

Nemla Italian Studies

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

**Editor:
Simona Wright
The College of New Jersey
Volume xxxi, 2007-2008**

Nemla Italian Studies (ISSN 1087-6715)

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

Department of Modern Languages
2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and
Italian scholars and a section of book reviews.

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

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

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

Subscription is obtained by placing a standing order with the editor
at the above The College of New Jersey address: each new or back
issue is billed \$5 at mailing.

Editorial Board for This Volume

Founder: Joseph Germano, Buffalo State University

Editor: Simona Wright, The College of New Jersey

Associate Editor:

Umberto Mariani, Rutgers University

Assistant to the Editor as Referees:

Umberto Mariani, Rutgers University

Federica Anichini, The College of New Jersey

Daniela Antonucci, Princeton University

Eugenio Bolongaro, McGill University

Marco Cerocchi, Lasalle University

Francesco Ciabattoni, Dalhousie University

Giuseppina Mecchia, University of Pittsburgh

Maryann Tebben, Simons Rock University

MLA Style Consultants:

Francesco Ciabattoni, Dalhousie University

Chiara Frenquellucci, Harvard University

Volume xxxi
2007-2008

CONTENTS

Acrobati senza rete: lavoro e identità maschile nel cinema di G. M. Tavarelli e S. Soldini.

PAOLO CHIRUMBOLO.....1

Cesare Pavese and Film Noir: A Case of Convergent Sensibilities.
Preliminary remarks: Pavese, America and the Cinema.

CRISTOPHER CONCOLINO.....25

Denaro e potere nel Novelliere di M. M. Bandello.

ROBERTO NICOSIA.....44

Nirvana di Gabriele Salvatores: tra Spaghetti-Sci-Fi e cinema d'autore.

FULVIO ORSITTO.....65

The General Body. Representations of the *cognitariat* in Italy: a Provocation.

SABRINA OVAN.....85

L'illusione dell'improvvisazione: *l'Arlecchino*, dal canovaccio alla regia di Strehler.

ANNA CAFARO.....101

BOOK REVIEWS

Giulia Guarnieri. *Narrative di viaggio urbano: mito e anti-mito della metropoli americana*. Bologna: Bononia University Press, 2006 (Emanuele Occhipinti), 121.

Cristina Farronato. *Eco's Chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2003 (Fulvio Orsitto), 125.

Carlo Celli. Gillo Pontecorvo. *From Resistance to Terrorism*. Lanham (MD): Scarecrow Press, 2005 (Fulvio Orsitto), 129.

Franco Pappalardo La Rosa. *Lo Specchio Oscuro: Piccolo, Cattafi, Ripellino*. Edizioni dell'Orso: Alessandria 2004 (Sabrina Ovan), 133.

Acrobati senza rete: Lavoro e identità maschile nel cinema di G. M. Tavarelli e M. Soldini

Che il problema del lavoro sia oramai diventato *il* problema per definizione di questo scorcio di millennio appare oramai chiaro anche ai più scettici. Non passa giorno infatti senza che i *mass media* comunichino, con toni sempre più allarmati e catastrofisti, cifre inquietanti concernenti la crisi economica e la crescente disoccupazione. Basti pensare, ad esempio, ai recenti dati riguardanti l'occupazione americana messi in rilievo nel primo discorso ufficiale tenuto da Barack Obama: 600.000 posti di lavoro persi nel solo mese del gennaio 2009, 4.4 milioni dall'inizio della recessione, ed uno scenario sociale che si trasforma in maniera inquietante sotto i nostri occhi senza che nessuno sappia dire quando e in che modo questa spirale negativa possa terminare. L'impressione che se ne ricava (ed è un'impressione che genera ansia e paura) è che un mondo fondato su consolidati principi socio-economici, il mondo del lavoro fordista e tradizionale, stia oramai giungendo – come aveva predetto Jeremy Rifkin una decina di anni orsono nel suo *The End of Work* – al capolinea, con conseguenze umane disastrose¹. Come ha scritto la giornalista Serena Zoli, che a questo argomento ha dedicato un libro dal titolo già molto significativo (*Il lavoro smobilita l'uomo*), la fine di questo mondo significa anche, se non soprattutto, “la fine del collante che ci ha fin qui fatti comunità e ‘corpo sociale’ (...) [la] fine di un forte senso esistenziale, per il singolo e per la collettività” (10). Il cambiamento che si ha di fronte è, in altri termini, epocale. Complice l'affermarsi indiscriminato della *New Economy* e della globalizzazione dei mercati, fenomeni che hanno messo in moto consistenti ristrutturazioni aziendali e una conseguente revisione delle politiche occupazionali, il lavoro come valore centrale della società capitalistica è stato, nel corso di questi ultimi anni, pericolosamente eroso. Se fino a ieri esso era visto non solo come mezzo di sussestamento ma come fine in se stesso, una sorta di “Valore supremo cui è lecito sacrificare qualunque altra esigenza” (Zoli 63) e tramite cui raggiungere la realizzazione professionale, sociale e psicologica dell'individuo, oggi questo atteggiamento è sempre meno possibile. L'impegno lavorativo che

nella società fordista era a lunga scadenza e dunque forniva una certa stabilità finanziaria ed emotiva sta lentamente scomparendo. Oggi, come nota Zygmunt Bauman, “la situazione è cambiata, e l’ingrediente cruciale del cambiamento è la nuova mentalità ‘a breve termine’ che si è sostituita a quella ‘a lungo termine’” (*La società individualizzata* 34), e che produce insicurezza lavorativa, sociale e, come vedremo nelle due pellicole in analisi, psicologica. Questo perché paradossalmente, e ciò vale soprattutto per il rapporto che viene a crearsi tra l’uomo e la propria attività professionale, oltre a produrre uno stato di alienazione, il lavoro inteso in senso tradizionale forniva anche solide basi su cui costruirsi una identità e un ruolo ben definito. John Benyon, nel suo studio dedicato all’universo maschile, ha sostenuto che i grandi cambiamenti del mercato del lavoro occidentale (scomparsa del capitalismo a carattere familiare, introduzione delle nuove tecnologie informatiche, la transizione da un’economia industriale ad una post-industriale, maggiori opportunità lavorative per le donne; 86-87) hanno avuto un grande impatto nella rappresentazione e nella narrazione della identità maschile.

The paradox – scrive Benyon – is that while many working men were alienated from their work, nothing has proved more damaging to them and their sense of the masculine than unemployment, which took away independence and family finances. Unsurprisingly, unemployed men suffer intense feelings of disempowerment, emasculation, and loss of self-esteem. (87)

Tradizionalmente e culturalmente investito dal ruolo di *breadwinner*, capofamiglia e *provider* l’uomo della società postindustriale si trova improvvisamente a fare i conti con una situazione inusuale e imprevedibile. Laddove la società della produzione di massa “aveva bisogno di ruoli ben definiti, stabili, fissi” (Pieroni 198) ben radicati all’interno delle istituzioni, la società “liquido-moderna” sembra svilupparsi secondo direttive sempre più labili e volatili che, di continuo, mettono in discussione privilegi e ruoli acquisiti nel corso della storia. Non è un caso allora che Osvaldo Pieroni parli più volte, riferendosi ai maschi del giorno d’oggi,

di “incertezza” (180), di “profonda angoscia” (181), di “crisi del fallo” (181), e di “acrobati senza rete” (201) incapaci di ridefinire il proprio ruolo all’interno di un mondo profondamente trasformato.

Questa crisi individuale e di genere viene messa al centro dei due film di cui mi appresto a parlare, *Liberi* (2003) di Gianluca Maria Tavarelli e il più conosciuto *Giorni e nuvole* (2007) di Silvio Soldini. Pur utilizzando contesti e linguaggi diversi, entrambi i registi si dimostrano sensibili nei confronti di un fenomeno che, lo si è già detto, sta cambiando i connotati sociali e culturali del mondo contemporaneo. In questo senso, sia *Liberi* che *Giorni e nuvole* ben si prestano ad un’indagine di questo tipo, proprio perché in essi si racconta la storia di due padri di famiglia che, da un giorno all’altro, si ritrovano a fare i conti con un problema, quello della disoccupazione, ancora più devastante se le vittime sono quelli che Serena Zoli ha definito “giovani troppo anziani” (127)². Lo scopo di questa analisi è mostrare come questa progressiva ed inesorabile caduta nel tunnel della depressione venga raccontata in termini narrativi e stilistici dai due registi, analizzando al contempo in che modo i due personaggi in questione, Enzo e Michele, si comportino di fronte all’improvvisa scoperta di essere vulnerabili: non più *breadwinners* ma, al contrario, *breadlosers*.

‘Liberi’: lavoro e identità sociale nel mondo operaio³

Regista noto al grande pubblico soprattutto grazie ad alcune produzioni televisive importanti e di grande successo (*Paolo Borsellino*, 2004, *Maria Montessori: una vita per i bambini*, 2007, *Aldo Moro - il Presidente*, 2008) Tavarelli ha al suo attivo anche cinque lungometraggi: oltre a *Liberi* si ricordano l’esordio di *Portami via* (1994), il fortunato esperimento narrativo di *Un amore* (1999), il successo critico di *Qui non è il Paradiso* (2000) e, per finire, il corale *Non prendere impegni stasera* (2006). Fedele al un credo autoriale che consiste nel dare più spazio agli attori che alle immagini⁴, il regista racconta in *Liberi* una di quelle storie che, visto il contesto socio-culturale, appartengono alla cronaca dei nostri giorni⁵. Il film narra infatti della chiusura del polo chimico della Montedison di Burri (piccolo centro dell’entroterra abruzzese) e dei conseguenti licenziamenti che colpiscono centinaia di operai, tra cui il

cinquantacinquenne Vincenzo D'Anzio detto Cenzo, magistralmente interpretato da Luigi Maria Burruano. Va detto subito che la storia del licenziamento di Cenzo e della sua progressiva perdita di identità sociale e psicologica, è solo uno dei centri focali della pellicola. Accanto a questa discesa negli oscuri meandri della depressione si trovano infatti altri elementi narrativi di grande rilevanza come il rapporto tra Cenzo e suo figlio Vince⁶ (Elio Germano), la storia d'amore e di liberazione che coinvolge lo stesso Vince e Genny (Nicole Grimaudo) e la travagliata relazione tra Cenzo e la moglie Paola (Anita Zagaria). Per ragioni tematiche mi concentrerò in questa sede prevalentemente sulla storia di Cenzo.

La drammatica vicenda degli operai del polo chimico comincia nel momento in cui, all'inizio del film, viene loro annunciata la decisione da parte dei vertici aziendali di chiudere la fabbrica. Cenzo, incredulo come tutti gli altri, non riesce a rassegnarsi a quella che lui ritiene un'ingiustizia visto che la produttività del reparto è sempre stata ottima. Ma, si sa, le regole del capitalismo post-industriale sono spesso schizofreniche, e al povero Cenzo non resta che sottomettersi e accettare decisioni più grandi di lui. Il modo in cui Tavarelli racconta la disperata incredulità di Cenzo è particolarmente toccante e struggente: al termine del suo ultimo giorno di lavoro, sotto una pioggia battente, l'operaio si rifiuta di lasciare il proprio posto di lavoro e siede per ore davanti agli stabilimenti chiusi.



Il campo medio usato dal regista (che include da un lato un affranto Cenzo e, dall'altro, l'immagine del cancello chiuso) ben illustra visivamente ciò che questo evento significa per il protagonista. Il cancello rappresenta infatti, simbolicamente, la definitiva chiusura di una parte importante (se non quella più importante) della vita di un uomo che, per anni, ha dedicato il proprio impegno alla fabbrica. Il

contesto atmosferico della scena (pioggia incessante, oscurità della notte) non fa altro che acuire il senso di spaesamento del protagonista, sottolineato a sua volta da un primo piano sul viso sofferente di Cenzo che sancisce la definitiva conclusione di questo segmento. Messo in cassa integrazione, Cenzo diventa “un lavoratore socialmente utile” (quasi a voler beffardamente sottolineare l’inutilità di tutto quanto fatto fino a quel momento⁷) e comincia così il proprio viaggio interiore.

La prima conseguenza a livello umano è il progressivo deterioramento dei rapporti con la moglie. Come si è visto in precedenza, proprio perché dal punto di vista sociale e culturale il ruolo primario del maschio all’interno della famiglia è quello del *breadwinner*, di colui cioè che grazie al proprio lavoro fornisce sostentamento al nucleo familiare, nel momento esatto in cui il *pater familias* non è più grado di rispettare questo impegno entra in una crisi individuale che, oltre a influire sulla propria salute psicologica, si riflette anche sulle persone a lui vicine. Le ricerche, teoriche ed empiriche, di psicologia sociale che analizzano la connessione tra problemi legati al lavoro e conseguenze individuali sono oramai numerose e vengono raccolte sotto il termine ombrello di *Job Insecurity*⁸. Interessante notare come, ad esempio, nell’affrontare il problema dell’insicurezza sociale all’interno della coppia, i ricercatori Rook, Dooley e Catalano enfatizzano questa stretta interconnessione tra l’agente di stress (nel caso specifico la perdita del lavoro) e ciò che viene chiamato “marital tension” (165). Il problema originale del marito viene dunque ad inficiare il rapporto coniugale tramite “riverberi emozionali” (167) le cui conseguenze possono essere, come in *Liberi*, permanenti. Altri, sempre in questo ambito, hanno parlato di “spillover effect” (Wilson, Larson, Stone)⁹, una sorta di effetto a cascata per cui i problemi dell’uno si trasformano in problemi dell’altro (come avviene del resto in *Giorni e nuvole*). L’identità una volta stabile comincia a vacillare: il maschio che perde il lavoro, specie se di mezza età, perde anche se stesso.

Il primo momento di confronto tra Cenzo e la moglie Paola avviene subito dopo una delle tante riunioni sindacali organizzate – senza successo – per cercare di risolvere la vertenza. In questa scena, girata con la macchina a mano, la coppia si trova nel centro del paese e viene ripresa, dapprima frontalmente, mentre Cenzo

confida alla moglie il proprio scetticismo (“Paola, la fabbrica non riapre, non riapre più... E il prossimo mese ci riducono la paga a un milione”). Finito il dialogo la macchina da presa si ferma, per riprendere questa volta di spalle la coppia che, sconsolatamente, si incammina lungo un vicolo stretto e privo di prospettiva. Regista attento ai particolari, Tavarelli intende richiamare l’attenzione dello spettatore su ciò che attende Cenzo e Paola: un cammino tortuoso, difficile e, ciò che è peggio, senza futuro.



È necessario, a questo punto, mettere in rilievo l’importanza dell’ambientazione geografica di *Liberi*, forse un po’ scontata e prevedibile (Morreale), ma narrativamente efficace¹⁰. La montagna, che fa da sfondo alla prima parte della storia, rappresenta un luogo chiuso, soffocante, senza promesse, addirittura minaccioso. È infatti sulle montagne del Parco Nazionale del Gran Sasso che alcuni degli operai licenziati, tra cui Cenzo, vengono reimpiegati temporaneamente, ed è su queste stesse montagne che gli uomini cominciano ad avvertire il senso di irrimediabile isolamento e inutilità. Il “ma che ci stiamo a fare qui?” di Cenzo riassume alla perfezione lo spaesamento esistenziale di questi personaggi, e anticipa da un lato la depressione (morte interiore) dello stesso Cenzo, dall’altro, in maniera più drammatica, il suicidio di uno degli ex-operai che incapace di sopportare ulteriori umiliazioni decide di gettarsi giù da un dirupo. In virtù di questa connotazione estremamente negativa e claustrofobica il piccolo centro abruzzese diventa lo scenario ideale della crisi personale di Cenzo e del progressivo deteriorarsi del suo matrimonio. Ben presto infatti, e anche in conseguenza dell’atteggiamento più disinvolto e attivo della moglie (ora in cerca di un lavoro, e quindi percepita come un’ulteriore rischio da una soggettività oramai precaria), il protagonista smette di mangiare, si isola e, in altri termini, dichiara

la propria sconfitta. La voce narrante di Vince descrive in questo modo la resa del padre: “La settimana successiva [al suicidio, N.d.A.] mio padre si mise a letto, per depressione o per non so bene cosa. Mi disse solo che si era rotto le palle di essere socialmente utile. Si spogliò, indossò il solito pigiama celestino, e non si alzò più per settimane”. All’inquadratura dall’alto di Cenzo disteso inerme sul proprio letto, segue, con montaggio efficace, l’immagine della moglie Paola che aspetta il treno che la porti a Pescara. Il messaggio è chiaro: esasperata dall’impotenza del proprio uomo, la donna decide di ricominciare da se stessa, e trovare la propria libertà.

Se dunque la montagna, maledetta più che incantata, si rivela l’ambiente più adatto a narrativizzare le vicende della crisi fallica di Cenzo, il contesto opposto – il mare Adriatico di Pescara – fornisce a sua volta il paesaggio ideale per la rinascita degli altri personaggi chiave della storia: Paola, che trova lavoro come commessa e inizia una relazione con un altro uomo (il sempre ben vestito Verri, emblema dell’uomo di successo cui contrapporre i fallimenti del marito), Vince, che comincia a scoprire se stesso e a liberarsi delle proprie insicurezze e Genny, la ragazza di Vince, a sua volta in grado di vincere le proprie fobie¹¹. Il mare come eterno simbolo di vita e speranza non funziona, però, per il disperato Cenzo: deciso a riprendersi la moglie e ricominciare a lavorare (e a vivere) si presenta d’improvviso a casa del figlio. Superato lo sconcerto iniziale, Cenzo riesce a trovare lavoro a giornata in un cantiere. Recatosi a lavoro anche il giorno di Ferragosto, l’uomo trova il cantiere chiuso (e il cancello serrato riporta lo spettatore al momento della chiusura della fabbrica) e si ritrova nuovamente solo con la sua angoscia. Anche in questo caso Tavarelli si distingue per una attenzione ai particolari non riconosciutagli dalla critica¹². Se le inquadrature che vedono interagire Vince e Genny hanno spesso come orizzonte il mare (che ne sottolinea così la speranza di libertà), nel caso di Cenzo l’obiettivo del regista si sofferma sul profilo in primo piano dell’uomo, che ha nel mare solo uno sfondo incompleto e, soprattutto, sfuocato.

Lo sconforto esistenziale di un individuo incapace di vedere una possibilità di fuga¹³ viene tradotto in termini cinematografici da questa immagine, cui ne segue subito un’altra, in soggettiva, di una piccola barca sballottata dalle onde riferita, abbastanza ovviamente,



al senso di precarietà esistenziale avvertita in quel momento dal protagonista. L'identificazione è totale, e Cenzo comincia, dolorosamente, a prendere coscienza del suo disagio.

Questo segmento, malinconico e amaro, fa da contrappunto alla scena in cui padre e figlio si riconciliano dopo una brutta discussione avuta in seguito all'ultimo disperato tentativo di Cenzo di riconquistare l'amore della moglie. Al culmine del proprio dolore, l'ex-operaio decide infatti di arrampicarsi su di un edificio in costruzione di fronte all'appartamento della moglie Paola e cercare così, con un gesto estremo, di riaffermare la propria visibilità nei confronti della moglie. Quello di Cenzo non è un tentativo di suicidio (scelta che, scrive giustamente Roberto Nepoti, "avrebbe contraddetto quella della narrazione asciutta e antidrammatica" fatta dal regista), bensì l'ultima possibilità che rimane al protagonista di comunicare alla donna il proprio malessere psicologico e riaffermare in tal modo se stesso e la propria mascolinità. Sconfitto anche in questa circostanza, l'uomo si ritrova il giorno dopo con il figlio Vince in riva al mare. A differenza della scena descritta in precedenza, questa volta Tavarelli decide di fornire una via di fuga all'ex-operaio (la macchina, dopo un movimento in orizzontale, si posiziona alle spalle di Cenzo, nel frattempo raggiunto da Vince) e l'apertura della messa in scena sottolinea, implicitamente, il momento di profonda comprensione e comunicazione tra i due personaggi. Confortato dall'affetto di Vince Cenzo riesce, per la prima volta, a verbalizzare

la propria sofferenza (si apre, letteralmente, al figlio) e confessare il dolore che lo attanaglia:

Tu mi devi scusare per la scorsa notte, io non so che mi è preso (...) Ma tu devi capire che a me m'hanno levato tutto, e non c'è stato nessuno che mi è venuto a dire nemmeno perché. È come se non esistessi. Anche tua madre. Dico... con tua madre ci ho diviso una vita. Se n'è andata una mattina... neanche una parola (...). Io l'altra sera sono salito lassù proprio perché pensavo, magari mi guarda... s'affaccia, mi vede...invece niente... non c'ero... neanche così ci sono riuscito.

A conferma di come i due momenti siano intrinsecamente collegati (di come cioè crisi del lavoro e crisi personale siano assolutamente collegate), Cenzo mette sullo stesso piano il licenziamento della fabbrica e l'abbandono della moglie, l'aspetto pubblico e quello privato. Ciò che l'uomo non riesce ad accettare è l'essere stato abbandonato a se stesso senza neanche una spiegazione o una parola, ma solo attraverso un silenzio impenetrabile che amplifica il senso di impotenza ed invisibilità del protagonista. Al contrario degli altri personaggi del film (Vince, Genny, Paola), Cenzo è l'unico che non riesce a liberarsi dalla propria depressione – una vera e propria prigionia – e decide così, dopo un ultimo struggente ballo con la moglie, di tornare a casa, nelle montagne di Burri.

L'uomo mutilato e l'uomo riconciliato: la rappresentazione del maschio in 'Giorni e nuvole'

“Dopo tre film che, in qualche modo, erano sospesi sopra la realtà, avevo voglia di buttarmi nel mondo vero (...). Già da qualche anno pensavo a una storia che avesse un senso nella realtà di oggi, quella che stiamo vivendo in questi anni (...) avevo quasi voglia di fare un documentario. Sono partito dallo stile. Volevo dare l'impressione di cogliere le cose mentre avvengono, senza grosse manipolazioni e senza troppa messinscena, anche se poi, in realtà, di messinscena dietro ce n'è molta” (Tassi)¹⁴.

Così Silvio Soldini spiega le ragioni che lo hanno portato a cimentarsi

con uno dei problemi più pressanti della mondo contemporaneo. A differenza di Tavarelli che esplora il punto di vista del mondo operaio, Soldini sceglie per il proprio film un contesto totalmente diverso. Protagonista della storia raccontata dal regista milanese è infatti Michele (Antonio Albanese), dirigente della Miramar, cantiere nautico di Genova. A differenza dei suoi soci, pronti a seguire le regole selvagge del nuovo capitalismo (e dunque pronti a licenziare, diversificare, ristrutturare, portare tutta la lavorazione all'estero e risparmiare sulla manodopera), Michele è ancora legato ad un vecchio modo di intendere la propria professione, fatto di ideali, di lealtà e rispetto reciproco¹⁵. A causa di queste divergenze il protagonista viene estromesso dalla sua stessa società e, da un giorno all'altro, si trova (come il Cenzo di *Liberi*) a fronteggiare una situazione assolutamente inaspettata: la perdita del lavoro e la progressiva perdita della propria identità professionale ed umana.

La crisi, che coinvolge ben presto il rapporto con la moglie Elsa (Margherita Buy), si rivela soprattutto per Michele un ostacolo insormontabile. Borghese all'antica, conscio delle proprie responsabilità di marito e padre, Michele soffre indicibilmente nel non poter ricoprire quel ruolo sociale in cui egli si identifica totalmente. Commentando il senso di insicurezza e incertezza che d'improvviso si impossessa della coppia, Soldini mette giustamente in risalto gli effetti che questo cambiamento ha soprattutto sull'uomo, che rimane "completamente spiazzato" (D'Agostini). Come già nel caso di *Liberi*, anche in *Giorni e nuvole* la donna si dimostra più pronta ad accettare l'inedita situazione e a calarsi nella nuova realtà lavorativa. Se Michele ha difficoltà a reinserirsi in un mercato che di certo non privilegia dirigenti di alto livello e di mezza età, Elsa, viceversa, risulta più 'flessibile' e trova ben presto lavoro in un call center. La scena in cui l'orgoglio ferito del maschio incapace di mantenere la propria famiglia si rivela in tutta la sua drammaticità ha luogo nel ristorante gestito da Alice (interpretata da Alba Rohrwacher, protagonista di un altro film sul mondo del lavoro, *Riprendimi* di Anna Negri uscito nel 2008), la figlia di Michele ed Elsa. Con la macchina a mano di Ramiro Civita (*La ragazza del lago*, 2007) piazzata immediatamente alle spalle dei due personaggi a tavola, Michele esprime tutta la sua rabbia e frustrazione per una

situazione che oramai non riesce più a gestire: “Con un grembiule a gestire i tavoli... questa è mia figlia. Poi c’è mia moglie chiusa in un capannone in culo al mondo con altre cento persone a vendere prosciutti, creme e che cazzo ne so... è che voi almeno qualcosa fate, qualcosa rimediate, io sono mesi che non faccio un cazzo, che non guadagno, che non produco”.



La disoccupazione, unitamente alla democratizzazione del nucleo familiare (Pieroni 180) e alla sua conseguente destandardizzazione¹⁶ (moglie e figlia a lavoro, il maschio in casa¹⁷), mette in discussione il ruolo egemonico avuto dall’uomo fino a quel momento che, incapace di rinegoziare la propria identità, cade in depressione e si rinchiude lentamente in se stesso¹⁸. Lo stile narrativo scelto da Soldini racconta in modo appropriato il disagio individuale e di coppia. Come nel caso del segmento appena descritto, l’uso della macchina a mano che si posiziona addosso ai personaggi è funzionale alla rappresentazione del dolore esistenziale che li attanaglia e dà l’idea di “essere in presa diretta sulla realtà mentre le cose accadono”¹⁹. A questo effetto della realtà, e con lo scopo di frammentare il meno possibile la narrazione, contribuiscono inoltre l’uso insistito del piano sequenza e un ridotto impiego del campo-controcampo. Come hanno notato molti critici, Soldini non è né Ken Loach né Laurent Cantet, ma dimostra di muoversi con grande agio anche all’interno di una storia così fortemente ancorata alla contemporaneità sociale, civile e politica italiana.

Lo smarrimento di Michele acquista connotazioni letterali e metaforiche nella sequenza in cui Michele decide che è arrivato il momento di cercare di reagire. Provato da interminabili giorni di inazione, il protagonista si reca in una agenzia interinale in

cerca di una qualsiasi occupazione (“Mi dia qualcosa. Qualsiasi cosa va bene”) e viene assunto – anch’egli a giornata – come pony express. La scena, che nella sua totalità dura non più di due minuti, rappresenta alla perfezione lo stato di confusione e spaesamento di Michele che, alla ricerca di indirizzi a lui sconosciuti a bordo di uno scooter, si deve ripetutamente fermare a controllare una cartina della città. Genova si trasforma così in una sorta di labirinto esistenziale all’interno del quale l’uomo fatica a ritrovare la giusta direzione. Come ha opportunamente commentato Adriano Piccardi questa situazione si presenta come una *mise-en-abyme* della vicenda personale di Michele (28), sottolineata inoltre dall’incontro fortuito con la figlia Alice che di fatto sancisce la finale umiliazione di Michele.

In questa, come in molte altre scene della pellicola, la città di Genova diventa un vero e proprio personaggio. A differenza di Tavarelli, che ambienta la sua storia tra l’entroterra abruzzese e il litorale adriatico, enfatizzando il contrasto montagna/mare di cui si è parlato in precedenza, Soldini preferisce dare alla propria storia un’ambientazione prettamente urbana. La scelta di Genova viene così spiegata dall’autore:

È una città che mi affascina e che dal lato fotografico trovo molto forte [...]. A un certo punto gli sceneggiatori premevano perché girassi a Milano, ma ho pensato che in una città chiusa su se stessa questa storia sarebbe diventata claustrofobica. Mi piaceva l’idea che Elsa e Michele abitassero in una città con il mare, il cielo, le nuvole, in cui lo sguardo potesse spaziare verso l’orizzonte. Il mare dà un respiro diverso, in fondo [...]. [Genova N.d.A.] è una città difficile, ma molto cinematografica [...]. (cinemaitaliano)

Genova dunque risponde a diverse esigenze. In primo luogo fornisce a Michele ed Elsa un orizzonte cui guardare con fiducia²⁰. Nonostante la Genova soldiniana sia sovente grigia e annuvolata, la presenza del mare fa sì che la messinscena possa aprirsi in squarci rinfrancanti e rasserenanti. Secondariamente, a dispetto di ciò che Soldini stesso ha affermato²¹, Genova, per la sua storia sindacale, si presta in

particolar modo a raccontare una vicenda sul mondo del lavoro che coinvolge, infatti, non solo Michele ma anche alcuni operai portuali suoi impiegati. La disoccupazione non guarda in faccia a nessuno, è trasversale, e mette sullo stesso piano dirigenti, impiegati e operai. Genova infine, come afferma Soldini, risulta essere una città molto cinematografica o, come detto in altre occasioni, “pittorica” (italica.rai.it), e dunque in grado di amplificare, attraverso la sua presenza, la dimensione estetica della pellicola.

L’uso dell’aggettivo pittorico non è ovviamente casuale e fornisce ulteriori chiavi interpretative. Dal punto di vista narrativo-diegetico, riporta alla scelta di fare di Elsa, la moglie di Michele, una brillante studiosa di Storia dell’arte che si dedica – non pagata – al restauro di un affresco situato nella cappella di un antico convento di Genova. *Giorni e nuvole* inizia proprio in questo modo. Una panoramica di Genova all’alba introduce la seduta di laurea di Elsa che discute la tesi di laurea su Boniforte da Barga. Grazie alla propria estrazione borghese, e grazie al supporto economico del marito, Elsa può con tranquillità affrontare gli studi che tanto la appassiano. In tal senso, il riferimento alla pittura serve a connotare sociologicamente la famiglia di Elsa e Michele: non solo benestanti, ma anche culturalmente raffinati. Fermarsi al solo aspetto tematico e narrativo sarebbe tuttavia limitativo. Innanzitutto, come si diceva, l’aggettivo pittorico allude alla dimensione estetica (ed metacinematografica) di Genova, ripetutamente messa in rilievo da una serie di quadri che punteggiano l’intero film e consentono allo spettatore di respirare, letteralmente, l’atmosfera della città²².



In secondo luogo, come è stato del resto notato da altri critici (Silvestri, Holden) il riferimento alla pittura rimanda all’attività di restauratrice di Elsa che funziona come metafora dell’intera pellicola.

Una volta entrato in profonda crisi il rapporto con il marito (crisi che porterà ad un tradimento, anche se isolato, ai danni di Michele) Elsa si ritroverà, letteralmente, a cercare di rimettere insieme²³ la propria vita attraverso un percorso di introspezione psicologico che risulterà doloroso e faticoso (andare avanti, sostiene Elsa, è “una fatica pazzesca”). Infine, ed è questo un aspetto che merita un adeguato approfondimento, la dimensione artistica mette in relazione l’inizio di *Giorni e nuvole* ed il suo epilogo. L’opera è infatti incorniciata da due dipinti di Boniforte che rappresentano il viaggio compiuto nell’arco della storia da Elsa e Michele. Cominciamo dal primo. Durante la seduta di laurea Elsa analizza un dipinto di Boniforte che raffigura San Giorgio nell’atto di uccidere il drago. I riverberi simbolico-metaforici di questo mito sono numerosi. Nella interpretazione di Joseph Campbell, una delle maggiori autorità nel campodellamitologia, il drago rappresenta una prigionia che l’individuo deve cercare di distruggere allo scopo di liberare se stesso e le proprie energie (creative, relazionali, psicologiche). Come afferma Campbell:

Psychologically, the dragon is one’s own binding of oneself to one’s ego. We’re captured in our own dragon cage. The problem of the psychiatrist is to disintegrate that dragon, so that you may expand to a larger field of relationships. The ultimate dragon is within you, it is your ego clamping you down. (149)

Il quadro di Boniforte dunque non fa che annunciare l’imminente crisi esistenziale di Michele che, proprio come San Giorgio, deve combattere contro il proprio drago per arrivare a ri-conquistare la principessa²⁴. Per fare ciò egli deve allora riuscire a liberarsi (rinnovarsi) di tutte quelle maschere/prigionie impostigli a priori dal suo ruolo sociale e di genere. È solo nel momento in cui egli riconoscerà la necessità di mettersi alle spalle il passato e ricominciare da zero che Michele si riavvicinerà alla moglie. Laddove il dipinto di San Giorgio e il drago è posto all’inizio dell’opera, quello dell’Annunciazione – risultato finale della restaurazione – viene posto, significativamente, alla fine di essa. Sconfitto il drago, Michele torna finalmente da Elsa, e afferma: “Pensavo potesse tornare tutto come prima, ma non è così. Ho capito che è uno sbaglio



pensare a prima. Dobbiamo ricominciare da qui... partirò da zero... ma senza di te non vado da nessuna parte”. La costruzione di questa scena finale è significativa, e mira a sottolineare la riconciliazione dei due personaggi tramite un’equivalenza diegetica e visuale. La disposizione dei corpi di Elsa e Michele distesi sul pavimento a contemplare l’affresco rispecchia infatti la disposizione della figura di Maria e dell’angelo nel dipinto di Boniforte, con il secondo leggermente inclinato rispetto alla figura centrale.



Se nel primo quadro Michele è San Giorgio, nel secondo egli diventa il nunzio che porta la buona novella e che prefigura una speranza per il futuro. Messo da parte il proprio orgoglio maschile, la propria maschera sociale, Michele è pronto ad appoggiarsi (*lui* da sempre il capo famiglia) alla moglie riconoscendone l’indispensabilità affettiva ed economica. In un interessante studio sulla identità

maschile, Elisabeth Badinter discute della necessità di pensare la figura maschile non più come un soggetto mutilato (maschio virile e maschio debole, 127-160; Pieroni 215-225) ma, al contrario, come soggetto “riconciliato” (Badinter 161-185), come maschio “gentile”. Scrive Badinter:

The reconciled man is not some sort of synthesis of the two preceding types of mutilated man. Neither a spineless “soft man” nor a tough one incapable of expressing his feelings, he is the “gentle man,” able to combine reliability and sensitivity, one who has found the father and rediscovered his mother – that is, one who has become a man without wounding the maternal feminine. (161)

L’angelo/Michele rappresenta allora un ottimo esempio di uomo “riconciliato”: con se stesso, con la propria fragilità (femminilità), con la propria compagna. Emblematiche diventano allora le parole del Relatore di tesi di Elsa. Nel descrivere l’affresco appena restaurato il professore si sofferma sul volto dell’angelo che, afferma, ha molto in comune con le altre figure femminili di Boniforte (implicita allusione all’apertura di genere di cui parla Badinter), sottolineando, al contempo, la luce irradiata dall’opera dell’artista. Le grigie nuvole che dominano gran parte della pellicola vengono finalmente sostituite dal cielo luminoso e sereno dell’Annunciazione, preludio di un nuovo futuro. L’atmosfera di pace che si respira in questi ultimi segmenti del film viene sottolineata dalla regia di Soldini. Abbandonata la macchina a mano, il regista si affida ad una serie di inquadrature della coppia e del dipinto (per un totale di nove piani diversi), tra di loro sapientemente montate. Le parole di Soldini a tal proposito sono estremamente significative, e vale la pena di citarle per esteso:

Ho lottato per arrivare a un finale che contenesse una speranza e che fosse al tempo stesso verosimile. Un punto di arrivo che ci raccontasse un cambiamento, uno scatto nei personaggi. Da lì in avanti il loro atteggiamento verso quello che verrà sarà diverso perché hanno capito qualcosa in più, anche di se stessi. Non a caso la scena finale ha un’atmosfera molto diversa dal resto del

film. Volevo che i miei due protagonisti fossero immersi in un tempo sospeso, che ci fosse qualcosa di quasi magico nell'aria. Lo stile di ripresa cambia, come in attesa di ciò che deve accadere. Con Carlotta Cristiani abbiamo montato e rimontato la scena parecchie volte prima di trovare il ritmo e il respiro che cercavamo. (cinemaitaliano)

Illuminati dalla luce magica dell'Annunciazione e riconciliati con se stessi, Michele ed Elsa possono finalmente mettersi alle spalle le nubi che hanno offuscato la loro relazione e riprendere, sotto auspici diversi, il loro cammino di coppia.

Dalla Società del Lavoro a quella del Rischio

In uno dei suoi saggi più famosi (*The Brave New World of Work*) Ulrich Beck ha chiaramente delineato le differenze tra la Società del Lavoro della prima modernità e la Società del Rischio della seconda modernità. Se il regime Fordista era caratterizzato da un sistema sociale ed economico fondato sulla produzione e il lavoro di massa coadiuvato, a sua volta, da analoghi sistemi culturali e sociali in grado di costruire quello che Beck chiama “cemento sociale” (69), il regime del Rischio presenta viceversa condizioni molto più aleatorie ed instabili le cui conseguenze, a livello sociale ed umano, stiamo purtroppo cominciando a vedere. Scrive il sociologo tedesco:

In the second modernity [...] the risk regime prevails in every field: economy, society, polity. Here the appropriate distinction is therefore not between an industrial and post-industrial or Fordist and post-Fordist economy, but between the securities, certainties and clearly defined boundaries of the first modernity, and the insecurities, uncertainties and loss of boundaries in the second modernity. (70)

Dal punto di vista della biografia individuale questa transizione implica una necessaria ridefinizione di ruoli e situazioni ben radicati nel tessuto sociale. Dalla standardizzazione del lavoro si è passati ad una individualizzazione di esso, e i progetti che una volta venivano fatti a lunga scadenza devono essere riconsiderati. La vita, come ben

sanno i protagonisti dei film esaminati in questa sede, è al giorno d'oggi più imprevedibile, precaria, e il nuovo contesto impone scelte diverse. Il processo di “detraditionalization” di cui parla Beck implica, di fatto, il passaggio da una “standard biography” ad una “risk biography” (75) in cui il lavoro non avrà più centralità assoluta.

