragat; eletto nelle liste del PSIUP all'Assemblea Costituente della Repubblica Italiana, nel 1947, in seguito alla «scissione di Palazzo Barberini», aderì al Partito Socialista dei Lavoratori Italiani (PSLI). Per un approfondimento si veda

[http://legislature.camera.it/chiosco.asp?cp=1&position=Assemblea%20Costituente\I%20Costituenti&content=altre\\_sezioni/assemblea\\_costituente/composizione/costituenti/framedeputato.asp?Deputato=1d28470](http://legislature.camera.it/chiosco.asp?cp=1&position=Assemblea%20Costituente\I%20Costituenti&content=altre_sezioni/assemblea_costituente/composizione/costituenti/framedeputato.asp?Deputato=1d28470) (ultimo accesso 2/10/2018).

cui vi furono contrasti come si vedrà nel passo che conclude. Lo stesso Citto, a fine anni Settanta critico con lei nei confronti de *L'arte della gioia*, secondo numerose testimonianze la sostenne poi, nel post-Rebibbia.

Come è facile immaginare il mio organismo bisognoso di apprendere (in fondo venivo da una provincia del Sud) preferì svolgere un lavoro «in ombra» accanto a loro che cercare fuori un successo personale. Anche perché quel contesto mi dava la possibilità di sopravvivere finanziariamente e affrontare la soluzione solitaria del mio dilemma: come liberarmi dall'impalcatura virile che i miei mi aveva costruito addosso? Come tornare a essere donna? Trovar una mia voce autonoma con la quale un giorno poter narrare di questo mio dilemma (che del resto già leggevo a chiare lettere nei tanti visi di giovinette uscite da poco dai lager che erano allora le famiglie e avviate a scontrarsi col reale, allora come adesso «maschio»)? Inconsapevolmente, in quel decennio che va dal '50 al '60, nacque fra noi donne del gruppo: Franca Angelini, Vera De Seta, Marilù Carteny, Titina Maselli, un vero e proprio lavoro di autocoscienza. In questa ricerca ancora informe – a volte muta, a volte dichiarata – si spalancò fra noi donne e i nostri uomini un abisso così profondo da generare un primo, reale mutamento del costume della donna italiana, il quale si materializzò nell'abbandono – oggi lo chiamerei il rigetto – del proprio compagno da parte di quasi tutte le donne del gruppo.

Per capire l'importanza di questa ribellione spontanea bisogna per un attimo ricordare che tutte noi eravamo ancora degli organismi preindustriali e come tali legati, nell'inconscio, ai tabù di fedeltà assoluta all'uomo che avevamo scelto e alla «casa» che con questi avevamo tentato di erigere.

Come forse sapete tutta questa élite dorata si appoggiava al partito comunista, che tante promesse di parità ci andava facendo, mentre nei fatti, come man mano scoprivamo, si stizziva a ogni pur minimo tentativo di critica o bisogno di autonomia, appellandoci a volta a volta qualunque, piccole borghesi o nemiche della classe operaia.

Ho deciso di dare testimonianza del mio vissuto perché dentro di me continuano a vivere e sono consegnati tutti i tormenti e le vittorie di un gruppo di donne straordinarie che non vorrei fossero mai dimenticate, in un momento in cui il partito comunista vuole buttare dimenticanza a piene mani troppo facilmente sconfessando il suo passato con tardive e inutili autocritiche. A presto.

Il PCI, biasimato nei *Taccuini* dal '76 in avanti e in particolare in quello di Ottobre 1980 dopo l'incarcerazione (in *Il vizio di parlare a me stessa* si ricalca il penultimo paragrafo, p. 117), è qui nuovamente ammonito di conservatorismo. La distanza con il *milieu* in cui Sapienza era “cresciuta” – in ombra – è oramai definitiva. Sorprende però la confidenza che riguarda quel “gruppo di donne” della sua generazione, con cui condivise – prima del Sessantotto – un autentico scambio che la portò ad un'autonomia personale e politica. Si tratta di una prova individuale mai dichiarata sinora in modo così diretto, in cui lei rinuncia – e siamo già nell'81 – al lessico del femminismo. Si può fare una verifica andando a cercare, ad esempio, il termine “patriarcato” nei testi di Sapienza: esso non figura, come vi è un rifiuto netto di posizioni dominanti sulla scorta di quanto già espresso nella lettera a Siciliano citata a inizio paragrafo. La scrittura risulta “depurata” o attinge da altri ambiti per nutrirsi (letterariamente) di essi.

