

---

# TRANSALPINA

---

27

Le regard féminin sur le territoire italien :  
récits de voyages et de migrations  
(XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

Presses  
universitaires  
de Caen

27 | 2024

## Le regard féminin sur le territoire italien : récits de voyages et de migrations (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

Daniele Comberiat, Laura Fournier-Finocchiaro et Elena Musiani (dir.)

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/5422>  
DOI : 10.4000/12kox  
ISSN : 2534-5184

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 18 octobre 2024  
ISBN : 978-2-38185-245-4  
ISSN : 1278-334X

### Référence électronique

Daniele Comberiat, Laura Fournier-Finocchiaro et Elena Musiani (dir.), *Transalpina*, 27 | 2024, « Le regard féminin sur le territoire italien : récits de voyages et de migrations (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) » [En ligne], mis en ligne le 25 octobre 2024, consulté le 25 octobre 2024. URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/5422> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12kox>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Les écrits de voyage représentent aujourd'hui des sources déterminantes et transdisciplinaires pour lire l'histoire des mutations des contextes, en l'occurrence le contexte italien, de la contemporanéité. Dans ce numéro de *Transalpina*, nous avons voulu focaliser l'attention sur la découverte et la description du territoire italien par des regards féminins, non seulement de voyageuses qui font l'expérience du Grand Tour, mais aussi de femmes-reporters, de réalisatrices, d'exilées et de migrantes (internes et étrangères) entre le XVIII<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle, qui se sont déplacées en Italie et ont raconté leur rencontre avec la péninsule italienne et ses habitants. Nous nous sommes intéressés en particulier aux récits de voyages et de migrations qui ont tenté de saisir, par le déplacement géographique, les caractéristiques du territoire et de la culture italiens du point de vue du regard féminin sur le monde.

La littérature féminine italienne de ces siècles montre à quel point cette thématique a été centrale et transversale : des lettres de Giulia Falletti Colbert et des descriptions de l'artiste-peintre Élisabeth Vigée Le Brun qui reprennent certains éléments du Grand Tour pour les déconstruire, jusqu'à Anna Banti et à l'ethnologue Caterina Pigorini Beri, en passant par les narrations des envoyées de la Première Guerre mondiale, de Magda Trocmé qui décrit l'Italie après 1945, de Cecilia Mangini qui documente les évolutions des années 1960, pour terminer avec les documentaires de migrations contemporaines à travers les ouvrages de Jhumpa Lahiri, Bamboo Hirst et Hu Lanbo, le voyage devient un outil précieux et une sorte de fil rouge qui nous dévoile les changements de la société italienne pendant les trois derniers siècles.





*Le regard féminin sur le territoire italien :  
récits de voyages et de migrations  
(XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*

Couverture : Maquette de Cédric LACHEREZ

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,  
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.

ISSN : 1278-334X  
ISBN : 978-2-38185-245-4

© 2024. Presses universitaires de Caen  
14032 Caen Cedex - France

TRANSALPINA

---

É T U D E S I T A L I E N N E S

– 27 –

*Le regard féminin sur le territoire  
italien : récits de voyages et de  
migrations (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*

Textes recueillis par

Daniele COMBERIATI, Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Elena MUSIANI



2024

ÉQUIPE DE RECHERCHE  
SUR LES LITTÉRATURES, LES IMAGINAIRES ET LES SOCIÉTÉS (ERLIS)

UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE



**Directeur de publication :** Lamri ADOUI (président de l'Université de Caen )

### **Direction de la revue**

Viviana AGOSTINI-OUAFI (Université de Caen)

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO (Université Grenoble Alpes)

### **Comité scientifique**

Giancarlo ALFANO (Université Federico II de Naples), Luca BANI (Université de Bergame), Giuliana BENVENUTI (Université de Bologne), Daniela BROGI (Università per Stranieri de Sienne), Jean-Yves FRÉTIGNÉ (Université de Rouen), Patrizia GABRIELLI (Université de Sienne), Andrea GAREFFI (Université Roma 3), Piergiovanni GENOVESI (Université de Parme), Anne-Rachel HERMETET (Université d'Angers), Jean-René LADMIRAL (Université Paris Ouest et ISIT), Antonio LAVIERI (Université de Palerme), Eloisa MORRA (Université de Toronto), Laura NAY (Université de Turin), Gilles PÉCOUT (ENS et Université de Paris 1), Pierluigi PELLINI (Université de Sienne), Hanna SERKOWSKA (Université de Varsovie), Mariasilvia TATTI (Université Roma La Sapienza).

### **Comité de lecture**

Anna ANTONIAZZI (Université de Gênes), Nicolas BONNET (Université de Dijon), Alberto BRAMBILLA (Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione), Iris CHIONNE (Université de Nantes), Maria Pia DE PAULIS (Université de Paris 3), Christian DEL VENTO (Université de Paris 3), Vincent D'ORLANDO (Université de Caen), Lisa EL GHAOUI (Université Grenoble Alpes), Céline FRIGAU-MANNING (Université de Lyon 3), Carlo Alberto GIROTTO (Université de Paris 3), Stefano JOSSA (Université de Palerme), Stefano LAZZARIN (Université de Saint-Étienne), Charles LE BLANC (Université d'Ottawa), Claire LESAGE (Université Rennes 2), Olaf MÜLLER (Université de Marbourg), Chiara NANNICINI STREITBERGER (Université Saint-Louis – Bruxelles), Roberta PEDERZOLI (Université de Bologne), Debora RICCI (Université de Lisbonne), Gabriella ROMANI (Seton Hall University, USA), Raffaele RUGGIERO (Université d'Aix-Marseille), Fabio SCOTTO (Université de Bergame), Beatrice SICA (University College Londres), Xavier TABEL (Université de Paris 8), Alexandra VRANCEANU (Université de Bucarest).

### **Comité de rédaction**

Viviana AGOSTINI-OUAFI (Université de Caen), Valeria CALDARELLA ALLAIRE (Université de Caen), Mariella COLIN (Université de Caen), Juan Carlos D'AMICO (Université de Caen), Laura FOURNIER-FINOCCHIARO (Université Grenoble Alpes), Claudia ZUDINI (Université Rennes 2).

## SOMMAIRE

Daniele COMBERIATI, Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, Elena MUSIANI : <i>Introduction</i> . . . . .	9
Patrizia GUIDA : <i>Le lettere odepistiche di Giulia Falletti Colbert scritte a Silvio Pellico durante il petit tour italiano (1833-1834)</i> . . . . .	21
Ylenia DE LUCA : <i>Le paysage italien vu par Élisabeth Vigée Le Brun, une artiste peintre de la Révolution</i> . . . . .	37
Ilaria ROSSINI : « <i>La storia ha pur sempre dei vuoti</i> ». <i>Figure del paesaggio e del viaggio in Artemisia di Anna Banti</i> . . . . .	53
Paolo RONZONI : <i>Suggerzioni albanesi nel viaggio in Calabria di Caterina Pigorini Beri (1883)</i> . . . . .	69
Sara FOLLACCHIO : <i>Presenze inusuali in prossimità del fronte. La narrazione delle inviate di guerra (1915-1917)</i> . . . . .	85
Nicolas BOURGUINAT : <i>Rome, Naples et Florence en 1947: Magda Trocmé, une Italienne de retour chez elle face aux difficultés de l'après-guerre</i> . . . .	101
Angela BUBBA : <i>Essere (sempre) donne. Mito e speranza del reale nel cinema documentario di Cecilia Mangini</i> . . . . .	117
Ricciarda RICORDA : <i>Dimorare altrove: il viaggio in Italia di Jhumpa Lahiri</i>	133
Serena VINCI : <i>Uno spazio per la narrativa italiana a opera di autrici di origine cinese: Bamboo Hirst e Hu Lanbo</i> . . . . .	149

### Varia

Laurie STROBANT : <i>L'italianité en situation migratoire: pratiques, repré- sentations et constructions identitaires des immigrés italiens de Cannes (1870-1914)</i> . . . . .	165
Lavinia TORTI : « <i>La Bella addormentata nel frigo</i> ». <i>Ecologia e fiaba nella distopia italiana (Parise, Volponi, Primo Levi)</i> . . . . .	181

## Recension bibliographique

Notes critiques.....	201
Comptes rendus .....	215
Abstracts.....	229

## INTRODUCTION

Les écrits de voyage représentent aujourd'hui des sources déterminantes et transdisciplinaires pour lire l'histoire des mutations des contextes, en l'occurrence le contexte italien, de la contemporanéité. Dans ce numéro de *Transalpina*, nous avons voulu focaliser l'attention sur la découverte et la description du territoire italien par des regards féminins, non seulement de voyageuses qui font l'expérience du Grand Tour, mais aussi de femmes-reporters, de réalisatrices, d'exilées et de migrantes (internes et étrangères) entre le XVIII<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle, qui se sont déplacées en Italie et ont raconté leur rencontre avec la péninsule italienne et ses habitants<sup>1</sup>. Nous nous sommes intéressés en particulier aux récits de voyages et de migrations qui ont tenté de saisir, par le déplacement géographique, les caractéristiques du territoire et de la culture italiens observés du point de vue du regard féminin sur le monde.

Le thème du voyage dans une perspective de genre a déjà donné lieu à un certain nombre de publications, qui ont permis de mettre au jour des récits inédits ou ignorés et ont proposé des réflexions sur le lien entre écriture féminine, récits de voyages et construction de soi<sup>2</sup>. Les voyages féminins, ainsi que leurs représentations littéraires, sont désormais considérés comme un phénomène de longue durée, qui commence dans sa forme moderne à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et de l'expérience du Grand Tour<sup>3</sup> et continue

- 
1. Cf. à ce propos *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*, S. Tatti, C. Licameli (dir.), Macerata, Quodlibet, 2022.
  2. Cf. *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, D. Corsi (dir.), Rome, Viella, 1999; *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico e metaforico*, M.L. Silvestre, A. Valerio (dir.), Rome – Bari, Laterza, 1999; *Donne in viaggio, viaggi di donne. Uno sguardo nel lungo periodo*, R. Mazzei (dir.), Florence, Le Lettere, 2006; *Spazi, segni, parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, F. Frediani, R. Ricorda, L. Rossi (dir.), Milan, Franco Angeli, 2012; A. Gissi, « Donne e migrazioni », in *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, S. Salvatici (dir.), Rome – Bari, Carocci, 2022, p. 237-258; *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storie*, vol. XXII / 1, 2023, *Viaggi*, E. Serafini, A.A. Zucconi (dir.).
  3. A. Brilli, S. Neri, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, Bologne, Il Mulino, 2020.

jusqu'aux narrations contemporaines<sup>4</sup>. Comme nous pouvons le remarquer, le voyage féminin à l'intérieur de et vers l'Italie concerne surtout, d'un point de vue chronologique, les quatre derniers siècles<sup>5</sup>, en se proposant donc, à travers les récits et les représentations employés, comme une sorte de fil rouge qui nous dévoile les changements de la société italienne pendant cette période.

Le choix d'élargir l'axe chronologique jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle avait pour but précisément d'intégrer à l'étude non seulement les récits de voyages touristiques et ceux produits par les migrations internes (principalement du Sud au Nord de la Péninsule)<sup>6</sup>, mais aussi le regard porté sur l'Italie par les émigrantes de « retour » et par des autrices immigrées qui, par comparaison avec leur contexte d'origine, décrivent leur découverte des lieux et des comportements sociaux avec une attention particulière aux relations de genre.

Pour ce faire, nous avons essayé d'inclure dans notre analyse différentes typologies de voyage, en tenant compte des motivations différentes des séjours et transferts (touristiques, reportages journalistiques, études anthropologiques, migrations de travail, exils politiques). Un premier élément distinctif, qui entame aussi une réflexion intersectionnelle, prenant en compte non seulement le genre mais aussi la classe sociale de référence, concerne la différence entre « voyage » et « migration », en considérant avec le premier terme un déplacement temporaire et avec le second un transfert dû à des raisons économiques ou d'ordre familial. Une deuxième différence entre ces deux paradigmes pourrait être l'acte volontaire ou obligatoire du déplacement, mais, comme nous le verrons, cette notion de « volonté » et de « liberté de choix » est souvent ambiguë et elle est remise en cause par des narrations complexes et nuancées, où, même si le voyage se présente

- 
4. B. Monicat, *Itinéraires de l'écriture au féminin. Voyageuses du XIX<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996 ; N. Bourguinat, *Le voyage au féminin. Perspectives historiques et littéraires (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008 ; Id., « *Et in Arcadia ego* » : *voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Montrouge, Éditions du Bourg, 2017 ; R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar, 2011 ; C. Giuliani, *Home, Memory and Belonging in Italian Post-colonial Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2021.
  5. Il convient cependant de rappeler que bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes européennes voyagent ; la montée en puissance d'une voix proprement féminine dans les écritures de voyage est observable depuis la Renaissance : cf. à ce propos *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 28, 2008, *Voyageuses*, et *Genre & Histoire*, n° 8 et n° 9, 2011, *Voyageuses et histoire(s)*, N. Pellegrin (dir.).
  6. F. Sabba, *Patrimonio culturale condiviso : viaggiatori prima e dopo il Grand Tour*, Naples – Bologne, Università degli Studi di Bologna, 2019 ; *L'Italia delle migrazioni interne. Donne, uomini, mobilità in età moderna e contemporanea*, A. Arru, F. Ramella (dir.), Rome, Donzelli, 2003.

comme un élément tendanciellement émancipateur dans la vie des femmes, il peut néanmoins apporter des nouvelles restrictions et interdictions.

Aux diverses typologies de voyage s'ajoutent les différentes formes et genres littéraires utilisés pour raconter ces expériences. Cette question croise, au moins en partie, celle de la condition sociale des femmes et de son évolution au cours de la contemporanéité. Alors que dans la tradition littéraire italienne les écrits féminins ont longtemps été considérés comme des « *rare presenze nel discorso critico e in quello storiografico* », des voix « *decentrate, minori, occasionali, immagini mute, indecifrabili* »<sup>7</sup>, l'historiographie récente a cependant contribué à les rendre de plus en plus visibles. En cela, la littérature de voyage, dans ses différentes modalités, a également joué un rôle déterminant. Il n'est donc pas surprenant qu'en 2002 une anthologie de l'écriture féminine de voyage ait vu le jour, éditée par Shirley Foster et Sara Mills<sup>8</sup>. Le numéro monographique de la revue *Genesis* de 2023, ainsi que celui de *Transalpina*, pourraient contribuer à élargir la réflexion et à enrichir le « canon littéraire » traditionnel.

Pour explorer l'écriture féminine du voyage et de la migration, nous avons choisi de focaliser notre attention sur les récits consacrés à la visite de la péninsule italienne<sup>9</sup>. Les articles qui composent le dossier nous permettent de voir la grande variété de perception du territoire italien en fonction des autrices, mais aussi les points communs qui se dégagent.

Les trois premiers articles du volume analysent des récits de voyages produits par des femmes de lettres et artistes qui découvrent et décrivent l'Italie artistique et littéraire en se mesurant aux attentes et aux images « canoniques » du Grand Tour. Si elles suivent les traces des « circuits » balisés du voyage dans la Péninsule<sup>10</sup>, qui comprennent notamment des étapes à Florence, Rome et Naples, leurs textes sont cependant tous marqués par une grande singularité, et la forme « classique » du Grand Tour est réemployée par ces écrivaines à l'intérieur d'un parcours original, qui

7. M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Turin, Einaudi, 1998, p. X.

8. *An Anthology of Women's Travel Writing*, S. Foster, S. Mills (dir.), Manchester, Manchester University Press, 2002.

9. Sur les récits de voyage en Italie, nous signalons les travaux et les colloques réalisés par le CIRVI (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia), fondé par Emanuele Kanceff, ainsi que sa collection « Biblioteca del Viaggio in Italia ». Nous signalons aussi la récente mise à jour de l'ouvrage fondamental de G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Le voyage des Français en Italie (milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle-début du XIX<sup>e</sup> siècle)*, 2<sup>e</sup> éd., Rome, École française de Rome, 2020.

10. Cf. A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologne, Il Mulino, 2006 et C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Naples, Electa, 1992.

propose des variations à partir d'un modèle initial constamment réécrit et reconstruit.

Pour commencer, la correspondance de Giulia Colbert, analysée dans l'article de Patrizia Guida, intitulé « Le lettere odepore di Giulia Falletti Colbert scritte a Silvio Pellico durante il *petit tour* italiano (1833-1834) », offre très peu de descriptions de paysages ou d'informations de caractère socio-culturel sur les lieux qu'elle visite : son parcours dans la Péninsule, vécu comme un pèlerinage le long des lieux de la foi, est l'occasion de méditations philosophiques et religieuses. Les « merveilles » du territoire italien lui inspirent avant tout des réflexions sur la caducité de l'existence, qui font partie d'un projet visant à construire une représentation de soi en tant que paradigme de l'éthique et de la vertu.

L'article d'Ylenia De Luca, intitulé « Le paysage italien vu par Élisabeth Vigée Le Brun, une artiste peintre de la Révolution », examine les notes de voyage transformées en souvenirs ou en récits par l'autrice après son séjour dans la Péninsule effectué entre 1789 et 1792. Y. De Luca pose d'emblée les ambiguïtés de ce texte, écrit très longtemps après les faits non pas par l'artiste exilée mais par des collaborateurs qui ont transcrit sa voix et remanié ses notes. S'il est vrai que Madame Vigée Le Brun opère sur sa propre existence un processus d'idéalisation, le regard de cette femme peintre sur l'Italie est un témoignage bouleversant et unique d'une indéniable valeur littéraire, notamment pour ses lettres qu'elle compose comme un tableau, traduisant son émerveillement en « lettre-tableau ». Les *Souvenirs* de Vigée Le Brun proposent aussi une synthèse efficace entre la typologie du voyage du Grand Tour et celle de la migration. Même si son déplacement n'est pas volontaire, Vigée Le Brun essaye de transformer son exil italien (donc une migration forcée pour des raisons politiques) en un véritable voyage de formation professionnelle, dont le modèle est précisément celui du Grand Tour. Comme Giulia Colbert, elle montre une grande curiosité pour la connaissance de l'altérité italienne, notamment méridionale, et se mesure aux récits stéréotypés qui mettent en avant la pauvreté, l'archaïsme et le choc culturel face à une humanité « autre »<sup>11</sup>. L'émoi des voyageuses est cependant très variable : pour la marquise de Colbert, l'arrivée à Naples est vécue de façon traumatique, tandis que Vigée Le Brun est enchantée par les fêtes populaires et fascinée par la puissance du Vésuve.

---

11. Cf. L. Fino, *La Campania del Grand Tour. Vedute e ricordi di tre secoli di Napoli, Avellino, Benevento, Caserta, Salerno e dintorni*, Naples, Grimaldi & C. Editori, 2010 ; *La Campania e il Grand Tour: immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, R. Cioffi (dir.), Rome, L'Erma di Bretschneider, 2015.

Le modèle du Grand Tour est toujours présent, cette fois aussi revisité et même déplacé chronologiquement, dans le roman *Artemisia* d'Anna Banti, objet de l'article d'Ilaria Rossini « "La storia ha pur sempre dei vuoti" ». Figure del paesaggio e del viaggio in *Artemisia* di Anna Banti », qui propose une réflexion sur le croisement de langages différents (roman, journal de voyage, peinture baroque), décisif pour représenter un voyage dont la typologie apparaît comme hybridée et complexe. I. Rossini montre bien l'influence de la formation en tant qu'historienne et critique d'art d'Anna Banti sur son écriture, qui la rapproche de Vigée Le Brun par sa pratique du « langage de l'image ». Ses descriptions ne tracent pas uniquement des images extérieures, mais dessinent aussi des paysages intérieurs et des paysages sonores, inséparables de son expérience de « lectrice de tableaux », d'érudite et d'exploratrice d'archives.

Les trois articles suivants sont consacrés à des écrivaines et reporters qui partent à la découverte des marges de l'Italie d'une part, réalisant des enquêtes et rédigeant des « rapports de voyage » mettant en avant les descriptions ethnographiques des habitants et le folklore des territoires italiens « sauvages », et d'autre part celles qui se mesurent à l'épreuve du feu lors des guerres mondiales et qui offrent un regard féminin sur les conflits et leurs conséquences.

L'article de Paolo Ronzoni, intitulé « Suggestioni albanesi nel viaggio in Calabria di Caterina Pigorini Beri (1883) », analyse le reportage *In Calabria* que Caterina Pigorini Beri publia dans les pages de la *Nuova Antologia* en 1883, consacré aux populations albanaises du Pollino. Longtemps lu par l'historiographie comme un texte chargé d'images et de considérations stéréotypées, bien que C. Pigorini Beri essaye, toutefois avec difficulté, de s'éloigner d'un regard presque « colonial » sur l'Italie méridionale, son reportage est ici réexaminé en l'insérant dans un contexte social et même « anthropologique ». P. Ronzoni rappelle que l'autrice n'était pas inconnue dans le paysage littéraire italien de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et on peut penser que son choix d'adopter un « stratagème narratif » était délibéré. Elle le fit en étant consciente de s'adresser à un public, celui des lecteurs de la revue florentine, « curieux » non seulement de connaître le territoire de la Calabre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi de lire les impressions d'une femme voyageuse, elle-même à son tour encore « victime » des stéréotypes liés à son appartenance à un sexe qui, lorsqu'il avait voyagé, l'avait fait accompagner ou contraint.

Loin des circuits touristiques et artistiques des voyageuses « sentimentales » ou anthropologues, des femmes-écrivaines et journalistes du XX<sup>e</sup> siècle ont aussi visité des territoires marqués et ravagés par les guerres mondiales, en dépit des assignations de genre et des dangers qu'elles ont



dû affronter. Ce sont ces « présences inhabituelles » qui sont examinées par Sara Follacchio dans son article « Presenze inusuali in prossimità del fronte. La narrazione delle inviate di guerra (1915-1917) ». Leurs récits se situent dans le contexte de la Première Guerre mondiale et d'un choix majoritaire – celui des deux principales associations féminines italiennes, l'Unione femminile italiana et le Consiglio nazionale delle donne italiane, qui ont appelé les femmes à soutenir l'effort de guerre de la nation et à ne pas s'y opposer par des attitudes défaitistes. Grâce à la permission obtenue du Commandement suprême de l'armée royale italienne, des envoyées de guerre ont pu visiter les arrières du front et parler avec des généraux et des officiers afin de contribuer à la propagande de guerre. Les témoignages des correspondantes de guerre Amalia Osta (Flavia Steno), Zina Centa Tartarini (Rossana), Ester Danesi Traversari, Stefania Türri, Amy Bernardy, Barbara Allason et Annie Vivanti, qui se sont rendues sur le front oriental, donnent à voir les tranchés, la boue et la désolation des vallées de l'Isonzo dans les Alpes Juliennes, les villes saccagées et les bois brûlés dans le haut Trentin, ou encore le froid et le gel subi par les soldats sur le plateau du Karst (*Carso*). Dans leurs reportages, les journalistes ne décrivaient cependant pas seulement les lieux traversés et l'humanité qui y vivait, elles fournissaient en même temps une image d'elles-mêmes et du sens de leur présence. Les biographies des correspondantes de guerre sont variées, témoignant de leurs formations différentes, mais leur écriture les montre toutes unies par le désir de « prendre part » à un conflit avec les seules armes qui leur étaient accordées.

Le choix de la paix est au contraire ce qui anime Magda Trocmé lorsqu'elle traverse la péninsule italienne au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Nicolas Bourguinat l'analyse dans son article « Rome, Naples et Florence en 1947 : Magda Trocmé, une Italienne de retour chez elle face aux difficultés de l'après-guerre ». Le voyage de M. Trocmé est en réalité un « retour » temporaire dans son pays natal, mais il se propose en même temps comme « découverte ». En effet, née à Florence au début du XX<sup>e</sup> siècle, elle s'était ensuite installée en France où elle avait adhéré au mouvement pacifiste. Le parcours de M. Trocmé n'est pas celui d'un voyage de migration classique, même s'il présente des points communs avec ce dernier et avec les représentations littéraires des pèlerinages : en particulier, cette pacifiste, qui redécouvre son ancien pays en guerre, conçoit son voyage comme une mission à accomplir, en soulignant la dimension volontaire et engagée de ses déplacements. Dans son reportage qu'elle écrit en 1947 pour les *Cahiers de la Réconciliation*, le bulletin du Mouvement international de la Réconciliation (la branche française de l'IFOR), elle dépeint un territoire cruellement éprouvé par le conflit :

Magda Trocmé observe la gare de Pise en partie réduite en cendres, mais surtout elle découvre et décrit une situation proche du chaos aussi bien à Florence, à Rome qu'à Naples, notamment l'atmosphère de déchéance et de désespérance qui touche la cité parthénopéenne. Toutefois, ce tableau sombre du territoire dévasté est compensé par la confiance de l'autrice dans la capacité de l'Italie et des Italiens à se relever. Elle raconte un pays qui doit être reconstruit non seulement du point de vue matériel, mais aussi et surtout dans ses bases démocratiques, après les vingt années de dictature fasciste.

Ces regards très différents – des « militaristes » et d'une pacifiste – passent par des sources littéraires similaires : la presse périodique, qui constitue un exemple de l'accès progressif des femmes au monde de l'édition grand public. Ces voix féminines proposent des paysages variés également du point de vue politique, et montrent l'évolution de la péninsule italienne et sa modernisation progressive, même si celle-ci a dû passer par le carnage de la guerre. Par ailleurs, si les femmes grandes reporters constituent vraiment une minorité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et si souvent « le reportage est en quelque sorte un produit annexe, occasionnel, épisodique, labile »<sup>12</sup>, il est important de faire connaître leurs productions pour démystifier l'idée que le journalisme de terrain a été jusqu'à très récemment un métier exclusivement exercé par les hommes.

Les trois derniers articles du dossier font état d'une participation féminine à la contemporanéité encore plus évidente. L'essai d'Angela Bubba, « Essere (sempre) donne. Mito e speranza del reale nel cinema documentario di Cecilia Mangini », nous présente l'œuvre et la figure de la réalisatrice Cecilia Mangini, en analysant en particulier les documentaires *Stendali – suonano ancora* (1960) et *Essere donne* (1964). Cet article se propose, d'un point de vue chronologique, comme un trait d'union entre les narrations de voyage de la Deuxième Guerre mondiale et de l'après-guerre et celles plus récentes des écrivaines migrantes. Le cinéma de Mangini met au centre de l'image le corps féminin, qui devient une métaphore du voyage et d'une nouvelle perspective à travers laquelle l'aborder. Ces deux films affrontent deux thématiques centrales dans les narrations de voyage des années soixante : d'une part, le documentaire *Stendali*, consacré aux lamentations funèbres salentines, précisément celles d'un village appelé Martano, montre la persistance d'un monde archaïque et de ses traditions qui résistent dans un pays en train de changer ; de l'autre, *Essere donne* décrit le contexte de l'usine, symbole de l'Italie du boom économique et de

---

12. Cf. M.-È. Thérenty, *Femmes de presse, femmes de lettres*, Paris, Biblis, 2023, p. 421-422.

la nouvelle modernité. L'usine est représentée à travers les expériences des femmes qui y travaillent, en montrant l'ambiguïté des migrations internes du Sud vers le Nord du pays, voyages qui se veulent émancipateurs, mais qui imposent à la fois de nouvelles formes de restriction et de contrôle sur le corps féminin. Le regard ethnographique de Mangini est donc double : il nous montre d'un côté une dimension anhistorique comme celle des traditions archaïques, et de l'autre les changements en cours dans l'Italie des années soixante. Cette duplicité est présente aussi dans la représentation du voyage féminin, à la fois élément archétypique de la condition de la femme et nouvelle forme d'émancipation ou d'oppression<sup>13</sup>.

Si Angela Bubba, à travers le cinéma de Cecilia Mangini, analysait les migrations internes, dans les articles de Ricciarda Ricorda et de Serena Vinci les migrantes contemporaines sont au centre du discours critique. L'examen de romans écrits en italien par des autrices du XXI<sup>e</sup> siècle, issues de pays lointains, nous permet de mesurer comment les clichés et stéréotypes sur la Péninsule, véhiculés par les récits de voyages en Italie, sont récupérés par d'autres biais et en quelque sorte *métabolisés* dans la perspective de femmes immigrées qui découvrent et racontent l'espace et le paysage italien. Même si leurs narrations sont *a priori* très différentes par rapport à celles du Grand Tour, les écrivaines du XXI<sup>e</sup> siècle, qui s'approprient la langue italienne pour se faire une place dans le « canon » de la littérature italienne contemporaine, appartiennent généralement à une classe sociale intellectuelle, voire fortunée, ce qui les rapproche des narratrices du Grand Tour.

L'article de Ricciarda Ricorda, « Dimorare altrove : il viaggio in Italia di Jhumpa Lahiri », consacré à l'œuvre de l'écrivaine indo-américaine Jhumpa Lahiri, analyse une migration intellectuelle et privilégiée. Nous retrouvons certains éléments des narrations du Grand Tour (le dépaysement, le rapport avec l'altérité, le mythe des traditions archaïques et populaires), mais revisités selon une perspective contemporaine, à partir de l'emploi d'une langue « autre » (l'italien) qui devient à la fois un outil d'intégration et d'éloignement de l'auteure vis-à-vis du sujet abordé<sup>14</sup>. Pour son premier voyage en Italie, qu'elle réélabore dans son premier livre en italien, *In altre parole* (2016), J. Lahiri choisit de se rendre à Florence

13. Cf. M. Cinquegrani, « Tra arcaismo e modernità. Il cinema documentario di Cecilia Mangini », in *Cinema e identità italiana*, S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (dir.), Rome, Roma TrE-Press, 2019, p. 298-299.

14. Cf. T. de Rogatis, *Homing/ Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Sienne, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023.

« *a vedere il paesaggio di Dante* »<sup>15</sup> : tout en suivant le circuit touristique « traditionnel » (visite des places, des églises), comme elle le fera d'ailleurs aussi à Venise en traversant les ponts et les canaux, on remarque d'emblée son intérêt particulier pour la langue italienne qui, comme l'explique R. Ricorda, la pousse à réaliser une « autobiographie linguistique » qui n'a plus les caractères de l'écriture de voyage. Ce sont surtout les lieux de Rome qui subissent la plus grande transformation lors du passage à l'italien comme langue d'expression : tandis que les protagonistes de son roman anglophone *Unaccustomed Earth* (2008) racontent une visite touristique classique de la capitale en deux jours, les *Racconti romani* (2022) sont davantage ancrés dans la réalité de la Rome contemporaine. La capitale est un lieu de croisements et de coexistence de visiteurs et d'habitants d'origines et de cultures diverses. L'espace est central dans la narration de J. Lahiri : Rome devient le lieu d'accueil, une sorte de nouvelle maison pour l'écrivaine, mais en même temps la capitale italienne, qui peut aussi se révéler inhospitalière envers les immigrés, souligne quotidiennement la distance qui la sépare de ce monde « autre ». Les nouvelles racines que J. Lahiri essaye de construire en Italie apparaissent ainsi comme métaphoriques, car le noyau de la représentation du voyage migratoire contemporain, en particulier celui conçu à partir d'une perspective intellectuelle, se révèle comme un dépaysement constant, où la notion de « chez soi » est toujours renégociée et remise en cause.