In tale contesto il maschio sembra trovarsi particolarmente a disagio. Abituato per consuetudine ad avere sempre un ruolo di primo piano, l'uomo accetta con poca serenità il crollo della grande narrazione fallico-patriarcale. Il rischio è percepito come una minaccia, come un drago (da combattere ed uccidere) che genera ansia, angoscia e, lo si è visto nei personaggi di Enzo e Michele, crisi di identità. I percorsi indicati da Tavarelli e Soldini, pur nella loro similarità, offrono tuttavia due alternative diverse sia dal punto di vista cinematografico (tradizionalista il primo, più vicino alla forma del documentario il secondo) che da quello individuale. Alla crisi quasi irreversibile di Enzo che, tornando a Burri accetta la propria sconfitta e solitudine (la speranza in *Liberi* è semmai affidata al figlio Vince che studia e può dunque prepararsi al meglio per le sfide che lo attendono), fa da contraltare la vicenda di Michele la cui crisi porterà alla fine della pellicola ad una sostanziale accettazione della nuova identità. Il percorso del protagonista di *Giorni e nuvole* (da uomo “mutilato” ad uomo “riconciliato”) diventa allora paradigmatico di quella che Beck ha definito “social creativity” (72): di fronte alle insicurezze della Società del Rischio agli “acrobati senza rete” non rimane che fare buon viso a cattivo gioco e cercare di ristabilire, all'interno di se stessi ed all'interno delle relazioni interpersonali, una nuova armonia, che sia al contempo sociale, economica e psicologica.

Paolo Chirumbolo

LOUISIANA STATE UNIVERSITY

NOTE

¹ Su questo argomento si veda il libro di Richard Sennet *The Corrosion of Character* e il testo di Luciano Gallino *Il costo umano della flessibilità*. Sempre di Gallino si veda anche un recente articolo dal titolo “Umiliati e

arrabbiati” in cui l’Italia viene definita il “Paese dei senza lavoro”.

² All’inizio di *Liberi*, all’indomani del licenziamento degli operai viene organizzata una manifestazione sindacale di protesta che Tavarelli decide di commentare usando una delle canzoni più celebri dei Jethro Tull (storico gruppo di *progressive* inglese) dal titolo, emblematico, “Too Old To Rock ‘n’ Roll, Too Young To Die”. Mentre la cinepresa si sofferma sui primi piani degli operai (alcuni dei quali provenienti direttamente dagli stabilimenti della Montedison) la musica cresce di intensità fino a coprire del tutto le parole, inutili, del sindacalista di turno. La scena nel suo insieme ben ritrae il dramma di questi padri di famiglia che, troppo vecchi per lavorare e troppo giovani per morire, si ritrovano all’improvviso a dover reinventare le proprie giornate. Su questo argomento si cfr. Zoli (128-129).

³ Dice Tavarelli: “Io vengo da Torino [...] e ho ben presenti gli operai e il loro attaccamento al lavoro. Quando abbiamo girato il film le pagine dei giornali erano piene delle cronache di quello che stava accadendo a Termini Imerese e ad Arese. Il lavoro costruisce l’identità delle persone. Trovo offensivo che ad un uomo licenziato dalla fabbrica si dia un ‘lavoro socialmente utile’, perché prima non lo era?” (Retico).

⁴ “Il mio cinema” afferma il regista, “è fatto più di attori che di grandi immagini. Mi piace molto lavorare con gli attori, e quindi facciamo sempre un grosso lavoro di preparazione, di chiacchiere, di lettura, cercando il più possibile di entrare nei personaggi, in modo delicato, senza appesantire” (Serena Smeragliuolo). In questa ottica emblematico è *Un amore*, film composto da 12 piani sequenza che vanno a comporre i frammenti narrativi che hanno al centro i due personaggi principali della storia (Fabrizio Gifuni e Lorenza Indovina).

⁵ La sceneggiatura di *Liberi* nasce da un soggetto di Angelo Carbone, studente del centro sperimentale di Pescara che racconta ciò che lo stesso Carbone, come rivela Tavarelli (Smeragliuolo), ha vissuto all’interno della fabbrica. Il film dunque, sin dalla sua ideazione, pone una particolare attenzione alla rappresentazione della realtà contemporanea, e prende da essa i primi spunti narrativi.

⁶ Che il rapporto padre/figlio sia uno degli elementi cardini dell’opera, “il vero cuore del film” (Tavarelli), risulta chiaro sin dalle prime inquadrature. Vince, che a bordo della propria auto si appresta a lasciare le montagne abruzzesi, così commenta la propria decisione di partire: “Alcune persone vanno avanti come se la vita fosse una ferita che si richiude solo alla fine, con il marmo e una bella epigrafe. È così è vissuto mio padre per più di 55 anni. Io, invece, cantavo a squarciagola “I Will Survive” e volevo essere diverso da lui. Mi chiamo Vincenzo... Sono nato 22 anni fa qui vicino, in un paese incastrato fra queste montagne e ora curva dopo curva mi sto lasciando dietro tutto quello per cui ho vissuto fino ad oggi”. L’identità e la diversità tra padre e figlio (entrambi chiamati Vincenzo) vengono dunque messe in rilievo immediatamente, insieme alla volontà di Vince di ‘liberarsi’ della precedente identità.

⁷ Come dice la voce narrante: “Lo informarono che sarebbe diventato un lavoratore socialmente utile, e lui aveva chiesto: ‘e prima allora che cos’ero?’ ” In questo semplice quesito risiede il dramma di Cenzo, incapace di comprendere il vecchio ruolo e, meno che mai, il nuovo.

⁸ Va opportunamente sottolineato come il concetto di *Job Insecurity* sia diventato oramai un “grande contenitore che accoglie una molteplicità di articolazioni, di ambiguità e di ambivalenze” (Zuffo e Kaneklin, 139), e quindi possa essere applicato a situazioni diverse (dal precariato, alla disoccupazione, alla perdita del lavoro). Tra le altre pubblicazioni che affrontano il problema del lavoro all’interno della coppia si veda Larson, Wilson e Beley.

⁹ Significativo appare il commento di uno dei compagni di Enzo che ad un certo punto esclama: “A mia moglie è venuta una specie di herpes in faccia. Non l’ha presa bene tutta questa storia”, chiaro esempio degli effetti psico-somatici che una situazione di tale stress può avere sugli individui.

¹⁰ Sull’uso del paesaggio in “funzione psicologica” si veda anche la recensione di Francesco Cattaneo.

¹¹ Che la dimensione psicologica di *Liberi* sia essenziale per una piena comprensione del film risulta abbastanza chiaro dall’attenzione che Tavarelli dà al personaggio di Genny e ai suoi attacchi di panico, unitamente ai riferimenti intertestuali alle teorie su paura, panico e fobie dello psicoterapeuta Giorgio Nardone.

¹² Il già citato Cattaneo, per esempio, parla di qualunquismo, di regia “senza ambizione”, stereotipica e scialba. Maurizio Porro sul *Corriere della Sera* ha parlato, a sua volta, di un film che “indugia nei luoghi comuni”, ha “limitati tempi narrativi” e “non emoziona”.

¹³ Il rapporto che si instaura tra chi perde il lavoro e la percezione del futuro viene affrontato da Chirumbolo e Hellgren che scrivono: “For the insecure employee it is no longer clear what will happen in the future” e il conseguente senso di “powerlessness” (235) si traduce in malesseri psicologici e fisici. Dal punto di vista visivo l’immagine del mare sfuocato e della barca senza guida diventano degli efficaci correlativi oggettivi della crisi di Enzo.

¹⁴ Sulla virata realista di Soldini si veda anche Bernadette Luciano che definisce *Giorni e nuvole* “his most realistic film to date” (xvii). Più in generale sul rapporto realtà/cinema si consulti l’ultimo numero di *Allegoria* in cui si trova una sezione dedicata interamente a questo argomento (Taviani e Vicari).

¹⁵ Boris Sollazzo definisce, correttamente, il personaggio di Michele come “un borghese di altri tempi” che rifiuta “la mancanza di etica, il cinismo e la voglia di licenziare del suo socio più spregiudicato”. Significative, in questo senso, sono le parole dello stesso Michele che esclama: “La verità è che qui quando nasci ti insegnano sempre a farti i fatti tuoi, è così, non c’è nessun senso civico”. Altrove egli parla della “superficialità” e della mancanza di “responsabilità” diffuse in Italia.

¹⁶ Sul concetto di “destandardization” di famiglia e lavoro si veda Jeral Wallulis (119-120).

¹⁷ Indicative, in questo senso, le sequenze che mostrano Michele a casa a passare l’aspirapolvere o al supermercato a fare la spesa, che sottolineano appunto il ribaltamento dei ruoli sociali e di genere che amplificano la crisi del protagonista.

¹⁸ Scrive a tal proposito Benyon: “Men are generally far more reluctant than women to face up to and respond to physical and psychological problems. They suffer deep depression at the loss of the breadwinner role and the status that went

with it” (77).

¹⁹ Citazione tratta dall’intervista a Soldini che si trova sul sito cinemaitaliano.info al seguente link (http://www.cinemaitaliano.info/intervista_a_silvio_soldini_sul_film_giorni_e_nuvole_notizia00926.html).

²⁰ La scena che segue la sessione di laurea di Elsa è, in tal senso, emblematica, e ricorda un’analoga sequenza di *Liberi*. Ripresi alle spalle in campo medio, Elsa e Michele attraversano un piccolo e oscuro tunnel di fronte al quale si apre in tutta la sua luminosità il golfo di Genova. Se in *Liberi* la passeggiata di Cenzo e Paola si snoda lungo uno dei tanti vicoli stretti e clustrofobici di Burri (presagio della loro irreversibile crisi), in *Giorni e nuvole* la presenza del mare dà immediatamente l’idea di una possibile redenzione e di uno sbocco (sul) futuro.

²¹ Durante la conferenza stampa del Festival del cinema di Roma del 2007 Soldini ha detto chiaramente di non aver scelto Genova “per il suo bagaglio di storia e il suo rapporto col lavoro” (Close-Up.it) ma solo per la sua dimensione estetica.

²² Su Genova si veda anche Piccardi (27-28).

²³ Ad Elsa impegnata a restaurare il dipinto, fa da contraltare Michele che, nella scena in cui deve mettere la carta da parati nell’appartamento di una coinquilina, viene colpito da un’improvvisa crisi di panico e non conclude il proprio lavoro. Laddove Elsa si impegna a fondo (e con successo) per riportare alla luce ciò che è stato perso, Michele si dimostra incapace di rimettere insieme i pezzi della propria identità e di riprendersi il ruolo di *homo faber*.

²⁴ Sul simbolismo del drago si confronti Frye che definisce il mostro come “another symbol of sterility and waste and impotence” (84).

BIBLIOGRAFIA

Badinter, Elisabeth. XY. On Masculine Identity. New York: Columbia University Press, 1995.

Bauman, Zygmunt. La società individualizzata. Bologna: Il Mulino, 2002.

Beck, Ulrich. The Brave New World of Work. Cambridge: Polity Press, 2000.

Benyon, John. Masculinities and Culture. Philadelphia: Open University Press, 2002.

Campbell, Joseph. The Power of Myth. New York: Double Day, 1988.

Cattaneo, Francesco. “Liberi”. Cineforum 429 (2004): 96.

Chirumbolo, Antonio and Johnny Hellgren. “Individual and Organizational Consequences of Job Insecurity: A European Study”. Economic and Industrial Democracy 2003 (24.2): 217-240.

Cinemaitaliano. “Intervista a Silvio Soldini sul film “Giorni e Nuvole”.www.cinemaitaliano.info/intervista_a_silvio_soldini_sul_

film_giorni_e_nuvole_notizia00926.html. Sito consultato il 20 febbraio, 2009.

Close-Up. "Festa del cinema di Roma 2007 – Giorni e nuvole – Conferenza stampa". http://www.close-up.it/spip.php?article3299&var_recherche=giorni%20e%20nuvole. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

D'Agostini, Paolo. "I precari di Soldini. Dalle stelle in giù, cronaca di un fallimento". *La Repubblica*, 9 ottobre 2007: 40.

Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Gallino, Luciano. *Il costo umano della flessibilità*. Roma: Laterza, 2001.

---. "Umiliati e arrabbiati". *Repubblica* 4 marzo 2009. www.repubblica.it/2009/03/sezioni/economia/crisi-18/lavoro-gallino/lavoro-gallino.html. Sito consultato il 4 marzo 2009.

Holden, Stephen. "Hard Look at Tough Times for an Italian Marriage". *The New York Times* 11 luglio 2008. www.movies.nytimes.com/2008/07/11/movies/11days.html. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Italica. "Intervista a Silvio Soldini". www.italica.rai.it/index.php?categoria=cinema&scheda=soldini_giornienuvole_intervista. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Larson, Jeffry H., Stephen M. Wilson, and Rochelle Beley. "The Impact of Job Insecurity on Marital and Family Relationships." *Family Relations* 43 (1994): 138-143.

Luciano, Bernadette. *The Cinema of Silvio Soldini. Dream-Image-Voyage*. Leicester, UK: Troubador, 2008.

Morreale, Emiliano. "Liberi". www.film.tv.it/recensione.php/film/1858/liberi/. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Nardone, Giorgio. *Paura. Panico. Fobie. La terapia in tempi brevi*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1999.

Nepoti, Roberto. "Se un'estate a fare da papà è Vince, ventenne irrequieto". *La Repubblica* 19 settembre 2003. www.repubblica.it/2003/i/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/recensioni/liberi/liberi/liberi.html. Sito consultato il 14 febbraio 2009.

Piccardi, Adriano. "Piovono pietre su Elsa e Michele". *Cineforum*

470 (2008): 26-28.

Porro, Maurizio. "Liberi". <http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=9327>. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Retico, Alessandra. "Tavarelli: 'Lavoro e amore contro i licenziamenti'". *Repubblica* 3 settembre 2003. www.repubblica.it/2003/i/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/veneziana/tavarelli/tavarelli/tavarelli.html?ref=search. Sito consultato il 15 febbraio 2009.

Rifkin, Jeremy. *La fine del lavoro*. Milano: Mondadori, 2002.

Rook, Karen, David Dooley, and Ralph Catalano. "Stress Transmission: The Effects of Husbands' Job Stressors on the Emotional Health of Their Wives". *Journal of Marriage and the Family* 53 (1991): 165-177.

Sennett, Richard. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: Norton, 1998.

Silvestri, Roberto. "Genova e nuvole. La forza triste di Soldini". *Il Manifesto* 23 ottobre 2007. www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=232642. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Smeragliuolo, Serena. "La chiave per la libertà". www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1105. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Sollazzo, Boris. "Giorni e nuvole di Soldini. Ieri borghesi, oggi precari". *Liberazione* 23 ottobre 2007. www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=232676. Sito consultato il 20 febbraio 2009.

Fabrizio Tassi. "La crisi del cinema italiano? 'Stronzate'. Intervista a Silvio Soldini a cura di Fabrizio Tassi". *Cineforum* 470 (2008): 29.

Tavarelli, Gianluca Maria. "Note di regia". www.fandango.it/default.asp?idcontenuto=679. Sito consultato il 14 febbraio, 2009.

Taviani, Giovanna, and Daniele Vicari (eds.) "La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani." *Allegoria* 57 (2009): 55-73.

Wallulis, Jeral. *The New Insecurity. The End of the Standard Job and Family*. Albany: State of New York University Press, 1998.

Wilson, Stephan M., Jeffrey H. Larson, and Katherine L. Stone.

“Stress Among Job Insecure Workers and Their Spouses”. *Family Relations* 42 (1993): 74-80.

Zoli, Serena. *Il lavoro smobilita l'uomo. La rapida svolta dall'orgoglio alla paura in una società precaria*. Milano: Longanesi, 2008.

Zuffo, Riccardo Giorgio, and Cesare Kaneklin. “Alle origini dello studio sulla job insecurity e sui survivors: i modelli di Greenhalghe Brockner”. Luigi Ferrari, Orneella Veglio (eds.). *Donne e uomini nel mercato del lavoro atipico. La dimensione psicologica e di genere del lavoro precario e flessibile*. Ravenna: FrancoAngeli, 2006. 137-170.

Cesare Pavese and Film Noir: A Case of Convergent Sensibilities. Preliminary remarks: Pavese, America and the Cinema

While studies on Cesare Pavese have now spread out over a wide area, the Piedmontese writer's long-standing interest in cinema has yet to generate much critical attention. Mark Pietralunga renewed interest in this area in 1991, and short essays by Stefano Della Casa and Lorenzo Ventavoli both appeared in 2007.¹ This paucity of attention is contradicted by regular references to the cinema in Pavese's letters, notebooks, short stories and novels. Indeed, it is probable that much of Pavese's early enthusiasm for American culture derived from seeing American films, as Pavese himself explained in a letter he wrote on April 5, 1930 to his Italian-American friend in Green Bay, Wisconsin, Antonio Chiuminatto. Here the force of a twenty-two-year-old's ingenuous admiration for all things North American springs forth unabated:

You are the peach of the world! Not only in wealth and material life but really in liveliness and strength of art which means thought and politics and religion and everything. You've got to predominate in this century all over the world as before did Greece, and Italy and France. I'm sure of it. What in their little sphere have American Movies done in old Europe—and I've always abused those who maintained [sic] it was their financial organization and advertisements which brought them up: I say it is, not even their artistic value, but their surpassing strength of vital energy don't mind whether pessimistic or joyful—what, I say, have done Movies will do the whole of your art and thought (*Lettere* 117).

These words are the earliest written evidence that Pavese followed the cinema regularly, though the following year he penned the short story "Arcadia," in which he left mention of the film actors that starred in the American westerns, adventure films, comedies, romances and dramas available to the movie-going public in Turin during the 1920s. It is in the early collection of stories entitled *Ciau Masino* (later published in the *Racconti*). "Arcadia's" young, middle-class protagonist Tommaso Ferrero "amava molto il cinematografo,

ma aveva i suoi gusti” (59).² As Tommaso puts it:

I film americani. Costava poco entrare in quei cinema e si vedevano le cose piú belle. Buck Jones, Giorgio O’Brien, Olive Bordeu [sic], Sue Carol—il mare, il Pacifico, le foreste, le navi. Ma soprattutto le cittadine dell’America, quelle case nitide in mezzo alle campagne, quella vita schietta e elementare. Tutto era bello. Gli uomini, individui sicuri, forti, con un sorriso tra i denti, pugni sodi ed occhio aperto. Le ragazze, sempre le stesse dai villaggi alle metropoli, corpo chiaro, volto allegro, sereno, anche in mezzo alle sventure. Si usciva leggeri da quei film. Nel centro dicevano che erano cose banali senz’effetto e senza vita, ma a Masino pareva proprio d’imparare a vivere assistendo a quelle scene (60).³

Fifteen years later in an entry in his private notebook *Il mestiere di vivere* Pavese reaffirmed the constancy of his interest in film. In describing himself on February 22, 1946 he noted:

Sei tornato a passar solo, la sera, nel piccolo cine, seduto nell’angolo, fumando, assaporando la vita e la fine del giorno. Guardi il film come un bimbo—per l’avventura, per la piccola emozione estetica o mnemonica. E godi, godi immensamente. Sarà cosí a settant’anni, se ci arrivi (282).⁴

In the years that intervened between these two documents the Fascist authorities sent Pavese to Brancaleone Calabro in internal exile from August 4, 1935 to March 15, 1936 (Wlassics). While there he was able to keep abreast of the films playing in Turin because he received the *Gazzetta del Popolo* on a semi-regular basis, at that time Turin’s most widely circulated newspaper (Della Casa). Thanks to a letter Pavese wrote from Brancaleone on March 2, 1936 to his sister Maria in which he reminisced about life in Turin, we also know that the “Alpi,” the “Statuto” and the “Ideal” were three cinemas he attended on a regular basis (*Lettere* 337).

Going to the movies is also an activity enjoyed by many of the characters in Pavese’s novels: in *Il Compagno* (1947) Pablo (43) and Carletto (76) go there; in *La casa in collina* (1948) so do Corrado and Cate (106); in *La bella estate* (1949) Ginia (39) and

Severino (43) go to the movies on separate occasions, and Ginia and Amelia also go to see a film together (53). In *Tra donne sole* (1949) Becuccio invites Clelia to see a film (305) just a few pages after she reflects on a conversation between her girlfriends Nene and Rosetta and is reminded of a specific film genre with “ragazze americane” (294).⁵ Pavese’s last novel, *La luna e i falò* (1950), refers to the screen in the creation of Anguilla’s girlfriend Nora, who often wants to be taken to the movies (16), and through the schoolteacher Rosanne, who aspires to a Hollywood film career (85). In addition, Pavese sought to write for the cinema himself. He left four drafts of ideas for films, though none of them was ever realized or published during his lifetime.⁶ To all of this we can add the fact that Constance and Doris Dowling, the American film actresses that Pavese knew during his last year of life, both appeared in noir films.⁷ As is well known, Pavese dedicated his last love poetry and *La luna e i falò* to Constance.

Film noir

From beginning to end film noir spanned a period of perhaps eighteen years, from *Stranger on the Third Floor* (1940) to *Touch of Evil* (1958), and was given its name in 1946 by the French film critic Nino Frank, who needed a term to apply to the dark cast of American wartime cinema, which had been kept from European screens until after W.W. II (Krutnik). The films that especially caught Frank’s eye were *The Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944), *Murder, My Sweet* (1944), *Laura* (1944) and *The Woman in the Window* (1944). The first three of these began life as hard-boiled detective or crime novels--in this case by Dashiell Hammett, James M. Cain, and Raymond Chandler, respectively.⁸ Not only did many noir films share this same type of parentage but several authors of detective novels, such as Chandler, also adapted works (mostly by others) for the cinema (O’Brien).

Cain is particularly important in this context because Pavese acknowledged the influence of Cain’s narrative rhythm and treatment of time on his own 1941 novel *Paesi tuoi*.⁹ Tibor Wlassics observed over twenty years ago that the parallels between *Paesi tuoi* and Cain’s 1934 novel *The Postman Always Rings*

Twice were “numerous and conspicuous,” and Pavese would have been able to read Cain’s novel in the original before it was made into one of the three film versions released during his lifetime in 1939, 1943 and 1946 (Wlassics 107).¹⁰ Still, while *Paesi tuoi* is narrated in the first person (a hallmark of much detective fiction and film noir) and ends with a sudden act of criminal violence, it does not manifest many other typical aspects of film noir.

An assiduous filmgoer, Pavese was certainly aware of the glut of noir films that invaded the Italian market after W.W. II, as he was of the rise of Italian neorealist cinema during the same period.¹¹ Owing perhaps to the psychological cost of W.W. II in terms of human suffering and its inevitable repercussions on American culture, noir typically features weak, traumatized male protagonists who, in contrast to the tough hard-boiled fiction hero, feel trapped or alienated by their circumstances. Nonetheless, noir cinema framed the vulnerability and victimization of its male heroes in terms both glamorous and appealing, heroes who—just like their literary models—also feel threatened by women (Krutnick). Indeed, the duplicitous, double-crossing or outright evil woman was a staple of feminine eroticism in noir film: the *femme fatale*.¹² This transformation in the representation of femininity may be due in part to changes in the status of American women during W.W. II: a period of time in which they achieved unprecedented economic and social autonomy, but to a degree not encouraged by the patriarchal culture to which they were, and still are, subjected (Hirsch). In fact, it is as if the misogyny of noir films were meant to exact vengeance on the postwar woman for having trespassed onto the territory of patriarchal authority.

As a result of their descent from the double bloodlines of detective fiction and the gangster or crime film of the 1930s, most noir films also include violent action scenes, or at least the threat of violence, though noir plots and their heroes do not necessarily conform to models of detective fiction. Usually, fistfights, chases, shootings, murders, abductions and the like take place at night in confined urban spaces such as hotel rooms, bars, apartment houses, nightclubs, restaurants and city streets. These confining spaces serve as implied threats to the autonomy and freedom of the male noir protagonist, who is frequently pursued through hallways, stairwells

and back alleys. Filming inside automobiles, a common but ingenious technique, functions as a way to suggest encroachment upon the physical and psychological boundaries of noir characters even further (Hirsch). It conveys a sense of the urgency and pace of urban life, while the automobile's mobility provides a logical way to connect successive scenes geographically distant from one another.

From detective novels noir also borrowed a tendency to show its characters engaged in verbal sparring matches, each one firing terse wisecracks at his antagonist. The convergence of these remarks may well derive from Dashiell Hammett's preference for a clean, pared-down dialogue, as well as from Raymond Chandler's characters, who are rarely able to resist the urge to fling ironic barbs at each other (Hirsch). Howard Hawks' 1946 version of Chandler's 1939 novel *The Big Sleep* contains justifiably famous examples of this sort of banter between detective Philip Marlowe (played by Humphrey Bogart) and his client Mrs. Regan (played by Lauren Bacall).

It has been suggested that noir has its dark roots in the German Expressionist cinema that gave birth to films such as Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919), Friedrich Wilhelm Murnau's *The Last Laugh* (1924) and Fritz Lang's *M* (1931), (Hirsch). Directors of Germanic origin became some of the best noir filmmakers working in Hollywood (or precursors to them)--especially Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder and Otto Preminger (Hirsch,).

I contend that aspects of the noir sensibility can be found in works of Italian fiction published during noir's heyday. Among these I would point to Natalia Ginzburg's 1947 novel *È stato così*, which is a murderess' confession in the form of a long flashback. Structurally--and in a sense thematically--it bears a resemblance to Billy Wilder's *Sunset Boulevard*, made three years later in 1950. Noir themes can also be found in Alberto Moravia's work, and in particular in the opening story of his 1954 collection: *Racconti romani*. Entitled "Fanatico," the story recounts a bungled attempt by three poor Romans to kill a taxi driver and steal his vehicle. Some of Pavese's works share or anticipate this sensibility.

Four early short stories

Even before noir films made their way to Italy after W.W. II

Pavese wrote four stories in the late 1930s and early 1940s in which male working-class protagonists become entangled in acts of violence or criminal activities. “Misoginia,” “Temporale d’estate,” “Carogne,” and “La giacchetta di cuoio” include noir themes and sensibilities as integral parts of their structures so that they constitute four cases of pre-cinematic noir.¹³

At the heart of “Misoginia” (1936) is an unnamed misdeed, though we never learn what it is nor whether its perpetrators are ever apprehended—a fact that endows the story with the characteristics of a mystery. Giusto and his older sister run an isolated hotel in the countryside on a road leading up through the Alps into France. One evening haggard young Renato and a slightly older young woman arrive on foot after their car has run out of gas a short distance away. Tired and frightened, they express an urgent need to cross over into French territory as soon as possible. Since neither the reader nor Renato and his sister uncover the truth about the relationship between their two guests, this uncertainty heightens the story’s narrative tension and air of mystery. Giusto’s sister also raises the suspicion that the two young people are on the run after having committed some criminal act: “[Q]uei due avevano la tremarella, ne avevan fatta qualcuna, a parlargli improvviso trasaltavano come conigli” (170).¹⁴ In these terms Pavese establishes a situation that raises more questions than it answers and prepares the reader to expect a narrative resolution in conformity with the parameters of detective fiction or a crime story. After the young couple reluctantly decides to spend the night, Giusto and Renato return to the car to push it over to the hotel. At that point Giusto alludes to the gasoline that Renato had forgotten to get enough of before setting out and he declares “ch’era meglio essersi dimenticata, delle due, la ragazza” (169).¹⁵ This remark is the first in a string of misogynistic comments that Giusto utters, ostensibly as expressions of male solidarity, but it conjures up the specter of a possible rift between his two guests and augments the already-menacing elements of mystery and possible criminal wrongdoing. Just before dawn the next day Giusto offers Renato some cognac to calm his nerves. As Giusto says: “Toglie il batticuore. Le donne non lo capiscono,” and he adds “da uomo a uomo” that “toccare il confine è niente: passarlo, e con un donna che strilla, è la

questione” (171).¹⁶ Giusto and his sister make sure the couple has provisions, a blanket and a guide through the mountains, but he also tells Renato: “ho trent’anni, e ho sempre veduto le donne cavarsela e restarci l’uomo” (174).¹⁷ Here, nearly all of the basic noir characteristics are already present: crime, mystery, suspense, misogyny, terse, vernacular dialogue (though not wisecracking), a nocturnal setting, as well as some of the most common leitmotifs of both American crime fiction and noir films, such as automobile travel and alcoholic drink.¹⁸ What is noticeably missing however is any representation of real violence or an urban setting. In light of these characteristics, “Misoginia” seems very much a literary exercise in the vein of the North American crime or mystery story: the same genre that would give birth to film noir in the following decade. Pavese’s interest in American literature dated back at least as far as his university thesis on Walt Whitman, and when he penned “Misoginia” he had been publishing translations of contemporary American fiction for five years, so at this point he may have already read not only Cain’s *The Postman Always Rings Twice*, published two years earlier, but other American fiction like it. After all, as an editor at Einaudi Publishers, Pavese was the one who would become principally responsible for introducing American literature to the Italian public (along with Elio Vittorini). The story’s thematic nucleus, clamorously declared in its title, was an organic part of American crime fiction of the 1920s and ‘30s, and can be considered a characteristic of the genre.¹⁹ From this perspective, “Misoginia” is a nod to the American crime story, in which the female object of desire also functions as antagonist to the male subject. This arrangement plainly demonizes women, whom it nonetheless eroticizes even as it posits them as potential adversaries of the male detective. A condensation of detective fiction and love story, this apparent reduction of both forms leads instead to a more complex state of mind for the male subject: at once attracted and repulsed by women, he often withdraws to become an observer of them. These are also the psychic parameters underlying Giusto’s misogynistic remarks to Renato, whom Giusto fears is a man about to confront a dangerous border crossing with a traveling companion he can’t trust.

“Temporale d’estate” (1937) displays some of the same plot

characteristics, such as violence and misogyny, as well as other elements such as terse, vernacular dialogue. It recounts a crime of opportunity, when an ex-convict out rowing on the Po with a friend crosses paths with a young woman who, like him, is seeking shelter from a fierce summer storm. Instead of helping, he rapes her and then watches as she drowns trying to escape. Even more than in “Misoginia,” the male protagonist is defined principally in opposition to the objectified female subject, but here exhibits an extreme form of violence, sexual dominance and callous indifference to human life. Moro is an urban, working-class criminal, and the dominance he exerts over his victim seems to indicate the degree to which his fear of the feminine overwhelms the pull he nonetheless feels toward her. As in “Misogina” the urban setting typical of the crime story (and later of the noir film) is apparently absent here, but the story’s events actually take place on the Po river right where it flows through Turin, as if to suggest that male violence against women lies just beneath a thin veneer of civilization like the forces of nature themselves. Certainly the story’s title implies this perspective too. “Temporale d’estate” is a crime story, but one in which the dynamics of sexual attraction and repulsion typical of the American crime story of the early twentieth century become distorted. Moro’s high anxiety in the face of the feminine may also be complicit with psychic regression to a position of primeval consciousness, a fact which overlaps with Pavese’s reading of Lévy-Bruhl’s *Mythologie Primitive* the year before. In this context, rape signals a return to a condition of psychological primitivism that does not preclude even bestial behavior.²⁰ At the same time, the story has a characteristically cinematic structure. Focusing on only two of its four characters at a time (Moro and Aurelio on the one hand, and Clara and Bianca on the other), Pavese develops two separate narratives contemporaneously and cuts back and forth between them as film editors do. Bianca’s rape and drowning marks the point where the dual narrative nuclei collide and indicates the conclusion and resolution of their narrative tension.

In “Carogne” (1937) the reader discovers that an escaped convict, Rocco, has already murdered the man with whom he suspects his girlfriend Concia has betrayed him. Again we are presented with a crime story including the dynamic of male

attraction-and-repulsion vis-à-vis the female object of desire, as well as an array of narrative visual descriptions that anticipate leitmotifs of noir cinema, especially with respect to the effects of light and darkness. An actual structure of luminosity informs the configuration of the story and Rocco's relations with Concia. Accordingly, at the story's beginning set inside the idle lassitude of Rocco's jail "le voci dalla strada giung[ò]no intrisi di sole" but as the narrative unfolds Rocco moves from this light-filled environment into a middle ground of attenuated illumination: the shaded interior of a friend's home where he can hide until nightfall and venture forth under cover of darkness (247).²¹ Once it arrives he steals away to the house in the country where Concia works as a maid, arriving in time to see bushes near the house sliced (i.e. "spacca[ti]") by the headlights of a car as it pulls away (264). As in the noir film, the contrast and motion of the headlights' beams against the surrounding darkness suggest both speed and violence, and they anticipate Rocco's subsequent acts of violence. From a hidden position in the dark he observes Concia and others through the beams of car headlights, and then waits outside until a light goes on in a second-story window. Nocturnal settings such as this were a staple of the noir film set, and noir directors employed the juxtaposition of light and shadow as a metaphor for emotional states (often a sense of entrapment) or to represent heightened dramatic tension.²² In this instance, Pavese's orchestration and control of light serves to communicate several things. With respect to the house he observes, Rocco's position in the dark marks him as an outsider in an emotional and existential sense in addition to a physical one. His total envelopment in darkness also stands in for his lack of emotional serenity: he is bent on revenge and consumed with rage. When he surprises Concia in the dark kitchen alone, he overpowers her and they engage in a physical struggle as he vituperates against her for her treachery. What little dialogue there is is terse and clipped--very close to the taught repartee found in the noir crime film:

--Perdonami, Rocco, --gemette buttandogli il braccio libero al collo. Rocco non rispose e le prese il braccio per staccarlo. Allora Concia levò da sé il braccio e gli menò un'unghia in viso. Lottarono in silenzio e Rocco tornò a sbatterla contro il

muro, inchiodandola col peso di tutto il corpo. Per le narici graffiate sentí l'odore forte di lei. Concia lanciò un [sic] strido acuto che gli fendé le orecchie. --Sta' zitta, --ansimò Rocco, tappandole i denti, --sta' zitta, puttana, nessuno ti sente--. Concia gli morse il pugno e s'afflosciò un'altra volta. --Sta' zitta, --disse Rocco staccandosi, --sta' zitta, altrimenti ti scanno-- (265).²³

This dialogue is so mannered and film-like that Pavese must have realized it himself, and it must be for this reason that he made Rocco and Concia accuse each other of acting, as if they were both performing in films (267-68). Even the description of Rocco's movements inside the dark house repeats common techniques of noir camerawork in order to convey his point of view and thoughts: "Giunto all'uscio si volse e cercò con gli occhi la figura bianca. La vide scura contro la finestra e sentí che lo guardava disperatamente" (269).²⁴ Finally, the story's conclusion recalls the ironic twist characteristic of the weak noir anti-hero's fate: Rocco realizes that he is being sought by the police everywhere and, having no place to hide, walks back into jail.

"La giacchetta di cuoio" (1941) creates an atmosphere of mystery by using an uncomprehending child narrator to relate the climate of sexual tension and jealousy between two adults. This situation is only relieved when the working-class male protagonist strangles his girlfriend and throws her body into the Po. Like the preceding stories, this one is without an urban setting, has very little dialogue and lacks most of the accoutrements of urban life that noir films fetishize, but it does include nighttime settings as well as other cinematic elements: several times characters are set within window frames, a favorite device of noir films to suggest the idea of enclosure or entrapment. On different occasions Pavese also delineates the facial expressions of the two protagonists as well as the quality of their glances. These descriptions are strongly suggestive of the "shot" and the "reverse shot," frequently used in close-ups and in sequence to show narrative point of view in film.

All four stories have plots in which elements of pre-noir crime fiction predominate from beginning to end, but they are not typical of Pavese's fiction. Rather, they are literary exercises that represent a road not followed. In appearance their brevity and simplicity and the popular sources that inspired them keep these short works from

reaching the complexity achieved in longer forms, but the dialectic between popular content and seriousness of purpose is a constant in all of Pavese's works.

La luna e i falò

Unlike the four stories, and written well after the arrival of noir films in Italy, circumscribed parts of *La luna e i falò* can be said to have significant noir-like attributes, which only arise in those chapters having American settings (of which there are three, out of thirty-two: chapters three, twelve and twenty-one). Because the scope of this novel outdistances that of film noir, these chapters' noir facades are only the first of several layers of meaning that can be peeled back from their surfaces. In chapter three (set in San Francisco, El Cerrito and Oakland, California) the protagonist, Anguilla, recalls his swing-shift job as a short-order cook and bartender in a cheap, roadside restaurant and gas station where his girlfriend Nora has also found work as a cashier. The gritty, semi-public space easily stands in for film noir's urban environments in which the happenstance of social interaction proffers situations ripe in opportunities for conversation—at the very least—and often occasions for disagreement, violence or criminal activity. When a truck driver and fellow expatriate from Piedmont happens by one evening, the two men reminisce about people and places in Piedmont as Nora fixes her hair and then tunes in dance music on the radio when she feels annoyed at them. Anguilla has already informed the reader that he has grown tired of Nora, and as his conversation with his customer progresses the two men realize they share the same low esteem of American wine, women and band music. A little later Anguilla observes that in America “avevano non soltanto la sbornia, ma anche la donna cattiva”(17).²⁵

As in the noir film, the misogynistic tone here is unmistakable, but owes its existence to causes that extend well beyond the boundaries of film noir and its American literary background. Much of *La luna e i falò* is concerned with a mythic return to childhood and the past, and to their recapture through memory. This narrative focus derives from Pavese's interest in myth and ethnology as well as primitive consciousness, which was piqued by his reading of Karl Kerényi and James Frazer (in addition to

Lévy-Bruhl) in the 1930s.²⁶ As in other works, *La luna e i falò* sets up a series of binary themes in opposition, such as city/country, childhood/adulthood, and maturity/immaturity. Among these is a thematic pair comprised of the American countryside (devoid of fecundity) and Piedmont's (which is richly invested with attributes of fertility). In Anguilla's consciousness, this same surfeit of value is also attached to women he knew in Piedmont, though in contrast to them *La luna e i falò* presents American femininity as a locus of profound lack and alterity.²⁷ It is for this reason that Anguilla finds his relations with American women unfulfilling and eventually returns to Piedmont. In other words, the ultimate cause of Anguilla's misogyny is both more complex and more highly articulated than that we come across in film noir, even though both Pavese's novel and noir films seem to reach a similar misogynistic point of arrival.