#### 4. Ricontestualizzare “il sogno”

Nel 1982 Sapienza lavora alla Galleria-Libreria Pan di Via del Fiume a Roma: lo si conosce da una locandina manoscritta (a penna nera) inviata all'amico Cesare Zavattini<sup>26</sup> con cui resta in contatto anche negli anni Ottanta: «Cesare caro, ho trovato lavoro/ qui! [indicazione di luogo] / sono felice e ti bacio/ tua Goliarda/ vieni?». La mostra è dedicata al fotografo tedesco Heinrich Kühn e trova lì sede (grazie anche alla collaborazione con il «goethe institut rom»), come indicato) dal 19 febbraio al 13 marzo, presumibilmente il periodo in cui Sapienza spedisce la lettera. Nel 1979, nello stesso luogo, Citto Maselli aveva proposto una mostra di 50 polaroid dal titolo *Autoregistrazione fotografica*.<sup>27</sup> Possibile dunque che lui abbia fatto da tramite tra Sapienza e la Galleria.

In quell'anno di non totale isolamento dunque, e prima della pubblicazione di *L'università di Rebibbia* (che sarà stampato a dicembre '82 da Rizzoli, distribuito nel 1983), Goliarda Sapienza sarà di nuovo intervistata su «Noi donne» del mese di aprile dalla militante Roberta Tatafiore; l'articolo ha come titolo *Scrivere per liberarsi dal «sogno»*, in *La città dell'inferno. Inchiesta sul carcere*, e prosegue

<sup>26</sup> Ringrazio, per questa missiva senza data, l'autorizzazione alla citazione data dall'archivio omonimo all'interno della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e ringrazio la dott.ssa Roberta Ferri; la collocazione è Za. Corr. S 123 1: da lì la trascrizione. Escludo l'appunto a penna blu sul lato verticale sinistro, in cui si indica «Galleria Rondani – Piazza Rondanini» che non trova, al momento, alcuna correlazione con Sapienza.

<sup>27</sup> Non si conoscono ulteriori dettagli sulla mostra né sulla Galleria Pan, oggi presumibilmente chiusa. Si hanno però due segnalazioni stampa indicative: su «l'Unità» del 7 giugno 1979, dove si presenta la doppia mostra di Sergio Ceccotti e di Maselli, con un catalogo per quest'ultimo la cui introduzione è firmata da Michelangelo Antonioni. Per Sapienza si ha invece un trafiletto nell'agenda de «L'Espresso» di quei giorni del 1982 che tratta della mostra.

in parte quel nucleo d'indagine cui si è già fatto accenno, a proposito del tema "caldo" in quel periodo. Per la nostra si tratta di una seconda anticipazione del romanzo e di una nuova esposizione a un pubblico femminile "selezionato"; si cita dall'articolo: «"Criminale per protesta civile", così Goliarda si autodefinisce [...] Si protesta e si va in carcere anche per depressione.» Il «Sogno di liberarsi dalla sua stessa condizione di donna», in *Io, Jean Gabin* è l'immagine del «sogno d'essere» (Einaudi, p. 93), che coincide con la possibilità di vestire i panni dell'autore francese, può essere letta come un *coup de théâtre*, rispondente a una logica letteraria e psicanalitica insieme.<sup>28</sup>

Circa la datazione del romanzo che fa da tramite tra la scrittura de *L'arte della gioia* e i romanzi carcerari, si mantiene l'ipotesi già sostenuta che vorrebbe la stesura databile al 1979;<sup>29</sup> se ne avanza tuttavia una nuova come postilla proponendo, sulla scorta della triplice posizione delle studiose Providenti, Adrigo e Rizzarelli, una prima (forse embrionale) idea dell'opera attorno al 1968-1969 (le saggiste hanno parlato di "romanzo incompiuto"). Pur non avendo consultato alcun documento all'interno dell'Archivio privato Sapienza-Pellegrino, si presumono essere lì conservati appunti relativi al periodo pocanzi indicato; d'altronde Gabin recitava, nel 1969, nel film di Henri Verneuil *Il Clan dei Siciliani* (*Le Clan des Siciliens*), ambientato tra la Francia e Roma, e conoscendo la necessità di Sapienza di servirsi di spunti della realtà per i propri romanzi, si può immaginare anche in questo caso una simile direzione. Eppure, nella postfazione di Pellegrino all'edizione del 2010 per Einaudi, l'indicazione di Nilde Iotti come figura originaria in luogo dell'invece citata Margaret Thatcher pare corrispondere all'elezione della stessa Iotti (il 20 giugno) come Presidente della Camera nel Parlamento italiano. Inoltre, i *Taccuini* del 1978-1979 indicano un indubbio distacco dal potere, già verificato nei paragrafi precedenti, così come i materiali giornalistici del 1986-1988 saranno a sostegno di una datazione più vicina nel tempo al 1979 che non al 1969.