Enfin, l'article de Serena Vinci, « Uno spazio per la narrativa italiana a opera di autrici di origine cinese: Bamboo Hirst e Hu Lanbo », aborde un domaine de la littérature italienne de la migration, celui des écrivaines d'origine chinoise, qui a été jusqu'à aujourd'hui moins étudié, à quelques exceptions près<sup>16</sup>. Les deux écrivaines sont analysées à partir de leur réception et de leur collocation dans le contexte éditorial italien, mais aussi à travers une comparaison de leurs premiers ouvrages. Nous pouvons remarquer une grande différence dans leurs représentations du voyage migratoire : chez Lanbo règne l'inquiétude pour la condition féminine dans son pays d'origine, tandis que dans les romans de Hirst l'enthousiasme pour les opportunités données aux femmes dans le pays d'accueil occupe une place plus importante. Néanmoins, ces deux positionnements apparemment opposés montrent des éléments communs inattendus : dans les deux cas, nous pouvons voir à quel point les représentations littéraires des migrations

15. J. Lahiri, *Racconti romani*, Milan, Guanda, 2022, p. 225.

16. Cf. en particulier G. Zhang, « Contemporary Italian Novels on Chinese Immigration to Italy », *California Italian Studies*, n° 4, 2013, p. 1-38.

contemporaines se définissent par rapport au genre et à la classe sociale d'appartenance, en soulignant les inégalités au lieu de les déconstruire. Bamboo Hirst et Hu Lanbo construisent elles aussi leur propre géographie de l'Italie : tandis que Hirst, immigrée à Milan en 1953, semble plus en quête de se remémorer ses racines chinoises que de décrire le territoire et la société italienne qui l'ont accueillie, Hu Lambo, qui migre volontairement de Pékin à Paris avant de se fixer à Rome en 1989, a un regard plus focalisé sur la vie quotidienne des communautés chinoises en Italie, grâce aussi à son expérience comme éditrice de la revue *Cina in Italia*, fondée à Rome en 2001. On remarque enfin que les écrivaines migrantes cherchent « une forme d'enracinement » dans le territoire italien et sont particulièrement sensibles aux situations de « postcolonialité indirecte »<sup>17</sup> qui pèsent sur les communautés étrangères qui habitent et peuplent l'Italie d'aujourd'hui, et notamment sur les femmes.

L'ensemble des articles ici présentés nous permet d'opérer une première distinction entre les expériences de voyage « classiques » du Grand Tour et les migrations internes à l'Italie ou de l'étranger vers la Péninsule. Nous retrouvons néanmoins des éléments en commun dans toutes les descriptions du voyage : qu'il s'agisse de déplacements volontaires, d'exils, de voyages professionnels ou à visée artistique, on remarque que les femmes écrivaines et artistes montrent non seulement une sensibilité qui leur est propre dans leur approche du patrimoine national ou régional italien, mais surtout que leur point de vue leur permet une proximité plus grande avec les communautés féminines et leurs pratiques. On est face à une multiplicité de sources, mais toutes complémentaires, grâce auxquelles des femmes provenant de contextes sociaux variés, à différentes périodes historiques, et utilisant même des langues différentes, ont contribué à raconter l'évolution de la place des femmes dans le contexte italien.

Le thème de l'écriture de voyage peut ainsi être lu aussi comme une métaphore de l'occupation d'un espace élargi pour les femmes : non seulement géographique, mais aussi social et politique, entendu dans le sens de l'obtention de libertés féminines de plus en plus larges. Longtemps reléguées au domaine privé, les femmes ont, au cours de la contemporanéité, conquis un espace, physique et figuré, plus vaste et varié. Elles ont pu tout d'abord accéder à des niveaux d'instruction plus élevés, mais aussi entreprendre des voyages qui sont devenus eux-mêmes des moments de formation. À l'instar du Grand Tour pensé pour les jeunes aristocrates,

---

17. Cf. *L'Italia postcoloniale*, C. Lombardi-Diop, C. Romeo (dir.), Milan, Mondadori, 2014, p. 14.

les « *granturiste* » de toutes les époques ont également eu l'occasion de rencontrer des réalités différentes, d'étudier des us et coutumes et de surmonter les barrières de l'appartenance à un genre qui les voulait encore en grande partie confinées dans des espaces fermés et privés<sup>18</sup>. Le voyage a ainsi pu offrir aux femmes des occasions variées de se construire une forme différente d'émancipation.

Daniele COMBERIATI

*ReSO*

*Université Paul-Valéry Montpellier 3*

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO

*LUHCIE*

*Université Grenoble Alpes*

Elena MUSIANI

*Université de Bologne*

---

18. Cf. *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, D. Corsi (dir.).



## LE LETTERE ODEPORICHE DI GIULIA FALLETTI COLBERT SCRITTE A SILVIO PELLICO DURANTE IL *PETIT TOUR* ITALIANO (1833-1834)

**Riassunto:** *Le Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia*, nel loro insieme, hanno l'incidenza di un diario privato in quanto Giulia Colbert racconta all'amico le emozioni che i luoghi visitati suscitavano in lei e, in particolare, considerazioni sulla natura e sul sentimento di Dio, che è molto presente nelle pagine della religiosissima marchesa. Il *petit tour* italiano offre spunti per una riflessione morale e sulla bellezza del Creato quale testimonianza della potenza divina, che la marchesa non cessa mai di celebrare. Tra le motivazioni del viaggio c'è proprio la necessità di conoscere realtà educative e benefiche presenti in altre città da cui trarre ispirazione per le numerose iniziative assistenziali che la coppia realizzava a Torino. Le *Lettere* rappresentano dunque un *unicum* nel panorama della letteratura odepórica ottocentesca.

**Résumé:** *Les Lettres a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia, dans leur ensemble, ont le rythme d'un journal intime car Giulia Colbert raconte à son ami les émotions que les lieux visités ont suscitées en elle et, en particulier, des considérations sur la nature et le sentiment de Dieu, qui est très présent dans les pages de la très religieuse marquise. Le petit tour italien amène des réflexions morales et sur la beauté de la Création comme témoignage de la puissance divine, que la marquise ne cesse de célébrer. Parmi les raisons du voyage figurait la nécessité de connaître des organisations éducatives et caritatives présentes dans d'autres villes, desquelles s'inspirer pour des initiatives caritatives que le couple Falletti menait à Turin. Les Lettres représentent donc un élément unique dans le panorama de la littérature de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle.*

Il viaggio che Giulia Colbert<sup>1</sup> compì lungo la dorsale tirrenica della penisola si inserisce agevolmente nella tradizione odepórica ottocen-

---

1. Di nascita francese, Juliette Françoise Victurnie Colbert de Maulévrier, nipote del celebre ministro delle Finanze di Luigi XIV, aveva sposato il marchese Carlo Tancredi Falletti di Barolo, conosciuto alla corte di Napoleone, il 18 agosto del 1806. La coppia visse per i primi anni di matrimonio tra Parigi e Torino, per trasferirsi nel 1814, con il rientro dei Savoia, a Palazzo Barolo, dove negli anni ospitò diverse iniziative benefiche. Con il marito fondò la Congregazione Generale delle Suore di Sant'Anna, che si occupava prevalentemente di educazione e assistenza ai poveri. Per il suo impegno a favore dei carcerati fu nominata soprintendente del carcere torinese il 30 ottobre 1821. Morì a Torino il 19 gennaio 1864. Sulla figura della marchesa cf. T. Canonico, *Sulla vita intima e sopra alcuni scritti inediti*



tesca<sup>2</sup>, che vede una presenza femminile finalmente svincolata dagli obblighi di casata o professionali<sup>3</sup>, ma si configura come un'esperienza alquanto singolare sia per le finalità che lo interessano, sia per le lettere che lo raccontano. Nel 1886, le quarantacinque missive indirizzate a Silvio Pellico, scritte fra il novembre 1833 e l'aprile 1834, furono tradotte dal francese e pubblicate da Giovanni Lanza, direttore spirituale del Collegio Nazionale Umberto I<sup>4</sup>, con il preciso intento di celebrare la grande sensibilità umana e religiosa della marchesa attraverso le riflessioni sul rapporto con la Fede e con il divino contenute in queste pagine fino ad allora rimaste inedite.

Il presente saggio si pone l'obiettivo di contestualizzare l'esperienza di viaggio della marchesa Falletti all'interno di un percorso di vita vissuto all'insegna della fede e condiviso con l'autore delle *Prigioni*, che rivela il desiderio, mai espresso ma leggibile in filigrana, di conquistare la gloria eterna attraverso le attività benefiche e le mortificazioni spirituali quotidiane<sup>5</sup>.

---

della marchesa G. Falletti di Barolo C., Torino, Tip. S. Giuseppe – Collegio degli artigianelli, 1893; R.M. Borsarelli, *La marchesa Giulia di Barolo e le opere assistenziali in Piemonte nel Risorgimento*, Torino, G. Chiantore, 1933; G. De Montis, *La marchesa di Barolo*, Torino, Scuola Grafica Salesiana, 1964; C. Siccardi, *Giulia dei Poveri e dei Re. La straordinaria vita della Marchesa di Barolo e di suo marito Tancredi: dalla Francia a Torino tra il palazzo e la galera*, Cavalmaggiore, Gribaudo, 1992; *Giulia Colbert di Barolo madre dei poveri. Biografia documentata*, A. Tago (a cura di), Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 2007; A. Montonati, *Giulia Colbert di Barolo. Marchesa dei poveri*, Milano, Paoline Editoriale Libri, 2011; D. Bolognini, *Carlo Tancredi e Giulia Marchesi di Barolo. Un unico cuore che batte per la carità*, Gorle, Velar, 2019.

2. Sull'odeporica femminile cf. D. Corsi, *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, Roma, Viella, 1999; B. Dolan, *Ladies of the Grand Tour*, London, Harper Collins Publishers, 2001; R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar, 2011; P. Guida, *Scrittrici con la valigia. Capitoli e censimento dell'odeporica femminile italiana dall'Antichità al Primo Novecento*, Galatina – Lecce, Congedo, 2019.
3. Come nel caso di Marianna Candidi Dionigi, di Cecilia Stazzone De Gregorio, di Caterina Percoto, di Ersilia Caetani e Caterina Pigorini Beri, solo per citare alcuni esempi che consentono di inquadrare il viaggio femminile ottocentesco come « il confronto con un'alterità che trasforma » (D. Corsi, *Introduzione*, in *Altrove...*, p. 29).
4. Giovanni Lanza (1821- ?) sacerdote e pedagoga, era direttore della Società degli insegnanti di Torino e cappellano maggior della Real Casa dei Savoia. Autore di diversi testi religiosi, tra i quali si evidenziano quelli più vicini alle attività della marchesa: *Storia sacra dell'antico e nuovo Testamento ad uso delle Scuole secondarie e degli Istituti di educazione, La santissima Sindone del Signore* (1898), *Racconti storici e morali per la gioventù* (1887), *Libro per le scuole femminili* (1894), *Maria nelle scuole elementari* (1895).
5. Nelle lettere di Pellico ad amici e famigliari si leggono diversi rimandi alla cagionevole salute della Marchesa, spesso costretta a letto da « incomodi »: « La signora Marchesa non soffre oggi tanto come ieri; pare che quest'operazione di sanguisughe sia stata opportuna: le ha fatto passare una notte migliore; ma forse questo beneficio è stato in parte prodotto dalla digitale » (S. Pellico, *Lettere di Silvio Pellico a Giorgio Briano*, Firenze, Le Monnier, 1861, p. 19); e alle sue terapie, come l'omeopatia praticata dal dottor Chioldi in sostituzione dei frequenti salassi (S. Pellico, *Lettere inedite di Silvio Pellico al P. R. pubblicate dal sac. Celestino Durando*, Torino, Tipografia e libreria salesiana, 1880, p. 39).

Dall'analisi della corrispondenza indirizzata a Pellico, si può desumere che il viaggio del 1833 (ma anche i successivi) è funzionale al progetto di vita della marchesa in quanto occasione per rinvigorire il sentimento di Dio attraverso la contemplazione di una Natura che esibisce le tracce del divino e, in una dimensione più realistica, in quanto opportunità per studiare istituti e attività benefiche a cui ispirarsi una volta rientrata a Torino.

### Le lettere di Giulia a un destinatario d'eccezione, Silvio Pellico

È possibile far risalire l'amicizia di Giulia Colbert Falletti con l'autore delle *Prigioni* ad una data precisa, il 5 novembre 1832<sup>6</sup>, giorno in cui la marchesa inviò allo scrittore un biglietto in cui esprimeva parole di lode per il travaglio spirituale che lo aveva portato all'accettazione della fede<sup>7</sup>. Nelle settimane successive, grazie ad una più assidua frequentazione di Pellico a palazzo Barolo, tra la gentildonna e lo scrittore si creò un rapporto che trovava il punto di comunione morale e filosofico nella fede. In procinto di partire per il *petit tour*, Giulia non esitò a chiedere all'amico di accompagnarla, e al suo rifiuto per motivi familiari (ma anche economici) promise di scrivergli per mantenere vivo il dialogo sui temi prediletti:

Voi sapete quanto io abbia desiderato di fare questo mio viaggio per l'Italia in vostra compagnia. Le condizioni di famiglia non vi permisero di appagare il mio desiderio. Quanto mi sarei goduta vedendovi rapito d'ammirazione dinnanzi a quei luoghi e monumenti, a cui tante volte si è ispirato il vostro ingegno! Quanto sarebbemi stato dolce entrare a parte delle impressioni che n'avrebbe ritratto il vostro spirito così eletto e così colto! Ma del piacere negatomi io vo' rifarmi scrivendovi spesso, ed informandovi di ciò che mi sarà dato di provare alla vista di essi luoghi<sup>8</sup>.

Nelle *Note che serviranno per chi scriverà la vita della Marchesa Giulietta Falletti di Barolo, nata Colbert*, pubblicate per iniziativa dell'editore

- 
6. La lettera di risposta di Pellico, che non si riproduce per ragioni di spazio, è pubblicata ne *Lettere famigliari inedite di Silvio Pellico pubblicate dal Sac. Prof. Celestino Durando*, Milano, Casa Editrice Guigoni, 1879, p. 27-28.
  7. «Dopo una lunga cattività io era di ritorno in patria da due anni, e pubblicai allora le memorie intitolate *Le mie prigioni*. In questo libro, che non ha verun pregio letterario, il cuore della generosa donna trovò un carattere di sincerità che l'appagò, e senza esitanza mi scrisse alcune righe piene di bontà. Era il 5 novembre 1832» (S. Pellico, *La marchesa Giulia Falletti di Barolo nata Colbert. Memorie di Silvio Pellico*, Torino, Tipografia Pietro di G. Marietti, 1864, p. 56-57).
  8. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia dal 2 novembre 1833 al 16 aprile 1834 tradotte dal francese e pubblicate per la prima volta da Giovanni Lanza*, Torino, Tipografia Giulio Speirani e Figli, 1886, p. 1.

in occasione del trigesimo della scomparsa della donna, Pellico riferisce di aver ricevuto l'offerta di lavorare a palazzo Barolo in qualità di bibliotecario proprio durante questo viaggio, sebbene nelle lettere raccolte da Lanza non ve ne sia traccia:

Circa due mesi dopo erano ambidue a Napoli, ed allora scrivendo alla Marchesa le partecipai che mi si proponeva d'andare a vivere a Parigi in una posizione, in cui mi dicevano esservi tutte le convenienze, ma che io aveva già risposto di no, essendo determinato a non separarmi più da' miei cari genitori. Ebbi da Lei pronto riscontro. Ella approvò che io non accettassi alcun impiego fuor di patria, indi coi termini più dilitati soggiunse che avendo conferito di tal cosa col marito, era loro venuto nell'animo un amichevole pensiero al quale mi consigliavano d'acconsentire. Quest'era l'offerta d'un'annua pensione di lire mille duecento<sup>9</sup>.

A proposito del viaggio, sempre nelle *Note* Pellico conferma di aver ricevuto regolarmente le lettere della marchesa e del marito:

Indi a qualche tempo, avvicinandosi l'inverno, i due coniugi partirono per paesi meno freddi, e stettero parte in Toscana, parte a Roma e Napoli. Ella mi fece l'onore di scrivermi ogni settimana, ed in questa seguitata corrispondenza ebbi ognor più campo ad ammirare i sentimenti di Lei e di suo marito, la loro gara nel fare uso della vita per piacere a Dio ed operare il bene. Debbo notare di passaggio che alle sode qualità del cuore e ad un'estesa istruzione univano un grande *conoscimento delle arti*, un finissimo sentire e tutte quelle accessorie amabilità che sono più atte a veicolare soavemente gli animi, tanto scrivendo quanto conversando<sup>10</sup>.

In realtà, nelle quarantacinque lettere pubblicate non vi è traccia del «grande conoscimento delle arti» in quanto la marchesa non si sofferma

---

9. Le *Note che serviranno per chi scriverà la vita della Marchesa Giulietta Falletti di Barolo, nata Colbert*, furono pubblicate dall'editore Marietti con il titolo *La Marchesa Giulietta Falletti di Barolo. Memorie di Silvio Pellico*, Torino, Tipografia Pietro di G. Marietti, 1864, da cui si cita. A Palazzo Barolo, lo scrittore, oltre ad occuparsi della biblioteca e, in particolare, della collezione di autografi, sin dal rientro dei coniugi nell'aprile del 1834, svolse mansioni di assistente personale del marchese e, dopo la sua morte, di consigliere e confidente della vedova: «quando la signora Marchesa si serve della mia penna per una parte della sua corrispondenza, per copiatura di regolamenti e formolari e cose relative a' suoi stabilimenti, monasteri, ecc., oppur cose di riservata sollecitudine, per le quali non vuol servirsi dei suoi impiegati di segreteria. Io sono, come tu vedi, malgrado il mio pochissimo valore, una specie di Segretario intimo, e l'allontanarmi senza necessità sarebbe indiscretezza, sarebbe egoismo» (*Lettere inedite di Silvio Pellico a Raimondo Feraudi domenicano pubblicate dal sac. Prof. Celestino Durando*, Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, 1876, p. 23-24).

10. S. Pellico, *La marchesa Giulia Falletti di Barolo nata Colbert...*, p. 59.

mai a descrivere monumenti e opere d'arte, ma li rende funzionali al suo discorso prendendo solo quegli elementi che danno luogo a suggestioni di ordine concettuale: il peccato contrapposto alla virtù, la salvezza dell'anima, l'eterna mediazione tra l'effimero e l'assoluto<sup>11</sup>. Giova ricordare, a questo proposito, che l'intento del curatore Lanza era quello di trasmettere ai lettori il ritratto della marchesa in odore di santità e, per questa ragione, può aver escluso dalla sua selezione le lettere meno speculative privilegiando quelle a sostegno della sua tesi, come per esempio, quella scritta da Benevento, in cui la marchesa dichiara di aver colto diversi spunti utili per le sue attività benefiche:

Non vi ho scritto da quattro giorni, perché sebbene abbia vedute molte cose, poco o punto ho trovato di notevole e nuovo. Tra gli altri luoghi visitai alcuni monasteri di religiose claustrali. M'ero proposta in queste visite di raccorre insegnamenti che mi tornassero utili per una delle case a cui ho rivolto in modo speciale le mie cure in Torino. E parmi che qualche partito trarrò dalle molte cose che mi sono appuntate nelle visite<sup>12</sup>.

Dal punto di vista della costruzione narrativa, nel complesso le lettere restituiscono l'immagine di una viaggiatrice solitaria, che non menziona mai l'*entourage* che l'accompagna, neppure l'amato consorte, completamente ripiegata su sé stessa e sulla personalizzazione dell'esperienza del viaggio<sup>13</sup>, come rileva anche il curatore nella premessa encomiastica in forma di lettera aperta, «Al Lettore», in cui fornisce una condivisibile chiave di lettura:

nelle lettere è taciuto affatto di queste cose, e così d'ogni cenno riguardanti i casi comuni della vita. O sia che di questi la nobile scrivente e il marito di lei informassero a parte il loro amico, oppure che essendosi la Marchesa proposto di scrivergli quello soltanto di cui avrebbero più volentieri discorso a voce, non volesse venir meno all'occasione di intrattenersi con lui nei pensieri più nobili e più dolci della filosofia, dell'arte, della patria e della religione. Però in tutto il seguito del volume non una parola ritrovi delle vicende della

---

11. In una lettera del 23 luglio 1837 scritta da Pellico alla marchesa in viaggio con il marito per ragioni di salute, lo scrittore fa menzione delle lettere ricevute durante il *petit tour*: «Mais songez que le petit Cahier que vous eûtes la bonté de faire pour votre serviteur et ami, il y a quatre ans, était le contenu ravissant des impressions que votre belle âme si poétique éprouvait en parcourant les plus délicieuses parties de l'Italie, en voyant des chefs d'œuvres, d'antiques monuments, des ruines admirables», in *Lettere famigliari inedite di Silvio Pellico...*, p. 91-92.

12. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 55-56.

13. Il periodare della marchesa si svolge sempre e soltanto intorno la prima persona singolare, sin dalla prima lettera, dove fa riferimento a «questo mio viaggio».

giornata della Marchesa, non un accenno delle persone che la circondano, degli interessi che s'agitano intorno di lei, non un'informazione, non direi quasi un saluto. Tanto che in vece di una corrispondenza epistolare, pare al lettore di assistere ad una conversazione di amici<sup>14</sup>.

Si tratta, difatti, di un carteggio a una voce sola, che ha l'incedere di un lungo monologo, sia perché mancano le risposte di Pellico (così come manca qualsiasi riferimento ad esse), sia perché i piani di lettura e di interesse appaiono monocordi in quanto curvano intorno al rapporto con il sacro e, in particolare, con l'essere in sintonia con il messaggio cristiano. Tale struttura monologica avvicina le lettere ad una sorta di lunga confessione, in cui la marchesa confida all'amico le sue più intime emozioni, i turbamenti e un più generale senso di solitudine, che l'opprime e trova nella fede l'unico conforto.

### Il *petit tour* di Giulia lungo i luoghi della fede

Le lettere odepatiche di Giulia appaiono subito singolari<sup>15</sup> poiché, come già anticipato, non offrono descrizioni paesaggistiche o notizie di carattere storico-culturale sui luoghi visitati – Firenze, Roma, Napoli, Pompei, Ravenna, ma anche Terracina, Benevento, Loreto, Rimini e San Marino – ad eccezione dei luoghi di fede e culto, sui quali la marchesa si sofferma lungamente per dare corpo alle emozioni che essi sollecitano. Si legga uno stralcio della lettera scritta da Firenze il 6 dicembre 1833, in cui la marchesa dichiara: «io non vi farò la descrizione di quest'antica chiesa; nelle Guide trovereste molti particolari ch'io non saprei, né potrei dirvi. Quanto a me, non sono solita scrivervi se non quello che vi direi se discorressimo di persona a bocca»<sup>16</sup>.

La predilezione nei confronti di conventi e monasteri trova, dunque, la sua motivazione non nello splendore architettonico-artistico ma nella

14. G. Lanza, «Al Lettore», in G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. VIII.

15. Nelle lettere ci sono scarni riferimenti sulle condizioni di viaggio, sulle condizioni meteorologiche avverse, sulle strade disastrose o inesistenti che rendono gli spostamenti difficili: «Il primo tratto del nostro viaggio è stato penoso. Le vie sono orribili; e poi si è provato un po' di tutto nel breve tragitto: pioggia, vento, lampi, tuoni; anche un nevischio così fitto, che in poco d'ora fece biancheggiare la campagna. Tali contrarietà mi resero sempre più triste» (G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 19); «La camminata di cinque miglia necessaria a vedere le cascate ne' punti loro più belli, si fa su asine; cavalcatura assai modesta del paese» (*ibid.*, p. 110); né mancano gli incidenti come quello accaduto alle porte di Loreto, quando i cavalli, impigliati nelle tirelle, caddero trascinando anche la vettura e ferendo il postiglione.

16. *Ibid.*, p. 18.

natura stessa di questi spazi dedicati alla preghiera e alla riflessione sulla salvezza di sé, che si legge anche nella successiva lettera del 15 febbraio 1834:

Visitiamo ogni giorno, soddisfacendo nello stesso tempo alla curiosità, all'istruzione, ed al sentimento dell'arte, musei, gallerie, monumenti e chiese, di cui tuttavia non vi farò parola. Mi sono proposta di scrivervi quello soltanto che in un modo o nell'altro parla alla mia mente od al cuore, e di cui più volentieri discorreremmo, se fossimo insieme<sup>17</sup>.

Ciò che « parla alla [sua] mente od al cuore », i centri di devozione e la natura, consente di configurare questo viaggio, sin dalla prima lettera, come un lungo esercizio spirituale, rinvigorito ad ogni tappa grazie proprio alle visite ai luoghi della trascendenza, del sublime naturale, della preghiera, in una sorta di circolo virtuoso dove causa ed effetto si confondono. Non si tratta di un viaggio intrapreso per ridefinire la propria identità spirituale in quanto la marchesa Falletti non sembra mai vacillare nella sua fede; al contrario, si legge, in filigrana, un prepotente desiderio di purezza del cuore che le vieta ogni contatto con le vanità quotidiane. Si veda come nella prima lettera, di fronte ai monumenti dei massimi autori italiani, ella si interroghi sul valore della gloria terrena, che considera effimera se paragonata alla grandezza delle anime virtuose che, al contrario, « non conosce fine »:

Ero presso il monumento di Dante, di Vittorio Alfieri... Oh che fa loro di presente la gloria onde andarono famosi in questo mondo? Qual gioventù ritraggono dall'essere stati grandi? Povero conforto senza dubbio sono per essi questi marmi e queste scritte, tutte riboccanti di lode! Quanto per contrario saria loro giovato di essere stati buoni e virtuosi!... Ed io donnuccia da nulla, ed a tutti sconosciuta, posso recar ad essi qualche aiuto, e può prestarne di maggiori forse altri qui da meno di me nell'estimazione del mondo. [...] Ma le anime grandi per virtù, nobile imagine del loro Creatore, saranno immortali ed eternamente splendenti della sua gloria, che sola non conosce fine. A questi pensieri io sentivo una brama immensa di bear mi a quella dolcezza eterna; brama punto contraria alla religione, anzi da essa raccomandata. Oh quanto l'orgoglio accentrando l'uomo in sé stesso lo impicciolisce! Se egli per contrario si abbandona nelle mani di Dio, sentesi sublimare fino a Lui. Che è mai la vita nostra quaggiù? Pochi minuti nella serie sterminata dei secoli; un granello di sabbia inghiottito dai fiotti lo spazio che egli occupa sulla terra. Consacriamoli a Dio questi pochi momenti di vita, Egli ci farà con Lui felici per tutta l'eternità<sup>18</sup>.

---

17. *Ibid.*, p. 97.

18. *Ibid.*, p. 2-3.

Di città come Firenze, Roma o Napoli, mete privilegiate dei viaggiatori di ogni epoca, la marchesa offre un ritratto lacunoso avendo ridotto lo spazio riservato alla descrizione paesaggistica e sociologica. Nella città eterna, per esempio, persino la basilica di San Pietro, dove «meglio che altrove (sebbene tutte le chiese di Roma siano splendide e maestose), si sente la grandezza di Dio e la meschinità dell'uomo»<sup>19</sup>, non solo non ispira meraviglia, ma paradossalmente diventa segno terreno dell'inadeguatezza dell'uomo proprio in virtù della maestosità della sua architettura e del patrimonio di opere d'arte che custodisce:

La Basilica di S. Pietro è l'opera dell'uomo che meno, per avventura, si discosta da quelle di Dio. Nell'insieme del vastissimo tempio, come nei più minuti suoi particolari, c'è una grandezza, un'abbondanza, una finitezza che non s'ammira se non nelle produzioni della natura. A ben osservare tuttavia ci si scorge l'imperfezione della mano dell'uomo. Non pochi dei lavori lasciano qualche cosa da desiderare [...]»<sup>20</sup>.

Visitando le famose gallerie di Palazzo Sciarra Colonna e di Palazzo Doria, pur apprezzando la bellezza delle opere esposte, la marchesa sembra essere affascinata soltanto da soggetti religiosi: il *Belisario* di Salvator Rosa, «che medita in solitudine a piè d'un monte desolato, dal quale sgorga un limpido ruscello»<sup>21</sup> e una madonna del Sassoferrato che, diversamente dall'intrepido lottare di Belisario, esprime la «rassegnazione confidente che tutta s'abbandona in Dio»<sup>22</sup>. Analoghe reazioni sono descritte in una lettera da Terni del 4 aprile 1834, che contiene l'elenco dei «quadri delle sue [di Roma] gallerie [che] mi sono sembrati più belli, affinché vedendoli, mi diciate poi se concorda il giudizio»<sup>23</sup>, in cui compaiono esclusivamente dipinti di soggetto sacro: la *Sibilla* e l'*Ecce Homo* del Guercino, la *Trasfigurazione* e l'*Assunzione della S. Vergine* di Raffaello, *La Giuditta*, l'*Erodiade* di Guido Reni.

Coerente con il proposito di celebrare l'Ente supremo, la marchesa osserva con uno sguardo censore tutto ciò che appartiene alla mondanità, o che vagamente richiama la sessualità, e non è ispirato da Dio: a Tivoli, villa d'Este le ispira queste considerazioni:

---

19. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 25.

20. *Ibid.*, p. 86.

21. *Ibid.*, p. 90.

22. *Ibid.*, p. 91.

23. *Ibid.*, p. 129.

Chiudemmo la passeggiata con una visita alla villa d'Este, già dimora dell'Ariosto<sup>24</sup>. [...] All'Ariosto però io non posso perdonare d'aver scritto cose che non mi è permesso di leggere; la stima che io ho per lui doveti formarmela sugli altrui giudizi. Lo scrittore che fa di sé arrossire chi legge, la sbaglia, non solo come uomo, ma come artista: e non si concilia l'ammirazione sincera dei lettori. Come si può stimare ed amare quello che offende la coscienza ed il sentimento? Tali scritti non raggiungono lo scopo più nobile dell'arte; invece d'accendere, smorzano l'entusiasmo e l'ammirazione<sup>25</sup>.

A Ravenna, la visita alla « famosa pineta, dove tanto piacevasi di passeggiare e meditare Lord Byron » è occasione per condannare i versi licenziosi dell'inglese (« Però mi fa maraviglia che Lord Byron abbia scritto tra quelle delizie una parte del suo Don Giovanni, poema, per sentita dire, scurrile ed immorale »<sup>26</sup>). È ragionevole supporre che il commento sul *Don Juan* si basi sull'accoglienza ostile dei primi canti pubblicati<sup>27</sup> e rimandi al proposito persistente di dare all'amico un'immagine di sé moralmente irreprensibile.

È la stessa viaggiatrice ad ammettere di avere un gusto « strano, se non affatto perverso. Che debbo dire? Trovo belle le Paludi Pontine, mentre non mi piace la Venere dei Medici »<sup>28</sup>:

E che dignità può avere una donna senza veste, né velo al pudore? Potrà parervi un paradosso, ma io lo ripeto, la Venere Medicea non mi piace, mentre non posso dire così delle Paludi Pontine. Gradisco anzi quell'immenso piano di verzura, a cui solo confine è il mare da una parte, dall'altra le montagne. E queste popolate di mandre numerosissime di buoi, di buffali, di cavalli allo stato selvaggio, che vanno, vengono, volteggiano e corrono in libertà, come se fossero in terra non tocca mai dall'uomo<sup>29</sup>.

Le riflessioni sulla Venere medicea confermano che il « conoscenza delle arti », che le riconosceva Pellico nelle sue *Note*, paradossalmente non è applicato alle opere dell'ingegno dell'uomo. Si prendano, a titolo

24. In realtà i lavori di costruzione della villa voluta da Ippolito d'Este, eletto governatore di Tivoli dal 1550, cominciarono nel 1551, ovvero diciotto anni dopo la morte del poeta, che fu ospite di Ippolito Seniore e non Ippolito d'Este.

25. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 118.

26. *Ibid.*, p. 141-142.

27. La ricezione ostile dei primi canti aveva indotto la contessa Teresa Gamba Guiccioli, che all'epoca aveva una *liaison* con Byron, a chiedere al poeta di interrompere la scrittura e soprattutto la pubblicazione, che riprese soltanto nel 1822.

28. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 27.

29. *Ibid.*



di esempio, le pagine dedicate ai giardini di Boboli in cui dimostra di non sapere che il « troppo studio e artificio », quei « viali allineati » e « le siepi monotone »<sup>30</sup> costruivano un difficile percorso che, secondo i progettisti, doveva condurre alla Sapienza. Nella caparbia intenzione di voler lodare soltanto le opere divine, la marchesa si sofferma su un manto di foglie secche, che « sembrano provare come noi la fugacità del tempo »<sup>31</sup>. Per le stesse ragioni, le piace la campagna romana « desolata, ma bella »<sup>32</sup>, popolata da capre, buoi e pastori avvolti in ampi mantelli rossi e verdi, che trovano ristoro davanti ad un fuoco che sprigiona un denso fumo, che qui funge da correlativo oggettivo *ante litteram* della « vanità » della gloria romana:

Questo innalzandosi, per l'aria greve, molto lentamente, formava all'orizzonte uno strato biancastro, il quale, a misura che si veniva staccando dal suolo, disegnava figure gigantesche e bizzarre, attraverso di cui in mille modi scherzavano i raggi del sole. Imagine della sterile gloria romana, la quale non altrimenti si levò in grandezza che in mezzo alla distruzione e allo sterminio. Intenta a meditare la vanità ed il niente di tal grandezza passata<sup>33</sup>...