The nocturnal setting of this episode in a bar and grill is, however, in perfect harmony with classic noir taste and is even reminiscent of the restaurant setting in Cain's *The Postman Always Rings Twice*. When Pavese has Anguilla pour his guest a glass of beer and then some "whiskey proibito" he underscores the noir-like quality of this venue further, since drinking alcoholic beverages—along with smoking and making telephone calls—was a quintessential noir pursuit (16).²⁸ Anguilla later goes outside to smoke, but while he and his acquaintance continue their conversation he tells the reader, "Parlammo tutta la sera, fin che da fuori non sfiatarono il clacson" and that "Nora gridò che facessi smettere il clacson" (16-17).²⁹ This information is consonant not just with the noir milieu (on account of the ever-present automobile), but it punctuates Pavese's description as if the car horn were part of a film soundtrack that included both the background noise of automobiles and the dance music that Nora has found on the radio. In addition, the episode is largely narrated in the first person, which coincides with the narrative voice most commonly used in hard-boiled fiction, a fact which also made it the ideal voice in which to make narrative flashbacks in film, a time-honored technique of the noir director.³⁰ While the dialogue between Anguilla and the truck driver lacks the aggression and irony of standard noir banter, it does retain the weighted terseness so characteristic of the exaggerated masculine

posturing found in film noir. In the following paragraph the driver initiates their exchange, and Anguilla replies:

. . . se sapevo che si beve questa roba . . . Mica da dire, riscalda, ma un vino da pasto non c'è . . . —Non c'è niente, --gli dissi, --è come la luna. . . . Il mio amico strinse le spalle, si chinò e mi disse sul banco facendo cenno all'indietro con la mano: --A te queste donne piacciono? Passai lo straccio sul banco. — Colpa nostra, --dissi. —Questo paese è casa loro. . . . --È come questa musicchetta, --disse lui. —C'è confronto? Non sanno mica suonare . . . (16).³¹

In chapter twenty-one Anguilla provides a third-person account of his relationship in Fresno, California with his paramour Roseanne. Pavese breaks the syntax there with direct quotations of Roseanne's words that impart the quality of dialogue and are remarkable because they reproduce spoken American slang from the 1940s. Unlike the exchange between Anguilla and the truck driver above, Roseanne's language retains the wisecracking aspect so commonly found in noir cinema:

[P]er lei una cosa sola contava—decidermi a tornare con lei sulla costa e aprire un locale italiano con le pergole d'uva—a *fancy place, you know*—e lì cogliere l'occasione che qualcuno la vedesse e le facesse una foto, da stampare poi su un giornale a colori—*only gimme a break, baby* [Q]uando le chiedevo perché veniva a letto con me, rideva e diceva che dopotutto ero un uomo (*Put it the other way round, you come with me because I'm a girl*). . . . Non toccava una goccia di liquore (*your looks, you know, are your only free advertising agent*) . . . (86).³²

These textual examples lack the almost-canonical noir attributes of criminal activity and violence found in the preceding stories and are isolated from the context of the rest of the novel, which does not share their characteristics. The stories all manifest aspects of noir plot development, themes and dialogue in addition to characteristics of editing (“Carogne” and “Temporale d'estate”), lighting (“Carogne”) and camera work (“Carogne” and “La giacchetta di cuoio”), but the quotations from *La luna e i falò* show that these more closely

approximate the speech patterns, conversational banter and soundtracks of film noir. The length of Pavese's last novel allows it the room to develop more highly articulated period dialogue as well as give greater attention to details of the noir setting: particulars that endow it with a ripper sense of noir style—in spite of a missing noir plot. Both the stories and the novel provide a glimpse into Pavese's interest in American popular literature and film, but their noir characteristics confirm the fact that the writer's primary concerns lay elsewhere.

Cristopher Concolino SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ The articles by Stefano Della Casa and Lorenzo Ventavoli both appeared in the catalogue accompanying the exhibition *Cesare Pavese e la "sua" Torino* held at the Archivio di Stato in Turin from May 9 to June 17, 2007. Umberto Mariani has also included the essay "Antonioni e Pavese: Storia di un grande amore letterario" in his monograph on Pavese.² "loved the cinema a lot, but had his own tastes" (my translation).

³ "American films. It didn't cost very much to go to the movies and see the most beautiful things. Buck Jones, George O'Brien, Olive, Bordeu [sic], Sue Carol—the sea, the Pacific, forests, ships. But most of all small-town America: those tidy houses in the countryside, the simple straightforward kind of life. Everything was beautiful. The men: strong, sure individuals with a smile on their faces, hard fists and open eyes. The girls, always the same whether from small towns or big cities, clear skin, happy, calm faces even in the midst of adversity. After seeing these films you left feeling lighter. Downtown they would say that they were banal, lifeless and would never amount to anything, but watching those scenes Masino was left with the impression that he was really learning how to live" (my translation). Olive Borden (1906-1947) acted in films from 1924 to 1934. She was linked to George O'Brien romantically and worked under directors such as Mack Sennett, John Ford and Howard Hawks.

⁴ "You have started spending your evenings alone again, sitting in a corner of the little cinema, smoking and savoring life and the end of the day, watching the film like a child, for adventure, the pleasure of beauty or an awakened memory. And you enjoy it, you enjoy it immensely. It will be the same at seventy, if you live that long" (trans. Murch).

⁵ "American girls." Although Clelia's recollection here is of a film category rather than a single movie, Lorenzo Ventavoli surmises that she is making a reference to

George Cukor's 1939 film *The Women*, released in Italy as *Donne* (185).⁶ Cesare Pavese e la "sua" Torino, 95. Pavese's drafts were published posthumously as "Il diavolo sulle colline" and "Breve libertà" (*Cinema Nuovo* 8.141 (1959): 389-395 and 396-400); "Amore amaro" (*Cinema Nuovo* 9.147 (1960): 390-396) and "Il serpente e la colomba" (*Cinema Nuovo* 16.188 (1967): 258-279), which has an alternate title: "La vita bella."

⁷ Constance appeared in *Black Angel* (1946), *Blind Spot* (1947) and Doris in *The Lost Weekend* (1945), with Ray Milland—which won the Oscar for best picture that year—and *The Blue Dahlia* (1946), with Alan Ladd and Veronica Lake.

⁸ Foster Hirsch notes: "For both the writers and their protagonists, "hard-boiled was first and foremost a matter of style. It was a stance, a way of observing and behaving that demanded the suppression of any openly expressed feeling. Hard-boiled toughness was indicated by appearance, by occupation, by personal habits, and by manner of speech. Dressed typically in trench coat and fedora, a constant smoker and a heavy drinker, the hard-boiled hero was a man of the city, usually though not always engaged in criminal detection, a cop or a gumshoe. Moving through the criminal underworld with a shield of ironic and wry detachment, this self-conscious he-man figure used violence to contain violence . . ." (24). According to Lee Server, the darkness of hard-boiled American fiction was also recognized explicitly in the name of "a new line of French paperbacks called *Serie Noire*" that published translations of works by authors such as Hammett and Cain (1). O'Brien points to Dashiell Hammett's 1929 novel *Red Harvest* as the first hard-boiled novel, published in the wake of the editorial success of the pulp magazine *Black Mask*. Founded by H.L. Mencken in 1920, from 1926 on *Black Mask* published more and more detective fiction (63).

⁹ See the essay "Ragioni di Pavese," written in 1946 and published posthumously in *Saggi letterari* in 1951. There Pavese wrote: "l'americano che per il suo «tempo», per il ritmo del narrare mi gravò sulle spalle davvero, nessuno al tempo di *Paesi tuoi* lo seppe dire: era Cain" (223).

¹⁰ See Pierre Chenal's *Le Dernier tournant* (1939), Luchino Visconti's *Ossessione* (1943) and Tay Garnett's *The Postman Always Rings Twice* (1946).

¹¹ In Pavese's radio interview on June 12, 1950 he stated: "Quando si parla di Hemingway, Faulkner, Cain, Lee Masters, Dos Passos, del vecchio Dreiser, e del loro deprecato influsso su noi scrittori italiani, presto o tardi si pronuncia la parola fatale e accusatrice: neo-realismo. Ora, vorrei ricordare che questa parola ha soprattutto oggi un senso cinematografico, definisce dei film che, come *Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo—americani compresi—e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava in Italia negli stessi anni in cui vi si diffondevano i narratori americani" (*Saggi* 263-64). While Pavese's carefully worded statement refers here to the "stile" of neorealist film, the inclusion of Cain's name shortly before the reference to *Ossessione* implicitly recognizes that the story of this 1943 film by Luchino Visconti derives from Cain's 1934 novel *The Postman Always Rings Twice*.

¹² Kelly Oliver and Benigno Trigo point out the pervasiveness of this dynamic by

indicating a rare exception to it, since “[t]he only classic noir directed by a woman, [Ida] Lupino’s *Hitch-Hiker*, . . . dispenses with the femme fatale” (222).

¹³ Except for “La giacchetta di cuoio,” which was included in the collection of short stories *Feria d’agosto* (1946), these stories—relatively early works—were published only posthumously in the two-volume collection *Racconti*.

¹⁴ “They’re scared to death, those two. They’ve done something. If you speak to them when they don’t expect it they jump like rabbits” (trans. Murch).

¹⁵ “It would have been better to leave your girl behind rather than the gas” (my translation).

¹⁶ “Takes away your palpitations. Women don’t understand that,” and he adds “man to man, that getting to the border is nothing. It’s crossing it that’s the problem, especially with a woman who can’t keep quiet” (trans. Murch).

¹⁷ I’m thirty, and I’ve always noticed that women manage to get out of trouble, leaving the man behind to deal with it” (my translation).

¹⁸ O’Brien notes that “a large percentage of the hardboiled writers were alcoholics” (126).

¹⁹ On the contrary, in considering misogyny in Pavese’s work, several, such as Davide Lajolo, Armanda Guiducci (119), and Dominique Fernandez have sought to trace its origin to autobiographical sources or to the psycho-sexual configuration of Pavese’s personality.

²⁰ On September 15, 1936 Pavese wrote in *Il mestiere di vivere*: “Il libro di Lévy-Bruhl *Mythologie Primitive* lascia supporre che pensando la mentalità primitiva la realtà come scambio continuo di qualità e di essenze, come flusso perenne in cui l’uomo può diventare banano o arco o lupo e viceversa (ma non l’arco diventare lupo, per esempio), la poesia (immagini) nasce come semplice descrizione di questa realtà (il dio non *somiglia* al pescecane, ma è pescecane) e come interesse antropocentrico. Insomma, le immagini (ciò m’interessa!) non sarebbero gioco espressivo, ma positiva descrizione”(46).

²¹ “the voices heard in the street seem to be drenched in sunlight” (my translation).

²² “*Noir* stories are about departures and lapses from the normal world, and the films’ deliberate visual styling enhances the kind of transformation from reality to nightmare that the narratives dramatize. The most well-known of *noir*’s visual inflections, its virtuoso lighting, is borrowed directly from the German Expressionists. Compulsively addicted to shadows, and to high contrasts between light and dark, the *noir* screen offers a cornucopia of patterns of chiaroscuro, as pools of shadow surround and sometimes overtake small centers of light. As the characters are menaced by a hostile world, so sources of light within the frame are attacked by an invading, pervasive darkness” (Hirsch, 90).

²³ “Forgive me Rocco, --she groaned, throwing her free arm around his neck. Rocco didn’t answer and took hold of her arm to remove it, so Concia removed it herself and clawed at his face with her fingernails. They fought in silence and Rocco threw her up against the wall again, nailing her down with the entire weight of his body. Her strong smell came to him through his scratched nostrils. Concia let out an ear-splitting shriek. --Shut up, --panted Rocco, plugging up her mouth, --shut up, whore, no one can hear you--. Concia bit his fist and then went limp

again. --Shut up, --said Rocco detaching himself from her, --shut up, or I'll slit your throat--" (my translation).

²⁴ "When he reached the door he turned and looked for her white face. He saw her dark outline against the window and knew that she was looking at him in desperation" (trans. Murch).

²⁵ "and it wasn't only their drink that was bad but their women, too" (trans. Sinclair)

²⁶ *Il mestiere di vivere*, 15 settembre 1936 (46) and 19 novembre 1939 (150).

²⁷ This issue is discussed in some detail in "Value and Devaluation of Nature and Landscape in Pavese's *La luna e i falò*."

²⁸ Billy Wilder's 1945 noir *The Lost Weekend* is the story of a writer's struggle with alcoholism and won the Oscar for the best film that year. Barbara Stanwyck, who starred in the 1948 noir *Sorry, Wrong Number*, was nominated for an Oscar for her portrayal of a woman confined to her sickbed who accidentally discovers that her husband is planning to murder her. Long sequences of it show Stanwyck on the telephone.

²⁹ "We talked all evening, until they'd nearly broken his horn outside" and that "Nora shouted to me to make them stop hooting" (trans. Sinclair).

³⁰ A well-known example is William Holden's voice-over narration in the flashback at the beginning of Billy Wilder's *Sunset Boulevard*, 1950. The viewer is presented with the spectacle of Joe Gillis' corpse (Holden) as it floats on the surface of a Hollywood swimming pool. Off-screen, Gillis' voice nonchalantly recounts the events that led up to his own murder.

³¹ "But if I'd known that they drink this sort of stuff. . . . There's no denying, it warms you up, but there's no wine hereabouts [. . .] --There's nothing here, --I said. --It's like living on the moon. [. . .] My friend shrugged his shoulders and bent over the counter, pointing over his shoulder. --Do you like these women?" he asked. I gave the counter a rub. --It's our own fault, --I said. --This is where they belong. . . . --It's just like this music of theirs, --he said. --There's no comparison. They don't know how to play at all" (trans. Sinclair).

³² "[O]nly one thing mattered to her—to get me to go back with her to the coast and open an Italian bar, hung with vines (*a fancy place, you know*) in the hope that someone would see her and take her photograph and have it printed in one of the coloured weeklies (*Only gimme a break, baby*). [. . .] When I asked her why she came to bed with me, she laughed and said after all I was a man (*Put it the other way around, you come with me because I'm a girl*). [. . .] She never touched a drop of liquor (*Your looks, you know, are your only free advertising agent*) . . . " (trans. Sinclair).

WORKS CITED

Concolino, Christopher. "Value and Devaluation of Nature and Landscape in Pavese's *La luna e i falò*" *Italian Culture*. 11 (1993): 273-284.

- Della Casa, Stefano. "Pavese, Torino e il cinema" *Cesare Pavese e la "sua" Torino*. Ed. Mariarosa Masoero and Giuseppe Zaccaria. Torino: Lindau, 2007.
- Fernandez, Dominique. *L'Echec de Pavese*. Paris: B. Grasset, 1967.
- Guiducci, Armanda. *Invito alla lettura di Cesare Pavese*. Milano: Mursia, 1972.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film noir*. New York: Da Capo, 1981.
- Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.
- Lajolo, Davide. *Pavese: Il vizio assurdo*. 1960. Milano: Rizzoli, 1984.
- Mariani, Umberto. *Un uomo tra gli uomini: Saggi pavesiani*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2005.
- Murch, A. E., trans. *Stories*. By Cesare Pavese. New York: Ecco, 1987.
- Murch, A. E. and Jeanne Molli, trans. *This Business of Living*. By Cesare Pavese. London: Quartet, 1980.
- O'Brien, Jeffrey. *Hardboiled America: Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*. New York: Da Capo, 1997.
- Oliver, Kelly and Benigno Trigo. *Noir Anxiety*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- Pavese, Cesare. *La bella estate. Il diavolo sulle colline. Tra donne sole. La bella estate*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1949.
- . *La casa in collina. Prima che il gallo canti*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1949.
- . *Il compagno*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1947.
- . *Lettere 1926-1950*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1966.
- . *La luna e i falò*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1950.
- . *Il mestiere di vivere*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1952.
- . *Racconti*. 4th ed. Torino: Einaudi, 1953.
- Pietralunga, Mark. "The Young Pavese's Thoughts on Cinema" *Romance Languages Annual*. 3 (1991): 299-302.
- Server, Lee. Introduction. *Harboiled: Great Lines from Classic Noir Films*. By Peggy Thompson and Saeko Usukawa. San Francisco: Chronicle Books, 1996. 1-7.

Sinclair, Louise. Trans. *The Moon and the Bonfire*. By Cesare Pavese. London: Peter Owen, 1974.

Ventavoli, Lorenzo. "Il cinema di Cesare Pavese" *Cesare Pavese e la "sua" Torino*. Ed. Mariarosa Masoero and Giuseppe Zaccaria. Torino: Lindau, 2007.

Wlassics, Tibor. *Pavese falso e vero: Vita, poetica, narrativa*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1985.

Credetelo a me, che oggidi, chi ha danari pur assai, è nobile, e chi è povero è riputato ignobile (III.60, 556).¹

Denaro e potere nel Novelliere di M.M. Bandello

Presentare un saggio sul significato di una delle principali strutture materiali (il denaro) e sua mise en écriture all'interno del novelliere bandelliano -- per riprendere il titolo di una raccolta di saggi del 2005²-- non può non trovare migliore legittimazione delle parole prefative di Adelin Charles Fiorato:

Notre souci constant a été d'insérer le conteur entre, d'une part, la conjoncture socio-culturelle, qui conditionne en très grande partie son expérience et sa production, et, d'autre part, son oeuvre littéraire, résultante d'une série complexe de relations et de médiations qui s'interposent entre l'époque et l'homme, entre l'homme e l'écriture.³

Considerazioni dalle quali risulta chiara l'esigenza di un'integrazione di metodi appartenenti a diversi domini cognitivi al fine di fornire una chiave di lettura del prodotto letterario nel suo insieme che, per la sua poliedricità, meglio contestualizza ed integra gli indizi documentari presenti. Indizi documentari utili, sia ben inteso, non tanto per l'individuazione di un fenomeno --facile in tal senso il rischio di una mutilazione del corpo letterario trasformato all'occasione angusto bacino da cui pescare unicamente dati statistici e cifre utili allo storico-- quanto piuttosto per la possibilità e l'occasione di rappresentare un contesto nella sua dinamicità sociale, storico e antropologico complesso, di cui l'opera letteraria è parte integrante ed espressione.

Studiare il fenomeno del denaro sarà quindi, anzitutto, un'operazione contestualizzante, in cui l'oggetto studiato rappresenta, per diffusione e ricorrenze, anche un elemento 'strutturale' delle unità narrative in gioco. Una 'funzione' in senso proppiano insomma o un 'segno' intorno a cui polarizzare un gruppo di variabili culturali

ad esso strettamente irrelate e da esso dipendenti. Il denaro quindi come funzione integrale di un'ideologia dominante (autoriale), spesso non univoca ma unitaria (conservatrice) e tuttavia fortemente connessa e irrelata alle dinamiche sociali in corso.

Sulla base di quanto detto e lungi soprattutto dal promuovere un determinismo semplicificante, il presente studio vuole analizzare la nozione di valore alla luce di una valutazione complessiva del messaggio letterario⁴ del conteur di Castelnuovo Scrvia allo scopo di stabilire una prima griglia ordinatrice atta ad individuare e classificare la polisemanticità della parola denaro, sullo sfondo di un paradigma di riferimento, rappresentato dalla nuova configurazione socio-economica di metà XVI secolo.

L'eredità, la dote, il potere acquisitivo come misura di status, l'economia familiare riassumono ed amplificano una vasta gamma di problematiche centrali nella ricostruzione di una possibile 'mappa' mentale di un'epoca, i cui tabù, pudori e resistenze reagiscono (come nel caso dell'usura)⁵ o si conformano, alle nuove sollecitazioni innescate dal circolante in uso. Il denaro insomma, accanto ai motivi della famiglia, dell'amicizia, della nobiltà, dell'avarizia, dell'amore, della cupidigia, degli ordini religiosi malversati diventa un filo rosso, una guida alla lettura che si dipana nei lunghi corridoi del labirinto narrativo del novelliere bandelliano.

Tale il caso della Novella I.23,⁶ in cui l'autore mette in scena una storia d'amore all'interno della sua progenitura gotica.⁷ La lunga digressione sull'antica e nobile discendenza, certificata da tanto di supporto documentario,⁸ oltre a manifestare una nostalgica 'aspirazione'⁹ giova, legata com'è al passaggio generazionale dal padre (Velamiro) -- cavaliere-mercenario-- al figlio, da espediente per misurare e presentare alcune importanti differenze all'interno del concetto stesso di nobiltà:¹⁰ morale e liberale quella di Bandelchil, fondiaria e cumulativa quella del padre.

Una nobiltà, comunque sia, che sin da inizio racconto percepiamo chiusa sulla difensiva, se l'angoscioso monologo del giovane protagonista, invaghitosi della bella gota Aloinda, prospetta il dubbio delle possibili origini plebee dell'amata:

Io non so chi la giovane si sia, se è nobile o no, se è gota o

romana. Ma che dico io, sciocco ch'io sono? Debbo io dubitar già mai che ella non sia nobilissima? Ella certissimamente non può esser se non nata di nobilissimi parenti. E come avrebbe Iddio posto tanta bellezza e tante meravigliose doti in persona vile? E quantunque ella si ritrovasse nata di parenti ignobili, se Dio l'ha fatta nobile e dotata di tante virtù, chi sarà oso chiamarla ignobile? Se è romana scesa di sangue romano, questo le basta a renderla nobilissima. Se è di stirpe gotica, ella non può esser se non figliuola di soldato, e la milizia nobilita chiunque segue l'arme e quelle lodevolmente essercita. Sí che io non debbo temere di ricever onta se costei amo.¹¹

L'alternarsi convulso delle ipotesi, che non tarda a trasformarsi in delirio amoroso, sottolinea lo sforzo vano di conciliare l'incolmabile divario – ancora solo congetturale -- tra status sociali incompatibili.

Le giustificazioni provvisorie di volta in volta apportate: la nobiltà divina, la romanità, la goticità che nobilita chi segue il mestiere delle armi, non giovano a fugare il tarlo dalla mente del protagonista, il quale sente la necessità, il giorno seguente, di pedinare la fanciulla e di essa raccogliere quante più notizie possibili:

Egli, conosciuta la giovane e spiata di cui la casa fosse, intese il padrone di quella esser goto e chiamarsi Clisterdo e la fanciulla Aloinda. Piacque assai al giovane aver ritrovato quella esser nobile e il padre suo uomo di gran stima il quale allora a Ravenna appo Teodorico si trovava.¹²

Il ritrovamento dell'anima 'gemella', in senso pregnante, se da una parte legittima l'unione, dall'altro giustifica la beffa del finale: l'incontro segreto e lo stratagemma del temporaneo accecamento della dama di compagnia, attraverso la copertura dell'unico occhio sano da parte di Aloinda accennano infatti, sebbene in potenza, alla comicità più eversiva della tradizione boccacciana e al conseguente rovesciamento dei rapporti di autorità legati al ruolo sociale e sessuale della donna.

Nei fatti però il pericolo viene subito riassorbito e fatto rientrare dal fidanzamento di Bandelchil il quale, tenendo nobilmente

fede alla parola data e stringendo con la giovane matrimonio, sigilla e ‘menda’ definitivamente il possibile strappo di una moralità cristiana retta su rituali e codici di cui appunto Bandelchil sarebbe all’occhio dell’autore il detentore. Tuttavia vari, nel Novelliere bandelliano, sono gli esempi di chi a tali regole contravviene sfidando le gerarchie. Nella novella I.25 la cupidigia di denari mette a confronto la furberia e spregiudicatezza di un ladro con l’ostinazione di un Faraone. La stessa cornice della dedicatoria, al cui centro è la narrazione di Costantino Tizzone¹³ sul ‘ragionamento dei ladronecci’ presso i Lacedemonii preannuncia nella scelta topografica l’eccezionalità della trama.¹⁴ Costantino infatti, rivendicando lo spazio agreste dello svago e del narrare per il piacere di narrare, contrario alle contese e al caos dell’ambiente urbano,¹⁵ chiede ai partecipanti di spogliarsi degli abiti civili, contrassegni inadeguati di rango ed ufficio,¹⁶ per assumere un costume più spontaneo e lontano dalle formalità cittadine.

Un luogo, questo della campagna, cui far corrispondere una pratica narrativa ‘libera,’ finalizzata cioè al puro e semplice intrattenimento e svago (“ove qui ce ne stiamo, come vedete senza cerimonie ed usiamo quella libertà che ci pare”),¹⁷ che rispecchia il fastidio dell’aristocrazia feudale e fondiaria che seppur non contrapposta (Tizzone invita gli altri, dopo averlo fatto lui stesso, a lasciare i panni borghesi), risulta perlomeno infastidita dalla vita cittadina e borghese.¹⁸ La narrazione infatti offre una struttura duale, impernata intorno a due blocchi narrativi, alternando al tema della cupidigia dell’architetto e dei figli, “desiderosi in poco di tempo e con poca fatica di arricchire”,¹⁹ il tentativo del Faraone di perseguire e punire i malfattori. Mentre però nella prima sezione della novella il lettore è portato a concordare sulla necessaria punizione del latrocinio, nella ‘seconda parte,’ la ‘balordaggine’ del Faraone cede il campo ad una valutazione positiva dell’astuzia e dell’‘ingegno’ del ladro il quale con un’ accorta serie di espedienti gabba 1) i soldati messi a guardia del corpo mutilato del fratello 2) la figlia dello stesso regnante --trasformatasi all’occasione e per volere del padre prostituta – e 3) il Faraone stesso, sfidato e superato nella sua funzione di ‘modello’ e autorità assoluta e superiore.

La positività del ladro, che tenendo conto del conservatorismo

bandelliano può sembrare a prima vista anomalo, in realtà trova sua piena giustificazione nella critica esplicita e ad effetto sulla nobiltà 'di toga' a cui la dedicatoria aveva già fatto allusione. Essa cioè non è altro che un pretesto letterario attraverso cui denunciare i difetti, da esorcizzare, propri di un sistema nobiliare su cui grava l'ombra di un passato dubbio:

E così avviene che molti sono chiamati nobili, la cui nobiltà cominciò per commesse scelleraggini, non per opere virtuose. Così questo fratricida ladrone di vile sangue nato divenne barone e signore di gentiluomini.²⁰

Al centro di tale denuncia v'è l'abiezione morale della brama di oro e ricchezze; una denuncia non stabilita a priori, ma condotta tenendo presente un precisa caratterizzazione economica che contrappone alle ricchezze della 'cassaforte' perfettamente ingegnata propria di un'economia di lusso, statica, d'accumulazione, accessibile ai soli occhi del Faraone che usa i suoi preziosi per proprio diversivo o al più come espressione del proprio potere e rango,²¹ le ricchezze acquisite dal ladro con espedienti via via più ingegnosi, motori di un meccanismo sociale altrimenti 'bloccato.'

Se, fin dall'inizio, l'ingordigia del possesso dei beni fissa l'architetto, insieme ai figli, nel ruolo furfantesco di scassinatori, nella seconda parte del racconto si assiste ad una progressione 'catartica' del ladro sopravvissuto il quale conquista con l'uso dell'ingegno 1) la libertà 2) un titolo nobiliare, sposando la figlia del Faraone, ma soprattutto 3) la convinzione e la confidenza nella propria abilità intellettuale. Il denaro, a rovesciamento avvenuto, scompare dalla scena. La connotazione positiva del ladro e quella negativa del Faraone, ormai chiuso nel ruolo patetico di vano oppositore finiscono per tracciare due ideali traiettorie le cui parabole raggiungono gli apici, seppur di segno opposto 1) nel trionfo dell'intelligenza del ladro, sempre più abile nel sottrarsi alle trappole tese dal Faraone (parabola ascendente) e 2) nel fallimento dell'ostinato regnante, che induce la propria figlia a prostituirsi pur di vincere e inficiare l'attacco contro il proprio potere materiale e simbolico (parabola discendente). I due movimenti della novella comportano inoltre

una dinamica sociale a ‘somma zero’: all’impotenza del Faraone, corrisponde la scaltrita sagacia e destrezza del ladro, il quale, con una scalata portentosa, fa suo uno status sociale esclusivo (diventa barone e genero del regnante). Il destino del Faraone risulta legato per sempre al destino del neo-promosso barone a conferma che il pericolo del ribaltamento in favore dei nuovi regnanti è ormai una realtà.

Da quanto osservato, un paio di considerazioni meritano la nostra attenzione: la visione della realtà sociale nella I.25 si configura certo, chiaramente verticalizzata, nobiliare ed elitista, tuttavia l’A. non manca di rilevarne le forti contraddizioni socio-economiche e l’urgenza delle nuove spinte sociali²² in corso (a ragione si è parlato, per Bandello, di “atmosfera di realtà”²³ contrapposta alla artificiosità boccacciana).²⁴ Se in Bandello, la chiara tendenza conservatrice blocca ulteriori approfondimenti e più lucide considerazioni sulle dinamiche socio-politiche, non si può dire che i cambiamenti nel tessuto sociale di cui è testimone passino del tutto inosservati.

Le stesse parole al presente, poste in chiusa della novella del Faraone, alludono già in modo implicito ad un processo ‘di decadenza’ morale e politica ‘in corso’:

E così avviene che molti sono chiamati nobili, la cui nobiltà cominciò per commesse sceleraggini, non per opere vertuose. Così questo fratricida e ladrone di vil sangue nato divenne barone e signore di gentiluomini.

Ulteriore testimonianza in tal senso si incontra nella III.55, in cui un dottore di legge bolognese (e se ne enfatizza lo status di agiatezza materiale come anche di nobiltà di stirpe, non tanto o solo di toga) si mostra moralmente peggiore (scelerato)²⁵ di Ser Ciappelletto nella sua laicità irriverente ed offensiva.²⁶

Se è vero, come diceva Mazzacurati,²⁷ che in Bandello “il cerchio fisicamente esploso della cornice viene socialmente ricomposto nella memoria del narratore”, è altrettanto vero che tale ricomposizione invade il campo delle novelle soprattutto a livello ideologico. La novella I.26²⁸ si mostra in tal senso tipica; la storia di un amore destinato a finir male tra la duchessa di Amalfi, ricca

ereditaria, e il suo maggiordomo, demanda al denaro la funzione centrale di sanare rapporti di squilibrio tra classi attraverso la conquistata indipendenza economica, altrimenti impossibile da colmare data la rigida struttura sociale di riferimento. Se la ricchezza e l'acquisizione di beni di lusso sono uno strumento necessario per individuare uno status di privilegio, è anche vero che in una condizione di economia mista--a partire dal Medioevo--il denaro accumulato e depositato, cioè non reso circolante e più soggetto a consumo rappresenta la negazione stessa della funzione di valore, così come in una visione nazionalistica la tesaurizzazione equivale a una stagnazione del circolante che contrae il mercato e genera crisi.²⁹ Il denaro inoltre costituisce, se considerato in termini non strettamente economici e seguendo il pensiero aristotelico dell'Etica e della Politica, la misura di una capacità extra monetale più tipicamente gestionale cui fa da contrappunto la crapula e la violazione delle regole naturali della coesistenza politica.

Il mantenimento della ricchezza è un segno di saggezza, la produzione di surplus invece un segno di ambiguità; la moltiplicazione dei beni ereditati dal marito nobile e incapace di gestire la propria dote fanno della duchessa, che sa come assestare le finanze e usare con liberalità (la dote per la servitù) tale surplus, la vera virtuosa del racconto. Una virtuosa per cui Bandello prova compassione ma anche nostalgia. Certo il dramma è tutto concentrato sulla gravità che tale scelta di cambiamento di status (da vedova nobile a neomaritata 'borghese') comporta, eppure il contrasto economico rimane irrisolto e Bandello, nella introduzione alla novella, nonostante si soffermi ironicamente sulla costante violazione delle donne da parte del sesso maschile, egemone e repressivo, non tralascia di sottolineare il ventre molle di un sistema, quello nobiliare appunto, i cui membri per cieca passione o per semplice interesse commettono errori imperdonabili nei confronti della propria casata e del proprio rango.³⁰

Analoga ulteriore riflessione sull'argomento presenta la dedicatoria alla III.60, in cui Azzo Vesconte, imbarazzato dal matrimonio contratto da un suo familiare con una plebea figlia di un macellaio ('beccaio'), pone la questione degli incomodi rapporti tra nobiltà di sangue e 'borghesia' cittadina arricchita:³¹ per

contrasto, l'introduzione alla II.27 rappresenta un manifesto della reazionaria concezione socio-economica bandelliana³² secondo la quale l'andamento incostante della Fortuna rappresenta un elemento assolutamente negativo³³ e come un oltraggio al sistema dei "sette nobilissimi e ricchi marchesati che in Italia per il più regnano."³⁴ Che ci troviamo di fronte ad una struttura sociale fortemente verticalizzata eppure magmatica, mobile eppure vischiosa, come già denunciato dall'episodio della duchessa di Amalfi, viene attestato dalle novelle II.14,³⁵ III.37³⁶ e soprattutto dalla introduzione alla III.60³⁷ (quest'ultima la trascrizione stessa di un racconto di mercante).

In II.14 il protagonista, Meguolo Lercaro, viene presentato infatti come: "nostro gentiluomo...della nobile ed antica schiatta dei Lercari", il quale "negoziando" a Trebisonda, "trafficcava con inestimabil utilità in quella provincia e nell'altre parti di modo che divenne ricchissimo".³⁸ Un personaggio, tale Meguolo, chiaramente legato a codici di comportamento cavalleresco, per cui la reiterata offesa contro la sua persona e i Genovesi da parte di un insolente cortigiano, scatena una sete ostinata di vendetta perfino contro l'imperatore, contenuta solo da un atto di pubblico e plateale pentimento.

L'aristocrazia di Meguolo, accentuata per contrasto dalla volgare brama di denaro dell'equipaggio mercenario da lui raccolto per armare le sue galere³⁹-- che come sottolineato da Jones può essere giustificata nel testo dalla diffusione di certi stereotipi allora in circolazione⁴⁰ -- torna 'magnificato' nelle battute finali, lì ove il cavaliere presenta le ragioni del suo furore:

Che non era venuto in quelle parti da sì lontano paese per cupidigia di sangue né di roba, ma per sodisfar a l'onor suo e del nome genovese, al quale teneva aver integralmente sodisfatto.⁴¹

Anche in II.15⁴² e 16⁴³ nobiltà e denaro sembrano spartirsi la scena. La storia della mugnaia violentata da un certo Pietro, cortigiano del duca Alessandro de' Medici di Firenze a cui il duca stesso, scoperto l'oltraggio, ordina "con un viso di matrigna" un matrimonio riparatore nel quale tutti e tre i compari coinvolti devono contribuire

alla dote della malcapitata, è un bell'esempio di tutela sociale ma anche di dissimulato controllo. Le ultime frasi restituiscono in pieno la gioia per l'avvenuto miracolo del *vir probus* (Alessandro), che ha saputo lavare la macchia del disonore: tutta Firenze gioisce per questa sua lezione di moderazione e legalità⁴⁴, tuttavia la superficie della novella non appare, ad un'attenta lettura, completamente 'composta' poiché la trama presenta conflitti che denunciano una latente tensione sociale.

L'episodio in cui il duca viene a sapere, attraverso le preghiere del padre mugnaio, dell'oltraggio subito dalla figlia, è caratterizzato da una reazione rude e sprezzante del nobile incredulo, propria di una tracotanza fissata dalle rigide gerarchie sociali e da un impulso caratteriale che denuncia, più in generale la reazione scomposta, perché difensiva, di un'intera classe.

Il brusco monito, "Vedi, buon uomo: guarda che tu non mi dica bugia, perciò che io te ne darei un agro castigo," è una risposta che chiaramente collide con la soluzione suppostamente 'democratica,' in quanto volta al bene del popolo minuto, della fine del racconto.⁴⁵ La assoluzione del misfatto tramite risarcimento monetario, sollecitato e mediato dal duca, per quanto cospicuo e generoso, si mostra comunque ambiguo e difettoso.

La 'facile' lezione di liberalità e giustizia del duca lascia aperta comunque una pista interpretativa molto meno conciliante e per questo più inquietante: l'uso del denaro, come mezzo di compra/vendita e 'riscatto' per la violazione di una fanciulla indifesa stravolge l'esempio di moralità codificata dal rango. La preoccupazione del duca di trovare con urgenza una sistemazione al misfatto, in modo più indolore possibile, ha come fine ultimo quello di evitare che la mannaia cada su dei gentiluomini. L'espressione sul "viso di matrigna del duca," insieme alla richiesta di trattare come una 'figlia putativa' la povera mugnaia, riducono la vicenda ad una specie di dramma familiare pronto a ricomporsi sotto le ali dell'autorità blasonata di turno e soprattutto, configurano e confermano la presenza di una concezione paternalistica del potere che fa leva e poggia sul 'buon senso' e la supremazia del duca. La fanciulla violata in seguito al detto patteggiamento diventerà una contessa con una dote degna di tale titolo (4000 ducati); l'innalzamento del grado sociale, dipendente

dal risarcimento assegnatole ha il dubbio fine di ripagare l'infamia ma egualmente di riassorbire le vergogne di un sistema che perpetua e riproduce, sistematizzandoli, gli squilibri socio-economici su cui si regge. Nel finale la ribalta viene lasciata al giudizio del duca, il cui ritorno a Firenze, "con infinite lodi commendato",⁴⁶ chiude e 'ricuce' la lacerazione. Del resto, che per la nobiltà di schiatta (le "oneste ricchezze" di III.26),⁴⁷ il denaro rappresenti una sorta di ossessione lo stanno a dimostrare le novelle II.26,⁴⁸ III.39⁴⁹ e IV.27 e 28.⁵⁰

Nella II.26, la stessa storia della famiglia dei genovesi Vivaldi è costantemente posta in relazione alla quantità di denaro e liberalità in favore della Repubblica:

E ci sono stati in quella uomini ricchissimi e molto amatori de la patria, tra i quali ci fu messer Francesco Vivaldo negli anni di Cristo mille trecento settantuno, che fu il più ricco cittadino dei tempi suoi e dei passati che fosse in Genova. Costui donò a la Republica del suo patrimonio nove mila lire de la moneta genovese, le quali devesse multiplicar e di quelle si pagassero i debiti de la Republica, e particolarmente di quella parte che si noma il 'capitolo' o sia la 'compra del capitolo de la pace', a pagato questo debito, devesse multiplicar a beneficio del commune. Restò di lui un nipote, figliuolo d'un suo figliuolo, il quale essendo giovine e ricchissimo viveva molto splendidamente.⁵¹

Una liberalità 'messa in crisi' dalle dissennate richieste d'amore di un suo giovane rampollo nei confronti di una popolana, la quale dopo il rifiuto di un rarissimo mazzo di 'garoffoli fuor di stagione,' su cui Bandello ironicamente indulge nel fornirci l'esorbitante prezzo ("un ducato l'uno e più"), sente il dovere, sottolineando la differenza di status, di scoraggiare definitivamente le richieste dello spasimante: "la giovane...tutta divenuta rossa, gli disse: – Messer Luchino, io son povera figliuola e a me non sta bene ad esser innamorata, – e si ritirò ne la sua casetta né volle il mazzo."⁵²

Al rifiuto seguono i rispettivi matrimoni adeguati alla 'classe' di appartenenza: alla nobile e ricca sposa di Luchino ("una de le

nobili giovani di Genova con dote a la ricchezza sua convenevole”)⁵³ corrisponde la povertà del marito di Gianchinetta (“Si marito Gianchinetta in un povero compagno, il quale si guadagnava il vivere navigando or su galere ed or su altri legni”). Tale disuguaglianza prende risvolti tragici alla luce dell’improvvisa carestia, per la quale Gianchinetta, costretta dalle ristrettezze, torna da Luchino disperata e pronta a prostituirsi in cambio del sostentamento dei figli.