L'attitudine di Sapienza a rimestare le carte della memoria – e della scrittura – è anche quella qualità che la condurrà alla collaborazione con la rivista «Minerva». Il primo volume dei *Taccuini*, edito postumo nel 2011, lascia un vuoto temporale che va dal 1981 al 1987, colmo di fasi depressive. Se il 1983 è segnato per intero dal romanzo Rizzoli, il 1984 è segnalato da Angelo Pellegrino come l'anno della prosa dai forti tratti diaristici del postumo *Appuntamento a Positano* (Einaudi 2015), ma anche della condanna definitiva per furto.<sup>30</sup> Il 1985 registrerà perciò un passaggio al dopo, a una condizione di solitudine letteraria che affronterà grazie

<sup>28</sup> Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., pp. 104-112.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, pp. 114-116.

<sup>30</sup> (s.a.), *La scrittrice Goliarda Sapienza condannata a 4 mesi per furto*, in «Corriere della Sera», 11 ottobre 1984.

all'amica Adele Cambria e al poeta, amico ed editore Beppe Costa di Pellicanolibri; entrambi vorranno pubblicare *Le certezze del dubbio* nel 1987. Il romanzo era, a quel tempo, in lettura da Cambria e, a detta di Costa, non subì *editing*; la stampa fu generosamente sostenuta da Marta Marzotto cui è dedicato uno dei due risvolti di copertina – e protagonista della pièce postuma *Due signore e un cherubino* –, mentre Guttuso firmava la stessa con un suo dipinto. Costa, fine intellettuale che fu anche amico ed editore in quegli anni tra gli altri di Anna Maria Ortese e Dario Bellezza, autori che non trovavano una “collocazione istituzionale”, negli anni Novanta si spenderà per far avere a Sapienza il Premio Casalotti (che vinse nel 1994) e la Legge Bacchelli, che non riuscì ad ottenere a causa della fedina penale sporca.

### 5. «mia madre era giornalista»

Ogni qualvolta Goliarda Sapienza si trovi a illustrare i tratti più tipici della figura materna, il binomio politica-giornalismo emerge con forza anche se, in tempi recenti, si è appurata un'inedita propensione teatrale e letteraria di Maria Giudice.<sup>31</sup> La fase giornalistica della nostra con «Minerva» sembra lasciare intuire la dimensione di un “materno di ritorno” nel mestiere dello scrivere, in un periodo di sospensione del sé.

Se il suo primo articolo sarà dedicato alla Cina, come si è segnalato, il secondo dal titolo “*Promesse*” con *lupara*<sup>32</sup> – sino ad ora mai considerato dalla critica – è un'indagine-narrativa sulla mafia, all'interno della più ampia inchiesta di Giovanna Bongiorno *Nella terra del Gattopardo*. Sapienza regala alle lettrici una pagina che tocca gli argomenti dei romanzi del suo ciclo *Autobiografia delle contraddizioni* – in particolare di *Io, Jean Gabin* e l'amore per il cinema – e, inoltre, mette in scena almeno uno dei personaggi di *L'arte della gioia*: Tuzzu. Si legga l'incipit:

Nel 1933 per noi bambine del quartiere S. Berillo, a Catania, un dedalo nero di vicoli, piazzette, cortili costruiti in pietra di lava, tagliente allo sguardo ma reso gioioso alla mente dai tanti portali, balconi, fontane riproducenti chimere dallo sguardo perduto nel vuoto, busti di mori contratti nello sforzo di reggere un davanzale fiorito, delfini saettanti nel sole, la parola «mafia» – sussurrata al tramonto da un'amica – suscitava nelle nostre carni infantili

<sup>31</sup> Quest'aspetto è stato trattato, in relazione alle scritture private di Goliarda Sapienza, nell'articolo *La “voce” di Maria Giudice tra giornalismo e letteratura* che figura negli Atti del XV Congresso Internazionale del Gruppo di Ricerca “Escritoras y Escrituras” intitolato “*Voci maschili e femminili tra Italia ed Europa nella Querelle des Femmes*”, 12-13-14 di novembre 2018, Facoltà di Filologia dell'Università di Siviglia, Spagna. Il titolo del quinto paragrafo, invece, proviene dalla citata intervista del 1977 di Causse e Lapouge.