Così il Colosseo, universalmente riconosciuto come una delle opere architettonicamente più straordinarie di ogni epoca, non è l'emblema della grandezza dell'Urbe, capace di evocare un'idea di eternità; al contrario, esso richiama alla mente della viaggiatrice il sacrificio di schiere di schiavi e immagini di sangue e brutalità:

Un teatro, dove migliaia e migliaia di vittime, strappate dalle diverse provincie, versarono il loro sangue per ammansire la rabbia di bestie feroci. Spettacolo degno del popolo che elevò il teatro e di quello che si piaceva di simili crudeltà, e non si commoveva vedendo scorrere a torrenti il sangue umano<sup>34</sup>.

30. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 5.

31. *Ibid.*, p. 27.

32. *Ibid.*, p. 25.

33. *Ibid.*, p. 23-24. Lo stesso meccanismo narrativo si incontra nella descrizione di una serata napoletana, dove una nave nel porto mette in moto considerazioni sulla labilità della memoria: « Ma ecco discendere a poco a poco le ombre della notte, affievolire e poi spegnersi le tinte svariate ed i brillanti colori della nave. Io cominciai a pensare ai luoghi da essa percorsi, alle memorie che doveano averne riportate coloro che vi erano sopra, alle impressioni della prima mia gioventù, già così vive e colorate, ora in parte svanite, come per l'ombra della notte, le tinte di quella nave bellissima. Che dunque ha di proprio e duraturo la vita dell'uomo? Il presente gli sfugge, l'avvenire è incerto, del passato cancellasi fin la memoria. A questi pensieri io sentiva attristirmi... » (*ibid.*, p. 63-64).

34. *Ibid.*, p. 25.

La visita al Colosseo induce la marchesa a riflettere, con amarezza, sulla crudeltà dei potenti: nel suo immaginario l'enorme edificio si trasforma in un mostro di « colore funereo » che evoca una sensazione di puro terrore, amplificato dal silenzio della notte:

Ho riveduto ieri sera al chiaror della luna il Colosseo, e sono stata, come anni sono, presa da un sentimento di sacro terrore. La mole dell'immenso edificio, quando v'entra per le innumerevoli arcate il raggio della luna, sembra lo scheletro di un mostro immane divoratore dell'umana famiglia. E gli accrescono terrore il color funereo della costruzione, ed il profondo silenzio della solitudine all'intorno. [...] Ma com'è possibile che le figlie tenere, che le spose delicate de' Romani reggessero a tanto scempio? Elle si acconciavano, si profumavano, cercavano di riuscire altrui piacenti, quando scorrea il sangue a rivi sotto dei loro occhi, quando, giovani e belle al par di loro, le donne cristiane spasimavano nei più atroci tormenti, ed erano straziate e divorate dalle belve<sup>35</sup>?

L'arrivo a Napoli si rivela traumatico per la marchesa. La città partenopea le appare una sintesi antropica malriuscita dove « quanto, cioè, havvi di più bello e poetico nella natura e di più degradato nella razza che noi diciamo umana e civile »; la moltitudine di gente che si affanna per i vicoli di via Toledo le fa orrore, mentre la Villa Reale le spiega tutta l'incantevole bellezza del golfo, dove « il rumore imponente e maestoso del mare che scende all'animo e l'innalza fino a Dio, e quello tumultuoso della moltitudine! Come bene in riva ad esso s'ammira l'onnipotenza di Lui, che ha segnato il confine a' suoi flutti! »<sup>36</sup>. Anche le descrizioni partenopee, molto sommarie o addirittura assenti, si distendono nel caso di luoghi sacri o paesaggi incontaminati e inviolati dalla mano distruttrice dell'uomo per ispirare riflessioni sulla caducità dell'esistenza: Pompei, elevata a simbolo della precarietà dell'esistenza, sarebbe stata annientata attraverso la catastrofe del terremoto per aver cercato gloria e ricchezza. Agli occhi della marchesa, infatti, le opere d'ingegno dell'uomo a nulla valgono contro l'ira divina e la città sepolta diventa monito (« Memento homo ») e invito a riflettere sulla brevità della vita e sulla vanità delle umane ambizioni:

E ciò che più colpisce è vedere lì nettamente separata, come da una linea, la vita dalla morte. È un popolo, una città intera che fu annientata in un istante! [...] si direbbe che la natura ha voluto vendicarsi di lui, dispiegando la sua potenza, e mostrandogli quanto poca cosa egli sia... L'uomo, i suoi

35. *Ibid.*, p. 99-100.

36. *Ibid.*, p. 31.

monumenti, la sua industria, le sue arti tutto fu sepolto; nulla ha potuto resistere... alla polvere. Memento homo<sup>37</sup>...

Analogamente, la cupa rappresentazione delle catacombe di San Gennaro conferma una maggiore inclinazione verso il penitenzialismo e l'ossessione della morte che, insieme a una insopprimibile solitudine esistenziale, diventa compagna di viaggio:

Non posso dissimulare tuttavia che essendomi affacciata ad uno degli ossarii, sentii corrermi un brivido per la vita. Esso è così vasto che non s'arriva coll'occhio a misurarne la fine. Intorno al monte delle ossa era disposta una fila di bianchi teschi, che riverberando nel cavo degli occhi la luce dei lumi che portavamo, parevano dirmi minacciosi: – Tu sarai presto quello che noi siamo. Finirà per te pure il giorno di vita che noi abbiamo vissuto –. Solo nella preghiera potei riavermi da quel sacro spavento<sup>38</sup>.

Le spaventose visioni<sup>39</sup> sono il frutto di un senso di angoscia costante, opprimente, che contagia anche i giorni di festa: si legga la lettera del 1° gennaio 1834, giorno di buoni propositi per l'anno che verrà, pervasa da una sensazione di solitudine estrema:

Non mi sono trovata mai così sola in questi giorni di convegno e di allegria nelle famiglie, quando parenti ed amici sono in moto a scambiarsi voti ed augurii di felicità. Io gradisco gli augurii, allorché partono da un cuor sincero ed esprimono quel che si sente tutto l'anno: ma posso essere sicura della costoro benevolenza ed amicizia? Sono dunque stata triste tutta la giornata, che trascorsi pensando alle persone care, e pregando<sup>40</sup>.

37. G. Falletti di Barolo, *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia...*, p. 53.

38. *Ibid.*, p. 35.

39. Finanche un suggestivo tramonto suscita pensieri angoscianti e immagini spaventose: « Vi scrivo dopo essere stata questa sera molto tempo alla finestra a guardare il cielo silenzioso e triste come il giorno che volge al tramonto. Il sole si è fatto vedere qualche momento nel mattino; nel pomeriggio, ed ora va sotto, grosse e nere nubi lo nascondono del tutto sull'orizzonte. Il levante, dal lato opposto, brilla dei più bei colori del cielo d'Italia. Nel contrasto mi venne al pensiero la separazione dei buoni dai reprobì alla fine del mondo. Ma la massa nera era tanta, che mi presero i brividi dallo spavento, ed esclamai: Mio Dio, abbiate pietà di noi!» (*ibid.*, p. 4); oppure un temporale le fa invocare la protezione divina: « Il primo tratto del nostro viaggio è stato penoso. Le vie sono orribili; e poi si è provato un po' di tutto nel breve tragitto: pioggia, vento, lampi, tuoni; anche un nevischio così fitto, che in poco d'ora fece biancheggiare la campagna. Tali contrarietà mi resero sempre più triste. Ma Dio non è dappertutto? Non ci accompagnano i santi angeli suoi? Non è scritto che più ci distacciamo dalle cose che ci sono care, e più esse si fanno a noi vicine in Dio?» (*ibid.*, p. 19).

40. *Ibid.*, p. 37. Anche il carnevale, festa gioiosa per eccellenza, non la diverte affatto: « Il chiasso e la folla di questo tempo mi hanno sempre dato tristezza, ma in nessun luogo per avventura più che a Roma » (*ibid.*, p. 93).

Nella lettera del 9 gennaio 1834 la marchesa confessa di essere turbata da «tristi presentimenti» e di aver intrapreso un pellegrinaggio a Mugnano del Cardinale, dove si venera il corpo della Santa Filomena<sup>41</sup>, per chiedere «di essere liberata dalle tribolazioni». Le tribolazioni di cui parla sono il sintomo più evidente, insieme ad un più generale fervore religioso, che già nel XVII secolo era noto come «malinconia religiosa». La definizione è del vescovo John Moore di Norwich, il quale la utilizzò riferendosi ai fedeli che, oppressi dai sensi di colpa e da pensieri contrari alla morale, si costringevano a vivere in uno stato costante di penitenza. Come i fedeli di Moore, anche la marchesa Falletti, da quanto traspare dalle lettere, si privava di ogni gioia terrena nel timore di esporsi al peccato e ogniqualvolta sentiva la sua tensione verso la purezza minacciata da pensieri impuri attivava il meccanismo della censura, della preghiera o della beneficenza<sup>42</sup>. La scrupolosità religiosa<sup>43</sup> della marchesa emerge nelle lettere in quello stato di ansia perenne che le pervade, generato dalla tensione verso standard di perfezione morale, etica e religiosa, che la gentildonna placa con veri e propri rituali (le visite a luoghi di culto in cui pregare e confessarsi), con azioni compulsive da cui ricavare una sensazione di sollievo (le attività benefiche) e con le stesse lettere a Pellico che consentono di risolvere, almeno temporaneamente, i sentimenti di angoscia attraverso la confessione all'amico fidato.

---

41. La visita alla tomba di Santa Filomena è ricordata da Pellico: «In un suo viaggio a Napoli erasi recata a Mugnano a visitare la tomba della vergine martire Santa Filomena. L'occupò allora la brama di fondare, tosto che potesse, un ospedale per povere fanciullette, e dimandò a santa Filomena d'ottenere lumi da Dio per eseguire bene siffatto divisamento. Ritornata fra noi, comperò una casa in Moncalieri per fare ivi l'ospedale, e fabbricò contigualmente una chiesetta che fu dedicata alla Santa di Mugnano. Maturando poi il progetto, riconobbe esservi maggiore convenienza che l'ospedale fosse a Torino, e uno dei motivi era il potervi meglio avere il necessario servizio dei medici» (S. Pellico, *La marchesa Giulia Falletti di Barolo nata Colbert...*, p. 85-86).

42. L'impegno in attività benefiche totalizzanti è certamente favorito dal considerevole patrimonio a disposizione: «La mia ricchezza è considerevole, ma la miseria che io vedo è tale che io non so misurare gli estremi... [...] Io devo dedicarmi a tutti i miserabili. Io devo scontare i secolari privilegi degli avi, devo saldare i debiti che essi hanno contratto coi paria e con gli sfruttati; devo pareggiare l'implacabile conto che ciascuno di loro ha con la propria coscienza. Sono stata l'amica delle prigioniere. Ho sofferto con loro. Esse lo hanno sentito e mi hanno aperto il loro cuore» (lettera riportata in D., R., e D. Agasso, *Il Risorgimento della carità. Vita e opere di uomini e donne di fede*, Cantalupa – Torino, Effatà Editrice, 2011, p. 76).

43. Sulla scrupolosità religiosa si leggano in particolare: W. Van Ornum, *A Thousand Frightening Fantasies: Understanding and Healing Scrupulosity and Obsessive-Compulsive Disorder*, New York, Crossroad, 1995; Fr. Thomas M. Santa, CSS. *Understanding Scrupulosity*, Liguori Missouri, Liguori Publications, 2017.

## Conclusione

Il viaggio di Giulia Falletti da Torino a Napoli, e le lettere che lo accompagnano, rientrano in un progetto di costruzione di un' autorappresentazione di sé quale paradigma di etica e virtù. Questa chiave di lettura è confermata anche dalle lettere che la Marchesa scrisse a Pellico da Parigi, caratterizzate dalle stesse dinamiche:

Di colà la mia benefattrice mi fece di nuovo la grazia di scrivermi spesso, questa seconda corrispondenza mi fornì motivi sempre maggiori d'ammirare il suo animo tutto religione, senno e bontà. Il marito il quale non aveva potuto accompagnarla, mi faceva vedere le lettere che da Lei riceveva, io lo ricambiava di pari comunicazioni [...] Ei raccontavami come avesse ognor veduto in Giulietta la più costante aspirazione a perfezionarsi nella virtù [...] il suo vero conforto era quello che traeva a' piè degli altari e visitando sovente pii stabilimenti, scuole, ospedali, rifugii di traviate penitenti. Iddio e la carità erano il suo bisogno e la sua vita<sup>44</sup>.

L'epilogo di questo processo di costruzione di un'impalcatura di perfezione intorno alla propria persona è rappresentato dalla scelta, nel 1851, di entrare nel laicato francescano come terziaria. Anche questa decisione fu condivisa con l'amico Pellico, con il quale, come testimoniano le lettere odeporeiche, la marchesa aveva una consonanza di ideali che vedeva entrambi impegnati a conservare la purezza dello stato creaturale, che nella teologia cristiana è associata al concetto di innocenza di Adamo ed Eva prima della caduta e rappresenta una condizione di perfezione, integrità e comunione intima con Dio.

Nel loro complesso, dunque, le lettere di Giulia Falletti sono interamente incentrate su questioni religiose e sul cammino di fede che la donna stava compiendo e, come già ampiamente argomentato, tralasciano quegli aspetti domestici e quotidiani della vita nei luoghi visitati, che caratterizzavano la scrittura odeporeica femminile di quegli anni. Viaggiatrici come Cecilia Stazzone De Gregorio, Ottavia Borghese-Masino di Mombello, Amalia Nizzoli, Giulia Carafa, solo per citarne alcune, alla descrizione dettagliata dell'abbigliamento, delle residenze che le ospitavano, dei cibi che assaggiavano e dei monumenti visitati univano osservazioni personali sulle tradizioni e sulle usanze «altre» spesso confrontandole con quelle familiari del luogo d'origine<sup>45</sup>. Si tratta, in estrema sintesi, di testi che potevano fungere

44. S. Pellico, *La marchesa Giulia Falletti di Barolo nata Colbert...*, p. 67-68.

45. Con le dovute eccezioni, come nel caso di Marianna Candidi Dionigi, la quale osserva il territorio laziale nel suo *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno* (1809) con lo sguardo dell'artista.

da guide turistiche grazie proprio alla dettagliata descrizione dell'intero viaggio e restano ancora oggi documenti preziosi in quanto offrono una testimonianza del patrimonio culturale e architettonico dell'Italia dell'epoca. In questo contesto, le lettere odeporiche di Giulia Falletti all'amico Pellico durante il *petit tour* italiano, intrise di un profondo senso di devozione, rappresentano dunque un *unicum* in quanto l'esperienza del viaggio *in sé* non è centrale ma serve da sfondo al racconto del proprio vissuto spirituale.

Patrizia GUIDA

*Università LUM Giuseppe Degennaro*



## LE PAYSAGE ITALIEN VU PAR ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN, UNE ARTISTE PEINTRE DE LA RÉVOLUTION

**Résumé :** Élisabeth Vigée Le Brun, brillante artiste peintre qui se réfugia en Italie pendant la Révolution française, raconte dans ses *Souvenirs* que le plaisir de vivre à Rome, à Florence et à Naples réussit à la consoler, du moins en partie, du déchirement d'avoir dû quitter son pays, sa famille et les nombreux amis et collègues auxquels elle était attachée. Elle pérégrine d'une ville à l'autre avec l'intention d'acquérir une connaissance directe de l'art antique et surtout des œuvres des maîtres de la tradition picturale et sculpturale. Il s'agit là d'un objectif qui transforme l'exil italien en un véritable voyage de formation professionnelle, selon l'esprit le plus noble du Grand Tour. Les *Souvenirs*, dont la rédaction a été confiée à des collaborateurs qui ont transcrit la voix de l'artiste exilée et remanié ses notes, relatent le périple italien d'une femme qui, grâce à l'art, a su tirer parti d'une des situations les plus douloureuses que puisse connaître l'être humain.

**Riassunto :** *Élisabeth Vigée Le Brun, geniale pittrice scappata in Italia durante la Rivoluzione francese, racconta nei suoi Souvenirs che il piacere di vivere a Roma, a Firenze e a Napoli riesce a consolarla almeno in parte del dolore di aver lasciato il suo paese, la famiglia e i tanti amici e colleghi ai quali era affezionata. Pur nelle precarie condizioni di fuggiasca, entrata in Italia, passa da una città all'altra con l'intento di acquisire una conoscenza diretta dell'arte antica e soprattutto delle opere dei maestri della tradizione pittorica e scultorea. Si tratta quindi di una finalità che trasforma l'esilio italiano in un vero e proprio viaggio di formazione professionale, secondo il più nobile spirito del Grand Tour. I Souvenirs, la cui stesura avvenne a opera di collaboratori che trascrissero la voce dell'esule e ne rielaborarono gli appunti, disegnano l'itinerario italiano di una donna che, per mezzo dell'arte, ha saputo trarre grandi profitti da una delle più sciagurate situazioni in cui può trovarsi l'essere umano.*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le désir suprême non seulement des aristocrates français, russes, allemands, flamands, baltes, mais aussi des peintres et des écrivains, était d'imiter leurs aïeux qui avaient coutume de dépenser une bonne partie de leur existence et de leur fortune « en voiture ». À cette habitude, s'adonnaient non seulement les riches lords passionnés d'art et d'antiquités, mais aussi des femmes entreprenantes presque toutes issues de la noblesse. Certes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour le monde féminin, le voyage n'est pas



seulement un motif de divertissement et de formation, mais, se situant à un moment crucial de l'histoire, il est souvent lié à la condition d'exilée. Il s'agit d'un exil involontaire, ou forcé, si la personne est contrainte de quitter son pays natal lorsque sa propre sécurité et celle de sa famille sont en danger.

C'est ce qui arrive à la peintre Élisabeth Vigée Le Brun, dont l'histoire est celle d'une ascension fulgurante, d'une réputation qui rayonne aux quatre coins de l'Europe. Le soir du 5 octobre 1789, jour où les femmes de Paris descendirent dans la rue et entraînent la foule à la conquête de Versailles, Élisabeth Vigée Le Brun, coupable d'avoir travaillé pour la reine Marie-Antoinette, quitta discrètement la capitale dans une diligence publique, déguisée en paysanne. La célèbre peintre, accompagnée de sa fille de neuf ans et de ses outils de travail, avait pour destination l'Italie, qui ne serait que la première étape d'un long voyage à travers l'Europe. La portraitiste de cour pensait pouvoir revenir très bientôt dans son pays, dès que l'ordre serait rétabli. La Révolution effacerait cependant à jamais ce monde heureux de l'Ancien Régime dans lequel elle avait été une protagoniste. Ce furent au total douze années d'exil, dont trois en Italie entre 1789 et 1792, racontées, avec beaucoup d'inexactitudes et lacunes, dans ses *Souvenirs*, trois volumes publiés par l'éditeur Fournier entre 1835 et 1837. Le texte est en réalité rédigé par les nièces de Madame Vigée Le Brun, avec la collaboration active de l'artiste, utilisant des fragments autobiographiques écrits de sa main, le dossier de documents qu'elle a accumulés au fil du temps et, bien sûr, ses souvenirs oraux. Dans la lignée de la tradition du mémorialisme classique, l'artiste souhaite laisser un portrait officiel d'elle-même, laissant dans l'ombre les aspects les plus privés de son existence.

L'écho de la publication des *Souvenirs* s'étant dissipé, la saison des succès étant désormais révolue, commence pour Vigée Le Brun celle de l'oubli. Décédée en 1842, après avoir survécu à son époque, ayant préparé les outils nécessaires pour assurer son entrée dans l'histoire de l'art, la peintre est oubliée. Si, au début du XX<sup>e</sup> siècle, on commence à s'intéresser à elle à nouveau, c'est davantage sous l'angle de la mode et du goût, à travers le prisme de ses *Souvenirs*, que par un intérêt spécifique pour la peinture. En 1980, l'intérêt pour la peintre est ravivé suite à la publication d'un article dans la *Gazette des Beaux-Arts*, intitulé : « Identification de quelques portraits anonymes de Vigée Le Brun aux États-Unis »<sup>1</sup>. C'est une date mémorable dans l'histoire de la renommée de cette artiste, qui trouvera en Joseph Baillio son critique. Deux ans plus tard, l'érudit américain organise pour le Kimbell Art Museum, à Fort Worth, la première exposition entièrement

---

1. J. Baillio, « Identification de quelques portraits anonymes de Vigée Le Brun aux États-Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, 96, 1980, p. 157-168.

consacrée à l'artiste et l'accompagne d'un catalogue. Mais ce n'est que lorsque J. Baillio finit de publier en 2016 ses trois volumes sur la peintre, fruit global de ses recherches, qu'il rend à Madame Vigée Le Brun la place qui lui revient dans l'histoire de l'art français<sup>2</sup>.

Mon objectif sera donc d'analyser le parcours et la fortune de cette peintre française, en exil pendant trois ans en Italie, à travers certains passages des *Souvenirs*, document historique important sur la France de l'Ancien Régime, constituant une mine d'informations sur la vie artistique, théâtrale et mondaine de la société européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle, mettant en évidence comment Élisabeth Vigée Le Brun emprunte au vocabulaire et à l'univers de la peinture, rendant ainsi son écriture originale, ce qui, autrement, la rendrait de faible valeur littéraire. Je me concentrerai ensuite sur son voyage en Italie et sur la description du paysage italien à travers le regard d'une peintre, qui déclara à la destinataire de l'œuvre, Natalia Kourakine, que : « Le charme des beaux endroits, déjà vivifiant pour quiconque, l'est à tel point pour une artiste qu'il adoucit les moments les plus amers de sa vie »<sup>3</sup>.

## Une jeunesse de peinture

On le sait : dans le voyage, souvent une fuite, l'exilé de chaque époque doit se déguiser et dissimuler son identité, ses origines, même son sexe. Élisabeth Vigée Le Brun ne fait pas exception : au moment de monter dans la diligence avec sa fille et sa gouvernante en direction de Lyon, elle revêt une robe paysanne déchirée et se couvre d'un foulard qui lui cache les yeux, dissimulant son beau visage. La jeune Vigée Le Brun est victime d'une violente campagne de dénigrement en raison de ses relations privilégiées avec la reine Marie-Antoinette, sa plus prestigieuse cliente. Avec l'intensification des troubles populaires et le transfert forcé du roi et de la reine de Versailles à Paris, c'est un gendarme qui la met en garde : « Vous ne pouvez plus rester ici, madame »<sup>4</sup>, et qui lui conseille de partir en toute hâte, en renonçant, pour ne pas se faire remarquer, à sa calèche personnelle et en utilisant un moyen de transport public qui, bien que l'exposant à la promiscuité, lui garantirait plus facilement l'anonymat à travers les villes et

- 
2. J. Baillio, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun. 1755-1842*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1982 ; *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, J. Baillio, X. Salmon (dir.), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2015 ; *Vigée Le Brun*, J. Baillio, K. Baetjer, P. Lang (dir.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.
  3. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, G. Haroche-Bouzinac (éd.), Paris, Honoré Champion (Classiques Littératures), 2015, p. 100.
  4. Cité dans A. Brilli, *Le viaggiatrici del Grand Tour*, Bologne, Il Mulino, 2020, p. 93.

les campagnes agitées. Aux yeux de nombreux révolutionnaires, Élisabeth Vigée Le Brun apparaissait comme le symbole de cette élite de privilégiés dont il fallait libérer la France.

Pourtant, Madame Vigée Le Brun n'appartenait pas à une famille de l'aristocratie ou de la haute finance, n'abusait d'aucun privilège de naissance et ne s'occupait pas de politique. Son succès, sa renommée et sa richesse étaient simplement le fruit de son talent et d'une immense capacité de travail. Orpheline à douze ans, Élisabeth est contrainte de mettre au plus vite à profit sa passion pour la peinture. Un ami de son père, le peintre Pierre Davesne, lui avait appris à utiliser les couleurs à l'huile et Gabriel Briard lui donna quelques leçons de dessin. Mais il n'y a ni temps ni argent pour un véritable apprentissage dans l'atelier d'un artiste établi et les cours de l'Académie royale des Beaux-Arts sont de toute façon interdits aux femmes. Ainsi, il ne reste à l'adolescente qu'à suivre les conseils de Joseph Vernet, célèbre peintre français du XVIII<sup>e</sup> siècle :

[...] ne suivez aucune méthode d'école. Consultez seulement les œuvres des grands maîtres italiens et flamands, mais surtout travaillez autant que possible d'après nature : la nature est le meilleur maître<sup>5</sup>.

Et en effet, la sensibilité qui a fait d'Élisabeth Vigée Le Brun une observatrice extraordinaire de la société et de l'âme humaine n'exclut pas son implication dans ce nouveau sentiment de la nature rendu populaire par Rousseau, qui avait rouvert à la « femme, dans l'Élysée de Clarens, le paradis perdu des champs et des bois », déployant « devant ses yeux la plaine et la colline, le lac et la montagne » ou lui révélant « cette poésie du paysage, du ciel, du nuage et de l'arbre, qui donne une âme aux sens et des sens à l'esprit », lui faisant enfin percevoir les « doux et mystérieux accords qui montent du silence, caressent son cœur et sa pensée »<sup>6</sup>. Ces humeurs imprègnent d'abord les pages de son œuvre consacrées aux jardins, à la campagne et aux célèbres parcs de France, puis celles dédiées aux paysages italiens et aux villas romaines.

En outre, Madame Vigée Le Brun puise dans le répertoire d'images et de solutions techniques offertes par les Grands Maîtres. Derrière presque chacune de ses toiles, il est possible de retrouver, dans la disposition ou la pose des figures, dans le décor ou les effets lumineux, un précédent, une dette picturale. Raphaël comme Greuze, Rubens comme Rembrandt, Domenichino comme Van Dyck constituent son terrain de chasse habituel. Mais ce goût du pastiche, cette chaîne de citations, comme l'explique Joseph

5. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 135.

6. É. et J. de Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris, Didot, 1862, p. 390-391.

Baillio<sup>7</sup>, ne doivent pas être interprétés comme un manque d'imagination, comme un plagiat, mais comme l'exercice vertueux d'une peintre qui se mesure ambitieusement à la tradition humaniste de l'imitation.

Il est bien connu que depuis la création de l'Académie de France à Rome en 1666, le séjour d'étude dans la ville des papes était devenu un moment important dans la formation d'un artiste français sorti de l'Académie des Beaux-Arts. Après 1789, alors que le grand mouvement de retour à l'antique, grâce aussi à l'enseignement passionné du directeur de l'académie, Joseph-Marie Vien, avait abouti au style néoclassique, l'Italie apparaissait plus que jamais comme la source de l'art<sup>8</sup>. En Italie, Madame Vigée Le Brun veut donc venir admirer les chefs-d'œuvre des grands maîtres qui lui ont appris à peindre, ou plus précisément, elle veut combler les lacunes de cette formation autodidacte qui ne l'ont pas empêchée de devenir la portraitiste la plus célèbre de France. Cependant, la rigueur, la solennité austère du credo néoclassique qui devient le style officiel de la Révolution, s'imposant un peu partout en Europe, lui est étranger. À l'art classique, la peintre demande seulement une leçon de simplicité et de goût : le monde antique est, à ses yeux, surtout un décor, un mobilier élégant d'où elle peut puiser ce qui peut mettre en valeur la séduction de sa peinture<sup>9</sup>. En effet, en parcourant sa galerie de portraits, il est possible de saisir avec la plus grande évidence l'entrelacement de futilité, d'artifice, d'élégance et, en même temps, d'anxiété dans l'avenir qui caractérisent le déclin de l'Ancien Régime et son étrangeté à la rigueur néoclassique. L'artiste enregistre sur ses toiles la succession rapide des modes et l'évolution de la sensibilité et du goût : l'anglomanie, le mythe champêtre et la grande révolution du sentiment opérée par Rousseau.

### « La fabrique des *Souvenirs* »<sup>10</sup>

Élisabeth Vigée Le Brun incarne, probablement mieux que personne, la société mondaine, très liée à la cour, des années précédant la Révolution.

---

7. J. Baillio, « Vigée Le Brun and the Classical Practice of Imitation », *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, IV, 1988, p. 92-125.

8. Le néoclassicisme s'est manifesté en France au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, inspiré en partie par les découvertes archéologiques faites à Herculaneum (1738) et à Pompéi (1748), qui ont mis au jour des peintures et des dessins classiques. Les sites archéologiques en Italie sont donc devenus une étape incontournable pour les aristocrates et les étudiants qui entreprenaient le Grand Tour en Europe. Les meilleurs parmi les jeunes artistes français rivalisaient pour avoir la chance d'étudier à l'Académie de France à Rome.

9. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 37-45.

10. G. Haroche-Bouzinac, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Histoire d'un regard*, Paris, Flammarion, 2011, p. 491.

Et elle incarne également son siècle dans ce qu'il a de plus esthétique, de plus sensible, c'est-à-dire la peinture et la lettre. À la fin des années 1820, Madame Vigée Le Brun commence à rassembler ses souvenirs, sous la forme de notes, de documents divers et, bien évidemment, de lettres manuscrites. Depuis des années, on l'encourage et on la sollicite afin qu'elle se décide enfin à écrire ses mémoires. En rassemblant ses souvenirs, elle réalise un exercice difficile et même éprouvant, parce que pour elle, écrire, c'est « peindre, autrement »<sup>11</sup>.

Cependant, Madame Vigée Le Brun le sait : elle n'est pas une femme de lettres. Elle est peintre, elle écrira donc comme une peintre. Si elle ne sait pas écrire de livres, en revanche, elle sait rédiger des lettres. La pratique épistolaire lui est devenue coutumière au cours de ses années d'émigration, à partir du mois d'octobre 1789 et jusqu'à son retour en France en janvier 1802. L'une de ses plus chères amies, qu'elle avait rencontrée dans les premiers temps de son séjour à Saint-Pétersbourg, à partir de l'été 1795, l'encourage depuis longtemps à écrire l'histoire de sa vie. Il s'agit de la princesse Natalia Kourakine, qui vit depuis quelques années à Paris et qui sera ensuite la destinataire des *Souvenirs*.

En 1829, Élisabeth envoie d'abord douze lettres à son amie et à Aimé Martin, qui, avec d'autres, joue un rôle éditorial essentiel dans « la fabrique des *Souvenirs* » de la portraitiste. Elle peut également compter sur l'aide de ses deux nièces, qu'elle chérit et qui se disputent son affection, surtout depuis la mort de sa fille Julie en décembre 1819. Caroline de Rivière, Eugénie Tripier Lefranc, elle-même portraitiste de talent, et son mari Justin relisent, recopient et ordonnent le manuscrit de leur illustre tante.

C'est en août 1835 que paraît le premier volume de ses *Souvenirs* chez l'éditeur Hippolyte Fournier ; dans les semaines qui suivent, sort le deuxième volume. Le troisième sera publié en 1837. Cette parution est couronnée de succès, le dernier de Madame Vigée Le Brun. Au total, ce travail l'occupe une douzaine d'années, entre 1825 et 1837, au cours desquelles elle alterne peinture et écriture.

Les *Souvenirs* étaient censés être la célébration d'une vie construite à son image et à sa ressemblance, d'une « femme qui raconte, non un peintre qui explique »<sup>12</sup>, donc d'une femme indépendante qui a su nous laisser une meilleure compréhension d'elle-même, de sa peinture et de son époque, l'un des témoignages dont il est fait le plus mention en cette époque de grands bouleversements. Les *Souvenirs* sont la fascinante réinterprétation

11. C. Berly, *Trois femmes. Madame du Deffand, Madame Roland, Madame Vigée Le Brun*, Paris, Passés / Composés, 2020, p. 117.