Ed è proprio in questa flessione del registro che il meccanismo della narrazione subisce una decisiva virata in favore dell’ideologia conservatrice dell’autore. Il rischio di una avventata passione giovanile che avrebbe condotto, se diversamente gestita, ad un matrimonio del tutto inadeguato e\o ad una facile concessione alle vecchie fiamme d’amore, viene scongiurato⁵⁴ dalla liberalità della nobile moglie di Luchino la quale soddisfa con un atto di generosa beneficenza e in maniera definitiva la questua di Gianchinetta.

Simile modello narrativo si incontra nella novella III.17 ove alla delusione d’amore di un nobile cavaliere (Filiberto da Virleda), corrispondono, per contrasto, “i costumi ruvidi e che più tosto tenevano del contadinesco che del civile”⁵⁵ di una bella vedova di nome Zilia.

Anche in questo caso la presenza del denaro gioca un ruolo essenziale ed anche in questo caso la sua centralità è legata alle distanze etico-sociali che tale misura di valore istituisce tra la nobiltà del messere e la giovane vedova.⁵⁶ Come su accennato e come per la novella del Faraone, il modello fabulistico si regge su rigide opposizioni binarie, poi continuate ed amplificate nel corso della narrazione: da una parte il cavaliere che, respinto, va in volontario esilio finendo dopo una serie di ardimentose imprese al fianco del proprio sire e infine viene annoverato tra gli eletti di corte ricevendo in premio una ricca ‘provigione’ (una parabola ascendente che ben gli spetta in quanto nobile) e dall’altra la figura di Zilia la quale, con la sua ‘imprudenza’ opportunistica, è spinta ad agire solo per la brama di riscattare la somma statuita dal bando reale (diecimila franchi), promessa a chi riuscisse ad attirare ‘le attenzioni’ del cavaliere.

Da una parte il denaro come mezzo di corresponsione in cambio di fedeltà e virtù autentiche dall’altra la negazione di tale fedeltà nel momento in cui la corresponsione e lo scambio

cedono all'amore del denaro suscitando vanità e cupidigia. Posta in tali termini la costruzione per opposizione punta chiaramente ad esaltare e redimere il nobile cavaliere, libero da ogni calcolata sete di guadagno. Non è un caso che le ultime parole di questi suonino come un monito per l'insolente Zilia, la quale invece ha osato varcare i limiti delle leggi d'amore e delle gerarchie sociali: "Imparate mo' a governarvi con prudenza e a non istraziar i gentiluomini".⁵⁷ E non è un caso che sia proprio il re, cioè l'arbitro assoluto, il *deus ex machina*, ad allontanare, ancora una volta e in modo definitivo, attraverso la scelta di una moglie ricca e adeguata ("gli diede una ricca giovane che ereditava alcune castella"),⁵⁸ il rischio di una possibile frattura nel sistema sociale. Analogamente alla II.26, anche se in forma leggermente variata, la novella si chiude con l'eco della lezione morale del giovane cavaliere che, come segno della completa emancipazione da un amore falso e venale, castiga l'amante ingrata liberandola da una situazione di estremo pericolo (nella II, 26 la morte per carestia, qui il 'fiero proclamo' regale contro chi avesse contravvenuto alle regole), pagandole il viaggio di ritorno. Un'emancipazione che nella chiusa ironica del 'vissero felice e contenti,' sottende lo status di superiorità del cavaliere, impossibile senza una previa riconciliazione del protagonista con la propria classe sociale attraverso un investimento di ricchezza in senso anti-commerciale; la liberalità del dono in denaro, al centro dei rapporti sociali di tipo nobiliare, presuppone l'atto di reciprocità come segno distintivo.

Stesso copione segue la novella III.39 in cui il cavaliere Don Giovanni Emanuel, ostinato innamorato di una damigella ritenuta "non... di molto nobile schiatta,"⁵⁹ le assesta, a causa dell'impudente irricoscenza di questa nei confronti della sua passione, un sonoro schiaffo accompagnato da un epigrafico monito: "Questo, signora, hovvi io dato, a ciò che un'altra volta impariate a non mettere i cavalieri miei pari in pericolo".⁶⁰ Sebbene la risposta risulti analoga alla III.17 diverso ne è l'epilogo: il 'buffetto' viene condannato dalla regnante di turno, la regina Isabella, costringendo il cavaliere alla fuga. Non siamo più di fronte ad una ricomposizione sociale benché salva rimanga la violazione delle gerarchie.

Insomma l'analisi delle tipologie e l'uso di una particolare

misura di valore quale il denaro, centrale ma non unica nel definire la categoria dell'economico, ci permettono di fare delle considerazioni interessanti intorno ai significati generali sottesi alla raccolta in questione. Se è vero che Bandello, a differenza dalla tradizione più aderente al modello boccacciano, preferisce mondare la carica dirompente del comico perché socialmente sovversivo -- e spesso il denaro ne rappresenta una 'materializzazione' --lo fa in modo da non occultare o peggio appiattare le problematiche sociali ad esso sottese, tutt'altro.

C'è sì una tendenza conservatrice che detta una linea di lettura più o meno unitaria ma l'atteggiamento del nostro autore nei confronti della realtà rappresentata appare più complesso e meno distratto di una semplice combinazione di 'matrici' narrative o ancor peggio di meccanici 'assemblaggi' letterari.⁶¹ La sua ironia ed acutezza permettono all'autore, in modo più o meno implicito, di cogliere e sondare le mille increspature dell'età a lui contemporanea per captarne, anche dietro un gioco di trasparenze, spesso concentrate nelle lettere dedicatorie, le linee d'ombra, i movimenti e le nuove insorgenze lasciate ai margini di un ideale cono di luce--la società cortigiana--la quale gode nel Novelliere bandelliano comunque e sempre di un'assoluta ribalta.

Roberto Nicosia

RUTGERS UNIVERSITY

NOTE

¹ Le citazioni delle Novelle fanno riferimento all'edizione Mondadori curata da F. Flora, Tutte le opere di Matteo Bandello, 2 voll. Milano:Mondadori, 1972⁴.

² Daniel Boillet, Corinne Lucas-Fiorato, eds., Actes du colloque international des 21-22 octobre 2002, L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des 15e-17e siècles, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

³ Adelin Ch. Fiorato, Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance, Firenze: Olschki, 1979, XVII.

⁴ Una prima intuizione sul ruolo del denaro legato alla posizione sociale e più in genere culturale di M.M. Bandello, la si trova nell'intervento di A. Tissoni Benvenuti, "Milano sforzesca nei ricordi del Bandello: la corte e la città", ed. U. Rozzo, Il Convegno internazionale di studi Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivina, 8-11 novembre, 1984: Gli uomini le città e i tempi di Matteo

Bandello, Tortona: Cassa di Risparmio di Tortona, 1985, 123-137. Peraltro, in modo molto suggestivo, la Tissoni Benvenuti mette in relazione, la cortigianeria delle corti minori ed eccentriche del Bandello, con il desiderio di cosciente opposizione alla corte sforzesca e l'urgenza di tramandare e registrare i 'rapidi rivolgimenti' sociali allora in atto (ibid. 132).

⁵ Sulla presenza dell'usura in Bandello, in particolare per la novella III.53, cfr. G. Barbieri, "L'usuraio Tommaso Grassi nel racconto bandelliano e nella documentazione storica", Studi in onore di A. Fanfani, Milano:Giuffrè, 1962, 1-80.

⁶ M. Guglielminetti, "Bandello, i Goti e la Borgogna", a cura di U. Rozzo, Matteo Bandello novelliere europeo. Convegno internazionale di studi Tortona 8-11 novembre 1980, Tortona: Cassa di Risparmio Tortona, 1980, 343-363, ora in M. Guglielminetti, *La Cornice e il furto. Studi sulla Novella del '500*, Zanichelli:Bologna, 1984, 100-126.

⁷ Nella lettera introduttiva, ove si fa riferimento al facile abbandono al sentimento d'amore da parte dei Bandelli si dice in riguardo all'amore: "Di più poi, se per sorte di appiglia in rozzo core e di basso sangue, è tanto il valore e il poter suo, che quel core innalza, purga e trasforma in altre qualità e lo rende nobilissimo, come già più e più volte per prova s'è veduto", 294.

⁸ Sul sentimento di Bandello intorno alla propria nobiltà, interessanti le parole di A.Ch. Fiorato, Bandello entre L'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance, Firenze: Olschki, 1979, 13: "La noblesse de Bandello est donc à la fois historiquement réelle et fort lointaine, au point qu'à la fin du XV^e siècle elle n'est plus qu'une aspiration nostalgique que devaient contribuer à entretenir les illustre alliances de la famille". In riguardo al sentimento di «"nostalgia per quel passato"», l'A. continua: "Ce sentiment de nostalgie pour une grandeur passée et le désir, peut-être inconscient, de remonter la pente ont sans doute prédisposé le futur conteur à devenir l'homme -lige et le porte-parole de l'aristocratie", ibid. Inoltre la lettura della introduzione alla II.27, vd. n. 40, sembra confermare questo sentimento nostalgico, lì ove il rapporto di inferiorità tra lo scrittore e il nobile, non sembra solamente dettato da una captatio benevolentiae.

⁹ Su questa particolare apertura, del passato 'non epico', sul presente cfr. M. Guglielminetti, *La Cornice e il furto. Studi sulla Novella del '500*, Bologna:Zanichelli, 1984, 100-126. In particolare: "quel passato distanziato, compiuto e chiuso, come un cerchio, che Michail Bachtin in pagine memorabili ha descritto operante nel genere epico, si è spaccato e protratto in avanti, fino al punto che il presente si sovrappone al passato e il personaggio (Bandelchil) all'autore, 101. Ancora, facendo notare il singolare atteggiamento nei confronti delle fonti storiografiche da cui il nostro autore pesca, Guglielminetti dice: "La fonte [a differenza dell'uso fattone dal Molza] può non essere dichiarata dal Bandello, ma non è mai rimossa; ed è attraverso essa che il passato viene al presente, promuovendo confronti abbastanza serrati," 104.

¹⁰ "Ne la nazione sua nobilissimo, e perchè il padre oltra le possessioni gli aveva lasciato molti danari e spoglie grandissime che per tutta Italia aveva guadagnato,

spendeva egli largamente ed a' goti poveri nei loro bisogni molto spesso provvedeva," 296.

¹¹Ibid.297.

¹²298.

¹³C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma: Bulzoni, 1996, 133-136.

¹⁴Altra menzione sui ladri presso gli Spartani offre la dedicatoria di III, 40: "Esso signor Prospero disse che altre volte aveva inteso che appo gli spartani era quella così divulgata legge: che chi altrui rubava, se era scoperto, fosse strangolato; ma se il furto non si scopriva dopo le debite inquisizioni, e che il ladro fosse ito ad accusarsi, era pubblicamente lodato e, come ingegnoso, al primo magistrato vacante eletto. Per questo volle il signor Prospero che il siciliano fosse liberato, soggiungendo che gli spartani, che erano severi ed acerbamente i vizii punivano, non intendevano per cotale legge lodar il furto, ma volevano che ogni atto d'ingegno e d'industria e sagacità fosse rimeritato. E così per commissione di detto signor Prospero il siciliano ebbe la vita. Io non vo' ora disputare se questa legge fu ben fatta o no, parendomi che ci siano argomenti per la parte affermativa e per la negativa, che forse così di leggero non si potrebbe sciogliere," 453. Eccezionalità spiegata dalla Fiorato da una peculiare, in quanto 'peu conformes à la doctrine chrétienne et au contrat social', accondiscendenza del nostro autore alla casuistica della beffa, dettato da un amore dell'ingegno e dell'industria "Le monde de la beffa chez Matteo Bandello," ed. André Rochon, *Formes et Significations de la 'Beffa' dans la litterature Italienne de la Renaissance*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, 121-165, in part. 128.

¹⁵"Noi siamo partiti da Deciana e venuti qui non per disputare ed astrologare o far lite, ma per ricrearci, darci piacere e star con gioia ed allegrezza," 310.

¹⁶"Noi siamo in villa, lungi da la città ove a me bisognarebbe andar togato e a voi altri che ciascuno vestisse secondo il grado suo," *ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸"Guerrieri e borghesi rampanti. L'Immagine della città nella letteratura francese del secolo XII", in *L'immaginario Medievale*, Bari: Laterza, 1998¹, 3-47, ma soprattutto: "Una metafora urbana di Guglielmo d'Alvernia," *ibid.*, 49-56.

¹⁹ 311.

²⁰ 319.

²¹ Interessante notare come la pulsione descrittiva del caveaux, di stampo chiaramente manieristico, faccia coppia nel Novelliere con la descrizione paesaggistica (Milano, II,8, 718; Verona, II, 9, p. 727; Lago di Garda II, 10, p. 767; Venezia, III, 36, p. 417; Siena, III, 42, p. 460), degli indumenti (II, 10, p. 774) o anatomica, specialmente del corpo femminile (I, 25, p.; II, 7, p. 713; II, 22 p. 863).

²² Nelle Novelle II. 11 e 14, troviamo importanti dichiarazioni della poetica e dell'etica bandelliana basate sul senso dell'onore e del giusto mezzo, da cui chiara risulta la sua visione gerarchizzata della società. Nella II. 14 in particolare, l'autore con un tono di chiara accusa e riprovazione dice: "Si vede alcun alcun di vile condizione offeso da grandissimi uomini, non si curar si porsi a mille rischi

di morire, pur che immaginar si possa in parte alcuna vendicarsi. Indi in molti luoghi d'Italia e altrove abbiamo veduto e udito raccontar infiniti omicidii e rovine di nobilissime famiglie,” 804.

²³ Su questo concetto di realtà della ‘finzione,’ cfr. E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma: Carocci, 2005, in part. ‘Il mirabile verosimile,’ 93-121.

²⁴ G. Barberi Squarotti, “Poeti e letterati nelle novelle bandelliane,” in *Gli uomini, la città e i tempi*, cit., 157-182, in part. 169.

²⁵ III, 55, 531.

²⁶ Interessante in proposito quanto riportato nella II, 7, “E se le vertuti a’ nostri corrotti tempi l’onore si rendesse che appo i romani ed altre genti straniere anticamente si rendeva, qual statua, qual colosso di qual si voglia material o quai titoli potrebbero questo magnanimo e gloriosissimo atto di questa giovane napolitana agguagliare?” 716.

²⁷ G. Mazzacurati, *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze: La Nuova Italia, 1996, 191-213, 196.

²⁸ 319-332.

²⁹ D. Wood, *Medieval Economic Thought*, Cambridge: Cambridge U.P., 2002, in particolare: “What is Money?” 69-88.

³⁰ “Di che il re meravigliatosi ed assai commendatolo, gli diede la figliuola per moglie e il fece uno dei primi baroni d’Egitto. E così avviene che molti sono chiamati nobili, la cui nobiltà cominciò per commesse sceleraggini, non per opere vertuose. Così questo fraticida e ladrone di vil sangue nato divenne barone e signore di gentiluomini,” 319.

³¹ “Io per me non mi vi so accordare, e se simil femina avessi per moglie, mi paria che sempre putisse di beccaio e credo che mai non osarei alzar il capo,” II, 557. Simile imbarazzo torna nella dedicatoria IV. 8, vol. II, 695 ss., in cui “il facondo dottore di leggi Ambrogio Zonca napoletano” riporta “una grande e strana novellaccia” per il fatto di avere, il magnifico messer Francesco Ghiringhella “ricco gentiluomo di questa città,” sposato Cattarna di San Celso: Non è egli una gran nova questa? Sì è, per giudizio mio, certamente. Tutti conoscete senza dubbio essa Caterina, essendo stata famosa cortegiana. La quale, ben che abbia molte buone parti, perché ella è vertuosa in sonare e cantare, bella recitatrice con castigata prononzia di versi volgari, di grande e bella presenza, e di bellezza tale da la maestra natura dotata che può fra le belle di questa città comparire, ha poi qualche tacarella che guasta il tutto. Ella, figliuola di una madre poco onesta e pudica, non ha tralignata punto da le vestigia e costumi materni, perché non contenta di aver fatto copia del corpo suo spesso a uno, si è sottomessa libidinosamente a molti altri” (la sottolineatura è mia).

³² “Egli suole, monsignor mio, esser a ciascuno di grandissimo sodisfacimento e contentezza d’animo il saper l’origine del suo legnaggio, a quanto più da alto e nobil ceppo viene tenersene da molto più. Chi poi non ha chiarezza che la sua schiatta abbia avuto alta ed illustre origine, ma sa almeno che sono qualche centinaia d’anni che i suoi antecessori sono vivuti nobilmente, prende di questo

non mezzano piacere. E nel vero per isperienza si vede che quando s'ha certezza del principio di qualche parentado che sia da nobilissimi progenitori disceso, o che siano molti secoli che duri, che appo tutti resta in grandissima riverenza, e tanto piú quanto s'avviene che ci siano in ogni età uomini eccellenti o per dignità o per lettere o per arme e che si mantenga la giurisdizione sovra le terre e castella. Siamo bene tutti venuti per continova successione dal nostro protoparente Adamo ed Eva sua moglie, e il nostro signor Iddio a tutti dona l'anime razionali d'una spezie, rimettendo la cura a le seconde cause di formar i corpi umani, uno meglio organizzato che l'altro, come tutto il di veggiamo che molti nascono variamente diversi. Perciò che alcuni vengono in questa luce sordi, altri mutoli, altri guerci, altri gobbi, altri zoppi ed altri con visi e membricontrafatti, e spesso ancora si veggono dei parti mostruosi. Ma ben che il nostro principio venga da un capo, veggiamo nondimeno la grandissima differenza che ora è tra gli uomini, e quanto piú sono stimati e riveriti i nobili che gli ignobili e plebei; e perciò che alquanti ci sono stati quail hanno saputo non solamente mantener il grado dagli avi loro acquistato, ma quello hanno accresciuto. Alquanti poi, o per fortunevoli casi o per dapocaggine loro o per soverchia forza lor usata o che se ne sia stata cagione, non si sono saputi conservare, anzi hanno miseramente da la grandezza dei lor maggiori tralignato, e di nobili e ricchi che erano, sono divenuti poveri ed ignobili. Ora perché un gentiluomo per disgrazia perda le sue antiche ricchezze e da grande stato caschi in bassezza, per questo non si deve creder che perda la sua nobiltà se vive vertuosamente. I suoi anco che da lui discenderanno, non saranno chiamati vili già mai se con animo generoso a la virtù si daranno, essercendo quegli uffizii che a la vera nobiltà si ricerca. Ma non mi par ora tempo di dover ragionar su questa questione che qui nascer potrebbe. E seguitando di quelli che per casi fortunevoli rovinano da alto a basso, si vede a questi tempi e specialmente ne la conquassata ed oppressa Lombardia, per cagione de le continove e crudelissime guerre che tanto tempo guerreggiate se le sono, molte nobili famiglie aver perduti i lor beni e andarsene per tutta Europa mendicando il pane, che Dio sa se piú ritornaranno a posseder le lor antiche facultà. Per il contrario anco si ponno veder degli altri, che per ingegno e per virtù il titolo di nobile e ricco s'hanno guadagnato, i cui padri con la zappa e con la falce il vivere si procacciavano. Altri, o per rubamenti o per favor di prencipi levati dal sucidume e feccia de la stalla, si fanno grandi secondo che la Fortuna, se ella v'è, va cangiando stile e deprime i buoni e in alto leva i rei. Ora in tutte queste mutazioni dico esser grande e compita contentezza di chi si truova di nobile schiatta, antica ed illustre disceso, e non teme d'arrossire se l'origine sua sarà ventilata, ché sa e vede che persevera ne la chiarezza e splendore dei suoi avi, e tale egli si dimostra che non solamente riceve onore da la gloria dei suoi passati, ma con le sue vertuose azioni ed opere de la vita aggiunge lume a la nativa luce de la sua antica parentela" (934-935).

³³ Salvatore Di Maria ha dimostrato ("Fortune and the 'Beffa' in *Bandello's Novelle*," in *Italica* 59, 1982, 306-315) come nella dinamica dello scherzo, tra beffatore e beffato, *Bandello* percepisca sempre più decisivo il ruolo della Fortuna a scapito della capacità personale dei protagonisti: "the beffa is no more conceived of as the calculated deed of the shrewd individual, but as the act of Fortune." Se è

vero quanto sostenuto da Guy Lebatteax (“La crise de la ‘beffa’ dans les Diporti et les Ecatommiti,” *Formes et Significations*, cit. 193) intorno all’incombente, poiché imprevedibile, senso di minaccia della beffa bandelliana per qualsivoglia classe e persona, anche la più avveduta, anche la più affluente, non mi sembra forzato poter affermare che non è solo l’inerità umana nei confronti della Fortuna, come voleva Di Maria, a preoccupare Bandello, quanto il pessimismo di chi percepisce l’incapacità dei più atti e sia pure socialmente più atti, a rispondere alle avversità di questa Fortuna, contro la quale l’unica arma rimane ‘lo scudo della pazienza’. Anche se ammettessimo, secondo quanto sostenuto da Delmo Maestri (“Lineamenti di novellistica italiana nel Cinquecento”, Delmo Maestri e Anna Vecchi, eds., Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale, Joker edizioni: Novi Ligure, 2005, 31-64, che una grande fiducia viene, nel Novelliere, assegnata alla ragione attiva capace di intendere le fluttuazioni della Fortuna ed approfittare, machiavellianamente, del momento del riscatto, tuttavia ciò non impedisce che il momento positivo della rivalsa sia preceduto, gioco forza, da uno sconforto iniziale che, nel nostro caso, stimola la riflessione sullo status dei singoli, la società in cui essi vivono e i rapporti di autorità che tali rapporti vincolano e presuppongono.

³⁴ 936.

³⁵ Cit., 804-814.

³⁶ “Suole il nostro messer Giovanni Figino fare spesso il viaggio da Ragusi a Milano, essendo già molti anni che a Ragusi tien casa, ove di continuo ha un fondaco di mercanzie d’Oriente. E nonostante che in Milano sia di nobilissima ed antica famiglia e d’oneste ricchezze possessore, nondimeno egli molto profittevole ed onoratamente l’essercizio di mercante fa, e sempre, quando viene, porta a donar agli amici suoi e parenti mille belle cosette, e a me, che certo non mediocrementemente ama, o porta o manda ogni anno un mazzo di calami di quelli del Nilo, i quali per iscrivere sono perfettissimi” cit., 437.

³⁷ “Ora non è molto, capitando un mercadante fiorentino in casa di vostra cugina la signora Gostanza Ragona e Fregosa, e a caso di simil materia ragionandosi, disse che in Inghilterra, come la donna è stata una volta maritata, ne le seconde nozze ella può prender marito chi più le aggrada, ancora che ella fosse di sangue reale e pigliasse per marito il più privato uomo de l’isola. Onde messer Libero Mantile, – ché così il mercadante si noma, – ci narrò a questo proposito una pietosa novelletta, che allora io scrissi” cit., 557.

³⁸ 807.

³⁹ “E perché Meguolo era praticchissimo di quei mari e paesi di Trebisonda, mostrò quanta legger cosa sarebbe il potersi vendicar de l’ingiuria ricevuta se lo volevano seguitare, ed oltra il vendicar divenir tutti ricchi.”

⁴⁰ “Economia e società nell’Italia medievale: la leggenda della borghesia”, *Storia d’Italia*, Annali I, Torino-Einaudi 1978, 187-372, in part. 217: “I veneziani erano superbi e avidi, i genovesi corsari e ladroni, “vaghi di pecunia e rapaci,” gli astigiani e i toscani usurai, i fiorentini vili, venali, ignobili, imbelli.”

⁴¹ 814.

⁴² 814-819.

⁴³ 820-824.

⁴⁴ “E così a Firenze tornò, ove generalmente da tutti questo suo giudizio fu con infinite lodi commendato,” 819.

⁴⁵ Per i due luoghi citati, cfr. 818.

⁴⁶ Interessante riportare in proposito quanto detto nella introduzione alla Nov. II, 26, in cui, in uno scambio a tre, riferendosi alla pietà del duca Francesco Sforza di Milano, come raccontato dal Simoneta, Lorenzo Toscano commenta il benevolo atto adducendo, per contrasto, l’episodio di virtù di Scipione l’Africano durante la campagna di Spagna: “E chi non sa che il duca fece il debito suo astenendosi da un atto libidinoso ed illecito, che’ piu’ tosto recar gli poteva danno che utile e renderlo a molti odioso, dove egli che a grandissime cose aspirava, cercava di acquistar la benevolgenza di ciascuno?” Critica subito controbattuta da Ippolita Sforza che invece taccia il racconto del Toscano, capovolgendone il senso, sta di fatto, e al nostro fine basta, che il dubbio di un comportamento dettato da opportunismo politico e’ insinuato: “Dico adunque che se Scipione usò quella continenza, non per altra cagione lo fece se non per beneficio de la patria e suo. Egli primieramente fu, come di lui si scrive, continentissimo, e si trovava straniero in una provincia ove poco innanzi erano morti il padre suo e lo zio, a bisognava che s’acquistasse amici. Onde intendendo che la giovane era sposa di Luceio, per acquistarsi con quel mezzo il favor di quei popoli, gli rese la donna. E vennegli assai ben fatto il suo disegno, perché Luceio, tratto da questa liberalità, ed indi a pochi giorni, oltre l’aver tra i suoi popolari predicato la beneficenza di Scipione, se ne venne in aiuto de’ romani con mille quattro cento cavalli.”

⁴⁷ 397.

⁴⁸ 926-934.

⁴⁹ 448-452.

⁵⁰ Rispettivamente 745-750 e 750-753.

⁵¹ 931.

⁵² 932.

⁵³ 933.

⁵⁴ Interessante notare come anche in questo caso Bandello si senta fortemente coinvolto nel giudizio sopra i personaggi.

⁵⁵ 336.

⁵⁶ “Viveva in casa non da gentildonna par sua, ma da povera femina, e faceva tutti gli uffici vili di casa per risparmiare e tenere meno fantesche che poteva,” Ibid..

⁵⁷ 346.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ 451.

⁶⁰ 452.

⁶¹ Mi riferisco in particolare all’affermazione di Mazzacurati: “La narrazione policentrica,” supra n. 27: “Ora sappiamo o crediamo di sapere tutti che fu un equivoco leggere i quadri bandelliani come frammenti di cronaca e l’intera sua galleria come specchio autentico di costumi e di pratiche dominanti,” 197.

BIBLIOGRAFIA

- Barberi Squarotti, Giorgio. "Poeti e letterati nelle novelle bandelliane," Il Convegno internazionale di studi Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivria, 8-11 novembre, 1984: Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, a cura di U. Rozzo, Tortona: Cassa di Risparmio di Tortona, 1985, 157-182.
- Barbieri, Gino. L'usuraio Tommaso Grassi nel racconto bandelliano e nella documentazione storica, Studi in onore di A. Fanfani, Milano: Giuffrè, 1962, 1-80.
- Boillet, Daniel - Lucas-Fiorato, Corinne, eds. Actes du colloque international des 21-22 octobre 2002, L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des 15e-17e siècles, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Di Maria, Salvatore. Fortune and the 'Beffa' in Bandello's Novelle, *Italica* 59, 1982, 306-315.
- Fiorato, Adelin Ch. Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance. Firenze: Olschki, 1979, XVII.
- Flora, Francesco. Tutte le opere di Matteo Bandello. 2 voll. Milano: Mondadori, 1972.
- Godi, Carlo. Bandello. Narratori e dedicatori della prima parte delle Novelle, Roma: Bulzoni, 1996.
- Guglielminetti, Marziano. Bandello, i Goti e la Borgogna, a cura di U. Rozzo, Matteo Bandello novelliere europeo. Convegno internazionale di studi Tortona 8-11 novembre 1980, Tortona: Cassa di Risparmio Tortona, 1980, 343-363, ora in Marziano Guglielminetti, La Cornice e il furto. Studi sulla Novella del '500, Zanichelli: Bologna, 1984, 100-126.
- Guglielminetti, Marziano. La Cornice e il furto. Studi sulla Novella del '500, Bologna: Zanichelli, 1984.
- Lebatteax, Guy. La crise de la 'beffa' dans les Diporti et les Ecatommiti, Formes et Significations de la 'Beffa' dans la littérature Italienne de la Renaissance, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972.
- LeGoff, Jaques. L'immaginario Medievale, Bari: Laterza, 1998.
- Maestri, Delmo. Lineamenti di novellistica italiana nel Cinquecento, Delmo Maestri e Anna Vecchi, eds., Matteo Bandello. Studi di

- letteratura rinascimentale, Joker Edizioni: Novi Ligure, 2005, 31-64.
- Mazzacurati, Giorgio. All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello, a cura di M. Palumbo, Firenze: La Nuova Italia, 1996.
- Menetti, Elisabetta. Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello, Roma: Carocci, 2005.
- Rochon, André ed. Formes et Significations de la 'Beffa' dans la littérature Italienne de la Renaissance, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972.
- Romano, Ruggiero-Vivanti, Corrado. Economia e società nell'Italia medievale: la leggenda della borghesia, Storia d'Italia, Annali I, Torino: Einaudi, 1978, 187-372.
- Tisconi Benvenuti, Milano sforzesca nei ricordi del Bandello: la corte e la città, ed. U. Rozzo, Il Convegno internazionale di studi Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre, 1984: Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Tortona: Cassa di Risparmio di Tortona, 1985, 123-137.
- Wood, Diana What is Money?, Medieval Economic Thought, Cambridge: Cambridge U.P., 2002, 69-88.

***Nirvana* di Gabriele Salvatores: tra Spaghetti-Sci-Fi e cinema d'autore.**

“Io sono nato come spettatore con quei film del cinema indipendente americano (*Easy Rider*, *Cinque pezzi facili*, *Punto zero*) che non erano di cronaca, ma esprimevano un disagio: e che davvero hanno fatto crescere la mia generazione, hanno concretizzato il nostro immaginario. Secondo me il cinema politico, più che denunciare i fatti della cronaca e indagare sul reale (che è compito piuttosto della televisione) deve lavorare sulle emozioni, suscitare emozione” (qtd. in Tornabuoni 60).

Gabriele Salvatores

Il presente saggio intende avanzare alcune considerazioni a margine dell'ottavo lungometraggio realizzato nel 1997 da Gabriele Salvatores, *Nirvana*, allo scopo di evidenziare come la decisione di questo regista di cimentarsi con il cinema di fantascienza (un genere assai poco frequentato dal cinema italiano popolare e, ancor più, da quello d'autore) rappresenti solo in apparenza una scelta estemporanea. L'incursione in un territorio assai lontano da quelli abitualmente percorsi da Salvatores, infatti, si inserisce in un iter autoriale assolutamente coerente. La meticolosa creazione di una cornice Sci-Fi non può, infatti, nascondere ad un'analisi più accurata l'intenzione di voler proseguire l'esplorazione di temi e di situazioni che ricorrevano anche nelle pellicole precedenti. L'amicizia virile e la fuga, ma anche la convivenza problematica tra paesi ricchi ed aree povere e – da un punto di vista più generale – il percorso che conduce al raggiungimento di un certo tipo di autocoscienza, sono pertanto motivi che ripropongono con vigore la loro centralità anche in *Nirvana*, pur se presentati ed analizzati in un contesto e da una prospettiva differenti rispetto al passato.

Il desiderio di fare un cinema politico fuori dagli schemi classici, cercando di suscitare emozioni senza limitarsi ad indagare sul reale, è ribadito da Salvatores nella citazione d'apertura ed è messo in pratica dallo stesso regista proprio con la realizzazione di *Nirvana*. La decisione stessa di abbandonare il filtro del reale per addentrarsi in un ambito come quello della fantascienza – che si presterebbe facilmente alle derive escapiste per le quali era stato

spesso criticato in passato – permette infatti a questo autore di continuare, per certi versi, il discorso intrapreso con la pellicola precedente, *Sud*, realizzando un film forse ancora più duro e squisitamente politico. Cambiando ancora una volta rotta, Salvatores prosegue così nel tentativo di affrancarsi da quell’etichetta di regista ‘generazionale’, che si limita a raccontare le ansie e le frustrazioni di alcuni individui dinanzi allo sfascio politico e morale dell’Italia degli anni di Tangentopoli (di cui nella trilogia della fuga, si anticipava tanta malaise) e di quelli immediatamente successivi (con *Sud* e *Puerto Escondido*). Secondo Raffaella Grassi, infatti, è addirittura il concetto stesso di cambiamento a fungere da chiave interpretativa di questa pellicola proprio come, in un certo senso, lo era stato anche per altre opere di Salvatores. Quello che ha luogo in *Nirvana* è però un mutamento che va colto in tutte le sue sfumature, al punto da dover essere spesso letto come ‘falso movimento’ (si pensi a *Wenders*, per iniziare la girandola delle citazioni), ossia come movimento verso una trasformazione che è un viaggio “per riconoscere se stessi, spostarsi nel tempo e nello spazio per mutare le regole del gioco che gli altri ci impongono” (Grassi 100). La meta di questo cambiamento pertanto non può che essere la libertà, l’affrancamento “dal gioco (delle parti), dal passato, dal presente, dalle passioni, dalle paure, dai conflitti, dal destino, dalla ripetizione dell’esistente” (Grassi 100).

Napoletano di nascita, ma milanese di adozione, Salvatores esordisce dietro la macchina da presa nel 1983 con *Sogno di una notte di mezza estate*, dando voce al desiderio di coniugare la sperimentazione con il mezzo cinematografico ai vari anni di ricerca teatrale effettuati presso il Teatro dell’Elfo a Milano. Dopo l’incontro con il nucleo storico del cabaret milanese di quegli anni (su cui si innesta l’amicizia con Diego Abatantuono e Silvio Orlando, che darà luogo anch’essa a svariate occasioni di collaborazione artistica), Salvatores finisce con il creare una vera e propria ‘factory’ che, dandosi quasi appuntamento di pellicola in pellicola, finisce talvolta con il creare negli spettatori la sensazione che, da sempre, egli non faccia altro che declinare la stessa serie di temi (il fallimento individuale e generazionale, la fuga, l’amicizia virile), rendendolo in apparenza un po’ monocorde e ripetitivo. In realtà, il cinema

di Salvatores è più complesso di quanto non possa sembrare in apparenza e, pur includendo opere maggiormente commerciali, non manca di dare spazio anche ad istanze di tipo sperimentativo come accade, nella fattispecie, in Nirvana.

Il 12 gennaio 1997 è la data di nascita di HAL 9000, il computer protagonista di 2001: A Space Odyssey [1968] di Arthur C. Clarke, nonché dell'omonimo film diretto da Stanley Kubrick. Quasi a celebrazione di quell'inquietante data di nascita, nel gennaio 1997 Gabriele Salvatores porta quindi nelle sale quello che molti critici non hanno esitato a definire il primo vero film italiano di fantascienza: Nirvana, appunto. In Italia, infatti, la fantascienza, pur annoverando un certo numero di B-movies (realizzati da registi italiani spesso celati da improbabili pseudonimi anglofoni), ha raramente suscitato l'interesse di registi propensi ad esplorare il genere con l'intenzione di proporre un qualcosa che andasse al di là delle solite pellicole commerciali. Tra le poche eccezioni si possono citare esempi illustri come Omicron [1963] di Ugo Gregoretti, La decima vittima [1965] di Elio Petri e, per certi versi, anche il comico Totò nella luna [1958] di Steno ed Il disco volante [1964] di Tinto Brass. Nirvana perciò rappresenta non solo uno dei rari casi in cui un autore italiano abbia deciso di cimentarsi con un genere come la fantascienza (spesso considerato ai margini della produzione culturale nazionale), ma anche l'unica pellicola di quegli anni ad aver potuto contare su un budget assolutamente ragguardevole per gli standard italiani: ben diciassette miliardi delle vecchie lire.

Realizzato con la formula della co-produzione internazionale, il film è stato finanziato dalla Cecchi Gori Group, da Maurizio Totti della Colorado Film e dai francesi della Davis, avvalendosi poi dell'apparato distributivo degli inglesi della Capitol. Dopo una gestazione di circa 3 anni, la lavorazione vera e propria della pellicola è durata sette mesi, ed in fase di postproduzione Salvatores si è avvalso della collaborazione di Digitalia Graphics (una sorta di Industrial Light e Magic nostrana), che ha realizzato una ottantina di sequenze digitali, per un totale di dieci minuti (Barreca 1998). Il set di Nirvana è stato allestito nell'ex fabbrica Alfa Romeo di Milano, in un'area di circa 140.000 mq. dove sono state ricostruite svariate scenografie, utilizzate per i quartieri dell'Agglomerato del

nord. Per l'ambientazione di Bombay City, invece, sono stati scelti i sotterranei del macello del Comune di Milano. Va ricordato, infine, come Nirvana giunga alla conclusione di una delle pause più lunghe nella carriera di Gabriele Salvatores, quattro anni in cui – oltre a lavorare all'adattamento de *Il cromosoma Calcutta* di Amitav Gosh – il regista non manca di sperimentare anche altre variazioni del linguaggio filmico, come gli spot pubblicitari ed i videoclip musicali.