<sup>32</sup> In «Minerva: l'altra metà dell'informazione», A. 3, n. 5/6, marzo-aprile, 1986, p. 13.

un brivido di terrore e fascinazione più forte dei racconti sullo «Spirito insonne della lava» che s'aggira la notte in cerca di cuori vivi per la sua fame insaziabile, o quello sul pericolo di trovarsi fuori in agosto nel «Filo di mezzogiorno» e rischiare così di perdere il senno e la parola.

Ognuna di noi sognava di essere pupa e guerriera come Angelica. O mafiosa.

Tuzzu – in questa pagina “mafioso” – è paragonato prima a Rodolfo Valentino e poi a Anthony Quinn in *Zorba il Greco* (film del 1964 di Michael Cacoyannis).

Nel 1986 il nome di Goliarda Sapienza figura all'interno del volume *Autrici Italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985*:<sup>33</sup> all'interno della “sezione narrativa 1966-1985” è citata con i tre romanzi editi. La sua opera non passa, dunque, del tutto inosservata. Forse per questa ragione Anna Maria Mammoliti, direttrice della rivista «Minerva», accolse benevolmente i contributi della nostra – otto in tutto – nel biennio seguente, consegnandole, insieme a una giuria composta da Gianfranco Amendola, Suso Cecchi D'Amico, Lucio Colletti, Carlo Da Molo, Luce D'Eramo, Renato Guttuso, Mimma Mondadori e Beatrice Rangoni Machiavelli, il “Premio Minerva 1986” nella sezione letteratura con la seguente motivazione: «scrittrice di grande talento che si è distinta per il coraggio delle sue scelte».

La maternità, l'“educazione all'amore” e il femminile saranno tra i temi di cui si occuperà in ben tre interventi menzionati dalla critica,<sup>34</sup> evidenziando la complessità del rapporto fra i sessi già, in parte, trattata nella sua lettera del 1981. La storia del fascismo e del nazismo, come eterna ricomparsa nei suoi testi, è presente anche qui. Ma è ancora la “memoria” a chiudere l'ultimo dei tre articoli, riallacciandosi ai *Taccuini* e a *Lettera aperta*: «In questo lago di dimenticanza le mie memorie fremono contro le pareti chiuse dell'inutile scrigno che le custodisce, e che da tempo ormai porto in me come fardello penoso... Eh sì, ricordare oggi è molto pericoloso, la più eversiva, forse, delle attività dell'uomo».<sup>35</sup>

<sup>33</sup> A cura di M. Di Leo, Commissione Nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà artistica e scientifica, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986. La Presidente della Commissione Nazionale, dal 1984 al 1987, è la senatrice Elena Marinucci che volle questo volume.

<sup>34</sup> *E perché non farlo allattare?*, in *Anche tu, Adamo, partorirai con dolore*, a cura di R. Thiele Rolando, A. Cambria, G. Sapienza, H. Steinbart, M. Zongoli, in «Minerva: l'altra metà dell'informazione», A. 3, n. 7/8, settembre-ottobre 1986, pp. 35-42; *Ti ha detto niente la mamma?*, in *Che gioia il mal d'amore*, a cura di P. Carrano, G. Sapienza, F. Nocerino, R. Thiele Rolando, M. Zongoli, in *ivi*, A. 4, n. 3/4, marzo-aprile 1987, pp. 53-62; *L'antico destino di essere madre*, in *I figli degli...anta*, a cura di A. Cambria, E. Lionelli, A. Piperno, B. Rongoni Machiavelli, G. Sapienza, E. Sciorilli, M. Zongoli, in *ivi*, A. 4, n. 11/12, novembre-dicembre 1987, pp. 18-25.

<sup>35</sup> Per una ricognizione su uno di questi articoli si legga anche il saggio A. Trevisan, *Il “giornalismo militante” di Goliarda Sapienza: prospettive laterali di lettura*, in «Poetarum Silva», 30 agosto 2018, <<https://poetarumsilva.com/2018/08/30/il-giornalismo-militante-di-goliarda-sapienza-prospettive-laterali/>> (link verificato al 2 ottobre 2018).