12. J.-P. Cuzin, *Vigée Le Brun, un peintre*, Paris, Scala, 2003, p. 7.

par une équipe de littéraires professionnels de divers matériaux : lettres envoyées ou reçues, notes, mais surtout les récits d'une femme peintre, sans aucun talent pour l'écriture. Cette caractéristique a également suscité des jugements définitivement négatifs, comme celui du plus grand spécialiste de sa peinture, l'Américain Joseph Baillio, qui affirme que le style sucré dans lequel ils sont écrits, ou plutôt réécrits, finit par trahir sa pensée et rend le compte rendu fastidieux et auto-célébratif. Une sévérité de jugement qui découlait du partage des idées exprimées par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, où le cas de Le Brun est signalé comme étant typiquement celui où le narcissisme chez une femme, au lieu de l'enrichir, l'appauvrit. Revisités à tant d'années de distance, il n'est pas surprenant que de nombreux épisodes de sa vie présentent des inexactitudes et des lacunes, mais, à côté des vides normaux de la mémoire, nous ressentons dans ces souvenirs une forte volonté d'autocensure, renforcée par une détermination apologétique précise. Madame Vigée Le Brun opère sur sa propre existence un processus d'idéalisation qui a tant contribué à sa popularité en tant que portraitiste et nous propose à travers ses *Souvenirs* le récit exemplaire d'une vie consacrée à l'art.

En parcourant ses *Souvenirs*, on est souvent porté à sous-estimer à quel point la peinture a constitué la planche de salut de la peintre à la fois sur le plan existentiel et purement matériel. Son vaste réseau de connaissances dans l'aristocratie cosmopolite et le monde diplomatique, ainsi que ses relations avec des artistes nationaux qu'elle rencontre en Italie, associés à cette même renommée de portraitiste de cour qui l'avait contrainte à une fuite précipitée de Paris, empêchent, tout du moins en partie, l'exil de devenir pour elle, comme c'est généralement le cas, un véritable calvaire. La peintre affirme qu'il lui est arrivé ce qui arrive à tout exilé, à savoir d'être amenée à rechercher, comme compagnie intime, celle de ses compatriotes. D'autre part, on peut même considérer l'exil comme un privilège paradoxal et tragique, car cet événement déchirant pousse l'exilé à s'accrocher à sa langue, et dans ce cas à son art, comme au lien le plus tenace de ses valeurs et de ses ressources. En effet, à Rome, à Florence et à Naples, Élisabeth Vigée Le Brun travaille, comme elle le raconte elle-même, « prodigieusement », non seulement parce que l'étude des œuvres des maîtres vénérés qui l'entourent constitue un stimulant irrésistible, mais aussi parce que, ayant perdu tous ses biens, elle doit affirmer son identité et refaire fortune.

### **Le regard d'une femme peintre sur l'Italie**

Ses premières étapes italiennes sont Turin, Parme, Bologne, Florence, Rome et Naples. Malgré ses conditions précaires de fugitive, une fois entrée

en Italie, Élisabeth Vigée Le Brun passe d'une ville à l'autre dans le but d'acquérir une connaissance directe de l'art antique et surtout des œuvres des maîtres de la tradition picturale et sculpturale. Il s'agit d'une finalité qui transforme l'exil italien en un véritable voyage de formation professionnelle, selon l'esprit le plus noble du Grand Tour. Elle n'hésite pas à le déclarer elle-même dans une lettre de décembre 1789 au peintre paysagiste Hubert Robert, à qui elle rappelle combien elle a toujours ardemment désiré écouter les récits de ceux qui, comme lui, ont eu la chance de représenter les plus beaux endroits d'Italie: « Vous savez donc », conclut la peintre, « à quel point j'avais hâte de visiter à mon tour cette merveilleuse patrie des arts »<sup>13</sup>. Les trois années passées par la peintre en Italie, de l'automne 1789 à celui de 1792, ne peuvent être encadrées que partiellement dans les stéréotypes habituels du Grand Tour. Elles ont plutôt représenté surtout l'occasion de confirmer, en particulier à Naples, son rôle de portraitiste de cour et de haute société cosmopolite, reconstruisant ainsi une carrière qui, relancée en Italie, se poursuivra avec autant de succès à Vienne et en Russie, à tel point que la liste de ses clients dans toute l'Europe sera véritablement impressionnante.

Même si Vigée Le Brun est en situation de fuite, elle se laisse éblouir par les paysages italiens de montagne, absolument nouveaux pour elle. Émerveillée, fascinée, elle l'est assurément, au point d'oublier quelque peu la réalité de la situation politique en France. En cheminant à travers les Alpes, elle se montre même intrépide. Durant des heures, elle marche sur des chemins sinueux, surmontant sa peur du vide. Du vertige, elle aime les sensations, également inédites pour elle. Elle en éprouve, en quelque sorte, un vif sentiment de liberté.

À la découverte palpitante des Alpes, avec leurs sommets semblant toucher le « ciel, se confondant avec lui à cause d'un épais brouillard », succède celle du « beau profil » des Apennins, qu'elle conquiert en grim pant sur des sentiers tortueux pour arriver à des points de vue enchanteurs qui sont pour l'artiste l'occasion de représenter fidèlement les aspects changeants de la nature. Cette conquête de l'expérience désormais à la mode du sublime est rendue possible grâce à une exaltation, évidente dans de nombreuses pages, de l'exercice physique qui, comme le rappellent les Goncourt, à propos des « recettes de Tronchin » dans la vie quotidienne des femmes, les pousse à sortir « de sa paresse et de leurs langueurs, presque de sa constitution. Il la force au mouvement, aux fatigues fortifiantes », les faisant marcher, courir, s'épuiser<sup>14</sup>.

13. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 126.

14. É. et J. de Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle*, p. 368.

Le voyage en Italie de Le Brun voit l'alternance de ces parcours montagnaux inédits, qui révèlent chez cette femme en apparence fragile et frivole une fibre remarquable, d'ailleurs démontrée en de nombreuses autres occasions, lorsqu'elle entreprend des pèlerinages vers les lieux canoniques du Grand Tour, comme les paysages avec ruines, en passant par les monuments funéraires couverts de verdure, les lacs volcaniques du Latium, comme Nemi et Albano, les célèbres chutes d'eau, comme celles de Terni et surtout de Tivoli, vues avec le même regard « enchanté » que celui des paysagistes, décrites avec le même enthousiasme que les voyageurs contemporains les plus sensibles, comme les Allemands Goethe et Tischbein<sup>15</sup>. Mais elle montre aussi des impulsions plus personnelles qui résolvent le sentiment du sublime dans une sorte d'extase cosmique, comme celle éprouvée sur la route de Narni, à la vue inattendue, comme une apparition, de « trois grandes croix noires se détachant contre ces montagnes, dont l'immensité conférait à ces symboles religieux une telle vigueur que j'en éprouvai une sensation indicible »<sup>16</sup>.

Elle part de Chambéry, et poursuit sa route jusqu'à Turin qui est, à la fin de l'année 1789, la capitale de l'émigration française. Là, elle est reçue par Carlo Porporati, qui avait traduit plusieurs de ses portraits en gravures, contribuant ainsi à répandre sa renommée par le biais du moyen le plus économique qu'est l'impression. Turin, où elle est frappée par la beauté émanant de la régularité de l'aménagement urbain, est la ville italienne où l'on peut retrouver les rituels de vie élégants de la France perdue, mais c'est aussi le siège des prestigieuses collections savoyardes, où admirer à nouveau Van Dyck et le chef-d'œuvre, alors culte, qu'est la *Femme hydrogique* de Gerrit Dou<sup>17</sup>. De Turin, elle reprend son voyage car elle souhaite gagner Rome, la capitale incontournable des arts de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, où elle compte enfin réaliser son voyage d'Italie, sorte de parcours initiatique essentiel à la formation de tout artiste.

Sur la route qui la mène à Rome, elle visite Parme et Bologne, où elle devient membre de l'Académie. La déception ressentie à Parme, où elle trouve une cour bien loin de celle sans scrupules et internationale des temps de Du Tillot et de Petitot, est largement compensée par la révélation du « divin » Corrège<sup>18</sup>, alors au sommet de sa renommée critique. Mais c'est

---

15. J.H.W. Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggio e soggiorno a Napoli*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

16. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 433.

17. La *Femme hydrogique* est un tableau du peintre Gérard Dou peint vers 1663 et considéré comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Il est conservé au musée du Louvre.

18. Antonio Allegri da Correggio, dit le Corrège, est l'un des grands peintres de la Renaissance de l'école de Parme. S'inspirant de la culture du XV<sup>e</sup> siècle et des grands maîtres de l'époque,



à Bologne qu'elle découvre, dans les fabuleux palais, l'art des Carrache, de Guido, de Guerchin et surtout de Dominiquin. Entre-temps, elle reçoit l'autorisation pontificale de pouvoir rester, ainsi que dans l'ensemble des États du pape, aussi longtemps qu'il lui plaira. Cette autorisation, tout à fait exceptionnelle, illustre à quel point Madame Vigée Le Brun est, dans sa fuite, précédée de son illustre réputation. Elle s'arrête plus longuement à Florence, où elle visite la galerie des Offices et le palais Pitti, et elle entreprend d'exécuter pour le Grand-Duc un autoportrait à placer dans la collection dédiée aux autoportraits d'artistes de la galerie des Offices, où elle a eu l'occasion d'admirer celui d'Angelica Kauffmann. Sur une toile de dimensions remarquables, inhabituelles pour le type de collection à laquelle elle est destinée, la peintre se représente dans une attitude spontanée, informelle, une main tenant la palette et serrant les pinceaux, et l'autre esquissant le portrait de Marie-Antoinette, la reine bien-aimée. Le tableau est accueilli avec enthousiasme et le chevalier Pelli, directeur des Offices, affirme, sans dissimuler ses préjugés :

*Questo ritratto rappresenta la Brun sedente in atto di cominciar quello della regina Maria Antonietta, e de più che mezza figura, in habito nero, dipinto alla Van Dick con una franchezza e con una intelligenza singolare, onde pare uscito dal pennello di un uomo di sommo merito, più che da quello di una femina*<sup>19</sup>.

Enfin, elle se rend à Rome qu'elle découvre, bouleversée, avec ses yeux d'artiste. Rome n'est pas seulement le grand théâtre des rencontres exclusives, mais aussi la ville où l'on tombe follement amoureux des monuments, comme le Colisée, symbole à la fois de deux civilisations, la païenne et la chrétienne, d'un peuple qui fascine par ses mœurs violentes, des femmes qui ne se séparent « pas un instant » de leur poignard et peuvent même faire paraître, à ses yeux, ennuyeusement uniforme cette « haute société » qui « est en effet plus ou moins la même dans toute l'Europe »<sup>20</sup>. Elle quittera Rome avec dans les yeux l'éclat, qui l'avait tant exaltée, de l'illumination qui, comme le rappelle également Goethe, transfigurait les « belles formes de la colonnade, de l'église, et surtout du dôme » de Saint-Pierre en « masses

---

tels que Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange et Andrea Mantegna, il inaugure une nouvelle façon de concevoir la peinture et élabore son propre parcours artistique original, qui le place parmi les grands du XVI<sup>e</sup> siècle.

19. Cité dans P. de Nolhac, *Madame Vigée-Le Brun peintre de Marie Antoinette*, Paris, Goupil, 1912, p. 175-176.

20. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 366.

incandescentes de feu»<sup>21</sup>, et des « beaux feux d'artifice » qui, tirés « au-dessus du château Saint-Ange se reflétaient, avec un artifice magnifique, dans les eaux du Tibre »<sup>22</sup>.

De la ville éternelle, elle écrit une lettre à son grand ami Hubert Robert, le peintre des ruines ; cette lettre, qu'elle compose comme un tableau, est une lettre-tableau :

J'ai quitté avec peine, mon ami, cette belle ville de Florence où j'ai vu très rapidement des chefs-d'œuvres si remarquables, et que je me promets bien de revoir avec plus de soin à mon retour de Rome. [...] Vous savez combien je désirais visiter à mon tour cette belle patrie des arts. [...]

Vous savez, mon cher ami, qu'à quelque distance de Rome on découvre déjà le dôme de Saint-Pierre ? Il m'est impossible de vous exprimer la joie que j'éprouvai lorsque je l'aperçus [...].

Enfin je me trouvais sur le Pont-Mole ; je vous avouerai même tout bas qu'il m'a paru bien petit, et le Tibre si chanté, bien sale. J'arrive à la porte del Popolo, je traverse la rue du Cours, pus je m'arrête à l'Académie de France. [...]

Le jour même de mon arrivée, Monsieur Ménageot m'a menée avant tout à Saint-Pierre, dont l'immensité d'après l'idée que l'on m'en avait donnée, ne m'a point frappée d'abord [...].

Je me suis rendue au Colisée [...]. Le côté d'où l'on peut le croire entier suffit pour faire estimer parfaitement sa grandeur, et cette ruine est encore une des plus belles choses qu'on puisse voir ; le ton de ses pierres, les effets que la végétation y a semés partout, en font un monument admirable pour la peinture<sup>23</sup>.

À Rome, elle réunit autour d'elle une société choisie d'artistes et d'hommes de lettres de toutes nationalités, ainsi que d'aristocrates romains. S'y joignent quelques émigrés français comme la princesse de Monaco ou la jeune duchesse de Fleury. C'est en compagnie de cette dernière qu'elle se promène dans la campagne autour de Rome, au cours de petites expéditions qu'elle organise avec plaisir. De ces longues promenades, elle dessine au pastel des paysages bucoliques (et pour la plupart perdus).

Dans la ville éternelle, en attendant de trouver un logement adéquat, Élisabeth est hébergée par le directeur de l'Académie de France, François-Guillaume Ménageot, peintre de genre historique et son ami parisien intime.

---

21. *Ibid.*, p. 371.

22. *Ibid.*, p. 388.

23. *Ibid.*, p. 162-164.

Élisabeth aborde chaque lieu – Frascati, Ariccia, Nemi, Albano – avec une extrême familiarité, presque avec passion. À Genzano, elle loue pour quelques jours la maison où avait vécu Carlo Maratta ; à Tivoli, après avoir admiré les petites cascades et la grotte de Neptune, elle raconte qu'elle est allée se reposer après le déjeuner sur le socle des colonnes du Temple de la Sibylle, juste à l'endroit où Madame de Staël allait bientôt placer la maison de Corinne : « Je les ai dessinées aux pastels, désirant colorer l'arc-en-ciel qui les ornait »<sup>24</sup>. Lors de ses visites aux Musées du Vatican, la peintre s'attarde de préférence sur les chefs-d'œuvre de Raphaël, étudie leur vaste composition et suit leur inspiration inépuisable jusqu'aux moindres drapés qu'elle imite dans ses portraits. Certes, c'est toute la ville qui la fascine et qui suscite son enthousiasme pour les soirées musicales, les fêtes de carnaval, les belles femmes du peuple, lascives, indolentes et secrètement armées d'un poignard, et surtout :

Tout offre un mélange de sacré et de profane ; et ces superbes restes d'un temps qui n'est plus ajoutent prodigieusement à la magnificence des cérémonies religieuses, qui d'ailleurs ont conservé toute la pompe de l'ancienne Rome<sup>25</sup>.

À Naples, Élisabeth est accueillie par l'ambassadeur français, le baron Talleyrand, et par des représentants prestigieux de l'aristocratie internationale tels que la peintre préférée de la malheureuse Marie-Antoinette. Grâce à ces personnages influents, les occasions de travail et de gain se multiplient. Naples devient une autre occasion de rencontres non seulement avec les personnes, mais aussi avec les œuvres d'art, à travers lesquelles elle développe des préférences décisives pour l'évolution de sa peinture.

Madame Vigée Le Brun séjourne à deux reprises, en 1790 puis en 1791-1792, dans le royaume de Naples, gouverné par le roi Ferdinand IV et la reine Marie-Caroline, l'une des sœurs aînées de Marie-Antoinette. Au salon de peinture de l'année 1791, elle envoie le portrait du compositeur napolitain Paisiello, unanimement loué par les critiques. David, le grand triomphateur du salon, aurait dit : « On croirait ma toile peinte par une femme et le portrait de Paisiello peint par un homme »<sup>26</sup>. Elle manifeste une vive curiosité pour la culture populaire napolitaine. Elle assiste au fameux « miracle » de Saint-Janvier :

---

24. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 366.

25. *Ibid.*, p. 373.

26. *Ibid.*, p. 409.

Enfin le miracle s'opère ; il est annoncé ; alors on ne voit plus une figure qui ne peigne la joie, le ravissement avec une telle vivacité, une telle véhémence, qu'il est impossible de décrire ce tableau<sup>27</sup>.

Et elle observe, médusée, la paresse des *lazzaroni*, ces hommes appartenant au petit peuple et vivant de la mendicité « car ils n'ont d'autre habitation que les marches des églises, et leur frugalité égale leur paresse, ce qui n'est pas peu dire »<sup>28</sup>.

Dans la ville napolitaine, Élisabeth sera enchantée par les fêtes populaires, telles que Saint-Janvier, la Madonna dell'Arco, Piedigrotta, et par la tarantelle qu'elle considère comme « une danse absolument inimitable »<sup>29</sup>. Mais ce qui la fascine par-dessus tout dans la capitale napolitaine, c'est le Vésuve, pour lequel Naples « doit être vue comme une merveilleuse lanterne magique, mais pour y fixer sa demeure pour toujours, il est nécessaire d'être habitué, c'est-à-dire d'avoir vaincu la peur que soufflent les volcans »<sup>30</sup>. Elle, tout au contraire, déclare, avec l'innocent enthousiasme d'une adolescente, aimer

tellement ce magnifique volcan, que pour un instant je deviendrais vésuvienne ; je crois d'autre part qu'il m'aime aussi, car il m'a fêtée et accueillie de la manière la plus grandiose qui soit. Que sont les feux d'artifice, même les plus beaux, y compris la roue de feu du Castel Sant'Angelo, en comparaison avec le Vésuve<sup>31</sup> ?

Ses récits de courageuses et téméraires ascensions du cratère, lorsqu'elle avait l'impression de « parcourir les rues de l'enfer », où elle ne laisse pas de s'enthousiasmer pour les incroyables effets de lumière, pour les grondements du tonnerre, en somme pour tout ce spectacle « à la fois terrifiant et sublime »<sup>32</sup>, font partie des meilleurs de cette époque où le volcan offrait aux nombreux voyageurs les occasions les plus exaltantes. Elle le dessine et le met en mots dans une autre lettre-tableau qu'elle destine à son ami, l'architecte Brongniart. Les images et les émotions qu'Élisabeth parvient à transmettre sur la page ont la même force que les grands tableaux du Français Volaire, le plus grand spécialiste du genre, et de l'anglais Joseph Wright of Derby.

27. *Ibid.*, p. 429.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 428.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 435.

32. *Ibid.*

Naples est le lieu de la lumière blanche et éblouissante, dangereuse pour ses yeux de peintre comme le sera celle réfléchiée par la neige au cours des longues années passées en Russie. Mais c'est aussi, plus que Rome, le carrefour des rencontres les plus excitantes avec une tribu cosmopolite excentrique, des Skawronski, des Hamilton, nichés entre les palais surplombant le golfe, les villas vésuviennes et la *reggia* de Caserte. Naples est surtout la cour controversée des Bourbons, divisée entre les magnifiques résidences dispersées autour du golfe et Caserte, où la rencontre avec la volontaire et impétueuse Marie-Caroline lui fait découvrir, au-delà des nombreuses médisances circulant sur ses intrigues, ses inclinations maçonniques et sa moralité douteuse, une femme généreuse qui n'avait pas peur « de monter au cinquième étage d'un immeuble pour secourir des pauvres malheureux »<sup>33</sup>.

À l'été 1792, de retour à Rome, Vigée Le Brun projette de rentrer enfin en France, espérant que l'ordre politique ait été rétabli. Elle quitte la cité éternelle et, sur la route du retour, entend poursuivre son voyage d'Italie, y découvrir et étudier d'autres richesses artistiques : Florence à nouveau, Sienne, Parme, Venise.

Venise est une étape longuement attendue que la voyageuse affronte avec appréhension. Le guide qui lui fait découvrir la cité lagunaire, ses charmes et sa tradition picturale est Dominique Vivant Denon, l'une des intelligences les plus vives et polyvalentes de France et un excellent connaisseur de l'Italie. La Venise d'Élisabeth Vigée Le Brun est en partie celle des estampes, avec la fête du *Sposalizio del Mare* à laquelle elle assiste juste après son arrivée, et en partie celle du professionnalisme, avec la reconnaissance admirative des portraits au pastel de Rosalba Varriera. À la demande de Vivant Denon, elle réalise le portrait d'Isabella Marini, puis de Teotochi Albrizzi, dont elle fréquente le salon qui accueillera ensuite Madame de Staël, Chateaubriand, Stendhal et Byron. Son voyage italien se poursuit avec les visites de Padoue, de Vicence, avec un arrêt à la villa palladienne Capra, puis de Vérone, où elle admire les arènes et l'église de Sant'Anastasia. Peu après, dans l'espoir secret d'un retour possible dans sa patrie, elle se rend pour la seconde fois à Turin, où ayant appris la chute de la monarchie, le 10 août 1792, elle loue une petite villa sur les collines pour une période d'attente et de repos. À la suite de l'arrestation des membres de la famille royale, des milliers de familles d'émigrés dépourvus de tout moyen de subsistance affluent vers Turin, donnant lieu à ce qu'elle-même définit comme un spectacle déchirant :

---

33. É. Vigée Le Brun, *Souvenirs. 1755-1842*, p. 421.

En entrant dans la ville, que vois-je, mon Dieu ? les rues, les places encombrées d'hommes, de femmes de tout âge, qui se sauvaient des villes de France, et venaient à Turin chercher un asile<sup>34</sup>.

Elle apprend que son nom a été porté sur la liste des émigrés. Dans ces conditions, il lui est absolument impossible de rentrer en France. Alarmée et déçue, il ne lui reste plus qu'à se replier sur Milan, où elle peut compter sur des points de référence sûrs. Là, elle s'attarde longuement sur la *Cène* léonardesque : « un des chefs-d'œuvres de l'école italienne » qui « produisait encore un effet admirable »<sup>35</sup> ; elle examine les cartons de Raphaël pour les Chambres vaticanes et la collection de dessins de la Bibliothèque Ambrosienne. Dans la capitale de la Lombardie, elle rencontre l'ambassadeur d'Autriche, qui lui recommande chaleureusement de s'installer à Vienne, et en octobre 1792, une fois son expérience italienne achevée, elle part en voyage en compagnie d'un couple polonais en direction de Vienne, prolongeant ainsi son périple d'exilée et de portraitiste célèbre dans diverses cours du continent, y compris Saint-Pétersbourg, pendant plus de deux décennies.

Le voyage jusqu'à Vienne est long, chaotique. Mais, une fois encore, c'est un véritable émerveillement pour la peintre que de parcourir les montagnes et de traverser des forêts d'une telle beauté et voir « ces rochers d'une majesté imposante, embellis par la plus active végétation, par des chutes d'eau, brillantes comme du cristal, qui vont alimenter des torrents »<sup>36</sup>.

## Conclusion

En rassemblant ses souvenirs des années plus tard, à l'époque de la Restauration, Élisabeth Vigée Le Brun évoque son existence itinérante à travers l'écriture, le moyen par lequel l'exilé compense généralement l'absence de son pays. Malgré les omissions et les idéalizations de différents aspects de l'histoire personnelle de l'artiste, les *Souvenirs*, parus en 1835, constituent la rédemption et la défense de la réputation d'une femme, enviée et haïe, à qui l'on n'a pas pardonné son génie entreprenant, sa beauté et son succès professionnel. La rédaction des *Souvenirs* par des collaborateurs qui transcrivent la voix de l'exilée et révisent ses notes laisse transparaître le caractère fragmentaire d'une narration qui avance au travers de souvenirs et d'anecdotes plus ou moins vifs. Ce matériel est uniformisé par le style

---

34. *Ibid.*, p. 458.

35. *Ibid.*, p. 461.

36. *Ibid.*, p. 463.

mesuré de la narration du voyage, le liant qui rend le récit de l'itinéraire italien et européen d'une femme qui, par le biais de l'art, a su tirer profit d'une des situations les plus désastreuses auxquelles un être humain puisse être confronté.

Portraitiste géniale, sa réussite sociale est l'une des plus intéressantes de l'histoire féminine du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'écriture des lettres fut, pour elle, une façon d'achever sa grande œuvre picturale, en les réunissant, en les retravaillant, en les recréant. L'écriture épistolaire fut le moyen de peindre, autrement. En attendant de savoir dans quelle mesure Madame Vigée Le Brun nous a menti ou a été sincère, la lecture des *Souvenirs* reste le moyen le plus suggestif de pénétrer dans le monde d'une artiste qui a aimé infiniment la vie, mais qui « n'a trouvé le bonheur que dans la peinture »<sup>37</sup>.

Ylenia DE LUCA

*Université de Bari Aldo Moro*

---

37. J. Baillio, « Vigée Le Brun and the Classical Practice of Imitation », p. 138.

« LA STORIA HA PUR SEMPRE DEI VUOTI ».  
FIGURE DEL PAESAGGIO E DEL VIAGGIO  
IN ARTEMISIA DI ANNA BANTI

**Riassunto:** Il saggio si propone di esaminare la narrazione del paesaggio e del viaggio nel romanzo *Artemisia* (1947) di Anna Banti. Nella poetica dell'autrice, è attivo un rapporto molto stretto tra memoria psichica e memoria storica, che si riflette anche nella descrizione dei luoghi. L'immagine iniziale di Firenze sotto i bombardamenti, gli scorci cittadini e le tappe del viaggio di Artemisia fino a Londra, via mare e via terra, si offrono alla possibilità di essere osservati su più livelli: dal punto di vista della costruzione dell'itinerario (mutuata da un diario di viaggio seicentesco, *Europa milleseicentese* di Bernardo Bizoni), ma anche da quello pittorico. Il trattamento del dato visivo, infatti, tiene conto dell'estetica dell'illusionismo barocco, della lezione di Alessandro Manzoni e del sentimento sinestetico dello spazio, di matrice modernista.

**Résumé:** *L'article vise à examiner la narration du paysage et du voyage dans le roman Artemisia (1947) d'Anna Banti. Dans la poétique de l'écrivaine, il existe une relation très profonde entre mémoire psychique et mémoire historique, qui se reflète également dans la description des lieux. L'image initiale de Florence sous les bombardements, les vues des villes et les étapes du voyage d'Artemisia vers Londres, par mer et par terre, peuvent être observées à plusieurs niveaux: du point de vue de la construction de l'itinéraire (inspirée par un journal de voyage du XVII<sup>e</sup> siècle, Europa milleseicentese de Bernardo Bizoni), mais aussi du point de vue pictural. Le traitement des données visuelles tient compte de l'esthétique de l'illusionnisme baroque, de la leçon d'Alessandro Manzoni et du sentiment synesthétique de l'espace, d'origine moderniste.*

### Eccedere i segni

L'arte eccede i segni senza per questo rivelare nient'altro che questo eccesso, come un annuncio, un indizio, un presagio, dell'unità senza fondo [...] La violenza senza violenza è che la rivelazione non abbia luogo e resti imminente. Che essa riveli che non c'è niente da rivelare. La violenza violenta – e che violenta – rivela invece e crede di rivelare assolutamente. L'arte non è un simulacro o una forma apotropaica che ci proteggerebbe da una violenza insopportabile (la verità-Gorgone secondo Nietzsche, la pulsione cieca secondo Freud). E proprio il sapere che non c'è niente da rivelare, neanche



un abisso, e che il senza fondo non è il baratro di una conflagrazione, ma l'imminenza infinitamente sospesa su di sé<sup>1</sup>.

Queste parole, tratte da un saggio del 2002 di Jean-Luc Nancy, offrono una sintesi della sua indagine su violenza e verità, intese come funzioni dell'immagine nel definirsi in forma unitaria, simile a una lacerazione, a un atto che rivaleggia con la realtà. La cognizione di un'entità che rimane vacante, un'*unità senza fondo* che denuncia un'eterna sospensione su se stessa, sembra consuonare, attraverso i decenni, all'idea del visuale che attraversa il romanzo *Artemisia* di Anna Banti.

In questo saggio ci si occuperà del trattamento testuale del paesaggio e del viaggio all'interno dell'opera, organizzando l'analisi in quattro sezioni, corrispondenti ad altrettanti livelli di lettura. In questo primo paragrafo il *focus* è sulla formazione accademica di Banti come critica d'arte che, come è ovvio, arricchisce e determina la sua percezione dell'elemento vivo; inoltre il movimento di individuazione di una propria voce (in termini esistenziali e professionali) applicato all'esercizio di riscrittura – intesa come un agonismo con l'oblio – genera un particolare tipo di realismo «infestato» nella resa dei luoghi, legato alla memoria psichica. Nel secondo paragrafo, ci si concentrerà sull'impiego di fonti e tecniche: da un lato il *carnet* seicentesco di Bernardo Bizoni, dal quale Banti mutua l'itinerario del viaggio, dall'altro l'influsso del metodo di Longhi per la scrittura delle qualità spaziali dei fenomeni e la categoria della verosimiglianza in Manzoni. Il terzo paragrafo è dedicato alla costruzione del paesaggio visivo e del paesaggio sonoro, nel loro rapporto con la figura di Artemisia che è, allo stesso tempo, presenza umana che si articola nello spazio, nei luoghi, ma anche, in qualche modo, testimone di quei luoghi, impegnata nella riconfigurazione faticosa dei ricordi. Questo sforzo – e l'alleanza, quasi demiurgica, nella quale stringe protagonista e autrice – crea un particolare *luogo di tensione*, del quale, nel quarto paragrafo, si sonderanno alcuni degli effetti. Attraverso alcuni esempi testuali, si tenterà di dimostrare come, nella scrittura di Banti, l'illusionismo barocco della rappresentazione in assenza e la struttura dell'intermittenza propria del Modernismo concorrano a una restituzione del paesaggio (e dei paesaggi che si avvicendano nella disposizione del viaggio) che si fonda su un'estetica del brulichio, e del vuoto.

Che esistesse, in Banti, accanto alla sensibilità, anche un'auto-riflessività sul dato pittorico è un'evidenza attestata dalla sua biografia. La formazione da storica e critica dell'arte (la sua tesi di laurea sul pittore e incisore scen-

---

1. J.-L. Nancy, «Immagine e violenza», in *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 25-26.

tesco Marco Boschini fu seguita da Adolfo Venturi), il praticantato come saggista e come archivist<sup>2</sup>, i magisteri di Roberto Longhi, che fu anche suo compagno di vita, e di Hermann Voss, la vasta produzione giovanile di saggi dedicati, tra gli altri, a Lorenzo Lotto, Pietro Testa e Caravaggio<sup>3</sup>, sono tasselli che compongono l'orizzonte, intellettuale e vocazionale, al quale Banti si consacrò e al quale decise poi di abdicare, in virtù della carriera letteraria. Una rinuncia che, comunque, non fu mai assoluta: Anna Banti continuerà a scrivere con una certa regolarità sulle pagine di *Paragone*, la rivista fondata insieme a Longhi, e alla sua morte, nel 1970, ne diverrà direttrice. Le ragioni del cambio di rotta risiedono in una convinzione di insufficienza o, per meglio dire, di normalità, e dunque minorità, al cospetto del talento del marito. In una lettera del 1984 a Sandra Petrigiani, si legge:

Non ero fatta per la storia dell'arte. Non è stato un male cambiare campo. Anche perché visto che c'era già Longhi a fare il critico così bene, non mi pareva ci fosse bisogno di un'altra a fare la stessa cosa molto meno bene. Lui era un genio della critica d'arte, io sarei stata una normale storica dell'arte. Anche se qualche intuizione, in questo campo, l'ho avuta<sup>4</sup>.