Nonostante le critiche degli addetti ai lavori non si siano risparmiate, l'audacia di Salvatores non ha lasciato indifferente il grande pubblico, permettendo alla pellicola di incassare in sei mesi - e nella sola Italia - ben dodici dei diciassette miliardi spesi in totale, nonchè di riuscire ad essere venduta in una quarantina di altri paesi. Questo, senza contare gli introiti del CD-rom legato al film e l'attenzione suscitata dal sito web (www.nirvana.it), uno dei primi del genere che, nei giorni di uscita della pellicola, raggiungeva abitualmente gli 8500 visitatori al giorno (Tecchio 1997). Nonostante il merchandasing e la confezione siano perciò degni delle più scaltre operazioni di marketing hollywoodiane – facendo pensare ad un ipotetico nuovo filone che si potrebbe forse battezzare Spaghetti-Sci-Fi – Nirvana sembra però avere anche molto altro da offrire alla sua audience. Non ultimo, il più radicale tentativo di film politico sin qui proposto da Salvatores, animato dall'estremo tentativo di differenziarsi dal “panorama un po' asfittico e molto Kammerspiel del cinema italiano a lui coetaneo” (Grassi 91). In virtù della sua complessità, Nirvana aspira perciò ad essere anche e soprattutto un film d'autore, affrancandosi però dalla quella implicita necessità di dover sottostare al giogo del reale a cui la nostra cinematografia è costretta sin dai tempi del neorealismo.

La trama del film prende avvio nell'anno 2005. Il protagonista, Jimi – un programmatore di videogiochi che vive nell'agglomerato del Nord di una megalopoli immensa e futuribile – sta attraversando uno strano momento della sua vita. È stato lasciato dalla sua ragazza, Lisa, proprio mentre Nirvana (la sua ultima creazione) sta per uscire sul mercato internazionale. Nel frattempo Jimi si accorge che Solo (il protagonista del video gioco) ha acquistato ‘una specie di coscienza’ a causa di un virus e, dopo aver compreso di essere costretto dal programma a ripetere all'infinito le stesse cose, gli chiede di porre

fine alla sua esistenza, cancellandolo. Dopo aver trasferito la propria angoscia al suo creatore (un altro virus, si potrebbe dire), Solo lo convince a penetrare nella banca dati della Okosama Star, la multinazionale che produce il videogioco. È così che, spinto dal desiderio di compiere questa missione e dalla volontà di rintracciare Lisa, Jimi si reca nelle immense periferie della megalopoli, in compagnia di due hackers: Naima e Joystick.

In un'intervista realizzata poco dopo l'uscita del film Salvatores, riecheggiando per molti versi la citazione d'apertura, afferma: "Le radici del cinema italiano sono il neorealismo e la commedia all'italiana, che dal neorealismo nasce. Per mia indole, le radici alle quali potevo attaccarmi erano quelle della commedia all'italiana, ma io sono cresciuto con il cinema americano degli anni settanta, con il cinema francese degli anni a seguire. Per cui, la prima cosa che mi è venuta spontanea è stata quella di contaminare queste con la commedia italiana. Da lì nascono Marrakesh Express, contaminato col road-movie, Tournée col melò, Mediterraneo con il cinema di guerra e così via" (qtd. in Tecchio 1997). Un *modus operandi* quest'ultimo che però, sempre nella stessa intervista, Salvatores poco dopo confessa di aver sentito il bisogno di modificare, affermando anche: "Non ne potevo più! Credo che la commedia all'italiana sia morta. Credo che non sia più in grado di raccontare la realtà" (qtd. in Tecchio 1997).

Dichiarazioni shock a parte però, Nirvana è un film che ama comunque giocare con la liminalità tra i vari generi, e quindi neppure in questa escursione nel campo della fantascienza il cinema di Salvatores pare aver perso del tutto i suoi toni 'mediterranei' e, soprattutto, la contaminazione con la commedia all'italiana. In questo senso, infatti, proprio in Nirvana a spiccare sono spesso le gag di Diego Abatantuono, il cui personaggio ha un nome (Solo) che più che essere un riferimento ad uno dei vibranti protagonisti della trilogia di Star Wars, pare ammiccare alla disperata solitudine a cui è condannato l'unico essere umano a cui è permesso di intravedere un barlume di verità, di raggiungere quella che nel film viene chiamata 'una specie di coscienza'. Sempre sul versante comico, poi, non passano inosservate neppure la parlata pugliese assai ostentata di Sergio Rubini, nè la presenza dei numerosi caratteristi

che in passato hanno spesso fatto capolino nelle pellicole del regista. Al di là di alcuni picchi, però, il leit-motiv della comicità viene stemperato in Nirvana all'interno di una cornice fantascientifica o, meglio, psichedelica (in questo caso basti pensare al nome stesso del protagonista, Jimi, evocazione di una figura culto della psichedelia come Jimi Hendrix). È lo stesso Salvatore, infatti, ad usare questo termine, definendo psichedelico il suo film per il tentativo "di apertura della psiche," e per il non essere tanto "un viaggio in mondi sconosciuti quanto un viaggio all'interno della testa" (qtd. in Vistarchi). Rimanendo in tema, pertanto, si potrebbe dire che Nirvana si configuri quasi come un buco nero, come una sorta di viaggio all'interno della mente, un gorgo di suoni-colori-luci-ricordi-sensazioni difficilmente esprimibili in modo lineare. A rappresentare simbolicamente l'evolversi degli eventi pare perciò assai appropriata la struttura a vari livelli del videogioco; senza contare il fatto che le inquadrature sempre sature di colori e – più ancora – la sovrabbondanza di comparse, elementi scenografici e corridoi percorsi dai personaggi, sono elementi che rafforzano un profondo senso di smarrimento, un'impossibilità significativa (condivisa da parte di spettatori e personaggi) ad orientarsi all'interno dello spazio diegetico.

Tutti questi elementi vengono poi sistematicamente interpolati dal montaggio e, più ancora, dalla narrazione à rebours che, permeando gran parte della pellicola, contribuisce a creare nello spettatore notevoli difficoltà nel ritrovare il proprio ruolo all'interno dell'architettura del film. Questo modello di narrazione à rebours è molto utilizzato, in realtà, da svariati film classici proprio perchè permette di coinvolgere lo spettatore secondo una doppia linea di ipotesi: quella delle situazioni connesse alla cornice (dalla quale si avvia il racconto al passato), e quelle legate invece allo sviluppo delle vicende raccontate nei flashback stessi. Nirvana utilizza entrambe queste possibilità perché sia la storia cornice che l'antefatto sono sottoposti a uno svelamento progressivo che giunge solo dopo la metà del film a mostrare apertamente i tre personaggi che si stanno preparando a 'volare' (ossia ad entrare nella banca dati della Okosama Star). La presenza di due personaggi come Joystick e di Naima, infatti, non è rivelata nei momenti precedenti, nei quali la

storia cornice si limita a convogliare la nostra attenzione sulle azioni del solo Jimi.

La struttura del film perciò non è di per sè innovativa, ma si avvale senza dubbio di una certa complessità, contribuendo alla difficoltà che ogni spettatore incontra nel momento in cui tenta inutilmente di comprendere la struttura complessiva della pellicola, e finanche di mappare lo spazio diegetico. Il film Nirvana, infatti, in virtù del suo rispecchiare – in tutto e per tutto – la struttura plurilivellare del videogioco omonimo, infonde talvolta nello spettatore la sensazione di vertigine propria della mise en abîme, comunicandogli a più riprese l'impressione di essersi perso in un labirinto. Al gioco di specchi generato dalla contrapposizione tra la 'realtà reale' di Jimi (a sua volta specchio della nostra realtà di esseri umani-spettatori) e la 'realtà virtuale' di Solo, va infatti ad aggiungersi la dimensione claustrofobica tipica del videogioco, che a sua volta si riflette nella chiave del viaggio mentale di Jimi dentro il sistema (la realtà virtuale della Okosama Star). La vertigine che però deriva da un tale rispecchiamento plurilivellare, non è altro che l'ilynx, ossia quel tipo di vertigine che, secondo Roger Callois, si prova nel momento in cui si è posti di fronte all'irrompere dell'inaspettato – o talvolta dell'assurdo, o del fantastico – nel flusso della realtà quotidiana.

In una riflessione sull'arte orientale, Roland Barthes afferma: "Penso a Matisse che disegna un ulivo, dal suo letto, e si mette ad osservare, dopo un po', i vuoti tra i rami, e scopre che, con questo nuovo modo di vedere, sfugge all'immagine abituale dell'oggetto disegnato, al clichè ulivo. Matisse scopriva così il principio dell'arte orientale, che vuole sempre dipingere il vuoto, o meglio, che coglie l'oggetto raffigurato in quel raro momento in cui il pieno della sua identità cade bruscamente in un nuovo spazio, quello dell'interstizio"(qtd. in Prono 244). L'interstizio su cui fa luce Salvatores con questa pellicola non è però quello legato al momento di ilynx-vertigine provato dal protagonista del videogioco una volta resosi conto di vivere una vita fittizia, in un mondo che è solo una copia del mondo reale. Per contro, l'interstizio su cui ruota l'intera trama di Nirvana è quello legato ad un secondo senso di ilynx-vertigin, quello provato da Jimi nel momento in cui si rende

conto di non essere poi tanto dissimile dal personaggio da lui creato. In un primo momento è Jimi a verbalizzare l'ilyn provata da Solo affermando: "La sua vita era solo una copia della realtà, ma la realtà non sopporta di essere guardata negli occhi, per questo non basta la ragione per capirla." Successivamente, però, è proprio Solo a passare il suo 'virus' (ossia quello che gli ha fornito 'una specie di coscienza') al suo creatore dicendogli: "Guardati intorno. Ma se tutto quello che vedi non esistesse, se fosse come qui da me. Se fossi come me." Questa volta è pertanto Jimi a provare il succitato senso di vertigine, a mettere in dubbio il suo stile di vita, il suo lavoro, i suoi valori ed a decidere di fare propria la massima di Solo: "L'unica cosa che si può fare qui dentro è smettere di giocare. Se riesci a farlo vuol dire che sei libero." Da quel momento in avanti, tutto ciò che Jimi fa segue una logica completamente differente da quella che si presume possa averlo guidato in passato, facendolo divenire un programmatore di enorme successo. Le sue azioni, infatti, diventano in tutto e per tutto autodistruttive, simboleggiando la sua ribellione contro un sistema che lo opprime. Jimi, in altre parole, smette di giocare, ossia cessa di interpretare il ruolo di programmatore, di creatore di videogiochi, per assumere quello di distruttore, di colui che cancella Nirvana per permettere a se stesso ed a Solo di conquistare l'unico tipo di vittoria per loro possibile: diventare – come viene spesso ripetuto nel corso della pellicola – "come un fiocco di neve che non cade in nessun posto."

Nirvana insomma finisce – proprio come Sud, il film precedente di Salvatores – con l'essere una sfida al 'sistema', assumendo i tratti di racconto di una ribellione persa, ma non per questo senza valore. Agli uomini che fuggono (si pensi a Laborit ed alla precedente trilogia della fuga, nonché a Puerto Escondido) Salvatores quindi sembra preferire – almeno in questa fase – degli eroi che non scappano ma reagiscono, pur sapendo di non poter vincere, per lo meno nel senso convenzionale. Da Sud, del resto, Nirvana sembra aver ereditato anche l'interesse per l'idea di margine, al punto che alcune delle riflessioni proposte da un acuto studioso e teorico del sud e della 'sudità' come Franco Cassano sul concetto di confine – al tempo stesso luogo di divisione e di contatto tra uomini e situazioni – risultano essere perfettamente applicabili anche a questa

pellicola. Nirvana, infatti, pur trattando in apparenza situazioni futuribili (e pertanto lontane da noi) si rivela ad uno sguardo più attento come un vero e proprio saggio filosofico sull'idea di limite, invitando il pubblico più recettivo, proprio come suggerisce Cassano, a “non cercare la pienezza di un'origine” – peraltro impossibile da trovare – “ma a sperimentare la propria contingenza”(XXIV). Come in *Sud*, infine, questa pellicola rinchiude i propri personaggi all'interno di “una geografia senza centro, soffocante e barocca: scelta topografica coerente per un film che non dà mai l'impressione di guardare all'infinito – come tanta fantascienza di ieri e di oggi – ma di confrontarsi piuttosto con il ‘finito’. In effetti, la domanda più ricorrente all'interno di Nirvana riguarda il ‘marginale’: dove si conclude l'esistenza di qualcosa e dove comincia quella di qualcos'altro?” (Malavasi 107). A porsi questa domanda per primo è Solo, uno di quei personaggi fittizi che si rendono conto di essere tali – spesso a causa di qualche agente esterno incontrollabile, o di quello che più in generale Roger Callois definirebbe *alea* – che da sempre popolano la storia del cinema. Infatti, dallo *Sherlock Jr.* di Buster Keaton [1924] al blockbuster *Last Action Hero* [1993] di John McTiernan con Arnold Schwarzenegger, passando per l'alleniano *The Purple Rose of Cairo* [1985], sono varie le pellicole in cui sono state investigate le possibili conseguenze di una contaminazione tra l'universo del reale e quello della finzione. Ciononostante, Salvatores, pur avendo deciso di affrontare questo tema avvalendosi di uno dei generi classici dell'industria hollywoodiana, lo *Sci-Fi*, non rinuncia a contaminarlo con quell'intimismo “tipico della tradizione filmica italiana, forse l'unica in grado di alternare dramma e comicità grottesca mantenendo un perfetto equilibrio sul piano dei registri” (Barreca 1998).

Salvatores infatti pur confermando, da un lato, di aver colto l'essenziale antropocentrismo tipico del genere fantastico con l'affermazione “credo che la fantascienza sia sempre un pretesto per parlare di noi, delle nostre paure, i nostri bisogni” (qtd. in Tecchio 1997); dall'altro non esita a proporre un tipo di fantascienza che potremmo forse definire sociologica, visto l'enorme interesse nei confronti dell'alienazione dell'uomo moderno in una società ipertecnologica. Nel film, infatti, tutto è informatizzato, dai

pagamenti dell'albergo al rifornimento di benzina. La tecnologia, quindi, pare permeare tutte le situazioni in cui i protagonisti si vengono a trovare e ne condiziona in modo notevole le azioni, limitando – in ultima analisi – la loro possibilità di agire al di fuori degli schemi. Significativo è, in questo caso, l'episodio in cui il distributore computerizzato di benzina, resosi conto che il veicolo che stava rifornendo era stato rubato, avverte autonomamente la polizia ed inserisce nel serbatoio un composto liquido che, di fatto, impedisce l'uso del mezzo. Una tale onnipresenza del fattore tecnologico finisce poi con il condizionare inevitabilmente anche i rapporti che alcuni dei protagonisti hanno con la propria mente ed il proprio corpo. Se si eccettua Solo – personaggio inventato da un altro personaggio ma anche e soprattutto protagonista di un videogioco e, quindi, frutto tecnologico par excellence – anche i più umani tra i caratteri che danno vita alla trama non sfuggono al giogo del 'fattore tecnologico', e così se da un lato Naima non ha più ricordi autentici e personali, Joystick si è addirittura venduto le cornee, finendo col rimpiazzarle con delle telecamere.

Naturalmente, molti di questi temi non sono che echi del *pout pourrit* di influenze cinematografiche e letterarie che è possibile rintracciare nella pellicola di Salvatores. Per quanto concerne la tradizione filmica, infatti, vanno sicuramente registrati debiti nei confronti di un certo tipo di tradizione autoriale (dal François Truffaut di *Fahrenheit 451* [1966] al Wim Wenders di *Until the End of the World* [1991]), ma non vanno neppure dimenticate le atmosfere cupe e multietniche già presenti all'interno di pellicole come *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982], *Strange Days* [Kathryn Bigelow, 1995], *Tron* [Steven Lisberger, 1982] e *Johnny Mnemonic* [Robert Longo, 1995]. Gli echi raccolti dai vari esempi di cinema di genere, e soprattutto dal filone cyber punk, sono sicuramente molteplici anche se, come ci conferma Vito Zagarrìo, quello che colpisce di Salvatores è ancora una volta la sua straordinaria capacità di "condirli con uno humour tutto italiano e con un finale agrodolce" (89). Ciò che, infatti, differenzia in maniera sostanziale l'operazione del regista italiano dai modelli hollywoodiani, è il suo fondarsi su "un plot tutto di testa, una sceneggiatura ermetica ed intellettualistica," mentre – nel contempo – ciò che la distingue

dal panorama generale del cinema italiano è proprio la ostentata esibizione di effetti speciali, finalizzata però ad “un progetto ambizioso di rifondazione del film italiano, non più povero, né di idee né di denaro” (Zagarrio 89). In altre parole, Nirvana proprio grazie alla sua ancestrale essenza di prodotto spurio – a metà strada tra spettacolarità hollywoodiana ed introspezione ‘Italian style’ – si colloca quasi ontologicamente in quella zona di confine, in quello stesso interstizio che si propone di esplorare. Il concetto stesso di margine, del resto, richiamando alla mente l’idea di passaggio e, in qualche modo, di coesistenza preannuncia e simboleggia “il quadro magmatico della società postmoderna e postindustriale, in cui il tempo, lo spazio e la dimensione soggettiva vivono una condizione di perenne tensione e instabilità, come nella Bombay City in cui affondano alla fine i personaggi, «dove passato, presente e futuro danzano insieme»” (Malavasi 108).

Al confronto con il ‘finito’ a cui si è fatto cenno in precedenza (Malavasi 107), fa seguito quindi il riconoscimento della necessità di trasformarsi perché – come ribadisce Gianni Canova sulla scorta di Habermas – lo *Zeitgeist* della postmodernità consiste nel porre “l’et-et al posto dell’aut-aut: non più tesi e antitesi, opposizioni ed esclusioni, ma inclusione, convivenza, contaminazione” (qtd. in Boille 2005). Il problema di Solo, infatti, “non è quello di ‘essere’ un videogioco, né quello di dover continuamente morire e rinascere. Il suo problema, semmai, è quello di aver preso coscienza del ‘margine’ e, conseguentemente, delle possibilità che vi stanno al di là – della pluralità e della complessità – e di non potersi trasformare” (Malavasi 108-109) a meno, naturalmente, di non decidere di abbracciare la forma più estrema di trasformazione, la morte e quindi, nel suo caso, la cancellazione.

Per quel che concerne i debiti nei confronti della tradizione letteraria, invece, lo spettro dei riferimenti che emergono da pellicola di Salvatores spazia dalla psichedelia di William Burroughs al movimento cyberpunk ed ai suoi principali esponenti, W.Gibson e P.K.Dick (a sua volta, autore di “Do Androids Dream of Electric Sheep?” poi trasformato in *Blade Runner* da Ridley Scott). In questa spericolata impresa di contaminazione, Salvatores sfiora Kubrick ed evoca Pirandello (si pensi ai “Sei personaggi in cerca

d'autore"); costruisce spazi ispirandosi ad artisti visionari come Sironi, ma anche a Mondrian e Casorati passando per Escher, il tutto con l'intenzione di ricostruire un percorso che dalle 'porte' (il riferimento in questo caso è alla Bibbia psichedelica "The Doors of Perception" di Aldous Huxley) conduce alle 'finestre' che la realtà virtuale può aprire sulle coscienze. Del resto, come ricorda ancora lo stesso regista: "il concetto rimane quello di aprire la propria mente ad altre dimensioni" (qtd. in Tecchio 1997).

In conclusione quindi – dopo aver esplorato alcuni sud del mondo, scavando nel 'periferico' nascosto nella più grande metropoli della penisola, nella provincia italiana e nel sud del sud – Gabriele Salvatores affronta con Nirvana un altro tipo di marginalità e di liminalità. Aprendo infatti ben più di uno spiraglio verso un terzo tipo di ilynx (quella generata nei confronti di uno spettatore che si rispecchia in Jimi, che a sua volta si rispecchia in Solo), questa pellicola si configura come un tentativo – forse isolato ma non per questo meno degno di nota – di traghettare il cinema italiano (eternamente legato alla visione neorealista di cinema come 'finestra sul mondo') verso una nuova frontiera, in cui potrebbe toccare proprio alla nostra cinematografia il compito di ricoprire il ruolo di finestra telematica, tecnologica, multimediale, ma anche della psiche. Una finestra sicuramente più adatta a raccontare le ansie dell'Italia di fine millennio, in grado di permetterci lo sconfinamento verso un'altra vita o, addirittura, un'esistenza 'altra' (proprio come alla fine di Nirvana accade a Solo e Jimi) ma – nel contempo – capace anche di riproporre uno dei tratti più distintivi e peculiari del fare cinema: "quella di fare mondi, progettare spazi e inventare città. Arricchendo le mappe dei nostri territori mentali di nuovi luoghi in cui provare ad abitare" (Vistarchi).

Con Nirvana, infine, Salvatores realizza un film genuinamente cinematografico per via dello sperimentalismo di questa pellicola ma anche e soprattutto, da un punto di vista ontologico, per via della cineticità di quest'ultima, ossia del suo cercare di visualizzare e di evocare un movimento (da κινεο, mettere in movimento) che assume anche al ruolo di categoria esistenziale. Nirvana, infatti, si pone agli antipodi rispetto a quel movimento all'indietro in chiave neo-neorealista invocato da molti registi italiani nel corso degli

anni novanta cercando, nel contempo, anche di distaccarsi quanto più possibile da quella staticità causata dall'attrazione mortale che il mezzo televisivo ha esercitato e spesso continua ad esercitare su molto cinema italiano (confermando quanto affermato da Salvatores e riportato all'inizio del presente saggio). Con questa pellicola, il regista mostra piuttosto di volersi muovere in avanti, verso un futuro che è quello tratteggiato dalla trama del film ma che è, metaforicamente, anche quello del cinema italiano. Guardando nella direzione del cinema americano (di quello hollywoodiano in particolare) ed a tratti anche del teatro (il primo amore), Salvatores infatti è come se profeticamente provasse ad indicare una nuova strada alla cinematografia nostrana. Anche in questo caso si tratta, tutto sommato, di una mini-rivoluzione destinata alla sconfitta (come si può ben vedere a distanza di dodici anni dall'uscita del film), ma che non per questo assume una minore importanza e che, anzi, merita di essere celebrata proprio nel momento in cui molte delle pellicole italiane nelle sale di questi tempi ripropongono quell'estetica filo-televisiva tipica del cosiddetto 'cinema carino' o si muovono ancora all'ombra del paradigma neorealista.

Nonostante sia rimasto isolato e, tutto sommato, inesplorato da parte di altri cineasti negli anni a seguire, il percorso tracciato da Salvatores con *Nirvana* rappresenta senza dubbio una via alternativa, coraggiosa e degna di nota, frutto di una scelta autoriale conscia e precisa da parte del regista. Il tentativo di mettere insieme un'opera in grado di oltrepassare la ricerca di un puro e semplice intrattenimento dello spettatore attirato dal film di genere e dalle sue convenzioni dà vita, come detto in precedenza, ad un prodotto ibrido, a metà tra il film di genere (evocato e, subito dopo, riletto e re-inventato) e quello d'autore. Si ha così una sorta di Spaghetti-Sci-Fi a cui però non manca il coraggio di costringere l'audience a soffermarsi a riflettere su quesiti che riguardano la natura umana e, metaforicamente ed intrinsecamente, lo stesso futuro della cinematografia italiana.

NOTE

¹ Dopo *Sogno di una notte di mezz'estate* [1983], *Kamikazen - Ultima notte a Milano* [1987], *Marrakech Express* [1989], *Turnè* [1990], *Mediterraneo* [1991], *Puerto Escondido* [1992] e *Sud* [1993].

² Due temi, questi, che rappresentano l'asse portante della cosiddetta trilogia della fuga (costituita da *Marrakech Express*, *Turnè* e *Mediterraneo*) e che sono riscontrabile anche in *Puerto Escondido*, una pellicola che è assai affine per temi e personaggi alle tre precedenti, al punto che alcuni critici preferiscono addirittura parlare di 'quadrilogia' mentre altri, pur riconoscendo sostanziali differenze, la ritengono comunque un'appendice del discorso intrapreso in precedenza.

³ Un discorso affrontato sia nel succitato *Puerto Escondido* che in *Sud*.

⁴ Un tema, questo del raggiungimento di una sorta di autocoscienza, che potrebbe forse essere considerato il vero e proprio trait d'union tra i vari percorsi creativi e le varie anime che emergono dalle pellicole di questo regista, che ama spaziare dal film di genere (o meglio, dalla rielaborazione dei confini tra i generi stessi, in un percorso che parte dal filone della commedia all'italiana per giungere, nel caso in questione, alla fantascienza, ma che non si nega neppure un'escursione nel genere horror con il successivo *Denti* [2000]) per giungere a opere più classicamente autoriali (*Sud*), sforzandosi di dare voce ad un desiderio di sperimentazione dei modi di ripresa (si pensi ancora a *Sud*), della diegesi (*Amnèsia*, 2002) e dei rapporti tra la settima arte ed altri forme artistiche (il teatro, nel caso di *Sogno di una notte di mezz'estate*, e la letteratura nel caso di *Puerto Escondido* e di *Io non ho paura*, 2003).

⁵ Lo stesso regista rivendica questa sua ansia di cambiamento affermando: "Voglio affrontare storie che sporchino le mani. Vado verso la confusione. Si può raccontare questo mondo con storie che abbiano un inizio e una fine precisamente definiti? Ho intrapreso una strada e devo vedere dove mi porta, anche a rischio di sbattere la testa" (qtd. in Vistarchi).

⁶ Che include comici che vanno da Paolo Rossi a Claudio Bisio, da Gigio Alberti ad Antonio Catania e che faranno regolarmente capolino in tutti i suoi film.

⁷ Che, oltre ad essere presente nella già citata trilogia della fuga, compare anche nei successivi *Puerto Escondido*, *Nirvana*, *Amnèsia* ed *Io non ho paura*.

⁸ Con cui Salvatore gira *Kamikazen ultima notte a Milano*, *Sud* e *Nirvana*.

⁹ Nonostante sia il libro che la trasposizione cinematografica risalgano al 1968, va ricordato come, in realtà, la pubblicazione del romanzo sia avvenuta solo dopo l'uscita del film di Kubrick (al quale, peraltro, lo stesso Clarke aveva collaborato in veste di co-sceneggiatore e, più in generale, di fonte ispiratrice, dato che alla base del progetto filmico vi era appunto "The Sentinel", una storia breve scritta da Clarke nel 1951).

¹⁰ A tal proposito, nonostante sia questa la data cui si fa comunemente riferimento come «data di nascita ufficiale» di HAL 9000 (si pensi all'articolo di John Markoff dal titolo "Happy Birthday, HAL; What Went Wrong?" comparso sul *New York Times* del 12 gennaio 1997), è comunque opportuno sottolineare come questa data venga riportata da Clarke nel romanzo del 1968, ma non dalla pellicola di Kubrick che, infatti, propone come alternativa il 12 gennaio 1992. Tra i vari

interventi volti a risolvere questa querelle anagrafica vale la pena di ricordare quello di uno studioso del MIT, David Stork, il quale – a pagina XIX del suo libro *HAL's Legacy: 2001's Computer as Dream and Reality*, uscito proprio nel 1997 – afferma che la scelta del 1992 da parte di Kubrick è stata probabilmente motivata dall'intenzione di rendere la morte di Hal “more poignant”. Tesi, quest'ultima, nient'affatto sottoscritta da Mauro Mele che, in “2001: Odissea nello spazio” (“Il primo sito italiano dedicato a 2001: Odissea nello spazio” - almeno stando alla homepage <http://www.look.it/2001/2001home.htm>), nella sezione riservata alle FAQ - in risposta alla domanda 12 “Quando è stato costruito HAL?” - sottolinea come invece sia più logico pensare ad uno spostamento in avanti dal 1992 al 1997 ad opera di Clarke (il quale peraltro, come ricordato in precedenza, aveva terminato il romanzo dopo l'uscita del film di Kubrick). Clarke, infatti, potrebbe giustamente aver pensato che nel 2001 un computer assemblato ben 9 anni prima (ossia nel 1992, la data kubrickiana) sarebbe apparso obsoleto, mentre uno prodotto nel 1997 avrebbe sicuramente avuto meno probabilità di correre questo rischio. Un'ultima conferma della sostanziale maggiore logicità di una data come il 1997 ci viene infine fornita da parte dell'Università of Illinois at Urbana-Champaign (luogo deputato, sia nel romanzo che nella pellicola, all'assemblaggio di HAL 9000) e dalla sua scelta di ospitare il Cyberfest nel mese di marzo del 1997, con l'intenzione di celebrare il proprio legame speciale con le ricerche nell'ambito della tecnologia e, soprattutto, con l'icona mediatica di HAL 9000. Per maggiori informazioni si consulti <http://www.palantir.net/2001/meanings/essay11.html>, in particolare la sezione “Hal's Birthday”.

¹¹ Un'ultima menzione va poi riservata anche a Paolo Heusch, regista de *La morte viene dallo spazio* [1958] (cui collabora anche un Mario Bava non ancora passato alla regia, in veste di direttore della fotografia e di addetto agli effetti speciali). Questa pellicola, infatti, merita di essere ricordata forse solo perchè è considerata da molti il primo esempio di film di fantascienza nella storia del cinema italiano (escludendo naturalmente 1000 km al minuto, girato assai prima - nel 1939 - da Mario Mattoli; film, quest'ultimo, dove però l'ambientazione genericamente fantascientifica si rivela ben presto solo un pretesto per lo svolgersi di una storia comica).

² A detta di Licia Barreca, la Digitalia “nata a Milano nel 1991: fondata da Paola Trisoglio (visual designer) e Stefano Marinoni (illustratore), rappresenta uno dei primi tentativi di importare in Italia le tecniche digitali. In principio era consociata di una delle aziende più rinomate nel settore della Computer Grafica a livello mondiale, la Digital Arts di Londra. La società si dedica alla realizzazione di effetti speciali, alla computer grafica e alla computer animation; è attiva nell'industria cinematografica e nella pubblicità televisiva, nonchè nel settore dei film per la tv.”

¹³ Per una trattazione più esaustiva degli aspetti legati alla pre-produzione di Nirvana si consultino Luca Malavasi (p. 104 e seguenti) e Vistarchi.

¹⁴ Gli anni trascorsi tra Sud [1993] e Nirvana [1997] costituiscono la pausa più lunga anche quando paragonata all'intervallo di tempo trascorso tra il primo ed il secondo lungometraggio di Salvatores (*Sogno di una notte d'estate*, realizzato nel 1983 e *Kamikazen - Ultima notte a Milano*, ultimato invece nel 1987), un periodo

nel quale peraltro Salvatore si dedicava ancora assiduamente all'attività teatrale.
¹⁵ Come ricorda ancora Malavasi, nel 1994 Salvatore inizia a realizzare per conto della Colorado Film (la società di produzione dell'amico Maurizio Totti) spot pubblicitari coinvolgendo direttamente "alcuni attori della sua 'scuderia': Diego Abatantuono e Ugo Conti per la Buitoni, Gigio Alberti per la Banca di Roma; mentre Abatantuono è anche protagonista de *Il viaggio*, uno spot promozionale contro la pirateria diretto sempre nel 1994. Nel 1996 torna invece al mondo della musica, partecipando alle riprese del video *L'agnello di Dio* di Francesco De Gregori" (104).

¹⁶ Si pensi ad esempio a Francesco Bolzoni che, dalle colonne de *L'Avvenire*, imputa al film "uno scarto fra volontarismo e ispirazione artistica," oltre alla presenza di "un'evidente resistenza del 'genere' all'autore che si manifesta nell'organizzazione stessa dei materiali narrativi" (1997).

¹⁷ A questo proposito, si consulti ancora Barreca 1998.

¹⁸ Il riferimento è a *Star Wars* [George Lucas, 1977], *The Empire Strikes Back* [Irvin Kershner, 1980] e *Return of the Jedi* [Richard Marquand, 1983], e non certo alla seconda trilogia portata sugli schermi da Lucas nell'ultimo decennio, che narra invece eventi precedenti, in cui il personaggio di Han Solo non è coinvolto.

¹⁹ Si pensi a Gigio Alberti (nei panni del Dottor Ratzenberger), ad Antonio Catania (nella veste di venditore di paranoie) e ad Ugo Conti, che interpreta un turista siciliano. Al di là del nutrito gruppo di caratteristi che spesso bazzica nei film di questo regista, va poi notata la presenza di un attore del calibro di Silvio Orlando (già visto in *Kamikazen – Ultima notte a Milano* e in *Sud*), del già citato Rubini (che tornerà ad essere diretto da Salvatore in *Denti* e *Amnesia*) ma anche di altre celebrità del piccolo schermo come Bebo Storti (*l'uomo che medita*), Paolo Rossi (*Joker*) e di Claudio Bisio (*Red Rover*). Questi ultimi due avevano già lavorato con Salvatore (rispettivamente in *Kamikazen – Ultima notte a Milano* e *Mediterraneo*), mentre Storti collaborerà nuovamente con il regista nel successivo *Amnesia*.

²⁰ Si pensi ai tre flashback di *Le jour se leve* di Marcel Carné [1938], o a quelli di *Rashomon* di Kurosawa [1951], oltre che ai molti polizieschi ed ai tantissimi noir, sia classici che contemporanei, da *The Woman in the Window* di Fritz Lang [1944] a *The Usual Suspects* di Bryan Singer [1995].

² Come ricorda Rodrigo Pérez de Arce "faced with the breadth of Huizinga's analysis Roger Callois tries to order the scope of play in two planes, distinguishing between 'ludus' (ordered play) and 'paidia' (spontaneous action), and identifying the archetypes of 'agon' (contest), 'alea' (chance), 'mimicry' (imitation) and 'ilynx' (vertigo). Often intermingled, any of these may take on a specific expression of 'ludus' or 'paidia'" (10).

²² Era, infatti, proprio una citazione di questo filosofo ed etologo ("In tempi come questo la fuga è l'unico mezzo per mantenersi vivi e continuare a sognare") ad aprire *Mediterraneo*.

²³ A questo proposito è Oscar Iarussi a confermare che "Nirvana è un film spettacolare e di presa immediata, coinvolgente, un esempio di fantascienza sociologica, molto ciber, che rielabora con originalità suggestioni mutate da

autori della letteratura e della saggistica cibernetiche, come Philip K. Dick, Norman Spinrad, Norbert Wiener. Ma ci sono dentro anche la psichedelia di William Burroughs e Timothy Leary, i profeti ‘acidi’ passati direttamente dall’Lsd a Internet, rapiti dalle ‘finestre’ che la realtà virtuale potrebbe aprire sulle coscienze” (1997).

²⁴ Che, oltre ad ‘ereditare’ da pellicole precedenti, anticipa anche mondi e situazioni esplorati da film successivi. Il caso più eclatante è ovviamente quello di *The Matrix* [1999] e dei due capitoli successivi della trilogia (ossia *The Matrix Reloaded*, 2003, e *The Matrix Revolutions*, 2003) firmati dai fratelli Andy e Larry Wachowski.

²⁵ Il riferimento è all’interrogativo formulato da Malavasi: “Dove si conclude l’esistenza di qualcosa e dove comincia quella di qualcos’altro?” (107) che, probabilmente, i personaggi di *Nirvana* riformulerebbero come segue: “Chi è il burattinaio e chi il burattino?”

²⁶ È Bolzoni a ricordare che “davanti a certi quadri dell’ultimo capitolo, quando Jimi – il protagonista – si avvicina alla meta, si pensa a Mondrian e a Casorati” (1997).

²⁷ Si veda ancora Iarussi (1997) e la citazione proposta nella nota 23.

²⁸ Dal Marocco di Marrakech Express alla Grecia di Mediterraneo, fino al Messico di Puerto Escondido.

²⁹ Rispettivamente in *Kamikazen - Ultima notte a Milano*, durante il viaggio da nord a sud di Turnè e, appunto, in Sud.

³⁰ A questo proposito si pensi ad un film successivo a *Nirvana*, *eXistenZ* di David Cronenberg [1999], in cui il concetto di trasformazione finisce addirittura con il trasformarsi in metamorfismo.

³¹ Un po’ come, del resto, accadeva nel precedente *Sud*, in cui l’idea di movimento e l’aspirazione alla velocità espressa dal protagonista *Ciro* (interpretato da Silvio Orlando) non restava confinata alle parole del personaggio ma trovava spazio nelle scelte tecniche operate dallo stesso regista, che era riuscito a creare una tensione costante “sottolineata da ‘strappi’ violenti ottenuti attraverso il montaggio elettronico” e “rafforzata da improvvise accelerazioni molto vicine per ritmo ai videoclip” (Grassi 84-85).

³² Si pensi ai film realizzati tra fine anni ottanta ed inizio anni novanta da Marco Risi (ad esempio *Mery per sempre* [1989] e *Ragazzi fuori* [1990]), a quelli diretti da Aurelio Grimaldi (peraltro autore della sceneggiatura dei due film precedenti di Risi, oltre che regista di due opere che possono essere assimilate per vari aspetti all’estetica neorealista come *La discesa di Aclà a Floristella* [1992] e *Le buttane* [1994]), a Pumarò [1991] diretto da Michele Placido e, soprattutto, alle pellicole dirette negli anni novanta da Gianni Amelio che, forse più di tutte, ricalcano temi e metodologie del neorealismo, a cominciare da *Il ladro di bambini* [1992] (che, già dal titolo, si configura come un omaggio a *Ladri di biciclette* [1948] di De Sica) e proseguendo con *Lamerica* [1994] e *Così ridevano* [1998].

³³ Va infatti ricordato come, per quanto riguarda la recitazione dei vari attori che contribuiscono ad un puzzle di tale complessità, sia alquanto evidente la scelta di proporre personaggi volutamente ‘recitati’ più che ‘interpretati’. Una scelta,

quella della cifra non realistica dal punto di vista attoriale, che a volte pare quasi involontaria (si pensi alla limitata mimica facciale di Christopher Lambert, l'attore che interpreta Jimi, resa ancor più 'straniante' dal doppiaggio, sia in italiano che in inglese) ma che contribuisce in modo decisivo ed inequivocabile al fatto che questi stessi personaggi finiscano con l'assumere immediatamente lo status di simboli o, meglio ancora, di icone rappresentative – un po' come nel teatro di Brecht. Il richiamo consapevole alla tecnica di straniamento brechtiano (detto *Verfremdung Effekt* o semplicemente *V-Effekt*) ed al suo favorire la presa di distanza critica rispetto al mondo rappresentato in scena caratterizza pertanto in modo assai profondo una pellicola come *Nirvana* che potrebbe ma, volutamente, decide di evitare i toni epici di molti altri film di fantascienza.