In un articolo precedente – ancora una volta mai preso in esame – dal titolo *A proposito di Computeromania... No, io non ci sto!*<sup>36</sup> l'apparente contrarietà verso l'utilizzo di nuove tecnologie fa riaffiorare aspetti culturali legati al genere di appartenenza e una riflessione in merito al femminismo legata anche all'incipit di *Io, Jean Gabin*. Si veda il testo:

[...] Ora noi ci chiediamo: che significato ha questo entusiasmo che serpeggia purtroppo anche nelle nostre file ogni qualvolta si venga a sapere che una donna s'è distinta nel dominare i tasti del computer, o nel fare soldi a palate, o nel dare ordini crudeli senza esitare? Nasconde – per chi conosca la grammatica occulta del profondo – il vecchio male oscuro della femmina: svalutazione di se stessa verso tutto quello che concerne il mondo delle idee e dell'azione fuori dalle mura di casa, e insano eccitamento incredulo ogni qualvolta la speranza di essere, mettiamo come la Thatcher, sfiori la sua antica anima troppo lungamente umiliata.

Noi che abbiamo sempre saputo che l'intelligenza non ha sesso e che, se adeguatamente addestrata, ha la facoltà [...] di svilupparsi sia nell'uomo che nella donna, non solo non ci meravigliamo davanti a tanto miracolo, ma cominciamo a dubitare di aver perso per strada tutti i principi etici che ci eravamo prefisse all'inizio della nostra azione comune.

Trascurando *E Dio creò le ferie* uscito nel 1988, in cui il riferimento a Positano risulta pregnante,<sup>37</sup> è a inizio 1987 (probabilmente a fine '86) che Sapienza si misura con una recensione letteraria all'amica Adele Cambria. L'articolo in questione s'intitola *Viva la seconda giovinezza!*<sup>38</sup> ed è una pagina dedicata al romanzo *Nudo di donna con rovine* (Pellicanolibri 1986), di cui la nostra scrive: «è la cronistoria di Lucrezia, che per tutta la vita ha lottato per un'idea: il femminismo, e che si trova nella maturità a scoprire di aver commesso – proprio in nome del suo credo applicato con troppo rigore – tanti di quegli errori da essere sul punto di perdere la propria ideologia e con essa l'identità»; Sapienza parlerà poi di «tragitto coatto delle mutazioni che il suo organismo pre-industriale deve compiere per non soccombere sotto l'impatto di questa nostra era». Il romanzo procede infatti con uno

<sup>36</sup> G. Sapienza, in «Minerva: l'altra metà dell'informazione», Anno 4, n. 5/6, maggio-giugno 1987, p. 17.

<sup>37</sup> Ead., in *ivi*, A. 5, n. 7/8, luglio-agosto 1988, p. 10. Se si consultano i Taccuini di Agosto 1988 e Settembre 1988 si verificheranno almeno passaggi a Gaeta, alcuni incontri con gli amici – ancora Maselli, Cambria e Bellezza – e il tour teatrale sul testo della Yourcenar. Su quest'ultimo, cfr. A. Trevisan, «RECITANDO SI IMPARA A SCRIVERE»: GOLIARDA SAPIENZA A TEATRO, TRA BIOGRAFIA E DOCUMENTI INEDITI in «SINESTESIEONLINE», Numero 23, Anno VII, 30 maggio 2018.

<sup>38</sup> G. Sapienza, in *50 anni: la tappa del top?*, in «Minerva: l'altra metà dell'informazione», a cura di A. Cambria, G. Della Giusta, M. Ferrari Occhionero, F. Nocerino, M. Zongoli, A. 4, n. 1/2, gennaio-febbraio 1987, pp. 20-27.

stile che unisce diaristica, prosa, riflessione memoriale pura e letteraria, modello che avvicina Cambria alla prosa di Sapienza di quegli anni. La loro distanza resta interna all'ideologia, come avverrà per la prima nel rapporto con Anna Maria Ortese. Eppure un raffronto fra le loro protagoniste in crisi – Lucrezia non è che l'*alter ego* dell'autrice calabrese – è auspicabile.