È in questo momento di passaggio che avviene anche la rinuncia al nome di battesimo, Lucia Lopresti, e l'assunzione del *nom de plume* con il quale è ricordata. Se la scelta di uno pseudonimo implica sempre un posizionamento, nel caso della scrittura femminile la questione è resa più complicata da un'inevitabile esigenza di riconoscimento, di definizione e difesa della propria identità letteraria. E così il nome di una lontana parente – « quella signora velata di bianco che da bambina m'incantava » – si sostituisce al più infantile Lucia e al meno musicale Lopresti, ma anche

- 
2. Sul rapporto tra archivio e metodo si rinvia a: C. Giometti, « Catalogare “per vedere e per capire”. L'esperienza di Lucia Lopresti tra Adolfo Venturi e Roberto Longhi », *Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura diretto da Antonio Motta*, XIV, 2016, p. 89-96; A. Martorano, « L'archivio di Anna Banti: assenze e presenze documentarie », in Id., *Privilegio della parola scritta: gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2020, p. 161-176.
  3. Per approfondire, si rinvia a M.C. Storini, « Arte, figurazioni, scrittura: una riflessione su Anna Banti », *Letteratura e arte*, 17, 2019, p. 97-108, dal quale si riporta una selezione dei contributi saggistici apparsi sulle pagine de *L'Arte* tra il 1920 e il 1927: L. Lopresti, « Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto e il decimosettimo », *L'Arte*, XXIII, 1-2, 1920, p. 45-58; « Pietro Testa, incisore e pittore », *L'Arte*, XXIV, 1-2, 1921, p. 10-28 e 2-3, p. 74-84; « Una raccolta di xilografie cinesi », *L'Arte*, XXIV, 1-2, 1921, p. 29-33; « Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio », *L'Arte*, XXV, 2-3, 1922, p. 116; « Sul tempo più probabile della *Madonna dei Pellegrini* a S. Agostino », *L'Arte*, XXV, 4, 1922, p. 176; « Tre sculture di un siciliano a Roma », *L'Arte*, XXX, 2, 1927, p. 89-96.
  4. La lettera è raccolta in S. Petrigiani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 102 e già citata nel saggio di M.C. Storini, « Arte, figurazioni, scrittura... », p. 98.

al fregio del cognome Longhi, « già reso grande ». Si tratta, dunque, anche della conquista di una distanza e della creazione di un confine, attraverso un emblema onomastico « tutto diverso [...] segreto e autoritario »<sup>5</sup>.

Un'aspirazione simile – all'accesso al linguaggio dei maestri e dei padri, ma anche al proprio smarcarsi dalla loro autorità – orienta l'itinerario umano e artistico di Artemisia Gentileschi, e anche la parabola letteraria di Artemisia, protagonista dell'omonimo romanzo di Banti. La vicenda compositiva è nota: le prime stesure andarono perdute sotto i bombardamenti fiorentini del 1944 e la versione definitiva, edita da Sansoni tre anni più tardi<sup>6</sup>, fu dunque esito di una dolente riscrittura, un esercizio che riconvoca le funzioni della memoria, in termini di sfida, su di un piano ulteriore a quello, ovvio, di ricostruzione storiografica attraverso lo studio dei documenti. Se in questo procedimento risuona la eco del *bonario artificioso* sul quale si fonda la scrittura de *I promessi sposi*, la lezione di Alessandro Manzoni è presente, nel lavoro di Banti, sotto varie forme, a partire dalla profonda riflessione sulla nozione di verosimile che condusse nel saggio *Manzoni e noi*, uscito nel giugno 1956 su *Paragone Letteratura* (« un vero veduto dalla mente per sempre, o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente »<sup>7</sup>) e sulla scelta stupefacente, e da lei mutuata, di porre a sfondo del romanzo « un secolo come il Seicento, così grande e così sconosciuto »<sup>8</sup>.

Anche per queste ragioni – la fatica della riscrittura, l'evocazione di luoghi lontani nel tempo, e di un fondale misterioso – il viaggio di Artemisia, via mare e via terra, da Roma fino alla corte di Londra, si configura « come un vero e proprio trapasso esistenziale e intellettuale »<sup>9</sup>, un percorso interiore di conciliazione al padre Orazio, ma anche di determinazione della propria autenticità identitaria e pittorica. È in questo doppio movimento, nello sforzo di elaborare la distanza, nei termini di una doppia tensione, che si rintracciano la struttura prospettica e la « realtà visiva » del viaggio, l'ordito di un paesaggio dal quale emana sempre un sentimento profondo

5. Le citazioni sono tratte da una lettera a Giuseppe Leonelli del 1973 e da un'intervista rilasciata a Sandra Petrignani nel 1983, e sono contenute in M.C. Storini, « Arte, figurazioni, scrittura... », p. 99.

6. A. Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947. L'edizione è corredata da undici incisioni di Mino Maccari, tirate a due colori.

7. A. Banti, « Manzoni e noi », in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 58. Per approfondire le nozioni di verosimiglianza e di realismo in Manzoni, e i rapporti che intrattengono con l'illusionismo barocco, e con la pittura di Caravaggio (ovvio vertice della vicenda biografica e artistica di Orazio e Artemisia Gentileschi) si rinvia a D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

8. *Ibid.*

9. S. Sgavichchia, « Anna Banti, *Artemisia*. Il tempo nello spazio del viaggio », in *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2016, p. 25-44: 42.

e segreto, irrelato al pensiero e alla memoria, al loro essere indistricabili dall'azione dello sguardo.

Cesare Garboli parla, a questo proposito, di una sostanza spettrale e metafisica che permea la restituzione visuale dei luoghi, e di realismo fantasmatico, « un tipo di realismo che attualizza, come certe fotografie di ectoplasmi, delle forze, delle meteore psichiche, dando loro non il corpo o la forma buia e sconvolta che loro spetterebbe, ma il vestito ben corretto e ben piegato dei romanzi tradizionali »<sup>10</sup>.

### *Per speculum in aenigmate*

Sulla complessità di questa operazione espressiva si tornerà tra poco, tentando di isolarne alcuni aspetti stilistici e di esaminarli nella loro relazione con i riferimenti estetici e normativi di Banti ma, intanto, è essenziale evidenziare che l'intelaiatura dell'itinerario di viaggio ricalca con esattezza quello di *Europa milleseicentese* di Bernardo Bizoni, un *carnet* che racconta gli spostamenti, da Roma a Londra, del marchese romano Vincenzo Giustiniani, banchiere, intellettuale e collezionista d'arte, vissuto a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Anna Banti ne curò l'edizione Rizzoli del 1942, a partire da un autografo custodito presso la Biblioteca Vaticana, e nell'introduzione non mancò di sottolineare la natura *extra-vagante* del documento, una delle poche testimonianze italiane di un viaggio europeo, in un orizzonte costellato dai racconti francesi e tedeschi dei *Grand Tour*<sup>11</sup>.

Gianfranco Contini, che nota anche qualche calco di stilemi, sottolinea come l'operazione editoriale in sé, di recupero di un esemplare di scrittura privata seicentesca, si ponga sotto « l'incomparabile patrocinio di Manzoni quale contrabbandiere della poesia dell'età barocca »<sup>12</sup>. Si potrebbe aggiungere che la decisione di utilizzare, quale fonte e « prototipo » del viaggio di Artemisia, un *journal de voyage* (complicandone l'itinerario con l'aggiunta di tappe e deviazioni e impreziosendone la tessitura descrittiva del paesaggio) si situa all'interno di una specifica e doppia concezione dell'archivio, da parte di Banti: da un lato, come è ovvio, luogo memoriale, nel quale la trasmissione storica viene operata attraverso la classificazione

10. C. Garboli, « Anna Banti e il tempo », in *L'opera di Anna Banti* (Atti del convegno di studi, Firenze 8-9 maggio 1992), E. Biagini (dir.), Firenze, Olschki, 1997, p. 14. Sul tema del realismo visuale di Banti, è tornato, in anni più recenti, D. Torrecchia, « Uno "sguardo narrante" al di là del postmoderno. Anna Banti e Paolo Volponi, tra immagini e racconto », *Studi Novecenteschi*, vol. 33, n° 71, 2006, p. 135-153.

11. Cf. anche S. Sgavicchia, « Anna Banti, *Artemisia*... », p. 41.

12. G. Contini, « Parere ritardato su *Artemisia* », *Fiera Letteraria*, 4, 1949, ora in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 177.

e la selezione dei documenti, dall'altro terreno « sorgivo », ove il ricordo può essere rielaborato in forma letteraria<sup>13</sup>.

Esiste una corrispondenza – che, in sede compositiva, diverrà anche impostazione prospettica dello sguardo – tra tale atteggiamento e il metodo di Roberto Longhi, che concepiva la storia dell'arte in termini di *relazione* e di ricerca di *equivalenti verbali* dei valori formali delle opere. Ma soprattutto, ed è ancora Contini a rilevarlo in un saggio coevo a quello dedicato ad *Artemisia*, la critica di Longhi ha il proprio paradigma nella possibilità di trascendere l'« ortodossia » nell'analisi del fenomeno figurale, il confino « nei preliminari, nella protasi, o [...] nel narcete, della critica vera »<sup>14</sup>. Questa trascendenza si realizza attraverso l'apertura alla qualità *spaziale* (e dunque ottica e immaginifica) del fenomeno stesso, che si compone proprio nella relazione *memoriale* con altri fenomeni.

Fra gli ammiratori di Longhi, la categoria ingenua, sbalordito mercante o scolaro, lo celebra in prima istanza come mostro di memoria. Ma non è detto che il semplice non percepisca *per speculum in aenigmate* qualcosa di essenziale: la « memoria », per quanto eccezionalissima, di Longhi è la facoltà di seriare l'immagine tra le immagini prossime, in ogni direzione, secondo linee il più possibile complete; di descrivere la rete di relazioni che avvolge il punto. Questa facoltà eminente d'integrare la « spazialità » del fenomeno è, qualunque siano i poteri « mistici » (cioè irrelatamente intuitivi) del nostro, dote di scienziato [...] <sup>15</sup>.

Lo specchio è dunque il varco per l'enigma. Il documento, la testimonianza del vero storico, è acquisito e trasceso: si dischiude uno spazio. « Per narrare occorre una certa distanza [...] la distanza per vedere le cose nella loro luce chiara »<sup>16</sup>. Nei saggi, Banti disseminò indizi di questo *modus operandi*. In *Romanzo e romanzo storico* (1951), ad esempio, « [l]a memoria che ha fatto in tempo a scegliere, [...] suggerisce e trasferisce il fatto crudo dall'ordine dell'avvenuto a quello del supposto »<sup>17</sup>; in *Neorealismo*

13. L'impiego e la nozione dell'archivio, da parte di Banti, sembrano precorrere di qualche decennio quelli contemporanei, concepiti nell'ambito dei *Postcolonial Studies*. Per approfondire, si rinvia a A. Appadurai, « Archive and Aspiration », in *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, J. Brouwer, A. Mulder (dir.), Rotterdam, NAI Publishers, 2003, p. 14-25 e S. Rolnik, « Archive Mania », in *Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*, J. Pollock (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 215-228.

14. G. Contini, « Sul metodo di Roberto Longhi », *Belfagor*, 2, 1949, ora in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, p. 105.

15. *Ibid.*

16. G. Livi (intervista di), « Tutto si è guastato », *Corriere della Sera*, 15 aprile 1971, p. 12.

17. A. Banti, « Romanzo e romanzo storico », in *Opinioni*, p. 41-42.

nel *cinema italiano* (1950), dove si distingue tra l'« autentico patimento » delle pellicole di Rossellini e di De Sica e il documentarismo sentimentale meditato a tavolino del film italiano da esportazione<sup>18</sup>, perché – come rammentato in *Manzoni e noi* (1956) – « pretendere di fotografare la vita, come oggi si usa, è, a ben riflettere, una assai modesta e corta ambizione »<sup>19</sup>. E, poco più avanti: « [...] se c'è un'alta forma di memoria, questa è la storica, una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni rabdomantici di una trapassata realtà, la interpreta, la ricomponne, la restituisce a una costante morale che dal buon senso alle passioni estreme, abbraccia le azioni e i sentimenti umani »<sup>20</sup> e, ancora, a proposito del metodo che consentì a Manzoni di constatare e sperimentare « le conseguenze oggettive, ottiche »<sup>21</sup> delle vicende narrate, di nuovo la risposta è custodita nella consultazione dei referti, a dimostrazione di « con quali mezzi elementari si possa attingere il tono epico e insieme la più visiva realtà »<sup>22</sup>.

Infine, il passaggio più rivelativo, nel quale la rivelazione è segnalata programmaticamente:

Voglio dire – e questa è la confessione più difficile, quella che potrebbe offrire al critico la chiave del mio lavoro e la lente per discernerne le falle – voglio dire che mi servì a distinguere quanto nei *Promessi* si apparenta allo spirito dell'*Adelchi*; a sceverare cioè nel romanzo le parti realistiche (o per usare il linguaggio manzoniano, « verosimili », ché altra realtà, nella cosiddetta « fiction » non c'è) da quelle più conformi al gusto ottocentesco, e che in fondo potrebbero definirsi di maniera, anche se di questa maniera sono il prototipo. I motivi poi di questa distinzione, bene o male giustificati, ma fondati sull'analisi di ogni pagina e su una scelta, in coscienza, meditata, mi confermarono nella sincerità della mia vocazione narrativa che era proprio quella di raggiungere secondo le mie possibilità, la verisimiglianza manzoniana, e cioè storica: intendendo con questo ultimo termine un costante tener d'occhio il fattore tempo che, appena lo percepiamo, è sempre « passato » e comanda con eguale rigore l'istante or ora trascorso dai secoli più remoti<sup>23</sup>.

La verisimiglianza è posta in un rapporto di contrapposizione e complementarità con il gusto « di maniera ». Sarebbe possibile aprire qui una lunga digressione su quello che, in una conferenza del 1963 su *Le mosche*

18. A. Banti, « Neorealismo nel cinema italiano », *Paragone*, 1950, ora in *Opinioni*, p. 90-101.

19. A. Banti, « Manzoni e noi », p. 59.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 60.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 62-63.

*d'oro*, Pier Paolo Pasolini definì il «meraviglioso manierismo» di Banti («connettivo profondo e radioso tra sensualità, irrazionale e indistinta, e sapienza profonda e pacata degli strumenti dell'espressione») che, per lui, è eredità del «barocco» di Gadda, condivisa con Bassani<sup>24</sup>, ma anche sulla definizione longhiana di manierismo come momento di prevalenza degli «umori balzani, lunatici, spesso introversi, per non dire altro»<sup>25</sup> e sugli studi di Giuliano Briganti che ne proiettano il riverbero fino al Romanticismo gotico europeo, finendo per riparare nei territori della psicanalisi<sup>26</sup>. Sempre negli anni 1950 anche lo psicanalista heideggeriano Ludwig Binswanger ha tematizzato il legame tra manierismo artistico e manierismo inteso come forma di esistenza, individuando la funzione dell'artificio nel tentativo di gestione, per mezzo del ricorso ai modelli, della difficoltà umana di «articolarsi dentro il tutto»<sup>27</sup>.

Quello che conta è la sensibilità – figurativa, storica e narrativa – di Banti nei confronti della relazione tra l'umano (anzi tra «l'azione umana»<sup>28</sup>) e le profondità dello scenario, spaziale e temporale, nel quale si dispiega – il «tutto dentro il quale si articola» – creando un luogo equivoco, di connessione tra il tracciato visivo e quello biografico e, al tempo stesso, un sistema di controllo. In questo senso, si stabilisce un nesso molto evidente tra viaggio e memoria, nel segno di una funzione quasi «demiurgica» nell'evocazione dei luoghi e del ricordo dei luoghi. Tale ricordo è inteso come entità sommersa, come «trapassata realtà», appunto, impossibile da disimporre dall'esperienza ma, allo stesso tempo, accessibile – e rappresentabile – solo attraverso la mediazione dell'artificio.

### *Who is talking?*

L'affaccio panoramico, col quale il romanzo si apre, «l'alba faticosa e bianca di un giorno d'agosto»<sup>29</sup> che si espande sulla Firenze bombardata, possiede, come rilevato già da Sgavichia<sup>30</sup>, un'indubbia tonalità rosselliniana. Così

24. Cf. M.A. Bazzocchi, «Pasolini manierista», *Autografo*, XXVII, 61, 2019, p. 63-76.

25. R. Longhi, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico: 1951-1970*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 56.

26. Cf. G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1977.

27. Cf. L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

28. A. Banti, «Manzoni e noi», p. 59: «Discernere nel tessuto velocemente trascorrente dei "fatti" accaduti un momento o un secolo fa, quanto di eterno accomuna e distingue le azioni umane, ecco il compito del narratore che è sempre uno storico».

29. A. Banti, *Artemisia*, D. Brogi (a cura di), Milano, Mondadori, 2023, p. 5.

30. Cf. S. Sgavichia, «Anna Banti, *Artemisia...*», p. 37-38.

il montaggio, che restringe e si sofferma su di un vialetto dei giardini di Boboli e su di una donna in lacrime. La natura chiaroscurale della relazione tra Gentileschi e Banti è stabilita fin dalle prime battute. « “Non piangere” *Don't cry. Who is talking?* »<sup>31</sup>. Seppure l'origine acustica del pianto sarà presto individuata (è l'autrice, che apprende di aver perduto per sempre il suo manoscritto sotto le macerie della casa crollata), la presenza di Artemisia, anch'ella ritratta, tra le altre immagini, piangente, con un fazzoletto sulla bocca per non essere udita, è immediatamente incarnata. Questa interdipendenza tra le due<sup>32</sup>, nella quale si riflette l'interdipendenza tra vita e scrittura, non è però fluidificazione di confine:

*Nothing so crude as an identification: Anna Banti does not find herself in Artemisia Gentileschi – any more, or less, than Woolf thinks that she is Orlando. On the contrary, Artemisia is for ever and supremely someone else. And the novelist is her thrall – her amanuensis*<sup>33</sup>.

La possibilità di fraintendimento poggia su di una equivocità che racconta una tensione, affine a quella, indagata da tanta critica, tra ritratto e autoritratto nella galleria delle opere di Artemisia Gentileschi. Una delle tele sulle quali, per ragioni ovvie, l'attenzione si è appuntata di più e più ripetutamente è l'*Allegoria della Pittura* (1638-39, conservata oggi presso la Royal Collection Trust di Londra), considerata da alcuni il più emblematico degli autoritratti, da altri il ritratto di un'altra giovane pittrice prodigiosa, Annella De Rosa, conosciuta da Artemisia a Napoli e poi morta per mano del marito<sup>34</sup>. Banti mantiene aperta la supposizione, pur propendendo per la seconda possibilità. Daniela Brogi, curatrice dell'edizione Mondadori del 2023 del romanzo, rileva come, inclinando lo sguardo e la prospettiva, il ritratto sia, prima di tutto, « un procedimento narrativo e formale di riconoscimento »<sup>35</sup> e di appropriazione<sup>36</sup>.

31. S. Sontag, « A double destiny. On Anna Banti's Artemisia », *Paragone*, LVI, 2005, p. 9.

32. M.C. Papini, « Artemisia e Orlando », in *L'opera di Anna Banti*, p. 119-134.

33. S. Sontag, « A double destiny... », p. 10.

34. E. Genesio, « Anna Banti et Artemisia Gentileschi: une rencontre entre récit et peinture », *Marges. Revue d'art contemporain*, 3, 2004, p. 57.

35. D. Brogi, « Becoming Artemisia / Diventare Artemisia. Un racconto raffigurato », appendice a A. Banti, *Artemisia*, D. Brogi (a cura di), p. 219. Al saggio si rinvia anche per la bibliografia aggiornata, con riferimento particolare alla sezione dedicata a testi e cataloghi, p. 224-225.

36. E. Genesio, « Anna Banti et Artemisia Gentileschi... », p. 47: « L'autoportrait-autobiographie dans *Artemisia* est cette représentation en absence, cette métaphore qui constitue le parcours obligé pour dire la peinture. Dérivant de ce désir, la description picturale est le résultat de ce parcours, tout comme la tentative du narrateur cèle le désir de s'appropriier l'objet décrit ».



Le figure umane emergono dal fondale, in Banti come in Gentileschi, ma anche in Manzoni<sup>37</sup>, rivaleggiando con l'ombra, alla maniera di Caravaggio, un'ombra densa, percorsa da fenditure di luce. Di nuovo, è l'azione, il corpo in movimento, ad affiorare, a imporsi, come avviene in teatro<sup>38</sup>, e in questa scelta – che è una scelta di poetica – si indovina una risposta al già menzionato quesito posto da Banti a proposito della capacità di Manzoni (che è poi l'assunto dell'illusionismo) di «far vedere» ciò che lui stesso non vide, di convocare figure e luoghi «*sans modèle, de mémoire*»<sup>39</sup>.

In questo senso, soprattutto, *Artemisia* è un romanzo che, nella specifica qualità dipintiva<sup>40</sup> della scrittura, attualizza il proprio presupposto, il proprio antifatto: essere costruito su di un agonismo con l'oblio. Artemisia, moltiplicata in «immagini pulite, nitidissime, rilucenti sotto il sole di maggio»<sup>41</sup>, si staglia contro le campiture vaste di un paesaggio distrutto, una Firenze ricostruita in archivio, ma è anche «immagine-desiderio», come evidenzia con efficacia Bazzocchi, «figura allegorica bloccata nelle profondità del tempo»<sup>42</sup>, che richiama il tema di Persefone ma, si direbbe, anche quello di Euridice. Prolungando questa suggestione, si può notare come l'esperienza del viaggio – che integra alla dimensione dello spazio quella del tempo, e le pone su di una direttrice di movimento – non possa che determinare una linea di frizione con la «fissità» dell'immagine mitologica, archetipica, imponendole dunque un violento principio di metamorfosi che si realizza spesso attraverso l'intermittenza – e a volte il collasso l'uno dentro l'altro – dei piani temporali.

### *Intermittences*

È ormai evidente che l'intera operazione della scrittura è fondata su di un vuoto, o su più vuoti. Si tratta della illusionistica *représentation en absence*, dell'«imminenza infinitamente sospesa su di sé» della quale parla Nancy

37. Cf. D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi...*, p. 73-76.

38. A proposito della dimensione teatrale di *Artemisia*, si segnala l'esistenza di una riduzione in scene del romanzo, *Corte Savella*, firmata da Banti nel 1960 e forse mai rappresentata. Dell'opera, che si incentra sugli atti del processo per stupro, fa menzione anche D. Torrecchia, «Uno "sguardo narrante"...», p. 149.

39. E. Genesio, «Anna Banti et Artemisia Gentileschi...», p. 57.

40. La nozione di «dipintivo» è un prelievo da G. Savarese, *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Roma, Bulzoni, 1990.

41. A. Banti, *Artemisia*, p. 6.

42. Cf. M.A. Bazzocchi, «Artemisia: immagine-desiderio», in Id., *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 112-158.

o, per lambire il pensiero di Jean-François Lyotard in *Discours, figure* (1971)<sup>43</sup>, dell'auscultazione profonda di un silenzio, di un mutismo. Ma è anche il vuoto inteso come pezzo mancante nella ricerca d'archivio: « certo non vi è documentazione, per quanto estesa ed approfondita, che possa sciogliere tutti gli interrogativi che il passato ci pone. La storia ha pur sempre dei vuoti »<sup>44</sup>, come denuncerà Banti stessa, nel 1981, a commento della pubblicazione del suo racconto, *Je vous écris d'un pays lointain*, nell'antologia del Premio Campiello. E, per slittamento, il « vuoto di memoria », che implica il funzionamento individuale, neurale, ma che apre all'equivocità in un romanzo che, come *Artemisia*, si sostanzia dell'intersezione tra le funzioni della memoria storica e della memoria psichica. Nel romanzo si contano otto occorrenze del lemma « vuoto ». La prima, inaugurale, è incastonata tra le macerie fiorentine, sulla crosta della terra sconvolta, accanto all'immaginazione dell'affaccio dal Belvedere e il ricordo della tazzina dalla quale beveva da bambina, *petite madeleine* proustiana, appena prima della scoperta più dolorosa: « E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono « non piangere » mi tocca in fretta come un'onda che s'allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria, e in questa forma gli presto orecchio »<sup>45</sup>. Banti, come segnala Contini, « ha troppa coscienza storica (che cioè la psicologia è relativa a una certa cultura, non già un dato riferibile a un'invariabile natura umana) per non essere la prima a denunciare l'anacronismo, l'ingresso del soggetto nell'oggetto »<sup>46</sup>. Ha anche troppa coscienza letteraria per non riconoscere le matrici della propria impresa, a partire dalla valorizzazione del dato sonoro nella raffigurazione del paesaggio.

Se Bazzocchi chiama in causa la « struttura del risveglio » di Walter Benjamin per il trattamento e la ricomposizione / resurrezione dell'immagine frammentaria<sup>47</sup>, a questa suggestione si può forse accostare quella dell'inconscio acustico, tematizzato nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935) e, al pari dell'inconscio ottico, dispositivo involontario di discesa nei fondali della coscienza, o, nel momento della composizione, dell'« ingresso del soggetto nell'oggetto » postulato da Contini.

43. J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Milano, Edizioni Unicopli, 1988 [prima ed.: *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971].

44. A. Banti, *Romanzi e racconti*, F. Garavini (a cura di), Milano, Mondadori, 2013, p. 1726. Cf. S. Sgavicchia, « Anna Banti, *Artemisia...* », p. 28.

45. A. Banti, *Artemisia*, p. 5-6.

46. G. Contini, « Parere ritardato su *Artemisia* », p. 176.

47. M.A. Bazzocchi, « Artemisia: immagine-desiderio », p. 113.

Il paesaggio di Banti vive di questa coesistenza tra riferimenti visivi, spesso realizzati in forma di squarcio, e riferimenti auditivi che dischiudono varchi nella memoria e nella percezione. Il procedimento – agito, si diceva, con consapevolezza letteraria – ha due riferimenti principali. Da una parte, di nuovo, Manzoni, capace di refertare la qualità ritmica dell'azione:

con queste semplici proposizioni che s'incalzano con un ritmo di cui non conosco l'eguale per rendere l'ineluttabilità di una spinta e il quasi suono di una ossessiva fanfara guerresca [...] par di udire un ultimo tuono disperdersi squallidamente sulla campagna deserta e allibita<sup>48</sup>.

Dall'altra, per la capacità di sintetizzare nell'istantaneità dello sguardo, la molteplicità (e la polifonia) del paesaggio, Virginia Woolf, il cui « gioco portentoso » trova la propria cifra proprio nell'« [...] estro della viaggiatrice, contenta di abbracciare con un sol colpo d'occhio un paese straniero, un quadro goduto sinora avaramente »<sup>49</sup>. E ancora:

Era questa, per Virginia Woolf, la realtà: un inseguirsi e inserirsi di motivi interiori, legati alla storia di un minuto o di una vita, e che prendon le mosse dalle più fugaci e terrestri occasioni: il suono di una parola, il sapore di un cibo, l'ombra di una nuvola sul mare<sup>50</sup>.

Seppure un cenno alla qualità ampia e fulminea dell'acquisizione viva si ritrovi anche in una pagina dedicata a Matilde Serao<sup>51</sup> (« occhio a ventosa »), il sentimento sinestetico dei luoghi – blindato, non a caso, all'ispirazione del viaggio, che implica, oltre al movimento, la sua temporalità – è di chiara origine modernista.

Si avverte che, quasi negli stessi anni, Banti tradusse *Jacob's room* (uscito nel 1950 per Mondadori), ingaggiando dunque un « corpo a corpo » con la scrittura di Woolf, e che ebbe certamente presente anche il saggio *Modern Fiction*, uscito nel 1919, con il titolo *Modern Novels* sul supplemento del *Times* e poi ripubblicato, con il titolo odierno, nel 1925 in *The Common Reader*. Varrà riportarne un passaggio:

Analizzate per un attimo una mente normale in un mondo normale. La mente riceve una miriade di impressioni – futili, fantastiche, evanescenti, o scolpite con una punta d'acciaio. Esse ci giungono da ogni parte, in uno

48. A. Banti, « Manzoni e noi », p. 60.

49. A. Banti, « Umanità della Woolf », *Paragone*, 1952, ora in *Opinioni*, p. 70.

50. *Ibid.*, p. 68.

51. Cf. A. Banti, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1979.

scroscio incessante di innumerevoli atomi; e mentre ricadono, mentre prendono forma nella vita di un qualsiasi lunedì o martedì, acquistano un accento diverso dal solito; l'attimo importante diventa questo e non quello; quindi, se uno scrittore fosse un uomo libero e non uno schiavo, se potesse scrivere quello che vuole, e non quello che deve, se potesse fondare il suo lavoro sul proprio modo di sentire e non sulle convenzioni, non esisterebbe nessun intreccio, nessuna commedia, nessuna tragedia, nessuna storia d'amore o catastrofe nello stile comunemente accettato, e forse nemmeno un bottone cucito secondo i dettami dei sarti di Bond Street. La vita non è una serie di lampioncini disposti in ordine simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci racchiude dall'alba della coscienza fino alla fine<sup>52</sup>.

Il punto è significativo perché, nella libertà di scrittura congetturata da Woolf, si verificherebbe un collasso, un superamento, delle strutture stesse del romanzo. In uno studio del 2004, che porta il titolo significativo di « Modernism Misunderstood », Nicoletta Pireddu offre una problematizzazione (e un interessante contrappunto) della questione, sostenendo che il fatto che Banti non abbia mai oltrepassato quella linea di infrangimento delle architetture del romanzo (ma, al contrario, abbia fondato la propria scrittura sulla stabilità dei documenti storici), la situi a una grande distanza dal modernismo di Woolf, del quale rimane una « *passive reader* »<sup>53</sup>.

Pur tenendo conto delle tante linee di divergenza (per citarne una soltanto: il ritardo italiano nella ricezione del dibattito psicanalitico<sup>54</sup> e i rapporti equivoci, ma prossimi, tra Woolf e Freud), quello che qui interessa mettere in luce è proprio la modalità di applicazione del procedimento modernista da parte di Banti che, senza investire l'architettura complessiva dell'intreccio, funziona come un sistema dell'intermittenza e la fende di continuo, attraverso espedienti di montaggio, procedimenti descrittivi e giochi di diffrazioni<sup>55</sup>, tra piani identitari e piani temporali. Piero Bigongiari ha evidenziato proprio un procedimento antinomico (un'increspatura tra il fattuale e il lirico, generatrice di un senso di spossessione) che conferisce allo spazio una prospettiva allucinata, la possibilità barocca dell'« infinito

52. V. Woolf, « Il romanzo moderno », in Id., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, L. Rampello (a cura di), Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 192.

53. Cf. N. Pireddu, « Modernism Misunderstood: Anna Banti translates Virginia Woolf », *Comparative Literature*, 56, 2004, p. 54-76.

54. Cf. G. Alfano, S. Carrai, *Letteratura e psicanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019 e in particolare la Parte III, costituita da un censimento delle edizioni di Freud e Jung, tra il 1915 e il 1981, curata da Domenico Scarpa.

55. Per l'elemento della diffrazione in *Artemisia*, cf. G. Contini, « Parere ritardato su *Artemisia* ».

in pochi metri»<sup>56</sup>. Nella scrittura di Banti « passa un lampo, un' unghiata di quella memoria che l'uomo moderno non sa darsi che unifichi le proprie *intermittences* in una vera, compiuta storia, percorribile nei due sensi »<sup>57</sup>.

In questa luce, appare dunque non casuale che i luoghi del romanzo ove l'estetica del « brulichio », dell'intermittenza, del movimento continuo è particolarmente attiva siano quelli dedicati al paesaggio, e al viaggio. Il primo si offre a essere interpretato, oltre che come immagine esteriore, anche come paesaggio interiore e paesaggio sonoro<sup>58</sup>, il secondo – che si apre con una notazione di suono, il rintocco della campana di Santa Maria del Popolo – è esperienza trasformativa per eccellenza, e, costituendo una direttrice di attraversamento di luoghi in rapido susseguirsi, acquisisce il carattere di una fantasmagoria, intesa come avvicendamento di illusioni ottiche<sup>59</sup> prodotte da una lanterna magica.

Il primo istante di viaggio le dà « una vertigine di eternità »<sup>60</sup> e subito le immagini iniziano a turbinare:

Cavallanti e postiglioni andavano attorno con le lanterne come fosse ancor notte; dalle impannate delle osterie trapelavano lumicini. Un mendico, disteso su un banco di pietra, pareva morto. Un cavaliere dai grossi mustacchi alla spagnola fece impennare il suo palafreno e bravava uno staffiere che zoppicava<sup>61</sup>.