³⁴ Quando si parla della cosiddetta 'estetica del carino' molti critici fanno riferimento ad un certo modo di fare cinema nato dal disimpegno intellettuale (e dalla parallela crescita del ruolo dell'intrattenimento televisivo nella vita degli italiani) nel corso degli anni ottanta. Russo, ad esempio, definisce il 'cinema carino' come "un po' patinato, edulcorato, programmaticamente disinteressato alle complesse dinamiche che caratterizzano la vita del paese in questi anni" (178). Tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta questo tipo di disimpegno si afferma nelle pellicole che continuano a sfornare a ritmo frenetico i fratelli Vanzina (si pensi a *Sognando la California* [1992], *Piccolo grande amore* [1993] e *S.P.Q.R. 2000 e ½ anni fa* [1994], dove però si sfocia nel sotto-genere dello spoof) o ai film di Neri Parenti (tra cui *Fratelty d'Italia* [1989], *Fantozzi alla riscossa* [1990] – che annacqua una volta per tutte quello che restava al personaggio di Villaggio della satira sociale che lo aveva portato alla ribalta negli anni settanta, trasformandolo in una macchietta slapstick, come si può vedere anche nelle successive collaborazioni tra Parenti e Villaggio in *Fantozzi in Paradiso* [1993] e *Fantozzi - Il ritorno* [1996] – e la serie delle "Comiche", con *Le comiche* [1990], *Le comiche 2* [1992] e *Le nuove comiche* [1994]). Non va poi dimenticata la sfilza di film comici con la vaga aspirazione di commento sociale (tra cui *Anni Novanta* [1992], *Anni Novanta - Parte II* [1993], ma anche *Miracolo italiano* [1994]) ad opera di Enrico Oldoini, che contribuisce anche alla continuazione della serie infinita sulla 'Vacanze' (con *Vacanze di Natale '90* [1990], e *Vacanze di Natale '91* [1991]). A questa serie darà poi un apporto sostanziale lo stesso Parenti, con *Vacanze di Natale '95* [1995], e con il successivo rinnovo della franchise verso la fine della decade. Eliminando il termine 'vacanze' dal titolo ma trasportando la stessa ricetta (basata su comicità spicciola, spesso imparentata con gli ultimi show televisivi di successo, e la presenza di qualche starlette, con vaghe reminiscenze della 'commedia sexy' degli anni settanta) in un contesto non italiano, i 'soliti noti' (quasi sempre Christian De Sica e Massimo Boldi) ogni anno finiscono con l'essere coinvolti in una nuova avventura in una località 'esotica' (dall'Egitto all'India, da Miami a New York), dando vita al cosiddetto 'film di Natale' – quello che i critici ora amano definire 'cine-panettone'. Negli ultimi tempi l'etichetta di 'cinema carino' è stata poi estesa anche a pellicole di registi che aspirano a superare il mero intrattenimento e ad avanzare persino un certo grado di critica sociale. Si pensi, ad esempio, al cinema di Francesca Archibugi

– che Massimiliano Schiavoni definisce “sottovoce, camera-e-cucina, sempre più intimo e (auto)riflessivo. Nelle sue punte più estreme, quasi solipsistico” concludendo che “il carino al limite può farci sorridere. Non può commuoverci” (2009) – ma anche a quello di Cristina (non Francesca) Comencini e, per certi versi, anche a quello di Silvio Soldini.

³⁵ Tra le poche eccezioni (ma con risultati sia di rilevanza artistica che di pubblico abissalmente inferiori) si possono citare alcuni lungometraggi di Eros Puglielli (tra cui, AD Project, 2006) e Alex Infascelli (ad esempio, Il siero delle vanità, 2004 e H2Oodio, 2006).

BIBLIOGRAFIA

Barreca, Licia. “Nirvana, Le nuove frontiere del cinema digitale”. 1998.

<http://xoomer.virgilio.it/liciabar/informatica/pag4.htm#digit>

Boille, Francesco. “Il corpo dell’attore oggi. Il parte” Frameonline n. 44-45. 2005.

http://www.frameonline.it/ArtN26_Corpoattore2.htm

Bolzoni, Francesco. “Nirvana” Avvenire, 24 gennaio 1997.

Canova, Gianni. L’alieno e il pipistrello. Milano: Bompiani 2000.

Cassano, Franco. Il pensiero meridiano. Bari: Laterza, 2005.

DeMet, George. “Meanings: The Search for Meaning in 2001,” 2001: A Space Odyssey

Internet Resource Archive. <http://www.palantir.net/2001/meanings/essay11.html>

Grassi, Raffaella. Territori di fuga. Il cinema di Gabriele Salvatores. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 1997.

Iarussi, Oscar. “Nirvana” La Gazzetta del Mezzogiorno, 24 gennaio 1997.

Malavasi, Luca. Gabriele Salvatores. Milano: Il Castoro Cinema, 2005.

Markoff, John. “Happy Birthday, HAL; What Went Wrong?” New York Times, January 12. 1997. Section E, page 5.

Mele, Mauro “2001: Odissea nello spazio” <http://www.look.it/2001/2001home.htm>

Pérez de Arce, Rodrigo. “The Stuff of Play. The Architectures of Play,” ARQ, n. 55

Juegos / Playing. 2003. 9:15.

Prono, Franco. "Utopia e dubbio in Cronaca di un amore," Il Nuovo Spettatore, n. 2. 1998. 243:248.

Russo, Paolo. Breve storia del cinema italiano. Torino: Lindau, 2002.

Schiavoni, Massimiliano. "«Questione di cuore»: commozioni «carine»". Parola al cinema. 2009. <http://www.radiocinema.it/web/blog/parola-al-cinema-7>

Stork, David. HAL's Legacy: 2001's Computer as Dream and Reality. Cambridge: MIT Press, 1997.

Tecchio, Sebastiano. "Intervista a Gabriele Salvatores". Tempi Moderni. 1997.

<http://www.tempimoderni.com/1997/interv97/salvator.htm>

Tornabuoni, Lietta. '93 al cinema. Milano: Baldini & Castoldi, 1993.

Vistarchi, Angela. "Cinema italiano e fantascienza: Nirvana di Salvatores". CyberItalian

http://www.cyberitalian.com/html/gal_22.htm

Zagarrio, Vito. Cinema italiano anni novanta. Venezia: Marsilio, 1998.

The General Body. Representations of the *cognitariat* in Italy: a Provocation.

Numerous recent Italian studies in class composition, social anthropology and political philosophy revolve around the definition of immaterial labor.¹ The notion of immaterial labor itself, however, is subject to many interpretations. While Antonio Negri and Michael Hardt use the expression to refer to any form of labor that produces an immaterial good, such a “service, cultural product, knowledge or communication” (Hardt and Negri 290), the concept is more generally understood as the new form of labor introduced and made possible by digital technologies. In one of his articles on the topic, Maurizio Lazzarato, a scholar and activist who has written on political and labor movements since the early 1990s, states that the concept refers to two different aspects of labor:

On the one hand, as regards the ‘informational content’ of the commodity, it refers directly to the changes taking place in workers’ labor processes in big companies in the industrial and tertiary sectors, where the skills involved in direct labor are increasingly skills involving cybernetics and computer control. On the other hand, as regards the activity that produces the “cultural content” of the commodity, immaterial labor involves a series of activities that are not normally recognized as ‘work; in other words the kind of activities involved in defining and fixing cultural and artistic standards, fashion, tastes, public norms, and, more strategically, public opinion. (Lazzarato 133)

This new conception of work (also called cognitive labor) has given way to the identification of a new class of workers that intermittently takes the names of “virtual class” or, in the more recent definition proposed by Franco Berardi (Bifo), the *cognitariat*.

One of the founding elements of the *cognitariat*, if we wish to use this evocative half-Cartesian, half-Marxist neologism, is the inherent convergence of the categories of work and leisure in the new system of production. This convergence is apparent in the definition of *cognitariat* itself, in that *cognitariat* labor includes categories not traditionally definable as work. At the same time, however, this new techno-class represents quite accurately what work is for a large

number of contemporaries, especially (but less and less exclusively) in the Western world. The cognitarian worker is defined by the indeterminacy of his or her labor. The major conundrum present in the very definition of the cognitariat lies in the application of the term *labor* (and by consequence, of *class*) to a concept that is apparently self-contradictory. As is known, labor is one of the most cherished words in Marx and in most studies derived from Marxist theories. To speak of immaterial labor, however, goes against the very core of the Marxist argument on work, which states that labor is in the first place the process of transformation of nature operated by the human being. If the Marxist “nature” is by definition something that may be transformed to result in a product, it necessarily has to deal with materiality. In other words, Marx thinks of heavy things when it comes to labor. What “nature” then, can immateriality transform?

The problem of immaterial labor, we can see, is first and foremost one of definition, not only of work, but also of the nature of the immateriality brought about by the introduction of technology in the workplace. It is around this definition, and the contradictions that derive from it, that the core of Italian late Marxist discourse revolves.²

One way of trying to redefine this immateriality, then, is to analyze the most important points that surface in studies of immaterial labor. In other words, what is immaterial in labor theories? The first notion that comes to mind is that of *general intellect*, one of the most debated terms in Italian recent Marxist studies. The idea behind the general intellect is a complex one, characterizing both a mass intellectuality and a multiple, active agent. Even though Marx has only used it once in the *Grundrisse*, the expression has been extensively analyzed by philosophers such as Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Bifo, Michael Hardt and Antonio Negri, and it has been used to define a crucial characteristic of the immaterial laborer. This notion has literally been devoid of weight, that is to say it has been somehow detached from the bodies that it makes reference to.³ The general intellect, in Marx, indicates a crucial factor in production: a “combination of technological expertise and social intellect, or general social knowledge” (Marx 706). The general intellect is widely employed in new studies of class composition because of the

adaptability of this notion to both categories of work and socialization (read *leisure*). Paolo Virno, one of the most prolific writers among new Italian Marxists, defines the general intellect as a system that works on mutating and influencing the ways in which we understand social communication, while Maurizio Lazzarato associates with it the activities that have become “the domain of what we call a mass intellectuality” (Lazzarato 137). All interpretations underline that the main feature of the general intellect is its indeterminacy. It is precisely within this indeterminacy that the general intellect finds its strict connection with the cognitariat. We can say, with Virno, that both the cognitariat and the general intellect incorporate “the intellectual activity of mass culture” (Virno 22). Neither defining an individual nor a collective of workers, the two terms signify a *moment of passage* between the singular and the multitude. In other words, they exemplify the irresolvable tension between human nature and its place in society. The dematerializing of the general intellect and the subsequent references to communication, networking and multiplicity that the term carries with it, have made the general intellect particularly apposite for the explanation of immaterial labor. The expression also shares many characteristics with other ways of recounting the social reshaping that network technologies -- and the insurgency of what has been called the information society -- have brought about.⁴ To quote an example, in his early analysis of the impact of digital technologies on human beings, Pierre Lévy writes about the formation of a *collective intelligence*, an intelligence that is universally distributed, “constantly enhanced, coordinated in real time and resulting in the effective mobilization of skills” (Lévy, *Collective Intelligence* 13). Lévy’s notion of collective intelligence, which he exposes in his 1995 book and reprises in his later work on cyber culture, is put in relation to the increase of workers’ nomadism and the transformation of “scientific, technical, economic, professional and mental landscapes” (Lévy, *Collective Intelligence* xxii). This concept immediately appears as a “technical brother” to that of general intellect. However, the similarity between the two terms lies both in the lexicon, and in the apparent denial of individuality and materiality that they assert.

Terms like general intellect, collective intelligence, or

cognitariat evidence the need to define the immaterial, that is to say to give shape and materiality to what is inherently diverse, indeterminate, and ultimately multiple. But in working around a mainly abstract paradox (the individual identity of a multiple), these notions run the risk of over-intellectualizing this multiple identity: what is evident in all definitions, or descriptions of the multiple agent that is central to information society is the association to the brain that the terminology developed around immaterial labor suggest. To cite an example, Levy, writes in *Collective Intelligence*:

The agent intellect establishes itself as a transcendent collective intelligence. How can we articulate an immanent collective intellect? As an experiment I will retain the Farabian schema, but reverse its principal terms. The ethereal divinity of theological speculation is thus metamorphosed into a desirable possibility lying on the horizon of humanity's future. Within this transformed vision, the angelic or celestial world becomes the region of virtual worlds through which human beings form collective intelligences. (79)

Without going so far as Lévy, who seems to evoke an angelic form for the collective intelligence, the discourse that shapes the notions of cognitariat tends to suggest a disembodied entity producing immaterial commodities. In other words, even the Italian late Marxists, clearly less interested in the transcendental, seem to have neglected the importance of the materiality that is behind this new way of working and socializing. Most studies of immaterial labor, though often mentioning the importance of the actual bodies of individuals who constitute the immaterial class, leave nonetheless their physical component aside. It is however crucial to reinstate this materiality, because even if we want to redefine notions of work, it is clear that the worker may never be mistaken for a transcendent entity. Reducing his or her work to an abstract category, a “body without organs”, would carry deleterious consequences. The body without organs is an expression that Deleuze and Guattari define as the reservoir of potential traits, connections, affects, movements. It is “the unproductive, the sterile, ungendered, the inconsumable”

(Deleuze and Guattari 8): it is pure potential, and for this reason it contains revolutionary power in itself. The cognitarian body, however, literally perceived as lacking organic traits, loses all potentiality, and is rather functional – as is – to the immaterial economy, since it appears to forego all its primary needs and desires in favor of productivity and consumability alone. The immaterial, weightless, ungendered general intellect is reduced to a machine that is devoid of desire, and whose only potential is to work. The effects of this dematerialization are already evident in more practical examples, as *cognitariat* is the keyword, at least in Italy, for the definition of precarious (temporary) workers, one of the fastest spreading, least safeguarded categories of workers.

A possible reconsideration of this problem, then, would entail giving a body to the general intellect, that is to say open the concept to possible representations of its diversity that are not necessarily linked to the abstract fields of the “circuit,” “network,” “multitude,” as Negri and Virno’s seem to be, nor to the intellect or intelligence alone. To find a representation for this material, albeit multiple, body would also open a path towards a possible understanding of the inherently diverse category of the *cognitariat*. How could we possibly define or even identify the concrete bodies that quite literally surround an immaterial and indeterminate production?

The inherent multiplicity and diversity that is the basis of this category makes the task an onerous one, but we must note that such attempt is not unprecedented.⁵ In recent considerations on the role of the *cognitariat*, activist-philosopher Franco Berardi (Bifo) is aware of the necessity to consider the material aspect of the immaterial laborer, and affirms that “collective intelligence neither reduces nor resolves the social existence of the bodies that produce this intelligence, the concrete bodies of the male and female cognitarians” (Bifo 57). In his article, Bifo provides a detailed analysis of the effect that cognitive work has on the body of the cognitarian, concentrating on the frustration and manic-depressive syndromes derived from the “modern” aspect of such labor: the ideology of competition and self-fulfillment, and the inability to cope with inevitable failure. Here too, however, the figure of the cognitarian appears as a disembodied, or at best a fragmented one.

Bifo talks about “nerves that stiffen in the constant strain of attention, eyes that stare at a screen and hands that type on a keyboard” and once again makes use of a lofty terminology when he mentions the “rarefaction of community ties and a security-driven sterilization” (57). According to Bifo, the cognitariat is a class that cannot be defined, and is also denied basic rights such as cooperating and unionizing, because it includes such diverse elements as the architect, the travel agent, the teacher, the lawyer. The cognitive laborer suffers from the sterilization and rarefaction of community relations and the mechanization of relationships into standardized, regulated mechanisms who gain less and less pleasure and reassurance from human relations and daily life. It follows that for the new generation of cognitarians “a consequence of this dis-eroticization of daily life is the investment of desire in work, understood as the sole space of narcissistic reaffirmation for an individuality used to seeing the other according to the rules of competition, that is, as a danger, an impoverishment, a limitation, rather than a source of experience, pleasure, and enrichment” (57). Even keeping in mind that this body exists, that it is gendered and multiple, Bifo can only represent it as a series of very sad pathologies, disjointed limbs and sick organs. It appears as if there is no possibility of representing anything but a disabled body, when facing the problem of how to deal with new, technologic and sterile working environments. In this sense, his argument is reminiscent of what Paul Virilio had written ten years earlier about the effects of fast-spreading new technologies on human perception. In his book *The Art of The Motor*, Virilio insists that our bodies simply cannot keep up with the acceleration (and the virtual dissemination) that the new “motors” are imposing on us. The French philosopher has come to very similar conclusions to Bifo’s when he talks about the “media complex,” and “technology-driven sight overflowing.” He affirms:

Apropos of communication technology, the old law is thus being borne out: the faster the announcement effect, the more the announcement becomes accidental and insubstantial. Like the erstwhile theater show, radio, cinema, and television aimed to arouse natural emotions such as anger, surprise, distress,

anticipation, desire. But only pending the artificial effects of the paroxysmal acceleration of representational techniques. Tetanization, vertigo, overexcitement, a state of shock will evacuate all judgment, any system of rational evaluation, any positive, negative, or even simply deleterious selection of messages and images. (Virilio 73-74)

Even though Virilio concentrates on the effect of the media and technologies on our perception and on the ways in which they have changed the art form rather than the workplace, he is also reflecting on the changes in our daily lives that the disproportioned increase of technology has imposed. Inevitably, his first reflections are on dysfunctions, diseases, or discomfort. He also does not talk about individuals but only about their eyes, their organs and their perception. The analysis of the effects of technology on our bodies, then, tends to result in a conflicting relation in which the cognitive worker rarely surfaces out of in one piece.

Rather than concentrating on how working with new technologies changes our bodies, then, we may reverse the question and ask instead how can we represent the body of this new class, which is somehow indivisible from the work it performs.⁶ In other words, how is it possible to reinstate the body in its very material entirety to the immaterial worker, without for this reason losing track of the main potential of its body without organs, of his or her multitude? It is apparent that the overintellectualization of the notion of collectivity is partially due to the language used to define it. An attempt to answer this question, then, is to work around that language. After all, before influencing our gestures, desires and bodily functions, technologies have their highest impact on a language we need to continuously re-adapt in order to relate to the new and changing elements, one that is more and more detached from the body. The frustration that Bifo speaks of, then, can be associated with a displacement of the bodily functions, which, we could argue, firstly operates through language. It might be commonplace to say that language has mutated with the introduction of technologies (and work on technologies) on a large scale. To look at how such language has changed or may change, on the other hand, might reveal many aspects of the body created by

immaterial work. When people say they “talk” to each other when what they really do is type messages, or when someone “hands in” a document via email, while their hands are really not visible; or else when we “send” something without for this reason planning a trip to the post office, what we find in these expressions are clear symptoms of an attempt at redefining the body and its now displaced functions.⁷

As issues that mainly pertain to workers’ rights, political activism and social analysis, the causes and effects of immaterial labor have often been studied as a political and sociologic category. The literature that surrounds the issue, including activist literature that comes directly from the cognitariat, also keeps underscoring the same problem. If we analyze most of the texts that have recuperated the notion of cognitariat and apply it to daily exchanges – the terminology has been embraced in Italy by groups of activists for workers’ rights, precarious workers’ unions – we will see that these writings are mostly concerned with maintaining the multiple aspect of the cognitariat as a class rather than the actual identity of the individuals that form it. The working bodies, just like in the imagery that Bifo proposes, are clearly corporeal but fractioned and dissatisfied: we can get a grasp of some of their parts (the eyes, hands, ears), but not of the cognitarians in their entirety. If we can no longer identify an individual body, we might try to find a language to narrate a body that multiplies and displaces itself, though remaining one. It might be up to a narrative or a representative effort, then, to get closer to this body that is inevitably hidden behind -- and inherently oppressed by -- an immaterial power. This consideration seems to go in the same direction that literary critic Antonio Caronia takes when he speaks of the necessity of finding a language to narrate the “virtual body.” In his book *Il Corpo Virtuale*, an analysis of how bodies and technologies interact in literary works, Caronia starts with a few sarcastic remarks on the democratization of the digital era (a concept that was found in Virilio and Mattelart as well, though in a less ironic stance), and goes on to question the supposed “interactivity” of new media that is often seen as an advancement for human relations. His idea is that the corporeal simulacrum that digital and especially network technologies publicize as an

extension of the real body is not exactly working in favor of the human body. He thinks that although technologies do succeed in disseminating bodily gestures, we can never talk about body as a biological concept when we associate this word with networks and digital communication, but only of the body as a cultural concept. In his attempt at finding the “virtual body” that interacts and struggles with “external” technologies, then, Caronia can only revert to literary representations, from ancient mythology to Frankenstein’s monster.

A plausible place to look for a language that treats the body in a different way, then, is fictional representations that narrate, describe, and even romanticize the cognitariat, rather than theories on work. This operation would not only shift our point of view from the theorizing to the theorized (and hence, in a Gramscian sense, distance the subject matter from a hegemonic perspective) but it would also shed some light on the actual potentiality of the body at work. Whether it is because most theories on immaterial labor originated in Italy, or because issues surrounding *precariato* (the paradoxical condition of being permanently tied to temporary jobs) are particularly prominent there, most attempts of representing the cognitariat come from Italian contemporary writers.⁸

One example is the fictitious figure of San Precario, the patron saint of temporary workers, which has often been adopted as a symbol for activist expressions of cognitariat in Italy. This figure is not just evoked in writings that advocate the rights of this new class of workers, but, just like other more “official” saints, has a physical representation that is carried around in protests and demonstrations all around Italy. Paradoxically, San Precario is the opposite of Levy’s “angelic” intelligence: he has a body that is outrageously mundane (he is represented grabbing his genitals for good luck, as in the most recognizable and common Italian tradition) and although he is clearly gendered and identifiable, he does indeed represent the needs and desires of a class. From the analysis figures like that of San Precario, it appears as if, in what we could call cognitarian iconographies, fictional bodies are perceived as more real than the bodies without organs that inevitable mutations in language fail to describe.

In the same fashion, but in more contemporary expressions,

another attempt at recuperating the body in narratives is what we encounter in the work of the Italian collective of writers Luther Blissett/Wu Ming.⁹ This is a nationally acclaimed group of novelists who are actively involved in the political struggles of the cognitariat, and who write essays and historical novels where the themes and the preoccupations of the new class are the focal point. Rather than idealizing the potential of the virtual body in the information society, or lamenting the exploitation of the multitude's actual body, the writers' approach is to consider the cognitariat just like other categories of oppressed in history. The group insists that a possible way for the class to obtain their identity is to identify with *characters* of the recent as well as distant past. Wu Ming calls this operation *mythopoiesis*, that is to say the creation of foundational myths to explain the history of the multitude, in order to create an opposition with official histories of power. And this is probably the mechanism that spurs the adaptation of novelistic genres to the reconstruction of history. The narrative praxis of mythopoiesis, the collective affirms, is the basis for a possible counter-history, or the narration that constitutes the necessary inspiration for the "struggle against the present state of things" (Wu Ming, *Giap!* 32). The fact that mythopoiesis works through the creation of characters conveys the effort of reverting to a form of biologic body. Through the description of the characters' highest virtues as well as their lowest impulses and bodily functions (which might or might not have inherent all the potentials of the body without organs) Wu Ming's narratives respond to an anxiety for eliminating the rarefaction of the virtual, the disembodied. In an explanation of the purpose of mythopoietic narration we read: "In the last decades many rebels were drawn to an alienating form of 'iconophilia' (see for instance the Christ-like cult of Che Guevara) or, alternatively, to an iconoclastic attitude that prevented them from understanding the real nature of the issues at hand" (Wu Ming, *Giap!* 32). Developing fictional characters whose corporeality is crucial to the story, and who are seen from many different points of view in their continuous (physical) interaction with other characters will possibly help us constitute an alternative to the blinding dualism iconophilia/iconoclasm. In one of their earliest manifestos of the aims of *mythopoiesis* in literary expression,¹⁰ the

group states: “We believe that the multitudes need new *foundational myths* ... For a new world to be possible, it is necessary to imagine it, and make it imaginable for many” (*Mind Invaders* 1).¹¹

Wu Ming’s stories usually inscribe within the genre of historical novels, and narrate what could be called counter-histories addressing current political, environmental, social struggles, at times directly -- their latest work, *Previsioni del Tempo* is a road novel dealing with illegal garbage recycling -- at times transposing the story in the past: *54* narrates the post WWII period from a global perspective, concentrating on the Yugoslavian situation and the uncertainties and contradictions of the Italian Communist Party; *Manituvana* revolves around the alliances and conflicts between the Iroquois confederation and the Western settlers in 1775 North America. The link that connects all these seemingly diverse narrations is that the numerous characters involved in these stories are all described with great insistence on their corporeal and emotional elements: women and men, real or imagined historic figures (*54* features Tito and Cary Grant) reveal their most human and contradictory characteristics, so that they cease to become a category even when they are effectively part of a multitude. In acknowledging the necessity to define the one-multiple, which is also the main idea behind writing as a collective, the group reinstates corporeality as the only means with which language may actually rematerialize a multiple body. The purpose is to remind us that general intellect is enclosed within a body, and not just a body as an ethereal intellect or (un)desiring machine.

In the book *History Made, History Imagined*, an analysis of the poietic direction in contemporary historic novels, David W. Price gives a definition of “poietic histories,” as novels that direct the reader “to experience the struggle to create values in one of several ways” (2-3). Interestingly, Price’s definition implies that poietic history display a “focus on figurative language, with a special emphasis on the mythic underpinning of all history” (4). Wu Ming’s novels clearly exemplify this direction. They reaffirm the need for poietic history to use language that allows the modern reader to *sense* the past, a process which entails a participation on the part of the reader “in the processes whereby individuals, peoples, and entire cultures and societies *figured* their future through imaginative projections

of their wills” (3). This operation, inherently collective because it extends from the singularity of the character to the multiplicity of the readers, inevitably takes us back to the notion of the general intellect. This time, though, the intellect is no longer an abstract category but rather a figure that can be imagined as taking active part in historical events. Price affirms that the mythic structures are the means by which writers of poietic history “allow us to experience the past in the present with an eye towards the future” (5). In other words, even though the connection between images and language is an “infinite relation,” this relation is precisely what can give shape to a myth.¹² In the narrations of Luther Blissett/Wu Ming, the myth is an essential tool, because it is the only form of narration that would appeal to a collective consciousness (or *general intellect*) by concentrating on the history of power and class relations. It is in this sense that the group also attributes a political value to mythopoiesis.

If immaterial labor gives way to an immaterial class shaping its imagery on a rarefied and disembodied multitude that can easily be subjugated within the system it works for, it has already made way for pathologies and deception, because it has succeeded in having the corporeal needs and desires of the new class actually sedated. In this context, then, reaffirming and exposing the corporeality may constitute a step in a different direction. If to accept the imperative to dematerialize results in frustration, to acknowledge the body’s requests (leisure, mobility, reproduction) may create the foundation for a possible opposition, or at least for a material narrative of this opposition. Language and mythopoiesis, then, may expose the reader or viewer to what we could call the general body, the recognition of a corporeal dimension within the intellect-driven discourse surrounding immaterial labor and the cognitariat.

Sabrina Ovan

SCRIPPS COLLEGE

ENDNOTES

¹ See, among others, Berardi (Bifo): “What does cognitariat mean?” Virno and Michel Hardt, ed. *Radical thought in Italy*; Lazzarato, *Lavoro Immateriale*; Hardt and Antonio Negri, *Multitude*.

² The contradictions I make reference to are similar to those inherent within the core of Italian late Marxist thought, which has given shape theories of immateriality springing from the direct-action context of movement politics and struggle, or the birth of “a tradition like *operaismo* that, despite its affinities to postcolonial thought, was forgotten in a relatively monocultural context: the rapidly industrializing Italy of the 1950s to 1960s” (Neilson 13).

³ In his article on “global workerism,” Australian critic Brett Neilson claims: Whoever is trying to nationalize the efforts of Italian thinkers of workerism and immaterial labor should be aware of the “warning to anyone who wants to fantasise that there is anything Italian about the so-called Italian effect. Without denying the specific contributions of thinkers like Mario Tronti and Romano Alquati, they are a call to cut the cord of philology and abandon the notion that an engagement with radical Italian thought must fall under the disciplinary sway of Italian studies or encourage modes of address restricted either to the international English or my national language. With their emphasis on workers’ history rather than intellectual production, Lotringer and Marazzi point beyond the reterritorialising game of the Italian state. And they problematise any attempt to reduce the wider global interest in *operaismo* to an intellectual trend, a form of fashion that would affirm that beloved fantasy of the Italian capitalist class – the allure of the ‘made in Italy’ label. No doubt, there is a moment of truth to such claims, particularly as regards the intersection between the global circulation of ideas and the functioning of academic jobs and book markets. But such combinations do not necessarily lessen the critical force of radical Italian thought. (Neilson 15-16)

⁴ See Armand Mattelart. *The Information Society, Communication and Class Struggle*; Pierre Lévy, *Cyberculture*.

⁵ See Antonio Caronia’s *Il Corpo Virtuale* (the virtual body). The book constitutes an inquiry around the intertwining of body with machinery, and the concept of cultural body that can be found in literary works that somehow deal with virtual reality. Also on this topic: Hardt and Negri *Multitude*, pp. 194-227.

⁶ See Virilio’s *The Art of the Motor*. Virilio’s main arguments on art and technology constitute a good point of departure for the analysis of the relations between the body and cyberspace, or biotechnology. It is also one of the first works to present a reflection that is aware but at the same time highly critical of the early enthusiasm (in architecture, urbanism, the arts the academic world) for the supposed endless possibilities of virtual realities and the community-creating power of the newly discovered networks.

⁷ See also Virno, *Quando il verbo si fa carne*, ch. 4 “Sensismo di secondo grado. Progetto di fisiognomica” (89-110); and ch. 5 “elogio della Reificazione” (111-139).

⁸ Many are the writers who have approached the task of narrating the lives of immaterial laborers. The literature of *precarariato* is in fact an emerging (and possibly fleeting) genre that comprises a good number of young authors and, in spite of its novelty, has already developed a body of criticism. For this reason my choice of texts to analyze might appear reductive. The aforementioned “genre” however, often concentrates on the daily routine of the precarious workers,

usually showing their dependence on media and technologies by submitting their reflections to blog entries, internet searches, online communication, yet again narrating a disembodied class.

⁹ The “multiple name” Luther Blissett has been conceived as a collective of writers, activists and performers, and started its activity in Italy -- more specifically in Bologna -- around 1994-5. It is a network of writers and readers: the name Luther Blissett as well as all Luther Blissett’s material, is not just a possession of the group, but may be freely appropriated by anyone, anywhere, then transformed in order to create other texts in different forms (articles, books, websites, music, films, actions). Through collective actions, the group encourages anonymity as a way to escape market and social constrictions. Luther Blissett promotes plagiarism of all texts as a valid method of expression, since, they claim, a progressive abandoning of the authorial name goes hand in hand with the abandoning of the value of originality of the literary work, and would thus enable a type of literary free exchange that can spread through the anonymous internet *as well as* through the traditional editorial channels. In the year 2000 the group has changed name into Wu Ming (“no name” in Chinese). The new group seems to be focused more exclusively on artistic projects (narrative, essays, film, music). As a general description of the newly changed name, retrievable on their website, the authors write: “Wu Ming is a laboratory of literary design ... The new project reprises and suitably modifies many of the characteristics that made The Luther Blissett Project great: radicalism of proposals and contents, identity drifts, heteronomies, and tactics of *guerrilla-communication*. All of these characteristics are then applied to literature, and more generally aimed at *telling stories*.”

¹⁰ The manifesto *Mind Invaders* is one of the first expressions of Luther Blissett. It was issued in 1995 in the form of pamphlet and has been re-published later in a collection of the group’s early writing, *Giap!*

¹¹ The effectiveness of Wu Ming’s approach may be confirmed by the popularity that their books have acquired with the Italian public in the last five years, which saw the publication of three new novels by the group (*54*, *Manituana* and *Previsioni del Tempo*) and two other stories by single authors from the group (*Guerra agli Umani* and *New Thing*).

¹² In his analysis of poietic history, Price interestingly opposes to two important views of the novel: the Lukacsian definition (and the Marxist tradition thereby following) of historical novel, and the definition (based first and foremost on Linda Hutcheon’s work) of postmodern novel and postmodern poetics. Both these definitions are incomplete from the point of view of poietic narrative. The historical novel, in fact, would be a limiting term that *closes* a genre, while the definitions (Linda Hutcheon, but also others) of postmodernism tend to offer a too enthusiastic (and possibly dated?) perspective in the subversive and anti-totalizing potential of genre-blurring, one that would “lose much of their persuasive power when we consider the totalizing effect of market forces that do much to commodify every postmodern work of art.” (Price 12) In this sense, Price claims, it is useful to go back to the tradition of history as proposed by Vico and Nietzsche (and reprised by modern philosophers concerned with

the role of history as narration, such as Michel Foucault and Hayden White).

WORKDS CITED

- Berardi, Franco (Bifo). "What Does Cognitariat Mean?" *Cultural Studies Review* vol.11, n.2 (September 2005): 57-63.
- Caronia, Antonio. *Il Corpo Virtuale*. Padova: Muzio Editore, 1996.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Anti Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Hardt, Michael and Negri, Antonio. *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.
- Lazzarato, Maurizio. "Immaterial Labor." Michael Hardt and Paolo Virno, eds. *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Lazzarato, Maurizio. *Lavoro Immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*. Verona: Ombre Corte, 1997.
- Lévy, Pierre. *Collective Intelligence. Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Trans. Robert Bononno. New York: Plenum Trade, 1997.
- . *Cyberculture*. Trans. Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Luther Blissett. *Net.Gener@tion*. Milano: Mondadori, 1996.
- ., Autonome a.f.r.i.k.a. Gruppe and Sonja Brünzels. *Comunicazione-Guerriglia*. Roma: DeriveApprodi, 2001.
- Marazzi, Christian. *Il Posto dei Calzini*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- . "Rules for the Incommensurable." *SubStance* vol. 36, n. 1 (2007): 11- 36.
- Marx, Karl. *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*. Trans. Martin Nicolaus. London: Penguin Books, 1973.
- Mattelart, Armand. *The Information Society*. Trans. Susan G. Taponier and James A. Cohen. London: Sage Publications, 2003.
- . and Siegelau, Seth eds. *Communication and Class Struggle, Vol. 2 Liberation, Socialism*. Bagnolet/New York: International General/IMMRC, 1983.
- Neilson, Brett. "Provincializing the Italian Effect." *Cultural Studies Review* vol.11, n.2 (September 2005): 11- 24.

- Price, David W. *History Made, History Imagined*. Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- Vanni, Iliaria and Marcello Tari. "On the life and Deeds of San Precario, Patron Saint of Precarious Workers and lives." *Fibrecultures* n. 5 (2005). www.journal.fibreculture.org.
- Virilio, Paul. *The Art of the Motor*. Trans. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Virno, Paolo. *Quando il Verbo si fa Carne. Linguaggio e Natura Umana*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Wu Ming. *Mind Invaders*. www.wumingfoundation.com.
- . *Giap!* Torino: Einaudi, 2003.
- . *54*. Torino: Einaudi, 2002.
- . *Manituana*. Torino: Einaudi, 2007.
- . *Previsioni del Tempo*. Edizioni Ambiente, 2008.
- . *I. New Thing*. Torino: Einaudi, 2004

L'illusione dell'improvvisazione: l'*Arlecchino*, dal canovaccio alla regia di Strehler

Il *Servitore di due padroni*, è una delle prime commedie di Goldoni scritta su un canovaccio suggerito all'autore dall'attore Antonio Sacchi.¹Verrà messa in scena con successo nel corso dei secoli, finché, nel secondo Novecento, Giorgio Strehler ne creerà una scrittura scenica, una sorta di macrotesto, di cui il testo goldoniano sarà solo un elemento. Strehler non fu il primo a tentare un recupero della Commedia dell'Arte. Già nei primi decenni del Novecento Renato Simoni in Italia, Max Reinhardt in Germania e i grandi registi Meyerchol'd e Vachangtov in Russia avevano creduto nella rivoluzione della Commedia dell'Arte e nella sua potenzialità. Ma certamente Strehler fu il primo ad iniziare un discorso sulla Commedia all'italiana, erede della Commedia dell'Arte, che si svilupperà nell'arco di cinquant'anni, fino alla sua morte.

Nel presente lavoro si analizza il delicato rapporto tra testo e rappresentazione nei testi ispirati da *Arlecchino*. Qui, mi propongo di riflettere su come i tre "testi" il canovaccio, il testo scritto ed il macrotesto abbiano in comune, seppure con sfumature diverse, un elemento prettamente legato alla rappresentazione che chiamerei illusione dell'improvvisazione e come tale carattere sia una parte determinante dell'intero processo performativo di una rappresentazione.

Attraverso alcuni esempi, si vedrà come, per Goldoni, la falsa improvvisazione sia legata ad una funzione moraleggiante, mentre per Strehler diventi un vero e proprio strumento di ricerca del teatro moderno, libero da ogni elemento moraleggiante. Il regista italiano, mettendo in scena il *Servitore di due padroni*, riporta in vita l'illusione dell'improvvisazione non attraverso le indicazioni testuali di Goldoni ma intuendo quelle gestuali della Commedia dell'Arte impossibili da trascrivere, e rintracciate molto probabilmente nei trattati degli autori antichi barocchi.

Dirò innanzitutto che risulta possibile delineare le caratteristiche dei testi in questione, riportandoli a tre tipologie: il canovaccio rappresenta una traccia verbale e gestuale sommaria della commedia, come fosse un'unica didascalia; il 'testo'

goldoniano costituisce la scrittura per esteso degli elementi verbali dello spettacolo; il 'macrotesto' - o regia - di Strehler è una sorta di partitura orchestrale in cui vari elementi concorrono a creare lo stesso spettacolo, come si vedrà più avanti.