In questo percorso cronologico e letterario dentro e fuori la scrittura di Goliarda Sapienza si riconosce che cercare di definire il suo pensiero apparirà sempre un esercizio critico che si rende per approssimazione. Leggere tuttavia nuove prose aumenta l'opportunità di conoscere più in profondità la vicenda editoriale controversa dell'autrice e come il contesto in cui ha vissuto l'abbia influenzata.

La necessità di sottrazione di Sapienza negli anni considerati appare quasi come un'esigenza di autoconservazione all'interno di una società profondamente cambiata, e da un lato le sue riflessioni sul mondo contemporaneo ricordano, per intuizione, quelle di Pier Paolo Pasolini; la differenza sta nell'accettazione della deviazione poiché per lei come «donna c'è la degradazione per ogni atto deviante che io possa compiere».<sup>39</sup>

La sua eccentricità, resa tale da un'intelligenza fuori dal comune e irregolare, la porrà sempre ai confini di un ordine preconstituito e del suo ambiente borghese, che tenderà a isolarla sempre più; tuttavia, il bisogno d'appartenenza dopo gli anni della scrittura del suo grande romanzo si avverte anche dal rifiuto della stessa necessità, e si manifesterà in diversi modi: a Rebibbia e in seguito con la frequentazione delle ex-carcerate; attraverso il suo giornalismo militante e dunque la partecipazione, anche se laterale ed episodica, a più di una redazione femminista; infine nel periodo di approdo agli anni Novanta, quelli vicini a Beppe Costa e ai più cari amici di quel momento, per arrivare agli anni trascorsi al Centro Sperimentale di Cinematografia nel '91-'95.

---

<sup>39</sup> Ead., *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 120. Curioso che l'appunto consegua l'esperienza carceraria.

## **Recensioni**

ALESSANDRA DINO, *A colloquio con Gaspare Spatuzza.*  
*Un racconto di vita, una storia di stragi*, Bologna, il Mulino,  
 2016, pp. 312.

La letteratura sulla criminalità organizzata si è arricchita nel 2016 di un'opera di eccezionale importanza, quella di Alessandra Dino, intitolata *A colloquio con Gaspare Spatuzza*. L'autrice, che insegna sociologia giuridica e della devianza all'Università degli Studi di Palermo, vanta un'abbondante produzione sul tema della mafia. L'argomento della ricerca, il pentitismo, è già molto conosciuto nel panorama degli scritti – sia giornalistici che di interesse scientifico – sulla malavita; eppure, siamo ancor oggi di fronte a un terreno ancora – almeno parzialmente – inesplorato.

Il desiderio della Dino di incontrare Gaspare Spatuzza (1964–) è comprensibile per più motivi. La carriera criminale dell'intervistato è strettamente legata alla famiglia – per molto tempo sottovalutata – dei Graviano di Brancaccio, sotto l'influenza dei quali si consumano alcune tra le pagine più buie della Repubblica, come le stragi del 1992-93 o l'assassinio di don Pino Puglisi, ucciso per il suo impegno contro la criminalità organizzata. In seguito, come risultato di una lunga riflessione, "l'aiutante boia di Brancaccio" mostrerà i primi segni di crisi religiosa e di coscienza che porteranno alla sua collaborazione nel 2008. Proprio questo contrasto palese e forte rende la storia di Spatuzza un'interessante sfida per gli studiosi,

nonché un racconto toccante per il pubblico più vasto.

Il primo capitolo si intitola, in maniera eloquente, *Negoziazioni*, in quanto ci fornisce informazioni quanto mai utili sulle censure del pentito e sulla voglia disperata dell'autrice di salvare la maggior quantità possibile delle testimonianze di Spatuzza. Non si tratta affatto di questioni marginali: dietro ogni richiesta di modificare il testo si trovano motivi ben precisi, tipici della mentalità di chi fa o faceva parte del mondo di Cosa Nostra. Spiega Giovanni Falcone nel suo noto libro *Cose di Cosa Nostra*: "L'interpretazione dei segni, dei gesti, dei messaggi e dei silenzi costituisce una delle attività principali dell'uomo d'onore".<sup>1</sup> Citazione che richiama l'attenzione anche sul ruolo particolarmente rilevante della comunicazione non verbale, i "non detti" compresi, tra i mafiosi. E lo stesso Spatuzza a dare conto della centralità del linguaggio:

Il linguaggio in Cosa nostra è molto importante, come pure l'uso di codici cifrati che consentono ai mafiosi di comunicare tra loro – spiega durante il primo

<sup>1</sup> Giovanni Falcone e Marcelle Padovani, *Cose di Cosa Nostra*, Milano, BUR Rizzoli, 2017, p. 59.

colloquio –. Nella comunicazione tra mafiosi le strategie di divulgazione non sono mai casuali. C'è una grande attenzione a cosa si comunica e a come lo si fa. Soprattutto quando si comunica in pubblico. (pp. 23-24.)