La sedia in vettura è « canto del fuoco »<sup>62</sup> e, poche ore dopo, la « prima pioggia ghiaccia cade minuta »<sup>63</sup> su Siena. Attraverso la memoria, riappare l'immagine di Gentileschi e sua figlia a passeggio che « cercavano per le chiese pitture moderne, segnatamente lavori di un certo Rutilio, giovane di gran speranze, come dicono. Ma a Siena non c'è che anticaglie aguzze [...] »<sup>64</sup>, il viaggio riprende: « Era finito il bel tempo. Per le discese sassose fu un rovinio, una nebbia da non veder la strada. Lo sportello era rotto, l'aria entrava gelata [...] »<sup>65</sup>. E poi, con andamento ellittico, Firenze: « La luce

---

56. P. Bigongiari, « Antinomie stilistiche in A. Banti », in *L'opera di Anna Banti*, p. 7.

57. *Ibid.*, p. 8.

58. Per la nozione di paesaggio acustico si rinvia al suo primo teorico: R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.

59. A proposito delle « catene di immagini » in *Artemisia*, cf. anche C. Garboli, « Anna Banti e il tempo ».

60. A. Banti, *Artemisia*, p. 34.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, p. 36.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*

calava, il crepuscolo scendeva sull'Arno, un crepuscolo verde, e Artemisia stirava le braccia come se fosse sola»<sup>66</sup>, che sprofonda nel ricordo di un anno prima (« non osava aprir la finestra a San Spirito »<sup>67</sup>) e in quello, lontano, d'infanzia, dell'amica Cecilia, i balzi « dalle fratte del Pincio, verso la sua finestra »<sup>68</sup>. La notte è il tempo dell'ascolto, sulla sponda calda dell'Arno, « alveare invisibile »<sup>69</sup> di suoni e presenze. Roma, « l'oro ottobrino »<sup>70</sup> della capitale, a Roma Artemisia « fu donzella precipitata e sposa legittima »<sup>71</sup>, di nuovo il ricordo, l'immagine *en absence*: « Roma, che cosa è Roma oggi? Dalle fontane ai palazzi, dalle botteghe alle chiese, le dicono che è tutta cambiata, né lei ha mai avuto occasione di rivederla »<sup>72</sup>. La memoria che, ancora, precipita nel presente napoletano, ancora il rollo della carrozza, e due folle cittadine, che si sovrappongono:

Era bello scorrere sola, per Roma, in carrozza di nolo, e sfidare rischi e calunnie. Era avventuroso vestirsi da paggio e sforzare il passo, allungandolo. Ma non c'è gusto né rischi a fendere oggi questa folla di Toledo stracciata e pomposa, attenta solo agli equipaggi ricchi, ai funerali, ai lazzi dei lazzari, alle ceste delle ciambelle e dei mandorlati<sup>73</sup>.

E poi, ancora, la notte, e il silenzio che ricompone il paesaggio:

la notte sopraggiunta è silenziosa come in campagna. Nessun lazzaro che grida, nessun infante che si lagna, nessuna carrozza che strepiti. E neppure il mare si sente, il mare è quieto. Non c'è luna nel quadro della finestra aperta<sup>74</sup>.

La partenza finalmente: « l'ultimo oggetto che Artemisia colse sul suolo di Napoli »<sup>75</sup> è il sorriso sdentato « d'ignoto »<sup>76</sup> di Don Giacinto, appena prima che l'immagine femminile (come in una crisi di derealizzazione) sprofondi e si disfi nella percezione dolorosa dei luoghi, in una sorta di *Addio ai monti* in forma di gorgo:

---

66. *Ibid.*, p. 43.

67. *Ibid.*, p. 44.

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 47.

70. *Ibid.*, p. 32.

71. *Ibid.*, p. 93.

72. *Ibid.*, p. 104.

73. *Ibid.*, p. 111.

74. *Ibid.*, p. 117.

75. *Ibid.*, p. 127.

76. *Ibid.*

E lei stessa non si riconosceva più, affannata, a bocca tremante, intesa a resistere come un bruco o un ragno. L'esaltazione di un minuto, le illusioni, persino l'immagine, dianzi così spiccata, di Artemisia Gentileschi pittrice che va alla Corte di Londra, le onde sporche del porto se le sono inghiottite. Fra l'intrico di vele, alberi, poppe inarcate, non distingue più la riva, solo i monti intorno a Napoli la salutano dandole la misura della sua distanza da terra. Ai polpastrelli freddi non si comunica l'ardore combusto del legno<sup>77</sup>.

Tempo dopo, la partenza da Genova per Marsiglia, sotto la cupola dell'oscurità, recherà invece, come rileva Bazzocchi, « un esplicito tassello woolfiano »<sup>78</sup>, e la sua sparizione: « Il faro era scomparso, nero il mare, ma dalla notte trapelava un chiarore che suggeriva lontananze rassegnate in eterno, irrevocabili ricordi »<sup>79</sup>.

\*  
\* \* \*

Questi esempi, di necessità parziali, sembrano concorrere alla dimostrazione di come Banti – grazie alla sapienza di una scrittura che, senza mai farsi ecfrastica, affonda nella possibilità di convivenza tra opposti psichici offerta dal linguaggio dell'immagine – abbia saputo evocare, sulla pagina, il sentimento illusionistico del miraggio. *Per speculum in aenigmate*, attraverso espedienti stilistici, luministici e di montaggio – non scindibili dalla sua esperienza di « lettrice di quadri »<sup>80</sup>, di studiosa e di esploratrice di archivi – Anna Banti, sulle tracce della storia di Artemisia Gentileschi, si è mossa nelle zone d'ombra e in quelle chiaroscurali della memoria, e della memoria femminile. Accettando l'impegno (e realizzando l'impresa), proprio come Virginia Woolf, di « una spedizione sul suolo lunare »<sup>81</sup>.

Ilaria ROSSINI

*Scuola Superiore Meridionale, Napoli*

77. A. Banti, *Artemisia*, p. 127-128.

78. M.A. Bazzocchi, « Artemisia: immagine-desiderio », p. 136.

79. *Ibid.*, p. 142.

80. D. Brogi, « Becoming Artemisia... », p. 222.

81. A. Banti, « Umanità della Woolf », p. 70.

## SUGGERZIONI ALBANESI NEL VIAGGIO IN CALABRIA DI CATERINA PIGORINI BERI (1883)

**Riassunto:** Il saggio analizza le modalità con cui Caterina Pigorini Beri, all'interno del reportage *In Calabria* (1883), descrive il suo incontro con le popolazioni albanesi del Pollino ricorrendo, in maniera consapevole e sistematica, agli stilemi della letteratura di esplorazione dell'Africa subsahariana. Il presente contributo evidenzia come l'utilizzo di simili stereotipi non è concepito in chiave razzista ma, piuttosto, come un mezzo retorico per esprimere l'oscillazione vissuta dalla viaggiatrice fra la fascinazione e la repulsione nei confronti delle popolazioni locali. Una compresenza contraddittoria di repulsione e attrazione che sembra quasi rimandare al topos del « mal d'Africa ». Le pagine sugli albanesi, però, non si esauriscono nei registri dell'esotismo o della descrizione dell'alterità, in quanto Pigorini Beri le rende un'opportunità di riflessione sul significato di essere un'intellettuale e una viaggiatrice solitaria nel meridione italiano di fine Ottocento.

**Résumé:** *L'article analyse la manière utilisée par Caterina Pigorini Beri, dans son reportage In Calabria (1883), pour décrire sa rencontre avec les populations albanaises du Pollino en utilisant consciemment des éléments stylistiques rappelant la littérature d'exploration de l'Afrique subsaharienne. Cette contribution souligne que l'utilisation de ces stéréotypes n'est pas conçue de manière raciste, mais plutôt comme un moyen rhétorique d'exprimer l'oscillation vécue par la voyageuse entre fascination et répulsion envers les populations locales. Une coexistence contradictoire de répulsion et d'attraction qui semble presque renvoyer au thème littéraire italien du « mal d'Africa ». Cependant, les pages sur les Albanais ne se limitent pas à l'exotisme ou à la description de l'altérité, car Pigorini Beri les utilise comme une occasion de réfléchir sur sa condition d'intellectuelle et de voyageuse solitaire dans le sud de l'Italie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.*

Nel 1999, delineando una panoramica dei resoconti di viaggio in Italia scritti da viaggiatori italiani nel corso del XIX secolo, Luca Clerici esprimeva un giudizio severo, per non dire impietoso, sul reportage *In Calabria* di Caterina Pigorini Beri<sup>1</sup>:

---

1. Caterina Pigorini nacque a Fontanellato (Parma) nel 1845, l'antropologo Luigi Pigorini era suo fratello maggiore. Ottenuta la licenza magistrale, Caterina Pigorini insegnò in vari istituti femminili delle Marche fino a ottenere, nel 1870, la nomina a direttrice della Regia



La stilizzazione blandamente umoristica della viaggiatrice convive con una prospettiva pseudo-scientifica, di taglio demo-psicologico: la realtà calabrese messa a fuoco è ridotta a cartolina, le descrizioni estetizzanti ritraggono personaggi in abito tipico che ballano la tarantella, raffigurati secondo un paradigma retorico e mistificante<sup>2</sup>.

Clerici stronca l'opera riducendola a poco più di un collage di stereotipi, privo di qualsiasi spessore letterario e originalità. Tale posizione, d'altronde, si colloca perfettamente nel segno delle valutazioni che erano state espresse sulla scrittrice nei decenni precedenti. Fra gli anni 1950 e 1980, gli studiosi (soprattutto antropologi) che si sono occupati dei libri di Pigorini Beri avevano sistematicamente criticato sia il diletterantismo dell'autrice, a causa dello scarso rigore scientifico della sua formazione etnologica, sia il suo eccessivo trasporto letterario di ispirazione romantica<sup>3</sup>. Pigorini Beri veniva descritta come una scrittrice mediocre e totalmente schiacciata sui cliché letterari che, in maniera meccanica e involontaria, si ritrovava a utilizzare<sup>4</sup>.

In anni più recenti, però, numerose studiose hanno ricalibrato il giudizio sull'autrice e sui suoi resoconti di viaggio<sup>5</sup>. Come sottolineato da Ricciarda Ricorda, dietro tale ripensamento non vi è la mera volontà di rivalutare a tutti i costi le opere da un punto di vista artistico, esagerandone i meriti o nascondendone i limiti. Si tratta piuttosto di smussare i giudizi troppo perentori – che risultano spesso frettolosi – per tentare di

---

Scuola Normale di Camerino. Pochi anni dopo sposerà l'avvocato Antonio Beri, sindaco della città, abbandonando l'insegnamento. Da questo momento in poi, si dedicò soprattutto a una multiforme attività letteraria spaziante dalla narrativa ai manuali di comportamento, passando per i resoconti di viaggio e gli studi di etnografia. Morì a Roma nel 1924.

2. L. Clerici, «Per un atlante dei resoconti di viaggiatori italiani in Italia: l'Ottocento», in *Il Viaggio in Italia. Modelli, stili, lingue*, I. Crotti (dir.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 162.
3. Per una disamina delle posizioni critiche espresse dall'antropologia italiana su Pigorini Beri si rimanda a P. De Sanctis Ricciardone, *L'Italia di Caterina. Demologia ed antropologia nelle opere di Caterina Pigorini-Beri (1845-1924)*, Roma, Bagatto, 1990, p. 36-37.
4. Giuseppe Cocchiara, ad esempio, definisce le descrizioni dei calabresi di Pigorini Beri delle mere idealizzazioni imbevute di «quella ingenuità che fu propria dei romantici latte e miele», cf. G. Cocchiara, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 482-483.
5. Si vedano: P. Zambon, «La provincia consueta e le terre lontane. Letteratura e antropologia nelle scrittrici del XIX secolo», in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, A. Salvi, S. Cavalli, D. Savio (dir.), Pisa, ETS, 2021, p. 27-46; *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, S. Tatti, C. Licameli (dir.), Brescia, Morcelliana, 2023; L. Faienza, «Tra diletterantismo e scienza: la proto-etnografia di Caterina Pigorini Beri in Costumi e superstizioni dell'Appennino marchigiano», *Altre Modernità*, n° 29, 2023, p. 69-79; R. Ricorda, «La scrittura di viaggio delle donne negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento», in *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, F. Frediani, R. Ricorda, L. Rossi (dir.), Milano, Franco Angeli, 2012, p. 107-123; R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar, 2011.

comprendere meglio la figura intellettuale dell'autrice e il contesto culturale in cui i suoi testi sono stati concepiti<sup>6</sup>.

Il cosiddetto «dilettantismo» di Pigorini Beri, ad esempio, viene reinterpretato da Lucia Faienza non più come una mancanza di preparazione scientifica, ma come una consapevole impostazione non-specialistica<sup>7</sup>. Una deliberata scelta stilistica e contenutistica – peraltro apertamente rivendicata dall'autrice nell'introduzione all'edizione in volume di *In Calabria* – adottata per potersi rivolgere a un pubblico ampio e variegato, non ristretto ai soli circoli di appassionati di demologia o di letteratura di viaggio<sup>8</sup>. Questa impostazione generalista è legata anche al fatto che il reportage fu pubblicato inizialmente su *Nuova Antologia*, una rivista che, come indicato programmaticamente già dal sottotitolo, si occupava di «Scienze, Lettere, Arti» con un approccio di ampio respiro<sup>9</sup>. Era dunque perfettamente logico, in tale contesto, che nel corso del resoconto la divagazione colta (densa di suggestioni provenienti dalla letteratura romantica) coesistesse con la nota etnografica di impostazione scientifica. La pubblicazione sulle colonne di *Nuova Antologia*, inoltre, testimonia come Pigorini Beri non fosse un personaggio ai margini della scena letteraria italiana ma una scrittrice affermata, con stabili rapporti di collaborazione con periodici prestigiosi<sup>10</sup>.

Nel presente contributo vorrei restare nel solco di questo riposizionamento critico, riconoscendo a Pigorini Beri il suo ruolo di scrittrice apprezzata, ben inserita nel panorama letterario nazionale e pienamente cosciente dei propri mezzi espressivi. Nello specifico, vorrei concentrarmi sul secondo capitolo di *In Calabria*, intitolato «Fra gli albanesi»<sup>11</sup>. In questo capitolo, il ricorso a stereotipi narrativi e descrittivi, in particolar modo derivanti dalla coeva letteratura di esplorazione dell'Africa, è particolarmente massiccio,

6. R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento....*, p. 70-74.

7. Cf. L. Faienza, «Tra dilettantismo e scienza...», p. 69.

8. C. Pigorini Beri, *In Calabria*, Torino, Casanova, 1892, p. IX-XI.

9. Vedasi R. Ricorda, «*La Nuova Antologia* 1866-1915. Letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento», Padova, Liviana, 1980.

10. Per una rassegna degli scritti di Pigorini Beri, si rimanda a L.M. Reale, «Voci di glossario da "Costumi e superstizioni dell'Appennino marchigiano" (1899) di Caterina Pigorini Beri», *Contributi di Filologia dell'Italia mediana*, XXVI, 2012, p. 181-244.

11. Il reportage venne pubblicato in sei puntate fra il 1883 e il 1884: C. Pigorini Beri, «Passeggiate», *Nuova Antologia*, vol. 70, fasc. 13, 1883, p. 62-75; «Fra gli albanesi», *Nuova Antologia*, vol. 70, fasc. 16, 1883, p. 695-716; «Sila», *Nuova Antologia*, vol. 71, fasc. 17, 1883, p. 96-125; «Stregonerie», *Nuova Antologia*, vol. 72, fasc. 21, 1883, p. 33-60; «Fra i due mari», *Nuova Antologia*, vol. 72, fasc. 23, 1883, p. 493-523; «Dal Jonio al Tirreno», *Nuova Antologia*, vol. 73, fasc. 1, 1884, p. 24-46. Verrà ristampato in volume con il titolo *In Calabria* e con l'aggiunta di una breve introduzione nel 1892.

tanto da divenire un elemento centrale della narrazione. L'obiettivo del presente contributo sarà comprendere come tali cliché, lungi dall'essere utilizzati acriticamente, furono usati con consapevolezza dall'autrice per raccontare il suo incontro, a tratti burrascoso, con le popolazioni albanesi della Calabria settentrionale avvenuto nel 1882.

Ritengo che, a tal proposito, sia utile ripartire proprio da un'intuizione di Luca Clerici formulata nel medesimo saggio in cui stronca senza appello *In Calabria*. Secondo Clerici, Pigorini Beri è una scrittrice che produce letteratura di viaggio « prevalentemente orientate verso il testo », ovvero dei resoconti che non hanno lo scopo di descrivere il mondo che il viaggiatore attraversa ma, piuttosto, raccontare come quest'ultimo ha interagito col mondo e come poi ha scelto di riportare le sue sensazioni<sup>12</sup>. « Fra gli albanesi » aggiunge forse poco alle nostre conoscenze sulle condizioni di vita degli albanesi di Calabria dei primi anni ottanta del XIX secolo, ma ci può dire molto delle reazioni dell'autrice davanti alla realtà calabrese dell'epoca e del modo in cui ha deciso di trasmettere le sue impressioni al pubblico. Analizzare il resoconto di Pigorini Beri, osservandone attentamente i tratti stereotipati e le strategie descrittive, può dunque fornirci un prezioso spaccato delle modalità con cui una viaggiatrice (solitaria) è entrata in contatto con l'alterità nell'Italia di fine Ottocento.

### Un'Africa vicino casa

*In Calabria* si apre con un lungo capitolo in cui la viaggiatrice ripercorre il suo itinerario dal Tavoliere delle Puglie fino al « vallone di Rovito », nel Cosentino<sup>13</sup>. La narrazione di questa prima tappa è un pretesto per alternare descrizioni etnografiche, con un interesse particolare per usi e costumi dei calabresi, a racconti aneddotici di matrice bozzettistica e pittoresca<sup>14</sup>. Il viaggio, nei successivi capitoli, prosegue quasi sempre seguendo uno spostamento geografico da nord verso sud (prima la Sila, poi Cosenza, Catanzaro e infine il Reggino) e una narrazione che intervalla aneddoti a rilevazioni demologiche. Il secondo capitolo, però, rappresenta un'eccezione rispetto alla discesa verso meridione. Dopo la conclusione della prima tappa e il suo arrivo a Cosenza, la viaggiatrice decide di visitare un villaggio

12. L. Clerici, « Per un atlante... », p. 156.

13. C. Pigorini Beri, « Passeggiate », p. 75.

14. Per una panoramica dei resoconti di viaggio in Calabria pubblicati nell'Ottocento, si segnala E. Pesenti Rosi, « Le voyage en Calabre (N. Douglas, G. Gissing et A. Dumas) », in *Voyages d'artistes et artistes voyageurs. Actes du 130<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques « Voyages et voyageurs »*, C. Valin (dir.), Paris, Éditions du CTHS, 2008, p. 47-54.

abitato da albanesi – di cui sceglie di non menzionare il nome – e per fare ciò risale verso nord fino alle pendici del Pollino<sup>15</sup>.

Pigorini Beri si sente in dovere di spiegare al suo pubblico che tale deviazione, non priva di difficoltà logistiche, è dettata dal suo vivo desiderio di osservare direttamente le « antiche e immutate tradizioni orientali » delle popolazioni albanesi di Calabria<sup>16</sup>. L'autrice ripercorre come durante la giovinezza, negli anni cinquanta, fosse entrata in contatto con le vicende nazionali del popolo albanese tramite numerose letture, appassionandosi con spirito risorgimentale alle sorti degli albanesi e alle lotte di Giorgio Castriota Scanderbeg contro gli ottomani<sup>17</sup>.

La menzione di Scanderbeg offre l'occasione di tratteggiare, in una breve digressione storica, le vicende delle comunità albanesi trasferitesi in Italia fra il XV e il XVIII secolo. Pigorini Beri sottolinea il loro isolamento secolare, le loro difficili condizioni di vita ma anche la caparbia del loro attaccamento culturale alla madrepatria. L'accento al sentimento nazionale consente all'autrice di dilungarsi in un documentatissimo elogio della poesia tradizionale albanese, definita « orientale » – e perciò, nella sua ottica, irrimediabilmente frammentaria e carente di coerenza interna – ma non per questo inferiore per valore ad autori quali Petrarca o Ariosto<sup>18</sup>.

Nell'offrire al lettore questa colta disamina della storia e della cultura degli albanesi in Italia, Pigorini Beri aderisce perfettamente a quel paradigma descrittivo che considerava, per citare Michele Nani, il meridione italiano un « Oriente vicino » e un « Medioevo vicino a casa »<sup>19</sup>. I villaggi albanesi del Pollino vengono immaginati come isole esotiche e sperdute, rimaste immobili in un passato vago e affascinante. Lembi di Oriente sospesi in una dimensione atemporale e immaginifica, a cui Pigorini Beri si riferisce a più riprese con il nome evocativo ma desueto, ripreso da una canzone tradizionale, di « Bella Morea »<sup>20</sup>.

---

15. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 699. L'anonimo villaggio, stando alle generiche informazioni fornite dalla viaggiatrice, andrebbe collocato non lontano da Castrovillari.

16. *Ibid.*, p. 695.

17. L'autrice afferma che un contributo fondamentale per il suo precoce interesse per gli albanesi venne fornito dagli scritti giovanili di Dora D'Istria. La vicinanza di Dora d'Istria alla causa albanese è sintetizzata in D. Camarda, *A Dora d'Istria. Gli albanesi*, Livorno, Tip. G. Fabbreschi, 1870, p. 3-7.

18. *Ibid.*, p. 696. Pigorini Beri cita alcune antologie di canti albanesi, facendo in particolar modo riferimento a G. De Rada, N. Jenò De Coronei, *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, Firenze, Tipografia Federico Bencini, 1866.

19. M. Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Roma, Carocci, 2006, p. 101 e 109.

20. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 699. La canzone era apparsa, tradotta in italiano, in D. Camarda, *Appendice al saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese*, Prato,

La viaggiatrice rimarca a più riprese quanto i villaggi fossero difficili da raggiungere, difficili da comprendere, forse addirittura pericolosi e, proprio per questo, anche irrimediabilmente attraenti. La «Bella Morea» finisce così per assumere i caratteri, sempre per citare una brillante definizione proposta da Nani, di un'«Africa di dentro»<sup>21</sup>. I villaggi albanesi, come molti altri territori del sud della penisola, diventavano il primo assaggio in termini geografici di quell'«Africa tenebrosa» che, fra gli anni sessanta e novanta dell'Ottocento, popolò i resoconti di esplorazione e i romanzi di avventura<sup>22</sup>. Un'Africa a portata di mano, controllabile ma già sufficientemente misteriosa per essere interessante. Come scrive Pigorini Beri, il villaggio si estendeva «sotto il sole d'Italia saettante, ma sopportabile, all'ombra della croce di Savoia che sfolgorava sulla porta del municipio»; una terra già esotica, ma ancora inserita nella rassicurante cornice del Regno d'Italia<sup>23</sup>.

Pigorini Beri dimostra a più riprese di muoversi consapevolmente nel paradigma dell'«Africa di dentro». Nel momento in cui farà un bilancio della propria esperienza in Calabria, nel penultimo capitolo dell'opera, parlerà di un «viaggio coloniale»<sup>24</sup> e più avanti di un vero e proprio «viaggio di esplorazione»<sup>25</sup>. Ricorda evidenza come queste definizioni vadano intese in senso ironico, inserendole in quel quadro di autosvalutazione semiseria che accompagna molte delle riflessioni di Pigorini Beri nel corso del reportage<sup>26</sup>. Vorrei sottolineare, però, che i rimandi alla letteratura di esplorazione dell'Africa sono molto più che un riferimento superficiale tramite cui fare autoironia. Il rapporto con la letteratura di viaggio in Africa e i suoi stilemi è una costante dell'opera, che in questo secondo capitolo emerge in maniera particolare. La letteratura di esplorazione è

---

Tipografia F. Alberghetti e C., 1866, p. 127. «Morea» è l'antico nome del Peloponneso e Camarda, in una nota, spiega come la canzone ricordasse l'esodo di alcune comunità albanesi dalla penisola greca (da loro considerata la patria ancestrale) verso la Sicilia e la Calabria.

21. M. Nani, *Ai confini della nazione...*, p. 109.
22. Per la grande fortuna dell'immagine letteraria dell'«Africa tenebrosa» in Italia rimandiamo a F. Surdich, *L'esplorazione italiana dell'Africa*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
23. C. Pigorini Beri, «Fra gli albanesi», p. 700. Dieter Richter sintetizza efficacemente tali dinamiche di esotizzazione del meridione italiano: «Il modo di percepire durante l'Ottocento si trasforma di nuovo. È la stessa alterità, il presunto carattere "non europeo" che adesso viene idealizzato come la peculiarità del Mezzogiorno. L'esotismo borghese scopre il Mezzogiorno moresco, arabo, il mondo misterioso della sensualità orientale. "Africa": un secolo prima parola chiave negativa per la caratterizzazione della diversità del Sud, il termine diviene adesso l'espressione dell'incanto del viaggio». Cf. D. Richter, «Immagini del sud. Introduzione ai lavori», in *La scoperta del sud: il Meridione, l'Italia, l'Europa*, D. Richter, E. Kanceff (dir.), Moncalieri, CIRVI, 1994, p. 11.
24. C. Pigorini Beri, «Fra i due mari», p. 517.
25. *Ibid.*, p. 522.
26. R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento...*, p. 71.

coscientemente adoperata da Pigorini Beri come una lente attraverso cui osservare la Calabria e i suoi abitanti, oltre che come un mezzo stilistico attraverso cui raccontare al suo pubblico gli aspetti culturali più difficilmente comprensibili delle popolazioni calabresi.

Una delle prime convenzioni dei resoconti di esplorazione a cui Pigorini Beri ricorre è l'uso retorico della delusione. Nutrite da tante suggestioni storiche e letterarie, le aspettative dell'autrice nei confronti del villaggio albanese sono elevatissime e Pigorini Beri comunica sin da subito ai suoi lettori che, avvicinandosi al centro abitato, « ardev[a] di vedere gli abiti d'oro e di broccato, di sentire le cadenze melodiose d'un canto lento e soave »<sup>27</sup>. La realtà, però, si rivela subito molto diversa. Il villaggio è definito « povero e lurido », mentre la popolazione si dimostra schiva, sospettosa e assai lontana, anche esteticamente, dai precedenti modelli idealizzati<sup>28</sup>. Nessuna donna sembra indossare lo sgargiante costume tradizionale, nessun canto melodioso si ascolta fra le strade piene soltanto di fango e bambini malvestiti. L'autrice, colpita da uno spettacolo così poco pittoresco, confessa al lettore tutto il suo disappunto, dichiarando di aver vissuto un « crudele disinganno »<sup>29</sup>. De Sanctis Ricciardone, analizzando questa sezione del capitolo, parla di « disillusione del viaggiatore infarcito di suggestioni romantiche » e interpreta l'intero passaggio come una metafora letteraria della crisi del popolarismo di matrice tommaseiana sperimentata in prima persona da Pigorini Beri<sup>30</sup>. Un'esternazione dai toni tanto accesi si potrebbe anche considerare un pretesto per concentrare l'attenzione sull'estrema povertà del villaggio: la critica sociale è un elemento costante dell'opera e l'autrice si dimostra sempre assai interessata alle difficili condizioni di vita dei calabresi.

Presentare al lettore la propria disillusione, però, può anche essere letto come un preciso ricorso retorico a un topos strutturale della letteratura di esplorazione dell'Africa. Come spiegato da Isabelle Surun, la delusione davanti all'Africa subsahariana, che spesso appariva molto meno grandiosa di come la si leggeva nei libri, divenne un cliché dei resoconti di viaggio sin dal primo Ottocento<sup>31</sup>. Il disincanto finì quasi per diventare uno schema

27. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 699.

28. *Ibid.*, p. 700.

29. *Ibid.*, p. 701.

30. Si veda P. De Sanctis Ricciardone, *L'Italia di Caterina...*, p. 48-49.

31. La delusione di trovarsi davanti a una città molto meno imponente della sua rappresentazione leggendaria diventò, già a inizio Ottocento, uno snodo fondamentale dei resoconti di viaggio a Timbuctù, nonché un nuovo elemento strutturale del suo mito letterario. Cf. I. Surun, « La découverte de Tombouctou: déconstruction et reconstruction d'un mythe géographique », *L'espace géographique*, t. 31, n° 2, 2002, p. 131-144.

retorico obbligato quando si dovevano descrivere luoghi particolarmente significativi come, ad esempio, la città di Timbuctù. La disillusione fungeva anche da mezzo autoritativo in quanto gli esploratori, dichiarandosi delusi, rendevano maggiormente credibile il proprio racconto. Autorappresentandosi come osservatori distaccati e oggettivi, i viaggiatori si accreditavano presso il loro pubblico come testimoni rigorosi e poco inclini a farsi prendere da facili entusiasmi letterari<sup>32</sup>. Pigorini Beri, demolendo le suggestioni sugli albanesi che lei stessa aveva presentato poco prima, contribuisce da un lato a proporsi come una voce autorevole, dall'altro a seguire apertamente le orme dei più noti esploratori dell'Africa, gettando le basi per quell'analogia retorica che verrà poi sviluppata nelle pagine seguenti.

La delusione patita, per quanto « crudele », non interrompe però l'impresa. Pigorini Beri si inoltra nei vicoli del paese, accompagnata dagli sguardi obliqui degli abitanti e dal continuo mormorio di una frase in albanese che la viaggiatrice ritiene un (poco cordiale) saluto: « *chii yst burr* »<sup>33</sup>. Dopo un lungo girovagare, l'autrice viene intercettata da un gruppo di donne che la invitano risolutamente a entrare in una casa, definita nient'altro che una « *stamberga* »<sup>34</sup>.

Inizia a questo punto la sezione più emotivamente e narrativamente coinvolgente del capitolo. La casa si riempie presto di altre donne e bambini che spingono la viaggiatrice sul fondo dell'unica stanza, tanto che quest'ultima comincia a provare una certa apprensione<sup>35</sup>. Le donne iniziano a porle (in un italiano stentato) due domande con insistenza: qual è il motivo della sua visita al villaggio? La viaggiatrice è sposata o nubile? Pigorini Beri cerca di appagare la loro curiosità, ma le sue risposte risultano impacciate e insoddisfacenti. La frase « *chii yst burr* » continua a essere ripetuta e la massa di persone le si avvicina ulteriormente.

Le donne albanesi sono sempre presentate come un gruppo coeso e del tutto impersonale, un monolite in cui non esistono identità singole e neppure nomi. Il prosieguo del capitolo sarà giocato proprio su questo incessante sistema di opposizioni, attraverso la ripetizione della contrap-

32. Vedasi in particolar modo I. Surun, *Dévoiler l'Afrique? Lieux et pratiques de l'exploration (Afrique occidentale, 1780-1880)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018.

33. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 701.

34. *Ibid.*, p. 702. La casa e la calca di donne e bambini verranno descritti con accenti vividi e drammatici poche pagine dopo: « L'antro scuro, illuminato solo dalla porticina aperta da cui il riflesso giallastro del sole sulla via fangosa entrava insieme al puzzo umido della pioggia recente, mi faceva una specie di terrore indistinto, a cui i fiati molteplici e le esalazioni delle carni sudaticcie delle donne e la luridezza dei bamboli accrescevano l'oppressione e il malessere » (*ibid.*, p. 705).

35. *Ibid.*, p. 702.

posizione – che rischia di diventare scontro – fra il blocco collettivo e incombente delle « donne » e l'individualità della viaggiatrice<sup>36</sup>.

La narrazione da questo momento si fa concitata e Pigorini Beri racconta come le venga quasi ordinato di togliersi il cappello e sciogliersi i capelli:

Cominciavo a perdere la pazienza: il circolo s'era ristretto e le mie persecutrici stendevano ancora le mani sul mio capo alzandosi in punta di piedi per tirarmi i capelli. Quando le vidi avanzarsi non dissi minacciose, ma in preda ad un certo esaltamento fanatico, stesi le mani con impeto: – Cosa volete da me! Non toccatemi, gridai, non toccatemi<sup>37</sup>.