Non è facile, invece, ricostruire le rappresentazioni originali dei canovacci e dei testi goldoniani, vista la mancanza di documenti filmici relativi alle loro messe in scena. Ne consegue che avventurarsi nel campo offuscato ed impreciso della messa in scena, poche volte comporta osservazioni dirette e certe, e spesso intuizioni e deduzioni, rimandi continui, associazioni e letture più o meno profonde tra le righe. Diversa è la situazione per gli spettacoli di Strehler di cui abbiamo registrazioni. Tuttavia, grazie ad autori teorici come Perrucci, Barbieri, Cecchini, Andreini ed altri, ciò di cui siamo a conoscenza è il carattere fondamentale degli spettacoli dei comici barocchi. Ed è questo che interessa il nostro discorso.

Nel 1699 Andrea Perrucci scrive il trattato *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*,² che racchiude nel titolo la peculiarità della forma, destinata a continuare nei secoli fino a oggi. Perrucci consiglia:

Per facilitare con le regole questo vago e curioso divertimento, si deve sapere che [i comici] non ignudi affatto di qualche cosa premeditata devono esporsi al cimento, ma armati di certe composizioni generali, che si possono adattare ad ogni specie di comedia ... ognuno a suo capriccio se le vada poi formando e se ne serva secondo l'occasione. (Petraccone 72)

I comici, molto probabilmente, si servivano di formule fisse, meccanismi più volte sperimentati sia linguistici che gestuali schematizzati nei lazzi, per scatenare negli spettatori determinati effetti. A tali fini dovevano rispondere, per esempio, i giochi di parole, le numerose ripetizioni, gli anagrammi, così come i giochi di persona, i giochi illusionistici, etc. Tutti strumenti del mestiere che i comici dovevano dominare con estrema abilità e destrezza proprio perché tale abilità consentiva loro di proporre al pubblico la prontezza come autentica qualità *improvvisa*, quando invece questa era una tecnica ben studiata e programmata. Afferma Epifanio Ajello:

[La commedia dell'arte] ... è lingua “pura” non piegata da nessuna scrittura. Proprio da questa debolezza (ma da qui anche la sua forza ...) la “commedia dell'arte” traeva la sua identità che era tutta nel disordine (apparente) dell'improvvisazione, ... nel bianco delle parti da riempire, e raccoglieva proprio in questo registro, il plauso: nella rivoluzione dell'inaspettato, nella irregolarità della sorpresa, nella inversione del plausibile ... ³

Nel 1628 Pier Maria Cecchini dichiara nel trattato *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*: “Le rappresentazioni improvvisate vogliono essere maneggiate da chi prima abbia ben premeditato que' modi accennati sopra [lingua, voce, gesto]” (Petraccone 8).

Desumiamo dalle parole di Perrucci e Cecchini che le scene erano sì improvvisate ma dentro i limiti strutturali della memoria e della pratica, cioè dell'esperienza che rendeva valente e naturale un attore. All'interno del proprio repertorio personale, ogni comico gestiva le sue battute ed interagiva con gli altri attori e con il pubblico in modo che le sue parole sembrassero spontanee. La bravura era quindi direttamente proporzionale alla capacità di nascondere la tecnica. Da ciò deduciamo che l'improvvisazione riguarda il modo di rappresentare la battuta in relazione al movimento in scena, ai tempi di interazione con gli altri attori, alle atmosfere create, alle reazioni del pubblico. In sostanza, l'improvvisazione premeditata è la grande conquista dei comici dell'arte, che coinvolge pienamente i “sensi” degli spettatori.

Goldoni è perfettamente consapevole di tale conquista, di cui si fa portatore oltre che riformatore. Infatti, anch'egli resta affascinato dal carattere immediato e naturale delle battute senza riguardo alla loro autenticità. Ciò che gli importa è cercare di fissare in qualche modo tale carattere e trasferire sulla carta i segni della spontaneità. Gli effetti comici nascono, secondo il nostro autore, prevalentemente da atti istintivi contrari ad un comportamento morale e giusto. Ecco perché spesso la comicità in Goldoni ha una funzione moraleggiante ben precisa. Come dice Giorgio Padoan, “si ride, ma poi anche si riflette.”⁴

Ciò che risulta interessante è il percorso di Goldoni dall'atto istintivo al momento moraleggiante. All'atto istintivo isolato quindi comico di un personaggio, segue la riflessione dello stesso, che ridimensiona l'atto e lo riconduce allo schema di quella moralità auspicata dall'autore. L'istintività, presa in considerazione dal veneziano per suscitare l'effetto comico, non è altro che l'illusione dell'improvvisazione ripresa dalla Commedia dell'Arte e legittimata nella forma scritta dell'Arte della commedia.

Nella prima scena del testo goldoniano i personaggi si presentano e anticipano ciò che avverrà nel corso della commedia, creando un effetto comico immediato; infatti, ogni anticipazione nasce come un atto impulsivo che tradisce la trama e lo svolgimento della commedia. Lo stesso titolo "servitore di due padroni," con effetto comico, svela la trama non solo sintetizzando il ruolo di Arlecchino ma anticipando il fatto che Clarice sarà contesa tra due amori e che Beatrice vestirà le doppie vesti di uomo e di donna.

Qui ci sarebbe da chiedersi perché Goldoni lascia che i personaggi si comportino ingenuamente e tradiscano la storia stessa, svelandone i nodi. Per rispondere sarà utile fissare l'attenzione sul carattere dell'elemento comico e sul processo adottato dallo scrittore per creare la scena comica. Dall'osservazione di tale processo nel testo di Goldoni arriveremo a distinguere il carattere del comico goldoniano da quello della Commedia dell'Arte.

Soffermandoci sul primo Atto, vedremo come l'autore prevede ed anticipa nel testo quell'improvvisazione che in scena dovrebbe o potrebbe risultare autentica; proprio come la Commedia dell'Arte anticipava, nei lazzi, quelle formule che avrebbero funzionato in scena, creando l'illusione dell'improvvisazione. Goldoni, quindi, non fa altro che riprendere un meccanismo della Commedia, legittimarlo nella forma scritta e superiore dell'Arte della commedia, in contrasto con la Commedia dell'Arte, e metterlo a servizio della sua causa educativa.

A questo punto, avremo tracciato le linee di sviluppo dal testo orale, sintetizzato dal canovaccio, al testo scritto di Goldoni e saremo pronti ad affrontare la creazione del regista italiano del macrotesto e a seguirne i percorsi intuitivi. Sarà interessante notare, infatti, come Strehler riporti in vita l'illusione dell'improvvisazione

non attraverso le indicazioni testuali di Goldoni ma intuendo quelle gestuali della *Commedia dell'Arte* impossibili da trascrivere, rintracciate molto probabilmente nei trattati di autori antichi come Cecchini, Barbieri e Perrucci.

Cominciamo la nostra osservazione dalla prima scena del testo di Goldoni. Pantalone non volendo dir niente, istintivamente racconta la morte di Federigo in tre frasi, quasi non rendendosi conto: “Non so gnente... l'è stà mazzà de notte per causa de una sorella... Non so gnente. I gh'ha dà una feria e el xe restà sulla botta.” (103)⁵ La frase “non so gnente” è utilizzata da Goldoni come un intercalare, caratteristico della lingua parlata, che suggerisce la non premeditazione di quanto si dica. Allo stesso modo Arlecchino, pur sapendo che il padrone è vivo e aspetta in strada, si domanda: “ghe sarà vegnù un accidente” (107). La maschera non fa altro che pensare a voce alta, mettendo in dubbio per un attimo le sue certezze personali, come può succedere a chiunque, in modo istintivo. In questa stessa scena, la parola “morto” viene ripetuta ben otto volte in otto battute, come a dar forza all’”accidente” assurdo, ipotizzato da Arlecchino. La ripetizione ad effetto comico è senz’altro un’eredità della *Commedia dell'Arte* che Goldoni condensa nella parola “accidente” ed in questo caso continua l’assurdità del pensiero istintivo e ne conferma l’improvvisazione.

Le imprecazioni volgari e di uso comune, come “Corpo del diavolo!” (108), finiscono per creare un effetto comico per la loro rarità in una prosa, seppur di registro popolare, non volgare. Ciò che attrae la nostra attenzione è la frase che segue “Me farissi bestemmiar como un zogador” con la quale Goldoni giustifica la precedente imprecazione istintiva di Arlecchino, ed avverte che di solito a bestemmiare sono i giocatori e non lui. Qui l’imprecazione, oltre che a suscitare un effetto comico, assolve una funzione moraleggiante e differenziatrice: suggerendo che l’azione di bestemmiare non è consona al suo personaggio, Arlecchino si auto-distingue dai giocatori e si fa portavoce di una società rispettosa di valori morali.

Nella stessa scena, il gesto comico di Pantalone (“adesso gli rompo il muso”) nasce da un atto istintivo di rabbia nei confronti di Arlecchino, che viene subito controllato e ridimensionato dalla

calma razionale del Dottore. Questi, infatti, blocca Pantalone e gli consiglia di far entrare il suo presunto padrone per controllare personalmente l'identità di Federigo. Così facendo, il Dottore non presterà fede alle voci sulla morte di Federigo, se non dopo essersene accertato, e non contrasterà Arlecchino ingiustamente. Non contento del gesto razionale del Dottore, Goldoni affida ad Arlecchino un più chiaro rimprovero moraleggiante che si rivela molto attento alla forma e molto acuto nel contenuto. Arlecchino così ammonisce Pantalone: "E da qua avanti imparè a trattar coi forestieri, omeni de mi sorte, bergamaschi onorati" (109). In un certo senso, è come se Arlecchino, servo, desse una bastonata verbale a Pantalone, padrone, rimandandoci ad una scena finale che vedremo più avanti, in cui nel testo scenico di Strehler Arlecchino arriva a bastonare Pantalone sul serio.

Un altro esempio viene offerto da Florindo che, nella scena 13, apre istintivamente la lettera indirizzata a Beatrice, preso dall'ardente curiosità di sapere. In questo caso sarà Arlecchino che, riflettendo tra sé, darà un giudizio al gesto del suo padrone: "Che bell'azion! Lezer i fatti d'i altri" tra sé (130). La frase ironica di Arlecchino potrebbe non risultare affatto comica se posta in bocca ad un altro personaggio, ma proprio in bocca ad Arlecchino essa acquista una forza maggiore perché è un servo ad avere più rispetto di quanto ne abbia il suo padrone. La frase considerata svolge anche la funzione di preparare l'effetto comico nella scena 17 del secondo Atto (170), in cui Arlecchino e Smeraldina decideranno insieme di aprire la lettera indirizzata a Beatrice. L'effetto comico scaturisce non solo dal fatto che nessuno dei due sappia leggere, ma anche dalla precedente riflessione moraleggiante di Arlecchino. Qui avviene il processo inverso di quanto osservato finora. Infatti, se nei casi precedenti si è assistito ad un atto istintivo seguito dalla riflessione, ora la riflessione è seguita da un atto di curiosità che ovviamente Goldoni condanna proprio perché trasgredisce la riflessione precedente.

Nel complesso dell'opera, nonostante la funzione moraleggiante, risalta l'ammirazione di Goldoni verso la prontezza di spirito e l'impulsività che, autentica o no, riesce a salvare il protagonista dalle situazioni più imbarazzanti. Arlecchino si

giustifica con Beatrice: “Alla posta gh’era una lettera mia e, in fallo, in vece de averzer la mia ho avertò la soa” (132). Se da un lato lo scrittore condanna quell’impulsività immorale e poco razionale, non utile all’emergente borghesia veneziana, dall’altro lo stesso ammira senza dubbio l’abilità e la destrezza di Arlecchino, la leggerezza con cui questi vive la vita, passando dalla bugia al buon senso. Del resto, è la stessa ammirazione che l’autore rivolge ai personaggi di Mirandolina e di Giacinta. Lo stesso Arlecchino è cosciente e si compiace della sua ingegnosità: “Son un omo de garbo” (133) e “Son el primo omo del mondo” (175) fino alla battuta finale dell’opera in cui Arlecchino commenta che il suo doppio gioco non sarebbe stato scoperto se non a causa dell’amore per la ragazza (203).

Si è visto finora come l’illusione dell’improvvisazione desse in scena l’impressione di autenticità e come ciò creasse effetto comico. E di esempi simili il testo goldoniano è ricco. È anche vero che Goldoni sembra limitare le sue scene di finta improvvisazione a quelle che gli consentono un effetto di riflessione moraleggiante, mentre tutto il testo si trasforma nelle mani di un grande regista come Giorgio Strehler. Con le conquiste della nuova regia italiana, nata nel secondo dopoguerra, il testo si arricchisce di elementi e scene che rimandano direttamente alla Commedia dell’Arte. È come se Strehler fosse riuscito ad andare con lo sguardo oltre Goldoni, indietro nel tempo, avvicinandosi a quello che doveva essere il gusto squisitamente ludico dei comici barocchi. Proprio attraverso l’immaginazione e lo studio critico del regista italiano, il testo goldoniano si apre a nuove e diverse possibilità d’interpretazione paradossalmente non proiettate al futuro ma provenienti dalla tradizione, dal passato. Tra queste possibilità vi è quella di riscoprire il gusto del comico, liberato dalla funzione moraleggiante che gli aveva affidato Goldoni.⁶

Già nel 1634 scriveva Barbieri ne *La supplica, discorso familiare diretta a quelli che... trattano de’ comici...*: Strehler sembra far capo a questo gusto, proponendo effetti comici nati non dalla volgarità o dalla stupidità ma da quegli artifici intelligenti, sia verbali che gestuali, già sperimentati tre secoli prima. Restando con le parole di Borsellino e di Eco, Strehler adatta la situazione goldoniana alla sua società contemporanea: riscrive le regole della

convenzione per poi romperle e creare effetti comici. Così, mentre Goldoni struttura la sua commedia attorno ad una situazione di per sé comica, Strehler affida alle sue maschere la responsabilità degli effetti comici. I personaggi strehleriani superano la situazione ed emergono con il loro estro e la loro peculiarità, ricreando un Teatro d'Attore. Il "gusto" descritto da Barbieri e perseguito da Strehler non è fine a se stesso, ma diventa uno strumento per estremizzare le situazioni comiche già create da Goldoni: il regista le esaspera e le mette in ridicolo. Finalmente è la rappresentazione, più che il testo, ad incarnare lo spirito dello spettacolo teatrale come avveniva tre secoli prima con i comici dell'Arte. Del resto, Strehler riporta in vita quella che doveva essere la forma originaria del teatro greco.⁷ Nella sua regia, il testo di Goldoni diventa un "canovaccio," che nel corso delle varie edizioni - dal 1947 in poi - si sviluppa in un scrittura scenica ricca e differenziata. Si tratta, infatti, di una scrittura non basata soltanto sul testo originale, ma anche sulla musica, sul gesto, sulle luci, tutti elementi in parte ripresi dalla Commedia dell'Arte ed in parte sperimentati (tra i nuovi codici di rappresentazione) dalla nuova scuola di regia del secondo Novecento.⁸

Rimanendo ancora nel primo Atto, vedremo ora alcuni esempi di come Strehler crei, con la sua potenza immaginativa, veri e propri lazzi da Commedia dell'Arte in punti morti del testo goldoniano. La Beatrice di Goldoni, diretta a Brighella, dice: "guardate dove conduce il cuore" (Goldoni, *Servitore* 115) in senso figurato. Strehler intuisce una scena in cui il senso figurato si confonde con quello letterale e, nella sua messa in scena, mentre Beatrice recita la frase guardando l'orizzonte e tendendo la mano verso l'alto, Brighella domanda "Dove?" guardando anch'egli verso l'orizzonte. La sovrapposizione dei livelli letterale e figurato suscita un forte effetto comico, ancora una volta permettendo di avvicinarsi a quel gioco di comicità apparentemente improvvisata, che mancava in Goldoni. Strehler utilizza tale artificio, ripreso dalla Commedia dell'Arte, per ridimensionare l'espressione di un sentimento universale come l'amore ed offrire così agli spettatori una chiave di lettura contemporanea della commedia goldoniana. A tale fine, sotto la sua direzione, gli attori si fanno flessibili e diventano filtro storico del messaggio goldoniano e, allo stesso

tempo, della Commedia dell'Arte. La frase romantica di Goldoni appare a Strehler desueta perché non attuale nel suo periodo, e il “Dove?” illusoriamente estemporaneo di Brighella non fa che mettere in ridicolo – esasperandolo – il sentimentalismo languido di una donna, appena accennato da Goldoni.

L'esempio del “Dove?” di Brighella, ci fa pensare ai suggerimenti descritti da Perrucci nel suo *Dell'Arte rappresentativa*, riguardo al repertorio relativo alla sua parte, che ogni comico doveva avere.⁹ Infatti, un comico con il ruolo di “amante” doveva conoscere a memoria frasi come: “Pensiero, ove ne vai? Cuore, dove voli? Anima dove fuggi?” (Petraccone 79). E non solo, ma la metafora riporta al capitolo dello stesso intitolato “Delle scene in metafore continuate, equivoche ed altre,” in cui l'autore giustifica l'equivoco della metafora attribuendolo alle teorie aristoteliche. Perrucci afferma che, nella metafora letteralmente si può intendere un significato, “benchè chi ha ingegno v'intenda gli equivoci, tal appunto essendo la dottrina d'Aristotile che si dicano le cose coverte ch'abbiano due sensi” (180). Perrucci specifica che “Molti di essi [dialoghi con metafore] premeditati ritroverai, ma farli all'improvviso è la cosa più difficile che vi sia, dovendo essere i rappresentanti ingegnosi, così chi propone la metafora come chi finge non capirla, se non verbalmente...” (177) e così lo spettatore godrà dell'inganno dell'ignorante che crederà veramente nel significato letterale della figura retorica. Avrà voluto Strehler, dietro suggerimento dei comici dell'Arte, approfittare dell'ignoranza di Brighella per fini comici? Avrà voluto il regista sottolineare il carattere comico legato all'ignoranza di un locandiere che, mentre per Goldoni è un emergente professionista degno di rispetto, per Strehler resta un ingenuo incolto? A questo punto ci potremmo porre alcune domande che riguardano la scelta strehleriana del testo drammaturgico da rappresentare. Dovremmo pensare ad un collegamento ideologico con la situazione sociale ed economica dell'Italia del secondo dopoguerra? E forse ad una denuncia, da parte del nostro regista, dell'ignoranza culturale della classe emergente italiana?

Strehler, parlando ancora di Brighella, gli affida la parte di Tartaglia, tipica maschera della Commedia

dell'Arte, che col suo difetto fonetico crea equivoci e malintesi di carattere semantico. Riferisce Perrucci:

La parte di Tartaglia si pratica per lo più in Napoli, dove si figura un uomo che stenta a proferire le parole, con replicar le sillabe più astruse in quelle parole che sono più ricche di consonanti e più copiose dir. L'artificio farà intoppare in quelle che facciano qualche equivoco con altra parola ... e cavare la risata. (Petraccone 129)

Così come gli equivoci e i malintesi, anche le distorsioni dei nomi vengono da Strehler riutilizzate, mentre erano scomparse in Goldoni per non suggerire né evocare volgarità di nessun tipo. Quando, per esempio, il Florindo di Goldoni dice di chiamarsi *Aretusi* (Goldoni, *Servitore* 120), l'Arlecchino di Strehler gioca con la parola per tre-quattro volte, distorcendo il nome in "Aretussi," così come quello di Beatrice in "Beacice" (134). La distorsione delle parole coinvolge anche parole straniere, come quelle francesi, nella scena in cui Arlecchino e Brighella dispongono i piatti (155). Con Strehler, i due personaggi danno vita ad un gioco di parole che accompagna la disposizione dei piatti come fosse una colonna sonora dall'effetto estremamente comico.

Nella scena decima, Strehler inserisce ex-novo il lazzo della pulce molto comune nelle raccolte di *scenari* del periodo barocco. La scena in cui si concentra il ruolo di doppio servitore è quella del "bollito" (160): mentre nel testo goldoniano è descrittiva, nel testo scenico di Strehler la scena è caratterizzata dall'acrobazia e dalla velocità; nella scena, la fretta da un lato, ed il piatto del bollito che scotta dall'altro, sono le cause scatenanti di un estremo movimento in scena che accompagna il testo verbale e lo enfatizza.

Quella del "budino" (164) è una scena gestuale divertentissima che fa la parodia alla precedente scena acrobatica. Infatti, se da un lato la staticità di Arlecchino complementa l'estrema mobilità della maschera nella scena precedente, dall'altro l'acrobazia del servitore viene ribadita in una serie di acrobazie di sguardi e tremolii. Dice Goldoni "Che diavolo è sto budin? L'è meglio della polenta!" (164). In Strehler, Arlecchino guarda il budino, si sorprende e comincia un gioco di sguardi e di espressioni con cui sembra chiedere spiegazioni

al pubblico ed, in ogni caso, arriva a stipulare un patto di complicità col pubblico. Comincia a tremare insieme al budino finché cerca di bloccarlo con la mano in un insieme di gesti ed espressioni molto eloquenti. La luce arriva a sostituire le parole ed acquista una funzione importantissima nel momento in cui mette in risalto il volto di Arlecchino e il budino, alternativamente. La scena, come la precedente, stimola ancora lo spettatore, anche se in modo diverso, coinvolgendolo in un gioco di sensi. I gesti di Arlecchino suscitano sorpresa e comicità nella vista e nell'udito, ma il tremore del budino stesso evoca l'olfatto, il gusto ed il tatto.

Anche in questo caso, il rapporto di Arlecchino col budino potrebbe sembrare un lazzo ridicolo fine a se stesso. A mio parere, invece, Strehler esaspera la presenza del budino nel menù dei due padroni, raggiungendo l'effetto ridicolo ai fini di una più esplicita rappresentazione della battuta goldoniana: mentre Goldoni si limita al confronto tra questo dolce di origine straniera e la comune polenta, sopra citata, Strehler rappresenta tale confronto enfatizzando le caratteristiche del dolce.

In I, 4, Pantalone, sentendosi in dovere di offrire la sua ospitalità a Beatrice, recita: "se la gh'ha bisogno de gnente, la comanda" (114). Nel testo goldoniano la frase potrebbe passare inosservata per la mancanza di didascalie o altri elementi chiarificatori. Strehler, invece, enfatizza la parola "gnente" facendola ripetere più volte, con espressioni diverse o con varie sfumature di tono. Così facendo, non solo si sottolinea l'effetto comico, ma tutta la frase si veste di ipocrisia e Pantalone spera che il suo gesto di pura cortesia gli venga rifiutato da Beatrice. Quando questa risponde all'invito, chiedendo "un poco di danaro," si può immaginare l'espressione di delusione di Pantalone che continua a suscitare il riso.

Altro esempio geniale della forza creativa di Strehler si ha nella stessa scena, quando il Pantalone di Goldoni dice alla serva: "Vengo subito" e a Beatrice: "Bisogna che vada." Strehler gioca sulla ripetizione delle due frasi-parole, Vengo-Vado, incalzando il ritmo per quattro-cinque volte. Si rivolge di volta in volta alla serva e a Beatrice, fino a quando non si ferma a metà e, diretto al pubblico, dice "Vango" con un effetto comico straordinario, nato dalla rottura degli schemi di conoscenza linguistica. Ancora una volta, con il

neologismo “Vango” Strehler suggerisce la mescolanza pseudo *improvvisata* delle parole “Vado” e “Vengo.” Doveva essere anche questo un procedimento adottato dalla Commedia dell’Arte, basato sulla scomposizione in sillabe delle parole e sulla successiva libera ricomposizione di queste.

La figura di Silvio è, in Goldoni, la caratterizzazione del “soldato-cavaliere spagnolo” (113) che più avanti si completa come uomo d’onore. Si tratta di una ovvia parodia dello spagnolo che si vuole vendicare dell’affronto subito nei riguardi della sua amata e lo fa con la spada, simbolo dell’onore. Con Strehler, la figura di Silvio diventa una caricatura. Silvio, al pronunciare “[Il nemico] dovrà contenderla con questa spada” (113), cerca di sguainare la spada, ma questa non viene fuori. L’effetto comico qui è causato dalla rottura del codice cavalleresco evocato dalla presenza del “cavaliere” il cui gesto non accompagna il valore del cavaliere. Si tratta di una mancata corrispondenza tra significato e significante. Il regista differenzia la caratterizzazione dalla caricatura attraverso la rappresentazione del gesto, invece che con le parole goldoniane, riproducendo quello che doveva essere un altro lazzo della Commedia dell’Arte. Perrucci indica che

Le parti di capitano bravi ... praticandolo per lo più i forastieri per deridere i napoletani vanagloriosi. ... E’ questa una parte ampollosa di parole e gesti, che si vanta di bellezza, di grazia e ricchezza, quando per altro è un mostro di natura, un balordo e codardo ... che vuol vivere col credito d’esser tenuto quello che non è. (Petraccone 131) E ancora: “Ridicolo [sarà] nelle dignità mal sostenute da un balordo, fingendo un re, un principe, un capitano, e che so io ... e facendo spropositi.” (183)

L’Arlecchino di Goldoni cerca le lettere e le tira subito fuori dal vestito (Goldoni, *Servitore* 127), mentre quello di Strehler crea tutta una scena di gesti molto eloquenti e comici: non trovandole, si infila una mano nel vestito e si fa il solletico; ride, estrae la mano e la colpisce con l’altra per punirla. La rottura della regola, che qui suscita il comico, non è quella fisiologica del solletico quanto il farselo da sé che non è “normale.” Segue al gesto del solletico quello della mano

che punisce l'altra (forse un lazzo) per aver causato il solletico. Qui, se consideriamo il solletico come un atto istintivo e la punizione della mano come la riflessione successiva, i gesti non fanno altro che parodiare le parole di qualche scena precedente, quella in cui all'imprecazione "Corpo del diavolo" segue la riflessione "Me farissi bestemmiar come un zogador!" (108). È sorprendente come Strehler manipoli il testo goldoniano creando un gioco di rimandi tra le parole ed i gesti invisibili. Non è detto che il testo in questione non contenga questi gesti ed altri ancora, ma sicuramente essi non sono chiaramente espressi né definiti con didascalie o altre indicazioni. Del resto, l'ammirazione di Goldoni verso la singolarità di attori geniali, come Sacchi, lascia presumere che l'autore confidasse nei suoi attori per una rappresentazione d'effetto. Peraltro, a distanza di secoli, solamente una lettura artistica del tipo strehleriano può avvicinarci ad una forma di spettacolo totale in cui il gesto ha la stessa importanza della parola.

Subito dopo, nel testo di Goldoni, Arlecchino parla con Florindo tranquillamente, senza suggerire movimenti in scena, mentre i due personaggi di Strehler improvvisano un gioco di gesti straordinario, in cui Arlecchino fa di tutto per cercare di leggere la lettera come se sapesse leggere: passa sotto le gambe del suo padrone, spia da dietro le spalle, etc., fino a fare dei gesti spontanei per difendersi la testa con le mani, perché abituato ad essere colpito. Tutti questi gesti dovevano essere comuni tra i comici della Commedia dell'Arte.

Una scena di grande effetto è quella in cui Arlecchino cerca di sigillare la lettera col pane (130). Nel testo, Arlecchino mastica il pane ma per due volte lo ingoia, solo la terza volta riesce ad usarlo. In Strehler, la terza volta questi attacca un filo al pane; lo mastica, lo ingoia e lo tira dalla bocca. Per sigillare la lettera vi si siede sopra ma gli resta attaccata dietro. A questo punto, chiede aiuto al pubblico che risponde suggerendogli destra o sinistra. Tale coinvolgimento doveva essere comune nella Commedia dell'Arte per mantenere l'attenzione del pubblico di strada.

Ed ancora, il Pantalone goldoniano dice "Come! Se si toccan le manine..." (140). Quello di Strehler dice "Come! Sorpresa. Come! Sdegno. Come! Sorpresa con sdegno." Il regista opera un

procedimento del tutto nuovo inserendo le didascalie nella struttura del testo, creando un macrotesto. Nella stessa scena, il Dottore di Strehler dice *veruna* intendendo “qualcuna.” Ma Pantalone scambia *veruna* per Verona e risponde “che Verona, Verona, siamo a Venezia.” Il fraintendere per ignoranza doveva essere un lazzo molto comune.

Tutta la scena quarta del secondo Atto (146) viene sostituita da Strehler da un duetto musicale come si soleva fare nel periodo barocco. A questo punto sembra opportuno ricordare che furono i comici dell'Arte a reinserire nel teatro la musica e il canto, insieme alla mimica e all'acrobazia. Il teatro infatti, nel periodo rinascimentale, era stato ridotto all'essenzialità del testo verbale e spogliato di quegli elementi ritenuti accessori inutili.¹⁰ Giovan Battista Andreini, figlio di Isabella e Francesco, fu uno dei primi a teorizzare un nuovo modo di concepire la scena, che però doveva essere in uso già da tempo da vari comici. Dice Falavolti:

Andreini sogna e persegue un teatro totale che, nelle rappresentazioni dei Comici, esiste già: musica, poesia, danza, acrobatica, mimo, maschere e dialetti, invenzioni spiritose e comicità immediata. La sua elaborazione ci sembra quella di un architetto avvenirista che, non tralasciando i materiali di base dell'Arte ma intravedendone applicazioni innovatrici, ... cerca nuovi orizzonti e diversi modi di continuare ad esprimersi ... procedendo nella direzione che intuisce vincente: l'opera buffa, la commedia musicale, la comédie ballet.¹¹

Anche la scena quattordicesima, che nel testo di Goldoni descrive una normale conversazione (158), viene arricchita da Strehler con un accompagnamento musicale per creare un'atmosfera di nostalgia e malinconia. Qui, Pantalone ricorda un suo viaggio a Torino. La creazione di “un teatro nel teatro” suggerisce quasi lo scopo di “muovere gli affetti,”¹² quale doveva essere l'intenzione della Commedia dell'Arte. Strehler sembra utilizzare la musica e il gioco di luci per commuovere lo spettatore e avvicinarlo al personaggio di Pantalone.

Nella parte in cui Arlecchino fa confusione con i bauli dei due padroni, Strehler inserisce ex-novola scena “del baule.” In

questa, Arlecchino, nel momento in cui viene scoperto da Beatrice, cade in uno dei bauli e ne esce dopo qualche minuto travestito da donna in camicia da notte. Verrebbe spontaneo chiedersi che cosa o chi abbia ispirato il regista o l'attore Moretti.¹³

Anche in questo caso, non è da escludere che Perrucci sia stato fonte letteraria del regista italiano. Scrive Perrucci: “Ridicolo [sarà] vestendosi uno sciocco ... di vesti non confacenti al personaggio” (Petraccone 183), o come dice più avanti “travestendosi da femmina, contrafacendo l'uso del lusso usitato dalle donne come verbigrazia del chichirichì, caricandolo di ...vezzi e belletti e altri difetti donneschi” (184).

Continuando, nel *Servitore* di Goldoni, Pantalone insegue Esmeralda, la sua serva (171). In Strehler, Pantalone insegue Smeraldina e Arlecchino insegue Pantalone bastonandolo in un girotondo molto movimentato. Questo doveva essere un lazzo metaforico comune del servo che bastona il suo padrone e che Goldoni non avrebbe mai accettato di mostrare per il suo carattere anti-educativo, come sappiamo dal suo *Teatro Comico*.¹⁴ Restando con il trattato di Perrucci aperto, troveremo i precedenti sia del lazzo che della riforma goldoniana. Infatti, il trattato, se da un lato denuncia una prassi delle “commedie italiane all'improvviso che sogliono ... terminare l'atto caldo con le bastonate ...,” dall'altro ammonisce quei “commedianti ignoranti e poveri di bei motti ... [rispetto a] gli accademici saggi ed i comici intendenti del mestiero,” nelle cui commedie i comici “si prendono licenza di bastonare i padroni, i prencipi e le parti gravi, che ha tanto dell'inverisimile, perché gli scherzi con gli uomini grandi non hanno da passare le buffonerie delle parole” (184).

L'Arlecchino goldoniano, nella battuta finale, recita che se non fosse stato per l'amore della ragazza non l'avrebbero scoperto, mentre quello strehleriano afferma: “Non sarò più servo di due padroni ma de mi presente. Sarò libero” rivelando una maggiore consapevolezza di sé ed un desiderio di libertà mancante nell'opera di Goldoni. L'Arlecchino di Strehler scappa nella platea rincorso da tutto il resto della compagnia, finale che doveva essere comune durante le rappresentazioni dei comici dell'Arte.

In conclusione, si è visto come il canovaccio ispiratore si

sia trasformato in testo nelle mani di Goldoni e in macrotesto nelle mani di Strehler. Mentre Goldoni ha messo *per iscritto* tutte le parti verbali della commedia, creando una struttura ben organizzata, Strehler ha creato un testo scenico completo di gesti, acrobazie, sguardi, evocazioni e musica oltre che di parole. Soprattutto nelle ultime messe in scena, quelle dal 1993 in poi, il suo *Arlecchino* si arricchisce di effetti tecnici nuovi, effetti di luci, di suoni e rumori, di doppi personaggi, nonostante si basi su un testo fisso di battute e lazzi.

Si è anche visto come i tre “testi” privilegino l’apparente improvvisazione e come questa sia relativa alla rappresentazione degli attori in scena. Sta agli attori, in un’interazione continua con gli altri attori e con il pubblico, capire e gestire le loro battute, integrarle con gesti ed espressioni nei tempi e con i ritmi giusti, al fine di creare una atmosfera magica e unica che solo il palcoscenico di una serata può ricreare. I tre “testi” considerati in questo lavoro, ispirati dallo stesso *Arlecchino*, sembrano essere contenitori di una essenza invisibile, quella scenica; sembrano contenere in potenza i germi della rappresentazione sotto forma di didascalie nel canovaccio, di dialoghi estesi nel testo scritto e di direzioni sceniche nelle regie di Strehler. In tutti e tre i casi sembra necessario intuire il carattere della commedia e rappresentarlo in scena affidandosi non solo al testo verbale ma al genio e all’esperienza degli attori insieme a tutti gli altri elementi che costituiscono la scena. Nei tre diversi momenti storici la simulazione dell’improvvisazione resta fondamentale. Già Perrucci, nel 1699, indicava comportamenti degli attori che verranno ripresi da grandi teorici e registi del Novecento. Afferma Perrucci: Sarà necessario, nella commedia all’improvviso, aver tutto il soggetto ben a memoria ... a menadita, per portar franco l’intreccio e l’invenzioni senza mendicarle, essere pronto e vivace nelle risposte, non uscir tanto dal soggetto che subito non vi si possa rimettere, dir a tempo i motti arguti e caldi, ma che non abbiano dello sciocco. (Petraccone 139)

Ed ancora “l’inventare ed aver arguzie pronte, improvvisate, frizzanti ed a tempo... può nascere dalla natura ... e si può anche acquistare con lo studio e con l’arte, benchè necessarissima sia la grazia naturale” (Petraccone 157) che, aggiungiamo noi, si deve solo alla genialità

e alla bravura dell'attore. Ciò garantisce allo spettacolo teatrale, si avvalga esso di un testo scritto o di uno orale, quel carattere di irriproducibilità, che lo rende unico e singolare. *L'hic et nunc* fa sì che l'attore reciti innumerevoli volte la stessa commedia ma ogni volta rappresentandola in modo diverso.

Jerzy Grotowski, esimio regista europeo del secondo Novecento, sembra riprendere le indicazioni di Perrucci e considerare fondamentale l'illusione dell'improvvisazione. Il regista polacco afferma che gli attori possono trovare la libertà all'interno della loro struttura, non la libertà di cambiare la loro linea di azioni ma di adattarla lievemente, reagendo l'uno con l'altro, mantenendo le stesse intenzioni e la stessa linea di azioni. Questa è una specie di sottile improvvisazione in cui la struttura è rigorosamente mantenuta e, ovviamente, perfettamente memorizzata. La spontaneità è impossibile senza struttura. È necessario rigore per avere spontaneità.¹⁵ Secondo Grotowski è proprio la presunta spontaneità a rendere l'azione fresca e viva all'interno di una perfetta conoscenza delle azioni stesse. Ancora una volta, si ritrova lo stesso atteggiamento dei comici della Commedia dell'Arte: studio e pratica infinita nascosti dietro una apparente spontaneità.

Anna Cafaro

BARD COLLEGE

NOTE

¹ Secondo A. Momo, *Il Servitore di due padroni* si rifà ad uno scenario francese, *Arlequin valet de deux maitres*, pubblicato da Riccoboni. Vedasi A. Momo, *La carriera delle maschere* (Venezia: Marsilio, 1992) 47. Sulle differenze tra il testo goldoniano e i due canovacci francesi su cui pare abbia lavorato Goldoni, si rimanda al lavoro di E. Blood, "From canevas to commedia," *Annali d'Italianistica* vol.11 (1993), 111-20.

² Si veda il testo curato da Enzo Petraccone, *La Commedia dell'Arte* (Napoli: Ricciardi, 1927).

³ Epifanio Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo* (Salerno: Edisud, 2001) 275.

⁴ Giorgio Padoan, "Gli Arlecchini di Goldoni," *Putte, Zanni, Rusteghi* (Ravenna: Longo, 2001) 99.

⁵ I numeri in parentesi, da ora in poi, si riferiscono alla pagina del testo goldoniano, Goldoni, *Arlecchino, servitore di due padroni* (Milano: Rizzoli, 1979).

⁶ Sul comico goldoniano e sullo status del comico nell'ambito della cultura settecentesca si veda Franco Fido, *Da Venezia all'Europa* (Roma: Bulzoni, 1984).

⁷ Per i Greci il teatro non è solo spettacolo ma un rito collettivo da realizzarsi in scena in un luogo e un tempo precisi (*hic et nunc*). Gli elementi base dello spettacolo erano le maschere e il coro con canto, musica e danza. Si presuppone che lo spettatore conoscesse i personaggi e le vicende delle storie descritte, perlopiù miti. Ciò che non poteva conoscere e che lo portava a teatro era l'interpretazione degli attori. È la rappresentazione dunque a coinvolgere lo spettatore fino a provocare la catarsi e a identificare il genere artistico. Si veda Aristotele, *Poetica* (Bologna: Rizzoli, 1987).

⁸ Durante la prima metà del Novecento le nuove teorie dei registi europei tra cui Craig, Stanislaskij, Artaud, Brecht non attecchiscono facilmente in Italia. Soltanto nella seconda metà del XX secolo queste influenzeranno i registi e i drammaturghi italiani.

⁹ Di Perrucci vedasi il paragrafo intitolato "Prima uscita d'amante tacito," in Petraccone.