Non ci sorprendono dunque le sue scelte riguardanti l'uso dei pronomi: quello del "loro" che esprime distacco nei confronti dei "compagni" malavitosi di un tempo; quello del "voi" rivolto alla Dino che lo intervista e così via.

Ma le censure non si limitano al solo linguaggio; sono applicate pure al contenuto. Particolarmente numerosi e significativi sono i tagli sulla politica, argomento ritenuto da sempre assai delicato per il collaboratore: «I timori di Spatuzza sono comprensibili poiché, come lui stesso ricorda, "la persona che io dovevo tirare in ballo già si stava apprestando ad andare a prendere il Paese nelle mani"» (p. 144).

Il secondo capitolo (*Dentro il quotidiano mafioso*), oltre ad esporre il "curriculum criminale" dello Spatuzza, non è di minore rilevanza per capire meglio la mentalità degli affiliati. Non pretendendo di poter toccare tutti gli argomenti, ci limitiamo ad accennare solo ad alcuni passaggi salienti, senza pretese di esaustività. Molto espressive sono le parole del collaboratore riguardo alla sottomissione all'autorità, l'essere "non-individui" e rappresentanti della "giustizia" (di quella mafiosa, ovviamente), la diffusione di responsabilità:

Mi sembrava di aver fatto il mio dovere, così come mi era stato ordinato e dunque non ho provato nessun senso di colpa. Poi, trattandosi di un ladruncolo del quartiere che danneggiava gli abitanti di Brancaccio, mi sembrava di fare «giustizia», liberando il mio quartiere da un nemico [...].» (p. 55.)

Tali aspetti della mentalità mafiosa non sono certo inediti; eppure, ci sono delle novità interessanti nel lavoro della Dino. Particolarmente degne della nostra attenzione ci risultano le eccezioni alla regola, ossia quando gli affiliati rifiutano di compiere un dato crimine seguendo la propria volontà individuale, piuttosto che rispettare il principio "quannu mamma cummanna, picciotto ubbirisci" (quando la mamma comanda, il picciotto/l'uomo d'onore ubbidisce).

Abbiamo scritto "mamma": anche lo stesso Spatuzza si serve di questa parola. Parlando infatti di Giuseppe e Filippo Graviano, li definisce suoi "padri" (*passim*) per esprimere il "sentimento di affetto nei loro confronti" (p. 58.). Tali emozioni, nonostante la collaborazione e il rifiuto netto della criminalità, risultano assai durature – almeno da parte dello Spatuzza. Ma non solo nei confronti dei Graviano; anche il suo rapporto con Vittorio Tutino merita attenzione:

La dedizione di Vittorio Tutino nei confronti dei fratelli Gravia-

no, non viene scossa neanche dal confronto con Gaspare Spatuzza, nel corso del quale Tutino – messo alle strette tra la *fedeltà* giurata ai Graviano e l'*amicizia* per Spatuzza – si esibisce in un difficile esercizio di equilibrio, ricorrendo a tanti e tali precisazioni e distinguo, e producendo tante dichiarazioni di affetto da stancare il procuratore Lari che conduce l'interrogatorio e che a un certo punto lo riprende: “non è che è una seduta di psicanalisi, mi sono spiegato? È un confronto giudiziario. [...] Oggi io l'ho messa di fronte al suo accusatore” (p. 63).

Il terzo capitolo (*Tra mafia e politica*) tocca il delicato argomento delle complicità di certi pezzi dello Stato con l'organizzazione, di cui si occupa anche il processo sulla cosiddetta trattativa Stato-mafia. Le dichiarazioni più importanti sono senza alcun dubbio quelle sull'ex Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi, nonché sull'ex senatore Marcello Dell'Utri, condannato per concorso esterno in associazione mafiosa. Sebbene le accuse nei confronti dei suddetti non costituiscano una novità di per sé, quelle di Spatuzza sono affermazioni particolarmente gravi, in quanto ipotizzano addirittura il coinvolgimento dei politici menzionati nelle stragi consumate agli inizi degli

anni Novanta.<sup>2</sup> Tuttavia, occorre stabilire che tali dichiarazioni non sono state confermate dagli organi giudiziari.