Solo con difficoltà la viaggiatrice riesce a mantenere il proprio sangue freddo e, dopo alcune faticose spiegazioni, a scoprire finalmente il motivo di tanta invadente curiosità. Le donne albanesi, nonostante le sue rassicurazioni, non erano convinte che anche la viaggiatrice fosse una donna. Pigorini Beri descrive accuratamente come il gruppo non concepisse che una donna, soprattutto se sposata, viaggiasse da sola per contrade sconosciute. Per assicurarsi, dunque, che non fosse un uomo forestiero vestito in maniera inusuale, avevano deciso di vederle i capelli sciolti e toccarli con mano. Il tanto ripetuto « *chii yst burr* » non era affatto un saluto, ma significava « costui è un uomo »<sup>38</sup>.

L'equivoco sul genere della viaggiatrice è un'occasione che Pigorini Beri sfrutta per riflettere sul suo particolare status e sulle profonde differenze che la allontanano dalla massa indistinta delle donne albanesi. La diversità, in primo luogo, sembrerebbe di natura fisica ed estetica. La viaggiatrice si descrive come alta, spigolosa, vestita in un razionale abito da viaggio (non bello ma senz'altro pratico), mentre le albanesi sono basse, tarchiate, « sudaticcie », mestamente vestite di scuro<sup>39</sup>. Ma la differenza più basilare, nota Pigorini Beri, è sul piano culturale dell'indipendenza personale. Lei può muoversi e viaggiare in relativa autonomia, indipendentemente dalla presenza di suo marito, mentre per le donne albanesi il viaggio è una

36. La rappresentazione del contrasto fra la singolarità dell'esploratore e la massa senza identità definite delle popolazioni subsahariane è un altro tratto costitutivo dei resoconti di esplorazione del tardo Ottocento, si rimanda a tal proposito a L. Koivunen, *Visualizing Africa in Nineteenth-Century British Travel Accounts*, London, Routledge, 2009; J. McAleer, *Representing Africa: Landscape, Exploration and Empire in Southern Africa, 1780-1870*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

37. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 704.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*, p. 702. A proposito degli abiti da viaggio, si veda O. Morelli, « Funzione e retorica dell'abito da viaggio », in *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, L. Borghi, N. Livi Bacci, U. Reder (dir.), Moncalieri, CIRVI, 1988, p. 181-213.



faccenda esclusivamente maschile. Sono i loro mariti e figli maschi a spostarsi, sempre per necessità e spesso emigrando verso gli Stati Uniti, mentre loro si vedono destinate a trascorrere l'intera esistenza nel villaggio natale. Pigorini Beri identifica la sua diversità (e, nella sua ottica conservatrice, anche la sua superiorità) nella capacità di concepire il viaggio come un'attività femminile e nella concreta possibilità di metterla in pratica<sup>40</sup>. Il viaggio scava un solco profondissimo fra le donne albanesi, che mai romperanno la loro immobilità, e Pigorini Beri, una donna sposata che poteva non farsi «scrupoli di viaggiar sola in contrade nuove», assecondando tanto il suo diletto quanto la sua curiosità<sup>41</sup>.

Nonostante si fosse arrivati alla risoluzione dell'equivoco, l'attenzione molesta delle donne albanesi continua ad aumentare. A causa di ciò, Pigorini Beri sperimenta un senso di estraneità sempre più vivo che cristallizza in un'articolata similitudine:

In quel momento compresi il capitano Cecchi davanti alla regina di Ghera, e gli esploratori europei davanti al re Menelik: mi abbandonò l'amore dell'arte e quello della scienza e ripensai con una certa tenerezza a' luoghi lontani pieni di pace e di affetti<sup>42</sup>.

È stato raggiunto l'acme del capitolo, il momento di massima tensione narrativa in cui sembra addirittura che vi possa essere un epilogo violento. La tensione accumulata lungo numerose pagine, però, si scioglie improvvisamente. Pigorini Beri, recuperando il controllo della situazione, grida alle sue antagoniste il nome di uno dei maggiorenti del paese, un ex colonello garibaldino, per cui possedeva una lettera di presentazione. Il solo nome del personaggio illustre, «come una bandiera o un amuleto salvatore», la libera istantaneamente dalle attenzioni indiscrete della folla che si fende al suo passaggio consentendole di lasciare la casa<sup>43</sup>. La viaggiatrice, provata, trova rifugio in casa del notabile giurando a sé stessa che non avrebbe mai più messo piede nella «Bella Morea»<sup>44</sup>.

### Fra attrazione e repulsione

Il crescendo degli attriti culminante nel rimando esplicito all'esplorazione dell'Etiopia rappresenta lo snodo fondamentale del capitolo. Il parallelismo con l'«Africa nera» non è una similitudine casuale, ma una precisa strategia

40. R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento...*, p. 74.

41. C. Pigorini Beri, «Fra gli albanesi», p. 698.

42. *Ibid.*, p. 704-705.

43. *Ibid.*, p. 705. Pigorini Beri non fa il nome del notabile né fornisce ulteriori dettagli su di lui.

44. *Ibid.*

narrativa e descrittiva. Si tratta di un mezzo consapevolmente utilizzato da Pigorini Beri per creare non tanto una superficiale immagine dell'alterità del villaggio albanese e dei suoi abitanti, quanto un'efficace raffigurazione della sua reazione al ruvido contatto con questa alterità.

La scrittrice, nel *mare magnum* della letteratura sull'esplorazione dell'Africa subsahariana, sceglie un esempio che doveva essere ben noto ai lettori di *Nuova Antologia*: una relazione di Antonio Cecchi, intitolata *Dallo Scioa al Ghera*, era infatti stata pubblicata dal periodico l'anno precedente<sup>45</sup>. Pigorini Beri, dunque, per rafforzare il suo parallelismo crea un gioco di rimandi intertestuali tutto interno alla rivista, rifacendosi a degli esempi che il suo pubblico poteva cogliere agevolmente<sup>46</sup>.

Da un punto di vista narrativo, l'episodio richiama la struttura dei resoconti che raccontavano dei contatti, spesso ostili, fra esploratori occidentali e popolazioni africane. La violenza presagita e all'ultimo istante non concretizzata come anche lo scioglimento repentino della tensione poco prima che fosse fatto del male al protagonista sono, infatti, due escamotage tipici della letteratura di esplorazione<sup>47</sup>. Jean-Marie Seillan, analizzando le dinamiche interne dei resoconti di viaggio in Africa e dei romanzi d'avventura che da questi ultimi erano tratti, parla di un sistematico piacere per la violenza (sconfinante nel voyeurismo) che innervava tutti i momenti più significativi della narrazione. Si tratta di un espediente che permetteva di far balenare davanti agli occhi del pubblico le scene più grandguignolesche senza, però, che i protagonisti vi fossero realmente coinvolti<sup>48</sup>. La violenza presagita diventava così un facile mezzo per colpire l'attenzione e la sensibilità dei lettori, speziando il racconto e aggiungendo sempre nuovi segmenti alla trama.

Pigorini Beri ricorre sicuramente a questo cliché per arricchire la narrazione e rendere più movimentato un capitolo che, fino a quel momento, aveva visto poca azione e molte descrizioni. Nella similitudine, però, si

45. A. Cecchi, «Dallo Scioa al Ghera», *Nuova Antologia*, vol. 63, fasc. 9, 1882, p. 122-136. Nel fascicolo successivo, sarà pubblicata una novella della stessa Pigorini Beri: C. Pigorini Beri, «Similia Similibus. Novella», *Nuova Antologia*, vol. 63, fasc. 10, 1882, p. 294-305.

46. All'inizio degli anni ottanta del XIX secolo, Menelik era noto unicamente per essere uno dei re dell'Etiopia meridionale: non era ancora divenuto imperatore né si era guadagnato, sulla stampa colonialista, la fama di acerrimo nemico degli italiani. Cf. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, vol. 1: *Dall'Unità alla Marcia su Roma*, Roma - Bari, Laterza, 1985; G. Finaldi, *Italian National Identity in the Scramble for Africa. Italy's African Wars in the Era of Nation-Building, 1870-1990*, Bern, Peter Lang, 2009.

47. Per un'analisi dell'evoluzione dell'immagine dell'esploratore suppliziato, rimandiamo a D. Ciarlo, *Advertising Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Harvard, Harvard University Press, 2011, p. 102-104.

48. J.-M. Seillan, *Aux sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Khartala, 2009, p. 453.

possono individuare altre due funzioni. In primo luogo, serve a dare ulteriore materialità, ricorrendo a un'immagine plastica e di sicuro impatto, alla netta cesura esistente fra la viaggiatrice e le donne albanesi. Il contatto degli esploratori europei con le popolazioni dell'Africa centro-orientale era una delle più vivide e radicali rappresentazione dell'incontro (e dello scontro) con il diverso che poteva essere offerta ai lettori del tardo Ottocento. Richiamare alla mente del pubblico la spedizione Cecchi significava marcare una differenza netta fra la viaggiatrice, con la sua civile educazione e il suo autocontrollo tipico della figura dell'esploratore, e una massa di persone vittime dei propri istinti e della propria ignoranza<sup>49</sup>.

Pigorini Beri, però, non è interessata a formulare dei paragoni esplicitamente razzisti, né tenterà mai un diretto accostamento denigratorio fra gli etiopici e le donne albanesi, sottintendendo che queste ultime fossero equiparabili a dei « selvaggi »<sup>50</sup>. È vero altresì che, sull'onda dello spavento provato, la viaggiatrice si abbandona a pensieri assai pessimisti. Appena uscita dalla « stamberga », mette in dubbio dapprima il principio di uguaglianza fra gli esseri umani e poi il fatto che nel regno d'Italia possano esistere leggi ugualmente valide sia per lei, educata viaggiatrice settentrionale, che per gli albanesi di Calabria<sup>51</sup>. In queste righe si palesa tutto il conservatorismo e l'incrollabile paternalismo che, come evidenziato da Adriana Chemello, permeano molti altri suoi scritti, come ad esempio i manuali dedicati all'educazione delle donne della classe operaia<sup>52</sup>. Eppure, benché la viaggiatrice ergesse una barriera di classe insormontabile fra lei e le donne albanesi, queste ultime non vengono mai considerate inferiori da un punto di vista razziale né, soprattutto, incapaci di elevarsi dalla loro condizione<sup>53</sup>.

In secondo luogo, il richiamo all'esplorazione dell'Etiopia diventa un mezzo per esprimere la contraddizione vissuta da Pigorini Beri e la sua

49. J.-M. Seillan, *Aux sources du roman colonial...*, p. 297-336.

50. Si rimanda a S. Puccini, « I selvaggi tra noi. Ignoti predecessori, infelicissimi fratelli nostri », *Lares*, vol. 70, n° 1, 2004, p. 59-98.

51. Dopo il grande spavento provato, la viaggiatrice si ritrova a pensare che: « Tutta quell'accademia dei diritti dell'uomo, tutte quelle grandi frasi sull'uguaglianza civile e politica dei popoli, tutto quell'anfanamento sull'istruzione obbligatoria e sul suffragio universale mi riapparivano una dopo l'altra in nebulosa come un lungo rosario in cui si girano le pallottoline meccanicamente, intanto che il pensiero vola chissà dove, e mi facevano un effetto singolare tra quei viottoli tortuosi sotto quelle finestrelle quadrate a cui si affacciavano dei visi stupidi di donna », vedasi C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 706.

52. A. Chemello, *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo nell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2009, p. 282-287. In particolare, si veda C. Pigorini Beri, *Il libro dell'operaia*, Milano, V. Maisner e Compagnia editori, 1870.

53. L'ammirazione dell'autrice per la cultura albanese non ha cedimenti. Parlando della poesia popolare albanese, ad esempio, afferma che « Un popolo che canta così non può essere un popolo selvaggio né barbaro », cf. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 700.

violenta oscillazione fra repulsione e attrazione. La viaggiatrice descrive il suo sgomento davanti ai modi tanto aggressivi delle donne albanesi, è atterrita dalle case poverissime, dalle precarie condizioni igieniche e dalla generale miseria ma, allo stesso tempo, ne risulta attratta. L'attrazione nutrita di suggestioni letterarie che provava prima di incontrare gli albanesi non viene cancellata, contro ogni aspettativa, dall'impatto con la realtà del villaggio. Più sono forti il disgusto e la paura, anzi, più sembra farsi tenace la sua fascinazione.

Queste ambivalenze diventano un elemento costitutivo del racconto del viaggio, una cifra espressiva fondamentale per descrivere l'esperienza della Calabria di Pigorini Beri. L'aperta similitudine con le esplorazioni africane è interpretabile come una chiara volontà di rimarcare tale contraddizione. La fascinazione repulsiva era un topos fondamentale – e infinitamente sfruttato e rielaborato – dei resoconti di viaggio in Africa del tardo Ottocento nonché un modello retorico ed espressivo considerato straordinariamente efficace per sintetizzare, in pochi tratti, le sensazioni contrastanti provate dagli esploratori<sup>54</sup>. L'instabilità delle emozioni degli occidentali davanti all'Africa occupava spesso una larga parte dei libri di viaggio e, alle volte, la narrazione di intere sezioni era interamente focalizzata su questa oscillazione emotiva fra il polo dell'orrore e quello (antipodico) dell'attrazione. Nell'Italia *fin de siècle*, oltretutto, il cliché dell'incoerenza fra fascinazione e repulsione sembra aver ottenuto una fortuna particolare, portando alla coagulazione del topos del « mal d'Africa »<sup>55</sup>. Attraverso una metafora patologica, si voleva rendere la radicale contraddizione vissuta dagli italiani in colonia, costretti a provare un'attrazione invincibile sfociante nella dipendenza e, contemporaneamente, anche un profondo disprezzo per il continente africano e le sue popolazioni. Il mito letterario italiano del mal d'Africa si strutturerà pienamente solo nel corso del XX secolo ma, a mio avviso, possiamo già leggere le scelte stilistiche e narrative di Pigorini Beri attraverso la filigrana di questa peculiare evoluzione concettuale.

54. Per una riflessione sulla fascinazione repulsiva per l'Africa si rimanda a B. Jewsiewicki, « Le primitivisme, le postcolonialisme, les antiquités “nègres” et la question nationale », *Cahiers d'études africaines*, vol. 31, 1991, p. 191-213; Y. Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, vol. 46, 2006, p. 513-537; J.-L. Amselle, *L'art de la friche: essai sur l'art contemporain africain*, Paris, Flammarion, 2005.

55. Cf. C. Lombardi-Diop, « Malattie e sintomi della storia. Il Mal d'Africa di Riccardo Bacchelli », in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali della letteratura italiana*, R. Derobertis (dir.), Roma, Aracne, 2010, p. 39-56; G. Tomasello, « Le memorie di viaggio di Gaetano Casati in “Mal d'Africa” di Bacchelli », in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti (dir.), Pisa, ETS, 2008, p. 465-475; F. Casales, *Raccontare l'Oltremare. Storia del romanzo coloniale italiano*, Firenze, Le Monnier, 2023.

Nell'allontanarsi dalla povera casa del villaggio per rifugiarsi presso il notevole locale, il pendolo delle emozioni della viaggiatrice tocca il polo della repulsione e quest'ultima sembrerebbe decisa a non aver più nulla a che fare con gli albanesi<sup>56</sup>. Nonostante il terrore e il ribrezzo, non ci sarà però una fuga dal villaggio. Dopo aver ripreso il controllo di sé, anzi, Pigorini Beri sembra ancora più bramosa di raccogliere informazioni, note etnografiche e impressioni di viaggio. Come un esploratore che, nonostante i pericoli vissuti, non riesce a fare a meno dell'Africa e intraprende una nuova spedizione, dopo il grande spavento Pigorini Beri si mostra decisa a proseguire la sua ricognizione fra gli albanesi con rinnovato entusiasmo.

## Conclusione

Grazie all'intercessione del maggiorenne locale, Pigorini Beri riesce a incontrare nuovamente, stavolta in casa di quest'ultimo, un piccolo gruppo di donne del villaggio. Questo secondo incontro si svolge in un'atmosfera del tutto diversa. L'ambiente è luminoso e arioso, il clima disteso e l'atteggiamento delle donne accomodante verso una viaggiatrice che ha finalmente modo di estasiarsi davanti a quelle « tradizioni orientali » di cui tanto aveva letto. In pagine molto dettagliate, Pigorini Beri racconta di come fosse riuscita a esaminare gli abiti più sfarzosi, ad ascoltare canti tradizionali e a farsi illustrare i riti connessi a funerali e matrimoni. Riuscirà anche ad assistere all'esecuzione di una danza detta *vala* che la colma di meraviglia e ammirazione<sup>57</sup>. Anche in questo frangente, le donne albanesi restano una massa priva di identità singole e di nomi, ma ora non si manifesta nessun attrito o incomprensione. Il pendolo delle emozioni può tornare, ormai, verso il polo rassicurante dell'attrazione e Pigorini Beri arriva a dichiarare che « la bella Morea mi aveva riconquistato pienamente »<sup>58</sup>.

Il placido ed estetizzato godimento delle tradizioni albanesi pone la viaggiatrice davanti a un'ultima contraddizione. Pigorini Beri, come si è detto, crede fermamente che calabresi e albanesi di Calabria fossero del tutto in grado di modernizzarsi, di sollevarsi dalla loro miseria materiale e di uscire dal loro lungo isolamento<sup>59</sup>. Ciò, però, avrebbe anche comportato un deterioramento dei loro saperi tradizionali e delle loro identità culturali, portando inevitabilmente a una generale uniformazione con il resto del

---

56. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 705.

57. *Ibid.*, p. 706-715.

58. *Ibid.*, p. 715.

59. Sui rapporti fra Pigorini Beri e positivismo si veda L. Faienza, « Tra diletterantismo e scienza... », p. 69.

paese. Già nel primo capitolo, l'autrice si ritrova a constatare con amarezza e rassegnazione che « non tutti sono più calabresi in Calabria! »<sup>60</sup>. Molte sezioni del reportage, e il capitolo sugli albanesi in modo particolare, sono pervase dalla sottile angoscia di trovarsi davanti a un mondo e a una cultura destinati a scomparire rapidamente. Da un lato, la viaggiatrice ritiene assolutamente necessario un miglioramento delle condizioni di vita degli albanesi e una loro maggiore integrazione con il resto dell'Italia; dall'altro, vorrebbe preservare il loro isolamento affinché usanze e costumi restassero ancora immutati, cristallizzati in un passato idealizzato<sup>61</sup>. È una contraddizione irrisolvibile, a cui la viaggiatrice rinuncia a trovare una soluzione. Pigorini Beri può solo continuare il suo reportage e cercare di fissare su carta alcuni tratti di quella realtà che, nella sua ottica, sarebbe scomparsa a causa dell'avanzare di una necessaria modernità.

La lunga sezione finale del capitolo si chiude con un ultimo sussulto di lirismo (e di paternalismo) :

E rincantucciata nel carrozzone del treno, passando nel vallo malsano del Crati, respirando l'acre odore delle piante acquatiche, ripensavo con piacere a que' poveri orientali che si ricorderanno fino alla morte della strana apparizione di quel giorno nel loro villaggio e narreranno in versi e ballando la vala ai loro nipoti il *chii yst burr* che li ha tanto agitati; intanto che l'orecchio sentiva ancora l'eco di quella musica, di cui *la dolcezza ancor dentro mi suona*<sup>62</sup>.

La viaggiatrice, seduta sul treno che la riporta verso Cosenza, può dirsi definitivamente riappacificata con gli albanesi e volgere lo sguardo alle nuove pittoresche esperienze che la attendono in Calabria: incontri con briganti e « magare », immersioni nel folklore locale, contemplazioni di paesaggi sublimi<sup>63</sup>.

Paolo RONZONI

*Università di Genova / Université Paul Valéry – Montpellier 3*

60. C. Pigorini Beri, « Passeggiate », p. 73.

61. Cf. J.-L. Amselle, *L'art de la friche...*, p. 23.

62. C. Pigorini Beri, « Fra gli albanesi », p. 715-716. La citazione in corsivo proviene da *Purgatorio*, II, 114.

63. Cf. R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento...*, p. 70. Per l'importanza simbolica del treno nella letteratura di viaggio di fine Ottocento, vedasi M. Coglitore, *Viaggi coloniali. Politica, letteratura e tecnologia in movimento tra Ottocento e Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020.



## PRESENZE INUSUALI IN PROSSIMITÀ DEL FRONTE. LA NARRAZIONE DELLE INVIATE DI GUERRA (1915-1917)

**Riassunto:** Tra l'estate del 1915 e l'autunno del 1917, autorizzate dal Comando Supremo del Regio Esercito Italiano, Amalia Osta (Flavia Steno), Zina Centa Tartarini (Rossana), Ester Danesi Traversari, Stefania Türr, Amy Bernardy, Barbara Allason e Annie Vivanti ebbero l'opportunità di recarsi in prossimità del fronte. Il presente contributo si sofferma sulle narrazioni dei luoghi e dei protagonisti del conflitto che esse produssero e sull'immagine di sé che esse fornirono, mostrando quale contributo le donne fossero in grado di offrire in ambiti dai quali in precedenza erano state escluse.

**Résumé:** *Entre l'été 1915 et l'automne 1917, autorisées par le Commandement suprême de l'armée royale italienne, Amalia Osta (Flavia Steno), Zina Centa Tartarini (Rossana), Ester Danesi Traversari, Stefania Türr, Amy Bernardy, Barbara Allason et Annie Vivanti eurent l'opportunité de se rendre sur le front. Cet article se concentre sur les récits des lieux et des protagonistes du conflit qu'elles produisirent, ainsi que sur l'image d'elles-mêmes qui en ressort, pour montrer la contribution que les femmes furent capables d'apporter dans des domaines dont elles avaient été exclues auparavant.*

Tra l'estate del 1915 e l'autunno del 1917, alcune giornaliste ottenevano dal Comando Supremo del Regio Esercito Italiano i permessi necessari per recarsi in prossimità del fronte. Ad accomunarle era il desiderio di visitare e descrivere i luoghi del conflitto e coloro che ne erano i protagonisti. Le pressioni degli organi di stampa avevano costretto il Comando Supremo ad attenuare le misure che vietavano la presenza di corrispondenti al fronte e, dal 14 agosto al 26 settembre 1915, cinquanta giornalisti avevano potuto usufruire delle necessarie autorizzazioni per recarvisi<sup>1</sup>. Di lì a poco, a ottenerle erano state Amalia Osta e Zina Centa Tartarini – meglio conosciute da lettori e lettrici con gli pseudonimi, rispettivamente, di Flavia Steno e Rossana –, Ester Danesi Traversari, Stefania Türr, Amy Bernardy, Barbara Allason e Annie Vivanti. Gli Alti Comandi – superando perplessità e diffidenze – avrebbero acconsentito a ospitarle per alcune settimane.

---

1. Cf. N. della Volpe, *Esercito e propaganda nella grande guerra (1915-1918)*, Roma, Stato Maggiore Esercito, Ufficio Storico, 1989, p. 12.



I funzionari dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo – istituito al fine di disciplinare l'arrivo degli inviati al fronte e armonizzare il loro bisogno di acquisire informazioni con le necessità della propaganda – le avrebbero accompagnate a visitare le retrovie e le avrebbero condotte al cospetto di generali e ufficiali. Dal canto loro, esse avrebbero dovuto celebrarne l'umanità e l'autorevolezza ed esaltare il coraggio e i sacrifici sostenuti dai combattenti; descrivere trincee e strutture sanitarie e mostrare a coloro che temevano per la vita dei loro cari che questi ultimi disponevano di postazioni protette e, in caso di bisogno, dell'assistenza necessaria. I loro reportages, ospitati da quotidiani e riviste, avrebbero in tal modo rafforzato lo spirito pubblico e reso più solido il fronte interno. Lo stile ridondante e retorico avrebbe ricordato la sacralità della guerra che gli Italiani combattevano e arricchito quella letteratura patriottica che esortava le Italiane a mobilitarsi a sostegno della patria in armi<sup>2</sup>. Le attese delle autorità civili e militari sarebbero state in larga parte soddisfatte, ma descrizioni e riflessioni avrebbero nel contempo lasciato affiorare il profilo drammaticamente inedito del conflitto e, nel contempo, gli obiettivi e le ambizioni di quell'intellettualità femminile che aveva infine ottenuto di visitare i luoghi sacri della patria e l'umanità eroica e sofferente che li abitava.

## Inviatè di guerra

Nel luglio del 1915 Flavia Steno – collaboratrice del quotidiano genovese *Il Secolo XIX*, dalla cui redazione in maggio aveva lanciato fiori sui soldati che sfilavano<sup>3</sup> – veniva autorizzata a recarsi a Udine, città che ospitava il Comando Supremo<sup>4</sup>. Qui aveva raccolto le impressioni di coloro che avevano avuto l'opportunità di recarsi in prossimità dell'«estrema linea»<sup>5</sup>.

- 
2. Cf., tra gli altri, M. Sarfatti, *La milizia femminile in Francia*, Milano, Ravà & C., 1915; A. Franchi, *A voi soldati futuri, dico*, Milano, Vallardi, 1916; M. Serao, *Parla una donna. Diario femminile di guerra*, Milano, Treves, 1916; C. Cadorna, *La guerra nelle retrovie*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1917.
  3. F. Steno, «L'esaltazione dell'esercito», *Il Secolo XIX*, 15 maggio 1915, p. 1.
  4. Su Flavia Steno (1877-1946) si vedano i contributi di V. Stolfi, *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno con il "Secolo XIX" e "La Chiosa"*, Milano, Lampi di Stampa, 2007; I. Santini, «Una femminista di destra: Flavia Steno», in *Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, P. Gabrielli (a cura di), Roma, Carocci, 2001; A. Picchiotti, *Flavia Steno una giornalista, una donna (1875-1946)*, Genova, Frilli Editore, 2010; O. Freschi, «Donna in trincea. Flavia Steno al fronte (1915-1918)», *Nuova corrente. Rivista di letteratura*, n° 1, 2013, p. 59-72; F. Taricone, «La guerra come esperienza di scrittura: giornaliste e corrispondenti», in *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande Guerra (1914-1918)*, M. Severini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2015, in particolare le p. 97-104.
  5. F. Steno, «Di ritorno dal fronte», *Il Secolo XIX*, 18 luglio 1915, p. 1-2. Tra il 25 e il 28 maggio 1915, l'esercito italiano aveva occupato Cortina d'Ampezzo, Grado e Aquileia.

Luigi Cavenna – Grand’Ufficiale della Corona d’Italia – le aveva descritto le vallate scoscese e le montagne che le intemperie autunnali e la stagione invernale rendevano inospitali e impervie e il cimitero di Cammo, in cui erano sepolti coloro che avevano pagato con la vita il tentativo di strappare postazioni al nemico<sup>6</sup>. In agosto si era recata a Berlino, per acquisire notizie sulla situazione interna<sup>7</sup>. In settembre, era rientrata in Italia. Un mese più tardi, aveva avuto l’opportunità di visitare un villaggio a ridosso del fronte. Ne descriveva le strade – attraversate da cavalli, biciclette, camion addetti al trasporto degli approvvigionamenti di munizioni e viveri – e le piazze, che ospitavano banchi sui quali i soldati potevano trovare maglioni, rasoi, temperini, saponette, cartoline e ogni altro oggetto utile<sup>8</sup>. In ottobre otteneva il permesso di visitare unità sanitarie nell’alto Isonzo. Negli ospedaletti da campo, ospitati in tende Gottschalk ampie sette metri per sette, presso le brande su cui erano collocati i feriti, segnalava la presenza di cappellani militari che cercavano di donar loro conforto<sup>9</sup>; in quelli collocati in edifici precedentemente adibiti ad altro notava con stupore la presenza di una suora; negli ospedali delle retrovie, grandi e accoglienti, segnalava la presenza di strumenti per la riabilitazione di coloro che avevano arti menomati<sup>10</sup>; infine, negli ospedali territoriali, notava come i ricoverati si sentissero prossimi alle famiglie, più che al fronte. Prima di partire, aveva visitato i feriti ricoverati a Genova e nelle corsie aveva incontrato cechi, rumeni, polacchi e ungheresi, nemici a cui i sanitari avevano trovato naturale salvare la vita. In quei giovani inermi le era stato difficile scorgere il volto dell’« oppressore »: quella « povera umanità dolorante » non era che inconsapevole strumento delle ignobili ambizioni asburgiche e del pangermanesimo guglielmino<sup>11</sup>. Nei mesi precedenti, al fine di accrescere negli Italiani la consapevolezza che sarebbe stato indispensabile combattere contro « l’eterno Barbarossa », quando « le spade » sarebbero « rientrate nel fodero », una guerra « incruenta », capace di garantire « i frutti della

6. *Ibid.* Citato in V. Stolfi, *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno...*, p. 70-71.

7. Firmava i suoi articoli con uno pseudonimo maschile – Mario Valeri – concreta testimonianza della necessità di soddisfare le attese di un’opinione pubblica abituata a considerare la politica interna ed estera un dominio esclusivamente maschile e su cui, dunque, solo dei giornalisti avrebbero potuto fornire informazioni attendibili. Cf. M. Valeri, « A Berlino dopo un anno di guerra », *Il Secolo XIX*, 6 e 10 agosto 1915, p. 1. Con lo pseudonimo Ariel firmerà invece altri articoli: « Lettere Svizzere », *Il Secolo XIX*, 28 e 29 agosto 1917, p. 1; « La testa di ponte », *Il Secolo XIX*, 26 febbraio 1918, p. 1; l’opuscolo *Il Germanesimo senza maschera*, Milano, Fratelli Treves, 1917; « Lettere da Berlino », *Il Secolo XIX*, 9 e 13 settembre 1919, p. 1.

8. F. Steno, « Nell’orbita della guerra », *Il Secolo XIX*, 17 ottobre 1915, p. 1.

9. F. Steno, « L’organizzazione sanitaria », *Il Secolo XIX*, 31 ottobre 1915, p. 1.

10. *Ibid.*, 17 novembre 1915, p. 1 e 3 gennaio 1916, p. 1.

11. F. Steno, « Come Genova assiste i nemici feriti », *Il Secolo XIX*, 1° settembre 1915, p. 1.

vittoria», aveva pubblicato numerosi articoli<sup>12</sup>. Nel novembre del 1916, visitava le sezioni di sanità d'alta montagna. Nei suoi scritti celebrava il coraggio e lo spirito di sacrificio dell'alpino, dinanzi ai disagi prodotti dalla neve, dal ghiaccio e dalle tempeste; descriveva le strade che aveva ricavato tagliando e scavando la roccia, per consentire ai muli che trasportavano beni di prima necessità e munizioni di percorrerle; le gallerie e le caverne, collegate tra loro, invase da un formicolio continuo di uomini. Quel «soldato granitico, tagliato nella stessa pietra di quelle montagne» in cui operava «grave, silenzioso, chiuso», era riuscito ad addomesticarle rendendole accessibili<sup>13</sup>. I «prodigi d'acrobatismo» ch'egli compiva – esposto al fuoco nemico e giungendo laddove sembrava impossibile arrivare – ne rivelavano l'eroismo indomito<sup>14</sup>.