¹⁰ Vedasi Mario Baratto, *La Commedia del Cinquecento* (Vicenza: Pozza, 1975).

¹¹ Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'arte* (Torino: Utet, 1982) 27.

¹² Esistono molti studi sulla "teoria degli affetti" nel periodo barocco, tra cui si veda Stefano Leoni, "Gioseffo Zarlino: scienza e musica alla ricerca delle passioni nell'autunno del Rinascimento," *Nuova civiltà delle Macchine* n.2-3 (Roma: Nuova Eri, 1994).

¹³ Dal 1947 al 1961 il ruolo di Arlecchino è stato interpretato da Marcello Moretti, mentre dal '63 a oggi è interpretato da Ferruccio Soleri.

¹⁴ Scrive Goldoni alla fine del primo Atto del *Teatro Comico*: "Che il servo bastoni il padrone è un'indegnità. Purtroppo è stato praticato da' comici questo bel lazzo, ma ora non si usa più" (Milano: Ubulibri, 1994) 30.

¹⁵ Vedasi Merrill Brockway, Intervista a Grotowski, Video-cassette (Kent, CT: Creative Arts Television Archive, 1997).

BIBLIOGRAFIA

Goldoni, Carlo. Arlecchino, servitore di due padroni. Milano: Rizzoli, 1979.

---. Memorie. Torino: Einaudi, 1993.

---. Prefazione alla prima raccolta delle Commedie, ed. Bettinelli, 1750.

---. Teatro Comico. Milano: Ubulibri, 1994.

STUDI CRITICI

Aristotele. *Poetica*. Bologna: Rizzoli, 1987.

Ajello, Epifanio. Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo. Salerno: Edisud, 2001.

- Apollonio, Mario. Storia della Commedia dell'Arte. Firenze: Sansoni, 1982.
- Baratto, Mario. La Commedia del Cinquecento. Vicenza: N. Pozza, 1975.
- Bertani, Odoardo. Goldoni. Una drammaturgia della vita. Milano: Garzanti, 1993.
- Blood, Elizabeth. From canevass to commedia: Innovation in Goldoni's Il servitore di due padroni. Annali d'Italianistica. Ed. F. Fido & D. Cervigni. Vol. 11, 1993.
- Borsellino, Nino. Comico e tragico, La tradizione del comico. Milano: Garzanti, 1989.
- . La Galassia del Comico, La tradizione del comico. Milano: Garzanti, 1989.
- Bosisio, Paolo. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano, Quaderni di Gargnano, 6*, Parte seconda. Contributi critici. Roma: Bulzoni, 1998.
- Brockway, Merrill. Prod. Intervista a Jerzy Grotowski. Video-cassette. Kent, CT: Creative Arts Television Archive. 1997.
- Carpani, Roberta. L'Arlecchino goldoniano, Quaderni di Gargnano, 6. Roma : Bulzoni, 1997.
- Desboulmiers, Jean-Auguste J. Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien. I. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- Eco, Umberto. Il comico e la regola, Sette anni di desiderio. Milano: Bompiani, 1983.
- Falavolti, Laura. Commedie dei comici dell'arte. Torino: Utet, 1982.
- Fido, Franco. Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni. Roma: Bulzoni, 1984.
- Fisher, James. The Theatre of Yesterday and Tomorrow. NY: The Edwin Mellen Press, 1992.
- Grotowski, Jerzy. Towards a Poor Theatre. Preface by Peter Brook. New York: Simon and Schuster, 1968.
- Mango, Achille. Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte. Bari: Adriatica, 1972.
- Meldolesi, Claudio. Fondamenti del teatro italiano. Firenze: Sansoni, 1984.
- Momigliano, Attilio. La comicità e l'ilarità del Goldoni, Saggi

- Goldoniani a cura di V. Branca. Venezia: San Giorgio Maggiore, 1968.
- Momo, Arnaldo. *La carriera delle maschere*. Venezia: Marsilio, 1992.
- Padoan, Giorgio. *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*. Ravenna: Longo, 2001.
- Petraccone, Enzo (a cura di). *La Commedia dell'Arte*. Napoli: R. Ricciardi, 1927.
- Strehler, Giorgio. *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*. A cura di Sinah Kessler. Milano: Feltrinelli, 1974.
- Tessari, Roberto. *La Commedia dell'Arte nel Seicento*. Firenze: Olschki, 1969.
- Zorzi, Ludovico. *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*. Torino: Einaudi, 1990.

BOOK REVIEWS

Giulia Guarnieri. *Narrative di viaggio urbano: mito e anti-mito della metropoli americana*. Bologna: Bononia University Press, 2006. Pp. 198.

Il libro di Giulia Guarnieri affronta in modo esauriente e lineare l'esperienza del viaggio in America di Giuseppe Giacosa, Emilio Cecchi, Mario Soldati, Italo Calvino e Furio Colombo, e si inserisce nel filone della critica della letteratura di viaggio che ha conosciuto negli ultimi anni un rinnovato interesse. Dopo una breve introduzione sull'etimologia della parola viaggio, il testo affronta le varie percezioni che si sono susseguite negli anni di fronte al mito americano. Il gruppo di scrittori analizzati affida a saggi e a libri che possono essere definiti "diari di viaggio" le loro impressioni di quello che era considerato il viaggio per eccellenza e cioè il viaggio in America, luogo reale e concentrato di simboli e di apparenze, di sogni e di aspettative. Come gli emigranti che si erano spostati attratti dal miraggio di facili guadagni e per cambiare le loro vite segnate da emarginazione e povertà nella madrepatria, questi scrittori si muovono spinti dalla curiosità di quello che rappresentava l'America nell'immaginario collettivo dell'epoca. A illusioni di un Eden si sostituiscono il più delle volte disincanto, rabbia e snobistica superiorità e la propria patria, in questo caso l'Italia, viene considerata terra culturalmente più avanzata.

Gli scrittori trattati sono stati divisi in "americanisti" e "antiamericanisti," termini posti dall'autrice tra virgolette a sottolineare non tanto posizioni teoriche quanto la loro visione ora positiva ora negativa di fronte alla civiltà americana. Si parte da Giuseppe Giacosa che inaugura con *Impressioni d'America* del 1899 una tradizione nella quale si inseriranno le opere di Cecchi e di Soldati alcuni anni più tardi. In tutti questi scrittori quello che interessa di più è l'incontro tra differenze e il senso di displacement che ne deriva, risolto da alcuni in entusiastica accettazione, da altri in aristocratico distacco. Giacosa, pur viaggiando negli anni dell'entusiasmo per lo spirito americano, coglie nella realtà americana un senso di vuoto e una mancanza d'anima che non gli sono del tutto chiari. Queste sen-

sazioni vengono percepite subito, ma la spiegazione avverrà dopo. Nel testo la riflessione storica è centrale di fronte alla percezione di un disagio in un mondo che risulta incomprensibile e in cui manca una vera e propria tradizione storica come in Europa. Lo stesso paesaggio urbano, in cui l'occhio del viaggiatore indulge sulle abitazioni paragonabili a veri e propri tuguri, e la vita cittadina senza un vero principio ordinatore, una sorta di circo in cui si mescolano diverse realtà, lascia lo scrittore perplesso. La dimensione verticale dei grattacieli, simboli del lusso si affianca alla dimensione orizzontale simbolo del degrado urbano. Nel fronteggiarsi dei palazzi che stridono con le condizioni miserrime degli immigrati è l'assurdo colto dallo scrittore che dà un quadro netto e impietoso della situazione senza indulgere al sentimentale.

Tra gli scrittori che viaggiano in America Emilio Cecchi, a cui è dedicato il secondo capitolo, è forse quello che più di ogni altro rivela un rapporto conflittuale con il nuovo ambiente con cui viene a contatto. I suoi viaggi risalgono agli anni Trenta e tradiscono un certo carattere di duplicità: in questo periodo moltissimi intellettuali fanno esperienza di viaggio e di relativa scrittura e Cecchi si mostra disponibile a questa apertura in un momento però di rifiuto quasi totale in campo culturale a causa del fascismo.

Lo scrittore comincia la sua stagione di viaggi all'estero in corrispondenza con i festeggiamenti per l'Armistizio del 1918, quando si trova a Londra (che in seguito diverrà la sua seconda patria), ma i volumi più significativi riguardano il viaggio in America fatto in occasione di alcune conferenze. Scrive Messico nel 1932, una tappa a cui arriva dopo essersi recato a New York, e poi in California. Nel 1939 esce America amara, relativo al suo secondo viaggio in California e in Messico nel 1937-38 e nello stesso volume aggiungerà una parte aggiornata sul "Messico rivisitato." Questi volumi possono mettersi in relazione alla repulsione e nello stesso tempo attrazione per il diverso. Messico è senz'altro l'opera più felice, quella più romantica, nella quale ha un posto importante la rappresentazione suprema del diverso: in Messico l'atmosfera si elettrizza e si vivifica per la maggiore irregolarità vitale e l'ambiente diventa un catalizzatore fecondo e vitale. Negli Stati Uniti, invece, l'ordine eccessivo provoca un senso di nausea e gli stessi edifici

sembrano testimoniare una perfezione fredda, senza nessuno slancio vitale. Lo scrittore sfoga lo sgomento provato osservando i grattacieli, dotati di una bellezza demoniaca. Il moderno nelle forme piú accese scompagina le sue categorie mentali. L'esperienza americana ispira una delle scritture piú dubbiose: un libro segnato da una vena sarcastica che mostra l'imbarazzo di uno scrittore a cui non piace l'America vista come un mondo finto, senza storia, con una natura soverchiante, una fiera immensa non ancora domata, in cui fanno da sfondo descrizioni grottesche o racconti dal forte sapore realistico per sottolineare razzismo e violenza.

America primo amore di Mario Soldati è piú aperto al mito dell'America. Soldati, a differenza di Pavese e Vittorini, va in America tra il 1929 e il 1931, e l'americanismo è vissuto in prima persona e rappresenta un interessante punto di saldatura fra l'atteggiamento accademico e sospettoso di Cecchi e gli entusiasmi senza riserve di Pavese e Vittorini.

Soldati era sinceramente convinto che recarsi in America avrebbe significato ritrovarsi in un paese dove poter "rinascere" nel senso piú ampio del termine. Il suo viaggio ha il valore di una fuga da una situazione difficile per l'incombere del fascismo e l'America rappresenta una terra libera in cui poter realizzare il suo sogno di scrittore. Essa, contrapposta all'Italia opaca del fascismo, seduce e tradisce. Ma la realtà si rivela ben diversa; infatti Soldati arriva nel momento piú drammatico della storia statunitense, quando la crisi finanziaria tocca il suo apice con il crollo della borsa del 24 ottobre 1929 e il paese si trova nel pieno della depressione economica e morale. Assieme alla violenza coloristica quello che colpisce di piú il visitatore e che riempie le pagine del libro è la grandezza dei grattacieli, delle autostrade, dei ponti che fanno sentire l'europeo come un bambino che sgrana gli occhi, attratto e nello stesso tempo impaurito da quello che il mondo americano gli offre. L'America è vista come una donna attraente, ma pericolosa. Il suo è un amore disperato e nei momenti di abbandono riemerge l'Italia, il luogo delle abitudini, l'approdo sicuro nel quale tornare a vagheggiare la donna fatale. L'Italia e in particolare le linee barocche della vecchia Roma, il sole, l'aria fanno da controcanto alle prospettive rigidamente geometriche di New York, ai locali squallidi e di malaffare, alla

metropolitana, enorme mostro che ingurgita un miscuglio disordinato e variopinto di persone rese instabili e irascibili.

Il senso di alienazione è presente anche nel Diario americano di Calvino che di fronte al “gigantismo” americano, come sottolinea l’autrice, si sente disorientato e spaesato. Se gli immensi spazi naturali non sembrano produrre effetti positivi sullo scrittore, i grattacieli di New York, la cui l’ammirazione spazia anche a livello letterario in due racconti de *Le Cosmicomiche* in cui la città assume un ruolo centrale di protagonista, lo affascinano per il loro aspetto ordinato e funzionale. Da qui la sua descrizione di edifici come il Guggenheim, il grattacielo di vetro dell’ONU e il palazzo dell’IBM accomunati dalle loro linee armoniose e proporzionate.

Le osservazioni di Furio Colombo contenute in *Mille Americhe*, *Passaggio a Occidente* e *La città profonda*, a cui è dedicato il quinto e ultimo capitolo, riassumono le impressioni di aspettativa e delusione o ammirazione che accomunano questi scrittori. La sua analisi si snoda su un arco di tempo di trent’anni e ha il vantaggio del punto di vista privilegiato del residente (la sua permanenza negli Stati Uniti va dal 1959 al 1996). La sua indagine sociologica e politica sottolinea le diseguaglianze e ingiustizie di un paese impegnato solo a mantenere la supremazia in campo economico e tecnologico dimenticando i fondamentali diritti delle persone più deboli. Ecco che allora il paesaggio urbano di New York diviene simbolo e metafora della società americana ed esercita fascino e repulsione. Le zone ricche e quelle povere e malfamate si succedono in modo incoerente e confuso e la città della superficie fa da contrappunto a quella sotterranea dei tunnel della metropolitana, abitati da tutte quelle categorie sociali abbandonate e di cui si preferisce ignorare l’esistenza. Tra i tanti meriti di questo studio approfondito del viaggio americano vi è senza dubbio quello di far conoscere, e in certi casi riscoprire, autori che con i loro testi mettono in luce dicotomie quanto mai attuali di un paese affascinante e contraddittorio come l’America. Il mito di questa terra, infatti, continua a essere vivido e allo stesso tempo vago, dai contorni imprecisati, ed è proprio tale vaghezza a renderlo attraente. Il mito americano risulta essere una realtà dinamica, dialettica ma anche contraddittoria.

Emanuele Occhipinti, Drew University

Carlo Celli. *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*. Lanham (MD): Scarecrow Press, 2005. Pp. 139.

Il presente volume è la prima monografia in lingua inglese dedicata a Gillo Pontecorvo e, come tale, rappresenta senza dubbio un'aggiunta gradita ad un panorama di studi che avrebbe sicuramente bisogno di concedere maggior spazio a questo 'maestro' troppo spesso sottovalutato del cinema italiano purtroppo scomparso nel 2006. Leggendo il titolo, le nostre aspettative di lettori potrebbero poi indurci a considerare *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism* anche come un utile strumento per aiutarci a gettare nuova luce sui risvolti artistico-politici legati ad un tema come il terrorismo, quanto mai di drammatica attualità. Il libro di Carlo Celli, però, risponde solo in parte a queste attese. Questo testo, infatti, costituisce certamente un meritorio e prezioso aiuto per avvicinarsi allo studio di Pontecorvo, ma brilla soprattutto per l'eccellente lavoro nel ricostruire biografia e filmografia del regista, più che per un'analisi approfondita delle pellicole trattate.

Alla breve prefazione, in cui Celli introduce il lettore al mondo ed alla filmografia di Pontecorvo, segue una ancor più breve sezione di ringraziamenti ed una introduzione, in cui l'autore riassume i temi di cui si occuperà in maggiore dettaglio nei capitoli successivi (che affrontano cronologicamente la vita e le opere del regista). Celli sottolinea che "the importance of the Resistance experience in Pontecorvo's work cannot be underestimated" (XVI), e si sofferma sull'importanza dell'esperienza acquisita dal regista subito dopo la guerra, come collaboratore di Aldo Vergano nel 1946 (in qualità di assistente alla regia ma, anche, di attore per *Il sole sorge ancora* – *Outcry* in inglese). Celli – oltre a menzionare il fatto che in questa occasione a Pontecorvo è dato di lavorare al fianco di altri registi emergenti, come Carlo Lizzani e Giuseppe De Santis – pone in rilievo la nascita e lo sviluppo di una sorta di 'debito creativo' pontecorviano nei confronti dell'estetica neorealista, un'influenza che "can be seen in his adoption, in his later feature films, of a documentary style, progressively tinged narratives, on-location shooting, and above all the casting of nonprofessional actors" (XVII). Dopo aver discusso l'importanza della collaborazione artistica con Ver-

gano (che verrà trattata ulteriormente nel Cap. I), Celli ricorda il successivo lavoro di Pontecorvo come giornalista in Francia, per poi soffermarsi sulle prime esperienze come regista di documentari, in cui emerge l'influenza artistica del neorealismo ma anche delle tecniche di montaggio e dello stile del cinema sovietico (si pensi a Dovzhenko, ad Eisenstein e ad Ekk). In seguito, l'autore continua nella sua panoramica introduttiva sulla vita e la filmografia di Pontecorvo spaziando dagli esordi nel lungometraggio per giungere fino a tempi più recenti, in cui l'attività artistica del regista "was largely limited to the making of television commercials or short documentaries for Italian industries" (XXVIII).

Nel primo degli otto capitoli che seguono, Celli ribadisce quanto il già citato film di Vergano abbia influito sulla successiva decisione di Pontecorvo di mettersi dietro la macchina da presa (ben più, a detta dell'autore, del rosselliniano Paisà, spesso citato invece dallo stesso Pontecorvo in varie interviste). Celli sottolinea inoltre come anche il costante tentativo pontecorviano di presentare sempre "i due lati della medaglia" di una storia, sia legato proprio a questa cruciale esperienza, affermando che questa procedura "has much in common with the plot mechanism in Vergano's *Outcry*" (7) e concludendo che "another key element in Vergano's film later repeated by Pontecorvo is political self-sacrifice and suicide" (9). Nel secondo capitolo, Celli affronta l'influenza della tradizione neorealista e del cinema sovietico sui documentari realizzati da Pontecorvo tra il 1953 ed il 1956. In particolare, l'autore pone l'accento su un processo evolutivo che spinge il regista ad affrancarsi dal tono propagandistico che caratterizza soprattutto il suo primo documentario, *La missione Timiriachev* – realizzato nel 1953 e segnato da "heroic voice-overs, martial music, and images of red, hammer-and-sickled flags waving in the wind" (19) – per giungere ad una più matura "adherence to the powerful imagery and narrative simplicity of Italian neorealism" (19). Celli non manca di ricordare come l'uso di strumenti come la voice-over ritorni poi anche nei lungometraggi, al pari di quell'inizio della narrazione tipicamente pontecorviano, che spesso dà l'impressione di trovarsi ancora di fronte ad un documentario. In questa sezione, infatti, viene più volte ribadito come siano queste cruciali esperienze con il genere del documentario a far

si che Pontecorvo arrivi a padroneggiare certi aspetti (come, ad esempio, il ritmo narrativo) che caratterizzeranno poi le sue opere più mature. Nel terzo capitolo, Celli si occupa invece di *Giovanna* – un cortometraggio di trentasei minuti inserito nel film a episodi di Joris Ivens *Die Winderose/Rose of the Winds* (1956) in cui, ancora una volta, viene affrontata la tensione tra esigenze individuali e collettive – e di *La grande strada azzurra* (1957), il primo lungometraggio del regista. Basato su un racconto di Franco Solinas, questo film segna l'ingresso di Pontecorvo nell'industria dell'intrattenimento cinematografico, ma anche le prime scaramucce con produttori che lo costringono ad utilizzare attori professionisti (o meglio, star, del calibro di Yves Montand ed Alida Valli) e ad accettare “stylistic concessions that meant a break with the neorealist style” (25) – concessioni tra cui spicca, ovviamente, l'abbandono del bianco e nero a favore del colore. Nel capitolo quattro Celli parla di *Kapò* (1960), sottolineando i debiti nei confronti dell'esperienza documentaria di Pontecorvo – soffermandosi, in particolare, sulla scelta di ri-creare una visualità neorealista tramite l'uso di una pellicola volutamente imperfetta e granulosa (ottenuta grazie alla tecnica del ‘controtipare’) – e l'importanza, anche internazionale, ottenuta da una pellicola che “laid the path for future directors and producers to approach the Holocaust through stories with an individual perspective” (34). Il quinto capitolo è dedicato a quello che è unanimemente considerato il capolavoro di Pontecorvo: *La battaglia di Algeri* (1966). Dopo essersi soffermato brevemente sulla relazione tra questa pellicola ed il filone del ‘film politico’ (in voga in Italia a partire dall'inizio della decade), Celli pone l'accento su alcuni aspetti legati alla produzione del film, per concentrarsi poi sulla sua realizzazione. Citando ancora una volta l'uso della tecnica del ‘controtipare’ (qui ancor più estrema, al punto da dare all'opera un tono quasi da cinegiornale) e parlando brevemente della religiosità implicita di alcune scene – arrivando ad affermare che “the film is pregnant with religious imagery at key points in the narrative” (57) – Celli conclude che “if *The Battle of Algiers* has flaws in its historical re-creation, what it does brilliantly is re-create the vibrancy of the Italian neorealist documentary style” (63).

Nel sesto capitolo, il volume affronta *Queimada* (1969), un

film proposto dal produttore italiano Grimaldi a finanziatori esteri come veicolo per la star Marlon Brando, ma che finirà con l'essere "a professional setback for Brando and particularly for Pontecorvo, whose creative career never recovered" (75). Celli, infatti, ricorda che "American producers were convinced by Grimaldi that Pontecorvo would produce a film like Leone's Italian spaghetti westerns, which were profitable in the late 1960s. Yet true to his nature, Pontecorvo wanted to make a film according to his political and artistic vision" (71). In questa sfortunata pellicola assistiamo così allo scontro tra due modi di intendere il cinema, quello del regista italiano (fedele al modello neorealista che prevedeva e, anzi, incoraggiava l'improvvisazione) e quello di Brando, influenzato dai rigidi metodi dell'Actor's Studio (75). Celli conclude ribadendo la necessità di restituire la meritata considerazione ad un film ibrido come *Queimada* da molti, forse proprio a causa di questa ibridità, ingiustamente sottovalutato. Il settimo capitolo è dedicato a *Ogro* (1979), una pellicola realizzata ben dieci anni dopo la precedente, in cui Pontecorvo affronta ancora una volta "issues about the legitimacy of violence that had remained unresolved in his work since *La battaglia di Algeri*" (90). Il giudizio di Celli su questo film è negativo come, del resto, quello della maggior parte degli addetti ai lavori che criticano questo "instant movie" sul terrorismo per il suo essere un'opera scolastica, priva dell'auspicata ed auspicabile profondità di analisi. La decisione di raccontare la storia di un gruppo di terroristi dell'ETA è infelice, dato che il film "communicates little sense of Basque identity" (98) e – sebbene il regista attenui "his earlier ideological certainty about the legitimacy of armed struggle" (100) – *Ogro* finisce purtroppo con l'assumere "the staged predictability of Hollywood films about Allied actions behind enemy lines during World War II, without adequate characterizations to rationalize the use of violence" (100). Nell'ottavo ed ultimo capitolo, Celli riassume la lunga serie di false partenze e di progetti mai andati a buon fine o abbandonati per strada che hanno caratterizzato l'ultima fase della carriera di Pontecorvo. L'autore ricorda poi la carica di direttore del Festival del cinema di Venezia ricoperta dal regista all'inizio degli anni novanta, soffermandosi infine sul documentario *Ritorno ad Algeri* (1992) e su vari corti realizzati negli ultimi anni.

Nell'affermare che “the story of Pontecorvo’s films is not one of ideological decline, but rather one of arrival at maturity and acceptance of the frailties of human nature” (119), Celli conclude il suo excursus sulla vita e le opere del regista pisano consegnandoci un volume che rappresenta un prezioso strumento per iniziare a ri-studiare queste pellicole e che finalmente colma un vuoto troppo a lungo trascurato. Ciononostante, permane la sensazione che – pur rappresentando una preziosa risorsa – questo testo sia anche, per certi versi, un’occasione mancata per soffermarsi ed analizzare più in profondità il tessuto ideologico alla base di quelle stesse pellicole, un ambito di ricerca che forse avrebbe meritato uno spazio ancora maggiore dei pur precisi ed utili dettagli biografici e produttivi che Celli non risparmia.

Fulvio Orsitto, California State University, Chico

Cristina Farronato. *Eco’s Chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. Pp. 246.

Lo scopo di questo studio di Cristina Farronato è – a detta della stessa autrice – quello di analizzare quella particolare mescolanza tra filosofia medievale e postmoderna che contraddistingue tanto la narrativa quanto la saggistica di Umberto Eco. Per dare un nome alla coesistenza (ma anche alla forte tensione) tra ordine e disordine, tra chiusura ed apertura, tra ‘caos’ e ‘cosmos’ presente negli scritti dell’autore alessandrino, Farronato si rifà così ad uno dei primi testi di Eco – “Le poetiche di Joyce,” tradotto in inglese con il titolo di “The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce” – per prendere in prestito il concetto di ‘caosmos’ (chaosmos in inglese) ed utilizzarlo come titolo del presente volume.

Nella breve prefazione (cui fa seguito una sezione contenente una rapida serie di ringraziamenti), l’autrice annuncia che la prima parte della sua ricerca concede maggior spazio agli aspetti filosofici che sottendono agli scritti teorici di Eco, mentre la seconda parte del volume si propone di analizzare come questi stessi aspetti siano rav-

visabili anche nella narrativa echiana. Il primo capitolo che segue ha una funzione prettamente introduttiva: fornisce informazioni sulla vita dell'autore e spiega in maggiore dettaglio, rispetto alla prefazione, la struttura interna del volume. Farronato afferma che la succitata tensione che dà vita a quel peculiare 'cosmo' che anima gli scritti di Eco è dovuta all'incontro tra una formazione fortemente caratterizzata dallo studio della filosofia medievale ed un contesto culturale che, nel corso degli anni sessanta e settanta, è progressivamente attraversato da movimenti come lo strutturalismo ed il decostruzionismo, oltre che dall'acquisizione di una crescente importanza da parte dei media. Ciò porta l'autrice a concludere che lo stile echiano è caratterizzato da una peculiare "tension towards the composition of opposites and the establishment of a harmony" (4). Nel secondo capitolo, "From Cosmos to Chaosmos: Eco and Joyce", Farronato si occupa del lavoro dell'autore su Joyce, sostenendo che il suo approccio a quest'ultimo è quello di "a medieval scholar in hibernation who looks at the contemporary world with ecstatic eyes" (8) – una posizione, quella di Eco, che però, a dispetto del suo apparente rivolgersi al passato, è in realtà squisitamente postmoderna. Farronato si sofferma poi su come lo studio di Tommaso D'Aquino abbia finito con l'influenzare anche il lavoro dell'autore su Joyce. Nel terzo capitolo, "Semiotics as a Solution: From a Theory of Aesthetics to the Study of Culture", Farronato affronta l'importanza degli aspetti semiotici presenti negli scritti di Eco, dando particolare rilievo alla teoria dei segni sviluppata dall'autore ed al suo progressivo approdo ad un nuovo tipo di semiotica che "freeing it from the metaphysical, it has made of it the science of cultural phenomena" (45). In particolare, viene poi evidenziato come – rifacendosi a Ockham e, ancora, a D'Aquino – Eco riesca a salire "onto the backs of those giants and look farther than they," arrivando ad offrire "a solution to the structuralist/semiotic debate concerning meaning and sign signification and give it an original spin" (45). Nel quarto capitolo, "The Aesthetics of Reception and the Reflection on the Reader: From the Labyrinth to the Southern Sea", Farronato analizza il rapporto tra testo e lettore, approfondendo il discorso sul cosiddetto "Model Reader" (a cui Eco fa spesso riferimento) e cercando di dare a questa definizione una connotazione più precisa. Nel suo discorso, l'autrice

si basa non solo sul profilo tracciato dallo stesso Eco nei suoi scritti teorici a riguardo ma anche, e soprattutto, su quanto emerge dalla sua narrativa (in cui spesso a farla da protagonisti sono personaggi che, a loro volta, si qualificano come lettori ed interpreti). A detta di Farronato, “the richness Eco found in medieval philosophy always puts his postmodern view in perspective, and acts as the intelligent boundary that decelerates his fugues” (104). Nel quinto capitolo, “Intertextuality: The Middle Ages, Postmodernity, and the Use of Citation”, l’autrice focalizza la propria attenzione sul ruolo rivestito dalle citazioni all’interno della narrativa echiana. A suo dire, questa tecnica – che finisce con il rendere il testo un vero e proprio network di riferimenti ad altre opere – è sicuramente una caratteristica portante del pensiero postmoderno ma, nel caso dell’autore alessandrino, è anche riconducibile ad una “reconstituted medieval idea of the enciclopedia,” al punto che “what Eco’s fictional writing achieves is a succulent mixture of medieval compendia and postmodern principles of narrativity” (106). Nel sesto capitolo, “A Theory of Medieval Laughter: The Comic, Humour, and Wit”, Farronato analizza un aspetto spesso sottovalutato della scrittura echiana, quell’attenzione al comico che per molti versi accomuna l’autore alessandrino ad un “medieval scholar who delights in language games and paradoxes” (123). In questa sezione viene così sottolineata la necessità di considerare il comico “una cosa seria” (come spesso puntalizzato dallo stesso Eco), anche se l’autrice finisce con il concentrare la propria attenzione sulle cosiddette “Bustine di Minerva” – scritti occasionali pubblicati sul settimanale L’Espresso – senza addentrarsi più di tanto nell’analisi delle influenze effettivamente suscitate dai vari scrittori medievali. Nei restanti capitoli l’attenzione di Farronato si rivolge soprattutto alle opere di narrativa realizzate da Eco. Nel capitolo sette, “The Whodunit and Eco’s Postmodern Fiction”, l’autrice riprende il discorso iniziato nel quarto capitolo, dando spazio a considerazioni già parzialmente emerse, che però in questa sezione vengono applicate ai romanzi *Il nome della Rosa* e *Il pendolo di Foucault*. Oltre a ciò, questa parte del volume si segnala anche per una digressione (alquanto superflua ai fini di ciò l’autrice si era proposta di analizzare) sulla trasposizione filmica del primo di questi romanzi da parte di Jean Jacques Annaud. Nell’ottavo capito-

lo, “Baudolino and the Language of Monsters”, Farronato si occupa degli scritti più recenti di Eco, tra cui spicca appunto Baudolino, un romanzo la cui importanza risiede – a suo dire – nel fatto che ci costringe quasi a meditare “on difference and the grotesque products of human language” (191). Nelle conclusioni, infine, l’autrice termina la sua analisi riprendendo alcuni dei temi affrontati nei capitoli precedenti ed affermando che “the similarities between postmodern and medieval consciousness form one of the many paradoxes of the contemporary age” (192). Secondo Farronato è però proprio quest’associazione (in apparenza bizzarra) tra pensiero medievale e sensibilità postmoderna ad aver fornito ad Eco “the edge in his reflection on contemporary thought and culture”, finendo con il diventare “an empowering model for dealing with postmodern reality” (198). Il volume si conclude poi con due appendici: una denominata “Appendix A” ed un’altra dal titolo “Appendix B”. Entrambe includono scritti di Alphonse Allais (rispettivamente: “Un drame bien parisien” del 1890 e “Les Templiers”, che risale invece al 1887). Farronato però non fornisce un commento a queste due appendici, nè tantomeno le incorpora all’interno del discorso sviluppato nei capitoli precedenti, facendo sì che si rimanga un po’ disorientati dinanzi a quella che è una ‘coda’ un po’ inaspettata.

Eccellente nell’analizzare molte delle influenze, dichiarate o meno, che hanno contribuito a plasmare i lavori teorici e di narrativa dell’autore alessandrino – ma anche nel condurre un discorso sul lettore modello e sull’ibridità delle figure mostruose che popolano Baudolino – il volume di Farronato costituisce senza dubbio un utile contributo allo studio di Eco. Purtroppo, però, la profondità di analisi che caratterizza la prima parte del testo (e soprattutto l’interessante ricerca sul background filosofico di Eco e sui suoi debiti nei confronti del pensiero medievale) va un po’ perdendosi in una seconda parte che è senza dubbio meno innovativa e che fornisce un’analisi della narrativa echiana che, per molti versi, ripercorre le orme già tracciate da molti altri volumi dedicati all’autore alessandrino.

Fulvio Orsitto, California State University, Chico

Franco Pappalardo La Rosa. *Lo Specchio Oscuro: Piccolo, Cattafi, Ripellino*. Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, Pp 210.

Il volume di La Rosa rappresenta una completa analisi dell'opera di tre poeti contemporanei (Lucio Piccolo, Bartolo Cattafi e Angelo Maria Ripellino) che l'autore riunisce sotto il segno del neobarocco. L'operazione di La Rosa, dunque, sembra innanzi tutto quella di portare (o riportare) alla luce un bagaglio di poesie minori al quale egli stesso attribuisce un filone poetico continuativo.

L'intimo legame tra i tre poeti, sostiene l'autore, è dato dalla similarità delle loro strutture stilistiche, dai risultati formali assimilabili a certa poesia seicentesca, e dal linguaggio intriso di metafore complesse, di immagini e personificazioni con cui ognuno degli autori analizzati realizza il proprio universo inventivo.

Un altro elemento importante di questi poeti, sul quale l'autore insiste particolarmente, è il loro distacco dalla poesia sperimentale a sfondo politico che dominava gli anni in cui le loro opere furono pubblicate (dalla metà anni '50 fino agli anni '70).

Lo Specchio Oscuro sostiene che nell'apparente assenza di un messaggio politico in linea con l'establishment culturale dell'epoca, bisogna ricercare l'ingiusta origine della scarsa visibilità di questi poeti. A questo proposito, l'autore non risparmia diretti riferimenti, anche ironici, alle neoavanguardie, affermando che Cattafi "scardinava dall'interno il modo di far poesia dell'establishment neoavanguardistico" (p. 8).

Dopo una breve introduzione atta a definire l'interpretazione del termine neobarocco, La Rosa procede dedicando un capitolo ad ogni autore ed estrapolandone gli elementi, per la maggior parte stilistici, che appartengono propriamente al genere. Nella poesia di Lucio Piccolo, il barocco si esemplifica in un lessico inusuale, o "impasto verbale tratto da mondi diversi" (p.59) quali architettura, botanica, floricoltura, ma anche da generi poco usati come i balletti verbali. Per Cattafi il neobarocco è atto a significare invece un itinerario poetico "non lineare ma zigzagante dentro l'infinità dei percorsi labirintici tracciati dagli aspetti del reale: dalla fredda, ingombrante ossessiva presenza degli oggetti che ribalta prospettive, inganna, genera angoscia" (p. 75). Le sue liriche trattano la varia

e variabile fenomenologia del reale e della vita, e la metafora del viaggio e' prevalente, tanto che il critico paragona il poeta a "un Achab mediterraneo alla ricerca dell'inafferrabile balena Bianca, del significato profondo e ultimo della presenza umana nel reale" (p. 79). Cattafi passa dall'ironia (anche politica) a un viaggio interiore che viene simbolizzato dalle metafore del corpo, e il suo linguaggio poetico fa largamente ricorso a specifici termini medici. Il terzo poeta neobarocco analizzato, Angelo Maria Ripellino, la cui prima raccolta pubblicata, *Congedo* e' del 1967, in qualche modo tenta una rivalse sulla poesia dell'epoca, che viene qui definita sterile ed enumerativa. Per questo, secondo l'autore, Ripellino intende riportare il concetto di vita nel poetare. La Rosa usa questa affermazione come riassuntiva del senso del travaglio del poesia italiana del secondo dopoguerra: "ripetere vita in cento modi in un tempo in cui la poesia anela a diventare enumerativa come le lingue di carta delle calcolatrici, e sterile e asettica" (p. 143). Se l'affermazione è forse iperbolica in sé, essa conferisce comunque l'idea dell'opposizione di Ripellino alla poesia ermetica che "rifiuta i sentimenti" (p. 145) e dell'arte cosiddetta industriale, recuperando un barocchismo che porrebbe l'autore a buon titolo insieme agli altri due precedentemente analizzati.

L'analisi degli elementi barocchi in poesia, quasi sempre in relazione alle caratteristiche di stile è a tratti inframmezzata dalla sottolineatura di altri elementi che l'autore considera determinanti, come per esempio le influenze di Montale sui tre poeti, e in particolare su Cattafi. Per sottolineare l'importanza degli echi montaliani, La Rosa fa riferimento ad un espediente poetico di Cattafi definendolo "correlativo soggettivo". Egli afferma:

Con la tecnica del correlativo oggettivo, Cattafi, come Montale, mantiene costantemente l'oggetto in primo piano nella versificazione, lo carica di significati simbolici e lo eleva a referente unico della rivelazione della propria Weltanschauung. [...] Sembra, anzi, che sia l'oggetto, in Cattafi, a governare addirittura l'io: tanto che si è individuata, nella poesia cattaiana, la presenza di una sorta di 'correlativo soggettivo' (p 77-8).

Nonostante riferimenti come questo possano apparire fuori luogo all'interno di un'analisi di poesie neobarocche (genere alquanto distante dalla poesia di Montale), le influenze portate all'attenzione del lettore sono spesso interessanti, e a volte consentono la scoperta di un lato inedito, con accenni barocchi, di Montale stesso.

Il libro di La Rosa, dunque, rappresenta un'operazione completa e singolare, sebbene l'evidente status di poeti minori di Piccolo, Cattafi e Ripellino avrebbe forse giustificato l'inclusione di una selezione (anche ridotta) delle loro poesie come compendio per la lettura di chi volesse avvicinarsi ai tre autori. Ciò che invece non appare sempre chiaro è come l'autore applichi le categorie di "barocco" e "neobarocco", nonostante la lunga introduzione sull'argomento. Spesso, nel libro, barocco e neobarocco sono termini intercambiabili, e generalmente riferiti a un particolare uso della rima, del verso e delle figure retoriche piuttosto che alla definizione di periodo storico. Nella spiegazione iniziale leggiamo che il barocco per questi poeti è semplicemente un'analisi di elementi stilistici e retorici poiché il termine viene "adoperato in senso estetico o di gusto e, più precisamente, nel significato che gli ha attribuito Severo Sarduy, di un atteggiamento generale e di una qualità formale degli oggetti che esprimono quel gusto [...] che consente subito di conferire al barocco stesso quella storicità che gli viene normalmente negata, con la conseguenza che può esservi barocco in qualunque epoca" (p. 6). Questa affermazione, su cui si basa tutta l'analisi dei poeti neobarocchi, avrebbe forse potuto essere espansa e rielaborata alla luce di teorie storiche e filosofiche che confinerebbero il barocco all'interno di un'episteme chiuso e determinato da elementi storici e culturali imprescindibili.

Sabrina Ovan, Scripps College