L'ultimo capitolo si intitola *La svolta* e tratta del lungo percorso di ravvedimento dello Spatuzza. Il tema è quello preferito dal collaboratore: spesso sono invani gli sforzi dell'autrice di incanalare il discorso in un'altra direzione.

Per la decisione di Spatuzza di collaborare con le autorità giudiziarie ci sono voluti ben undici anni (dal 1997, l'anno del suo arresto, al 2008). In questo periodo sono stati decisivi, tra l'altro, l'aiuto di tre sacerdoti – anche nel poter intraprendere gli studi teologici, ancora non da collaboratore –; il fatto di essere isolato;<sup>3</sup> la religione; alcune letture e i magistrati che l'hanno incontrato, sempre importanti per la scelta di un uomo d'onore di passare dalla parte dello Stato (si pensi soprattutto al ruolo di Giovanni Falcone nelle prime collaborazioni).

<sup>2</sup> A questo proposito cfr. anche Salvatore Cancemi, *Riina mi fece i nomi di...: confessioni di un ex boss della cupola a Giorgio Bongiovanni*, Bolsena, Massari, 2002, pp. 206.

<sup>3</sup> Dice Spatuzza: “Per me, l'esperienza del carcere è stata fondamentale. È stato un vero e proprio momento di rottura, un punto di svolta. Una frattura reale nella mia vita. Entrato in carcere, infatti, mi dico «porca miseria, cosa ho fatto». [...] Quando l'uomo rimane da solo con se stesso e comincia a riflettere si materializzano delle componenti che lo aiutano a prendere delle iniziative che mai al mondo avresti potuto pensare di assumere. (p. 105.)

Tirando le somme, il lavoro di Alessandra Dino è da considerare tra quelle più preziose e approfondite in tema di criminalità organizzata sotto molti punti di vista. Oltre a permetterci di avere una visione più completa della realtà terrificante di Cosa Nostra, ha anche il merito di fornirci una raccolta di interviste di importanza inestimabile per ulteriori ricerche nel campo. Costituisce

inoltre una biografia ragionata senza precedenti nella letteratura sui collaboratori di giustizia, nonché quella più minuziosa di Gaspare Spatuzza. E, infine, grazie, tra l'altro, agli aneddoti e alle riflessioni dell'autrice, costituisce una lettura da consigliarsi ad un pubblico più vasto di quello degli studiosi.

GERGELY BOHÁCS

## Contatti

**DIEGO STEFANELLI** (Università di Pavia)  
diego.stefanelli01@universitadipavia.it

**MARIO CIMINI** (Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara)  
m.cimini@unich.it

**ANTONIO FONTANA** (St. John's University)  
antonio.fontana16@stjohns.edu

**MYRIAM MEREU** (Università degli Studi di Cagliari)  
my.mereu@gmail.com

**GISELLA MURGIA** (Università per Stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria)  
gisella.murgia@libero.it

**BERNADETTE LUCIANO** (University of Auckland)  
b.luciano@auckland.ac.nz

**TANCREDI ARTICO** (Università degli Studi di Padova)  
tancredi.artico@studenti.unipd.it

**GLORIA CAMESASCA** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)  
gloria.camesasca@alice.it

**GIOVANNI DE LEVA** (Università di Bologna)  
giovanni.deleva@gmail.com

**MARCO GIANI** (Indipendente)  
ianimarco@gmail.com

**CHIEL MONZONE** (Università di Roma Tre)  
chielmonzone@libero.it

**BALINT TAKÁCS** (Università di Debrecen)  
takacsb@yahoo.com

**ALESSANDRA TREVISAN** (Università Ca' Foscari di Venezia)  
ale.trevisan@unive.it





ISSN 1219-5391 (print)

ISSN 2677-1225 (online)

DEBRECENI EGYETEM OLASZ TANSZÉK

4032 Debrecen, Egyetem tér 1. Postacím: 4002 Debrecen, Pf. 400.

Telefon/fax: +36 52 461-553, +36 52 512-900/27026

E-mail: [italdeb@arts.unideb.hu](mailto:italdeb@arts.unideb.hu)

[www.italdeb.unideb.hu](http://www.italdeb.unideb.hu)