Nel febbraio 1916 era la marchesa Zina Centa Tartarini a narrare l'esperienza vissuta. Nota per i suoi studi sulla delinquenza femminile e sulle condizioni delle reclusi nelle case di pena – visitate in qualità di ispettrice volontaria della Direzione Generale delle Carceri di Roma – aveva ottenuto il permesso di visitare un «ospedaletto da campo» situato in seconda linea, in prossimità di un corpo d'armata<sup>15</sup>. Nella seconda metà dell'anno precedente, l'esercito italiano aveva combattuto in condizioni di inferiorità per artiglieria e mitragliatrici le prime quattro battaglie dell'Isonzo. Nel suo articolo – firmato con il consueto pseudonimo – descriveva l'atmosfera e i luoghi in cui gli infermieri della Croce Rossa e i sanitari si occupavano di coloro che erano rimasti feriti. Era giunta in prossimità del monte San Michele in una mattina «grigia, rigida e opprimente». Tutt'intorno, strade, «forre» e «spianate» ridotte «a pantani». Il fango – «limaccioso rossastro appiccicoso» – aderiva come «vischio» agli indumenti e agli scarponi e in esso affondavano i loro zoccoli cavalli «tremanti di freddo [...] gli occhi fatti attoniti dalla pioggerella fine insistente» che li bagnava «fino alle ossa». Poco distante, i verdi capannoni d'incerata d'un campo d'aviazione e ancora fango, un fango «rossiccio limaccioso e liquido» che pervadeva ogni cosa e rendeva uomini e animali «cose grigie semoventi». Nell'aria, un odore di polvere pirica e di fumo e i «boati rochi» del cannone, il «crepitio della fucileria», l'«ululato gracidante» delle mitragliatrici. L'ospedaletto era in una vecchia villa bombardata, al cui interno era stata eretta una grande tenda

12. Li avrebbe raccolti, un anno dopo, nel pamphlet *Il Germanesimo senza maschera*.

13. F. Steno, «Un'esaltazione dell'Alpino», *Il Secolo XIX*, 7 novembre 1916, p. 3.

14. F. Steno, «Con gli alpini al Monte Nero», *Il Secolo XIX*, 22 novembre 1916, p. 3.

15. Su Zina Centa Tartarini (1866-1948) e sulle critiche da lei rivolte alle amministrazioni delle case di pena, cf. M. Gibson, «Ai margini della cittadinanza: le detenute dopo l'Unità italiana (1860-1915)», *Storia delle donne*, n° 3, 2007, in particolare p. 195-197.

centrale e, a destra e a sinistra, altre tende, adibite a corsie, alloggi, farmacia e depositi. Nell'unica stanza in muratura utilizzabile, i feriti attendevano sulle brande. I loro corpi erano stati lavati, i loro indumenti liberati dai parassiti e dal fango. Erano i « giovani » della Croce Rossa a recuperarli al calar della sera, avanzando con coraggio, sangue freddo e intelligenza, procedendo carponi sul terreno fangoso « intriso di sangue », strisciando « come enormi lumache ». Costretti a ripercorrere più volte il tragitto, talvolta i loro nervi – per la fatica e la tensione – cedevano. Essi consegnavano i feriti ai barellieri, che li collocavano su camion nei quali l'ufficiale medico – con « delicatezza » e « affettuosità » – effettuava la « cernita », trattenendo i più gravi. Intontiti dal « ruggito della battaglia », dall'« asprezza degli scontri », i ricoverati vivevano qui « un istante di requie »; poi, sul tavolo operatorio, affidavano la loro vita a coloro che soli potevano salvarla. In corsia, era il silenzio ad agire quale « farmaco potentissimo » per quei « nervi recisi », per quei « cervelli scoperti », per quelle « membra ferite, mutilate, dissanguate » che il chirurgo – « madido di sudore, febbricitante nella tensione e nello sforzo immane » – strappava alla morte dopo « l'olocausto », in quell'« ospedale ingolfato, inabissato nella solitudine fangosa del breve pianoro » in cui operava infaticabilmente, mentre fuori si udiva il rombo del cannone<sup>16</sup>.

Il 18 agosto 1916 era Ester Danesi Traversari a ottenere dal Comando Supremo del Regio Esercito Italiano l'autorizzazione a recarsi in zona di guerra. Tra il 15 maggio e il 10 giugno 1916, l'Italia aveva subito la *Strafexpedition* asburgica, una violentissima offensiva sferrata dalle alture del Trentino. Dal 4 al 17 agosto, l'esercito italiano aveva combattuto la sesta battaglia dell'Isonzo ed era entrato vittorioso a Gorizia. Il 10 settembre, l'Ufficio Stampa del Ministero dell'Interno la autorizzava a partire in qualità di seconda « temporanea » corrispondente di guerra del quotidiano *Il Messaggero*<sup>17</sup>. Attiva nell'Associazione per la donna e nel Comitato romano pro suffragio, collaboratrice dei periodici *La donna* e *L'Unità d'Italia*<sup>18</sup>, nel suo primo articolo la giornalista romana si soffermava su coloro con cui aveva condiviso il lungo viaggio che l'aveva condotta al fronte: descriveva i giovani militari chiamati a colmare i vuoti di prima linea e la loro « allegria schietta facile rumorosa »; il « tenero interessamento » e il conforto offerto

16. Rossana, « Intorno alla guerra. Come funziona un ospedale da campo », *Il Messaggero*, 18 febbraio 1916, p. 2.

17. Il quotidiano era stato nel frattempo acquisito dai fratelli Perrone.

18. Il primo era divenuto *Bollettino illustrato dell'opera femminile italiana per la guerra*, il secondo era l'organo del Comitato Nazionale Femminile per l'Intervento Italiano. Sull'impegno suffragista e interventista di Ester Danesi Traversari (1878-1965), cf. S. Follacchio, « L'attivismo militante di Ester Danesi Traversari », *Bollettino del Museo del Risorgimento*, LXVI-LXVII, 2021-2022, p. 111-126.

alla « signorina triste » che si recava a Palmanova a visitare il fratello, ferito gravemente; « le rosee tracce dell'adolescenza vicina » e la « lieve ombra nei loro sguardi » al pensiero della madre lontana; la giovinezza « prepotente » che emergeva nel ricordo dell'« avventura comune, facile, volgare » che in un'« ora di gioia » li aveva rinfrancati. Giunta a destinazione, descriveva gli ufficiali e i soldati, d'ogni parte d'Italia, d'ogni classe sociale e d'ogni età che vi transitavano; il volantino – sulla vetrina di un negozio – che li esortava a combattere e a vincere « la tracotanza straniera », per la pace, per l'onore della patria e per la libertà dei fratelli; il viavai delle ambulanze e dei camion durante il giorno e, al calar della sera, la città immersa nel buio e nel silenzio<sup>19</sup>. Nel suo secondo articolo, celebrava l'operosità delle friulane, che prima dell'entrata dell'Italia in guerra avevano ospitato ottantuno mila profughi giunti d'ogni dove e che ora istituivano posti di conforto, offrivano latte caldo e biscotti ai feriti e ai malati che i treni portavano negli ospedali della città, confezionavano migliaia di capi di biancheria e, così come in altre regioni della penisola, operavano negli uffici notizie – per fornire ai familiari dei combattenti le informazioni che essi richiedevano – nelle cucine popolari e negli asili infantili<sup>20</sup>. Nel suo terzo articolo, descriveva l'instancabile attività delle infermiere della Croce Rossa e delle infermiere volontarie negli ospedali da campo, nelle stazioni e nei reparti ospedalieri. Esse avevano sentito al pari degli uomini più nobili l'impulso di offrire le loro forze alla patria; avevano compreso che la guerra affidava alle donne « un compito più arduo, più virile, più urgente della passiva virtù di Penelope », un compito che richiedeva un cuore « saldo » e un'« anima di madre », la « sofferenza eroica e l'eroico silenzio ». Nell'estate del 1915, quando l'organizzazione dei soccorsi era ancora in fase di allestimento, esse avevano dovuto svolgere anche i lavori più umili – accogliere i feriti, spogliarli, lavarli, cambiarli, occuparsi delle stoviglie, pulire le corsie, stirare la biancheria; poi erano state assegnate alle diverse sezioni. Il loro lavoro si svolgeva in tre turni – due di giorno, uno di notte – alcune operavano nelle sale di medicazione, altre in quelle chirurgiche, altre ancora nel reparto stomatologico. Qui giungevano giovani dai volti orrendamente squarciati che necessitavano di particolari mezzi di nutrizione, di lunghi mesi di cure fisiche e di sostegno morale. In molte avevano rifiutato di abbandonare i feriti negli ospedali da campo sottoposti al fuoco nemico per continuare

---

19. E. Danesi-Traversari, « Cronache femminili. Verso i paesi della guerra », *Il Messaggero*, 16 settembre 1916, p. 2.

20. E. Danesi Traversari, « Le donne friulane nella loro opera civile », *Il Messaggero*, 27 settembre 1916, p. 2.

ad assisterli<sup>21</sup>. Nel suo ultimo articolo, descriveva il paesaggio brutalmente ferito in cui le bianche infermiere della Croce Rossa operavano. Il desiderio – ch'esse avevano tradotto in azione – di soccorrere i feriti e lenirne l'anima sofferente poteva essere compreso in tutto il suo valore solo attraversando i paesi devastati e i boschi arsi, i luoghi in cui gli uomini si dilaniavano « coi mezzi più micidiali », luoghi solcati dalle « tane sotterranee » e dalle « cuccette bestiali » in cui accanto ai vivi giacevano i morti, luoghi in cui si poteva giungere solo quando la battaglia li aveva abbandonati, ma che recavano i segni della devastazione e della violenza agita e subita<sup>22</sup>.

Nell'aprile del 1917, prima di recarsi negli Stati Uniti per quell'opera di propaganda che l'ambasciatore italiano a Washington riteneva urgente, giungeva in prossimità del fronte Amy Bernardy<sup>23</sup>. Figlia del vice console americano Spirito Bernardy, laureata in Lettere e in Filosofia e Filologia, aveva attraversato l'oceano per la prima volta nel 1902. Insegnante di Lingua italiana presso lo Smith College, nel 1907 aveva ricevuto dal Commissario all'Emigrazione del Ministero degli Esteri l'incarico di condurre indagini sulle condizioni di vita delle donne e dei fanciulli italiani emigrati negli Stati Uniti. Grazie ai suoi articoli era diventata nota in patria e all'estero, come giornalista, scrittrice, viaggiatrice infaticabile e « funzionaria del patrio governo in missioni lontane »<sup>24</sup>. Impegnata a difendere l'immagine dell'Italia e a valorizzarne il contributo al conflitto, nei suoi articoli – pubblicati dall'agosto all'ottobre del 1917 – ricordava che i soldati italiani combattevano per difendere i confini della patria, per liberare gli abitanti delle terre irredente dal giogo austriaco, per sconfiggere le ambizioni imperialistiche della Germania. Definiva il fronte italiano « una meravigliosa zona di guerra » sottolineandone l'importanza strategica; segnalava nel contempo le difficoltà che derivavano dall'operare a un'altezza che variava dagli 8 000 ai 10 mila piedi sul livello del mare e su un terreno impervio che richiedeva un'ardua opera di adattamento; precisava, tuttavia, che i soldati godevano « di ogni conforto, di ogni pratica ed igienica invenzione militare »<sup>25</sup>. Definiva lenta

21. E. Danesi Traversari, « L'assistenza femminile ospitaliera in zona di guerra », *Il Messaggero*, 30 settembre 1916, p. 2.

22. E. Danesi Traversari, « La nostra partecipazione », *Il Messaggero*, 24 ottobre 1916, p. 2.

23. Fin dall'estate del 1916, Bernardy aveva comunicato ch'era pronta a svolgere attività patriottica negli Stati Uniti, paese in cui aveva vissuto e lavorato. Dalla primavera del 1917 all'autunno del 1919 avrebbe operato all'interno dell'*Italian Bureau of Public Information*. Su Amy Bernardy (1880-1959), cf. D. Rossini, *Donne e propaganda internazionale. Percorsi femminili tra Italia e Stati Uniti nell'età della Grande Guerra*, Bologna, Franco Angeli, 2015, in particolare p. 62-108.

24. Cf. G. De Nobili, « Ami Bernardy », *La donna*, 5 maggio 1911, copertina e p. 14 e 15.

25. « L'opera patriottica delle donne italiane », *L'Italia*, 23 giugno 1917, p. 2.

ma inesorabile l'avanzata delle truppe italiane e celebrava colui che ne era al comando – il generale Luigi Cadorna – che aveva avuto l'opportunità di intervistare. Nel lodarne le doti militari, ricordava che era figlio di colui che nel 1870 – guidando vittoriosamente le sue truppe – aveva consentito a Roma di divenire la nuova capitale del Regno d'Italia; che godeva della piena fiducia del re, degli ufficiali, dei comandi e delle truppe alleate<sup>26</sup> e che meritava, per rettitudine e devozione alla causa, l'affetto dei suoi soldati, la gratitudine della madrepatria e l'ammirazione del mondo<sup>27</sup>. Celebrava, nel contempo, l'umiltà e la dedizione con cui la regina promuoveva « opere di dolce e serena pietà », ricordando che aveva trasformato la sala del trono, la sala da ballo e la sala da pranzo del palazzo reale in corsie d'ospedale<sup>28</sup>. Il suo esempio – precisava – aveva ispirato le donne italiane, impegnate in qualità di infermiere o negli uffici che fornivano informazioni ai famigliari dei soldati, nei pubblici servizi o nelle fabbriche, tutte animate da « forte e sincero amor patrio »<sup>29</sup>.

Negli stessi mesi in cui si compiva la traversata transoceanica di Amy Bernardy, Stefania Türr sollecitava l'accoglimento della propria domanda. Figlia di un patriota ungherese nominato da Giuseppe Garibaldi capitano dei Cacciatori delle Alpi e, successivamente, generale di divisione dell'esercito meridionale, nel 1916 aveva dato vita al mensile pro orfani di guerra *La Madre italiana*<sup>30</sup>. Nella primavera del 1917, il ministro della Guerra – al quale si era rivolta – le aveva comunicato che non aveva dimenticato il suo « vivo » desiderio di recarsi al fronte e che ne aveva informato il Comando Supremo. Di lì a poco, quest'ultimo le concedeva l'autorizzazione a recarsi in zona di guerra quale corrispondente. Nel *Libro di propaganda illustrato con fotografie concesse dal Comando Supremo*<sup>31</sup> – così come nei suoi articoli – descriveva i luoghi sacri alla patria; celebrava l'eroismo degli ufficiali, degli arditi e dei semplici fanti; la perfetta organizzazione del fronte e la solidità delle trincee. Definiva queste ultime « vere case », malgrado gli spazi angusti; precisava che erano state accuratamente progettate sulla base degli studi strategici

26. « Figures in the Moving Drama of the Events. A Military Leader with the Courage to Wait », *New York Tribune Review*, 9 settembre 1917, p. 4.

27. « In the Limelight. His Military Fame Secure », *Madison Journal*, 6 ottobre 1917, p. 4.

28. « L'opera patriottica delle donne italiane », *L'Italia*, 23 giugno 1917, p. 2.

29. « Note varie. La Grande Opera Patriottica delle Donne Italiane », *La Fiaccola*, 21 giugno 1917, p. 3.

30. Su Stefania Türr (1885-1940), cf. F. Tagliaventi, « Un'inviata al fronte », in *Donne nella Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 137-148 e S. Bartoloni, *Donne di fronte alla guerra. Pace, diritti e democrazia (1878-1918)*, Bari – Roma, Laterza, 2017, p. 161-164.

31. S. Türr, *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna. Libro di propaganda illustrato con fotografie concesse dal Comando Supremo*, Milano, Cordanì, 1917, p. 25-26.

del comando e costruite in modo da offrire « la maggiore potenza di offesa e di difesa »; ne descriveva le pareti rafforzate in cemento e, verso la linea del fuoco, il « rialzo » che consentiva ai soldati di arrivare alle « feritoie », il fondo che aveva l'inclinazione necessaria per consentire il deflusso delle acque e il pavimento tenuto asciutto grazie a grosse stuoie<sup>32</sup>. Ricordava che i soldati erano sottoposti al « martellio » continuo e incessante dei colpi di cannone, al lancio di granate e di obici, « masse informi di metallo terribili come bolidi » che smantellavano « qua e là difese e rifugi », ma ch'erano consapevoli che non potevano abbandonare « la trincea sconvolta » e, se vi erano feriti, quali « compagni pietosi » si chinavano a tergerne le ferite, « a stagnarne il sangue », in attesa che un medico potesse dar loro tempestiva assistenza<sup>33</sup>. La « grandezza » di quei « bravi soldati » – « sgomenti » di fronte al pericolo, straziati dal gemito dei compagni orrendamente feriti, le vene « gelate » dinanzi al rischio « di lasciar la vita, lasciare la madre, la sposa, i figli » – stava nel dominare quei « nobilissimi sentimenti e farne sacrificio per la patria »<sup>34</sup>. Celebrava, nel contempo, il generale Luigi Cadorna, esperto condottiero e « conoscitore della psicologia dei soldati e del popolo italiano » e Vittorio Emanuele III, « pronto sempre ad accorrere ove il pericolo era maggiore » e a « incoraggiare con l'esempio i suoi figliuoli »<sup>35</sup>. La « triste novella » ch'era giunta alla vigilia della pubblicazione del volume – il « ripiegamento » dell'esercito a Caporetto – non la privava della « sacra fiducia » nell'esercito. In attesa che i soldati ripetessero « il miracolo » ch'essi avevano compiuto conquistando luoghi impraticabili, indirizzava ai fanciulli due nuove pubblicazioni, affinché un giorno potessero narrare ai propri figli gli eventi che avevano reso grande la patria<sup>36</sup>.

Nell'ottobre del 1917 giungeva nelle zone di guerra anche Barbara Allason<sup>37</sup>. Figlia di un ufficiale d'artiglieria dell'esercito piemontese, devota alla patria e alla monarchia sabauda, a sei mesi dallo scoppio del conflitto aveva celebrato la volontà « unanime » del popolo tedesco di combattere « senza limiti di sacrifici e di sofferenze » fino alla vittoria e la mobilitazione delle donne tedesche « pronte al sacrificio della loro felicità domestica » per sostenere i soldati al fronte: un esempio che le donne italiane avrebbero

32. *Ibid.*, p. 171-173.

33. *Ibid.*, p. 179.

34. *Ibid.*, p. 178.

35. *Ibid.*, p. 18.

36. Cf. S. Türr, *I soldati d'Italia. Racconti della guerra narrati ai fanciulli*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1918 e *La via aspra della vittoria. Seguito al libro per i fanciulli I soldati d'Italia, Racconti della guerra. Illustrati da fotografie concesse dal Comando Supremo*, Milano, A. Cordani, 1918. Le citazioni sono in quest'ultimo volume alle p. 5 e 46.

37. Su di lei rinvio alla voce curata da L. Strappini nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, 1988.



dovuto ammirare e imitare, « ove suonasse per la Patria l'ora dei grandi cimenti »<sup>38</sup>. Un anno dopo, alla vigilia della dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria, aveva lodato l'operosità delle torinesi, che – guidate dall'esempio della principessa Laetitia di Savoia – si preparavano ad affrontare un « flagello » ormai alle porte<sup>39</sup>. Nei primi mesi del 1916 aveva pubblicato – dedicandolo al presidente del Consiglio Antonio Salandra – un volume indirizzato agli allievi delle scuole italiane<sup>40</sup>. Nel leggerlo, essi avrebbero compreso le ragioni degli eroici soldati disposti a immolare la vita per liberare dal dominio austriaco le terre irredente e il dovere delle madri, delle sorelle e delle spose di lasciar partire i propri cari per la « guerra santa » ch'erano chiamati a combattere senza versare una lacrima<sup>41</sup>, poiché solo le nazioni le cui donne erano capaci fare appello allo spirito di sacrificio erano destinate « a un avvenire di benessere e di gloria », non quelle in cui esse alimentavano l'egoismo e la viltà, spegnendo « gli empiti generosi, i propositi di carità, di sacrificio, di abnegazione » dei propri congiunti<sup>42</sup>. Nel luglio 1917, le relazioni che il padre aveva conservato negli ambienti militari consentivano alla giornalista di veder accolta la sua richiesta. Era Cadorna in persona ad informare Ugo Allason ch'ella avrebbe potuto visitare i luoghi in cui operava la Terza armata, comandata dal duca d'Aosta Emanuele Filiberto<sup>43</sup>.

Nell'articolo in cui rievocava l'incontro, descriveva i modi buoni, semplici e cordiali del « Principe-soldato », temprato alla guerra da uno studio assiduo e dalla « magnifica » tradizione militare dei Savoia, amato dai suoi soldati « come un fratello ed un padre » per lo spirito di disciplina, di « affratellamento » e forza che riusciva a infonder loro. Le tracce della guerra erano nei suoi capelli divenuti rapidamente bianchi e nei « solchi » che la preoccupazione e il lavoro assiduo avevano impresso sulla sua fronte « dominatrice ». Tenere, commosse e ammirate erano le parole con cui egli evocava l'eroismo dei suoi fanti, esposti in trincea ai disagi, al freddo, al fango, costretti a convivere coi morti, in condizioni in cui « il lezzo, il ribrezzo, la tristezza e la pietà » regnavano sovrani, sempre pronti, tuttavia, ad affrontare le trincee nemiche<sup>44</sup>, benché nessuno – precisava la

38. B. Allason, « Le donne tedesche e la guerra », *La donna*, X, n° 239, 5 dicembre 1914, p. 11-13.

39. B. Allason, « Le donne italiane e l'ora presente. Le donne torinesi e la guerra [Torino, aprile 1915] », *La donna*, XI, n° 249, 5 maggio 1915, p. 7.

40. B. Allason, *Italia Nostra! Forte sulle tue alpi, libera nei tuoi mari*, Palermo, S. Biondo, 1916.

41. *Ibid.*, p. 65-67.

42. *Ibid.*, p. 170-172.

43. *Lettera del generale Cadorna a Ugo Allason* [11 luglio 1917], in Archivio Storico del Centro Studi Piero Gobetti, Fondo Barbara Allason, cart. 3, fasc. H.

44. B. Allason, « Emanuele Filiberto di Savoia in guerra », *La donna*, novembre 1917, p. 1 e 2.

giornalista – li avesse educati a sentirsi Italiani<sup>45</sup>. La guerra – osservava – era senza dubbio un terribile olocausto, ma era una guerra « santa », volta a combattere non una nazione, ma « una casta » determinata ad asservire i popoli liberi d'Europa<sup>46</sup>. Per questo, nel rievocare la compassione che quelle membra mutilate, quegli sguardi agonizzanti, quei visi emaciati avevano suscitato nella sua compagna di viaggio – Annie Vivanti – stigmatizzava quella « femminile ed umana [...] illogicità » che le faceva dimenticare « tutti i grandi tragici “perché” » della guerra che l'Italia stava combattendo<sup>47</sup>.

Figlia di un mazziniano costretto all'esilio all'indomani della repressione dei moti di Mantova del 1851<sup>48</sup>, Annie Vivanti aveva celebrato in versi la campagna italiana in Libia<sup>49</sup>. All'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia, aveva promosso da Londra – dove viveva con il giornalista irlandese John Chartre – una campagna di raccolta fondi a favore dell'esercito italiano<sup>50</sup>. Aveva poi celebrato – in quelle che avrebbe definito in una lettera al ministro Ferdinando Martini « rapsodie guerresche »<sup>51</sup> – l'eroismo dei soldati italiani e dei loro condottieri<sup>52</sup>. Nel 1915, aveva pubblicato il dramma *L'invasore*<sup>53</sup>. Rievocando le violenze subite dalle donne belghe, l'opera rendeva espliciti i termini del dibattito sugli stupri di guerra alimentato dal ginecologo genovese Luigi Maria Bossi<sup>54</sup>, fondatore della Lega italiana

- 
45. B. Allason, « Dopo tre settimane al fronte. Lettere di una donna », *Gazzetta del popolo della sera*, 16 ottobre 1917, p. 1-2.
46. B. Allason, « Lettere di una donna », *Gazzetta del popolo della sera*, 19 ottobre 1917, p. 1-2.
47. B. Allason, « Comando Supremo. Ufficio Stampa », *La donna*, ottobre 1917. Sull'amicizia tra Barbara Allason (1877-1968) e Annie Vivanti (1866-1942), cf. N. Crain Merz, « “The Great Devourer”. Annie Vivanti's Friendship with Barbara Allason (1917-1921) », in *Transnational Politics, Identity and Culture*, S. Wood, E. Moretti (a cura di), Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2016, p. 161-174.
48. Il padre della scrittrice era Anselmo Vivanti, la madre era la scrittrice tedesca Anna Lindau.
49. A. Vivanti, « Italy ». La poesia sarebbe stata inserita – così come « The Heart of Italy » e « To King Albert » (apparso entrambe per la prima volta nel periodico inglese *The Times* nel 1914) e « Figli d'alleati » (pubblicata nel 1916) – nella nuova edizione della raccolta *Lirica*, Firenze, Bemporad, 1921, rispettivamente p. 158-159, 175, 152-155 e 171.
50. Cf. « A tribute from Italy », *The Times*, 26 novembre 1914. Negli stessi anni John Chartre militava nel *Sinn Fein*.
51. Cf. *Annie Vivanti. Tutte le poesie*, C. Caporossi (a cura di), Firenze, Olschki, 2006, p. 64.
52. Si vedano, in particolare, « Fanfara italiana », « A Re Alberto e Figli di Alleati » (quest'ultima tradotta in inglese nel 1916).
53. A. Vivanti, *L'invasore. Dramma in tre atti*, Milano, Quintieri, 1915.
54. Claudia Mantovani e Nunzia Soglia affermano che fu proprio Luigi Maria Bossi a commissionare all'amica Annie Vivanti il dramma, affinché la battaglia abortista che aveva avviato nel 1915, quale membro della Regia Accademia medica di Genova, ricevesse un forte impulso. Cf. C. Mantovani, *Rigenerare la società. L'eugenetica in Italia dalle origini ottocentesche agli anni Trenta*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 197 e N. Soglia, « L'orrore degli stupri di guerra nelle opere di Annie Vivanti », *altrelettere*, 11 gennaio 2016, p. 5. Il dibattito avrebbe

di azione antitedesca. Questi individuava nei figli nati da «brutalmente forzati amplessi» il rischio di una contaminazione della stirpe: se non «deficienti» o «degenerati», essi avrebbero comunque ereditato l'odio presente nel nemico «germe paterno», divenendo una minaccia per la nazione<sup>55</sup>. Erano queste le ragioni che lo conducevano a individuare nell'aborto la soluzione del problema. Nel dramma di Annie Vivanti era Luisa – stuprata da soldati tedeschi come la cognata Chéri – a chiedere di poter abortire il «figlio del nemico», l'essere «immondo» che avrebbe reso «eterna l'onta» patita<sup>56</sup>. Rappresentato per la prima volta a Milano nell'estate del 1915, il tema affrontato nel dramma – che la censura aveva privato delle scene che rendevano esplicita la brutalità degli occupanti – trovava una ben più ampia trattazione nel romanzo *Vae victis!*, pubblicato nel 1917<sup>57</sup>. Qui esplose lacerante, nella dolorosa narrazione del brutale incontro delle protagoniste del dramma con le «nordiche belve [...] briache di sangue e di ferocia», le ragioni che rendevano legittima la ferma volontà di Luisa di interrompere la gravidanza. Nell'autunno dell'anno in cui il romanzo veniva dato alle stampe, Annie Vivanti visitava il fronte. L'esperienza diretta delle condizioni in cui operavano i soldati sul fronte orientale e in cui versavano i civili là dove gli eserciti si fronteggiavano aveva prodotto in lei quella femminile «illogicità» che Barbara Allason le rimproverava: due anni dopo aver celebrato in versi l'ingresso dell'Italia in guerra, dichiarava che prolungare quell'atroce «carneficina» era un'«infamia»<sup>58</sup>. Affidava a un nuovo dramma il compito di denunciare il prezzo pagato alla patria dagli inermi<sup>59</sup>, la descrizione delle «tragiche bocche di vegliardi, di donne e di bambini che la guerra apr[iva] agli urli e alla fame», dell'inedia «veduta da vicino» negli ospedali della Riviera al capezzale dei prigionieri dagli occhi «spauriti e smisurati» che l'Austria rinviava «moribondi dai suoi campi di concentramento»<sup>60</sup> e il disperato urlo delle madri contro una violenza che non poteva che essere condannata: «maledite i rèi che scatenano le guerre! maledite chi spezza i nostri cuori!»<sup>61</sup>.

---

avuto larga eco su *Il Popolo d'Italia*. Cf. B. Montesi, «“Il frutto vivente del disonore”. I figli della violenza, l'Italia, la Grande Guerra», in *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, M. Flores (a cura di), Milano, Franco Angeli, 2010, p. 73.

55. L.M. Bossi, *In difesa della donna e della razza*, Milano, Quintieri, 1917, p. 79-80.

56. A. Vivanti, *L'invasore. Dramma in tre atti*, p. 123.

57. A. Vivanti, *Vae victis!*, Milano, Quintieri, 1917.

58. Cf. N. Crain Merz, «“The Great Devourer”...», p. 163.

59. A. Vivanti, *Le bocche inutili. Dramma in tre atti*, Milano, Mondadori, 1918.

60. *Ibid.*, p. 7-8.

61. *Ibid.*, p. 144.

## Sguardi plurali tra rappresentazione e autorappresentazione

Nei loro reportages, le giornaliste non descrivevano, tuttavia, solo i luoghi attraversati e l'umanità che li viveva, esse fornivano nel contempo un'immagine di sé e del significato del loro esser-ci. Tutte ritenevano di possedere le competenze necessarie per svolgere il proprio lavoro<sup>62</sup>, ma ad attestare che erano pronte a esercitarle con sensibilità femminile era la descrizione dello stato d'animo che aveva preceduto e accompagnato l'esperienza vissuta.

Stefania Türri confessava che al pensiero di vedere «le sacre zolle calcate dagli eroi, bagnate del loro sangue» e i luoghi dove giacevano «i lacrimati figli d'Italia» aveva sentito i suoi nervi «sussultare»<sup>63</sup>, lei che nel leggere le lettere inviate in redazione dai soldati aveva cominciato a sentirsene «madre»<sup>64</sup>. All'indomani del suo incontro con Annie Vivanti, Barbara Allason precisava che a condurle al cospetto della vita «rude» dei soldati era stato il desiderio di «meglio conoscerla e meglio amarla», di «vedere e poi scrivere», dolente «di non poter fare di più»<sup>65</sup>. Ester Danesi Traversari rievocava l'«ansia particolare» che aveva sentito dentro di sé mentre lasciava la «placida» vita della capitale, la commozione provata al pensiero di poter «vivere per un poco la grande convulsione» che aveva scosso «i nervi sopiti» della Nazione<sup>66</sup>. Precisava che ogni donna che avesse sentito «fremere nel cuore la grande pena della propria impotenza a concorrere col sacrificio fisico alla immensa opera virile della difesa nazionale» avrebbe compreso «il fascino di un'ora vissuta [...] vicino all'urto dei combattenti», laddove ogni metro di terreno conservava tracce della lotta; rievocava l'«infinita commozione» provata dinanzi all'«immane impresa della sacra difesa» e alla «nuova anima nazionale» che da essa sorgeva «come in una divina resurrezione» e la «strana felicità» e l'«ebbrezza morale» che aveva provato accanto ai «piccoli fantoccini» che le si erano stretti intorno<sup>67</sup>.

62. Allo scoppio del conflitto, Annie Vivanti aveva elencato le ragioni che avrebbero dovuto consentire al direttore del *Corriere della Sera* – Luigi Albertini – di utilizzarla in qualità di corrispondente in Italia o in una delle nazioni coinvolte: il non temere né viaggi, né pericoli, né disagi; l'aver visitato molte nazioni europee; la conoscenza di ben cinque lingue straniere; l'essere «avvezza» a distinguere «le cose importanti dalle inutili» e il possedere «l'anglosassone rispetto dell'accuratezza e della verità». Annie Vivanti a Luigi Albertini (Londra, 2 settembre 1914). Citato in *Annie Vivanti. Tutte le poesie*, C. Caporossi (a cura di), p. 65.

63. *Ibid.*, p. 62.

64. S. Türri, *Alle trincee d'Italia...*, p. 24.

65. B. Allason, «Ali, Ali, Ali!... Corrispondenza dal fronte di una inviata speciale di "Donna"», *La donna*, agosto 1917, p. 1-4.

66. E. Danesi Traversari, «Cronache femminili. Verso i paesi della guerra», *Il Messaggero*, 16 settembre 1916.

67. E. Danesi Traversari, «Tutto il dovere femminile», *L'Unità d'Italia*, II, n° 8-9, 1° ottobre 1916, p. 2-3.

Sebbene animate da sentimenti « muliebri », esse avevano tuttavia affrontato con coraggio e determinazione disagi e difficoltà. Flavia Steno ricordava i continui controlli a cui era stata sottoposta e le lunghe pratiche che, nell'agosto del 1915, aveva dovuto espletare per poter oltrepassare il confine austro-tedesco<sup>68</sup>, le mulattiere ripide e i rischiosi camminamenti del Monte Nero percorsi nella nebbia, sotto la pioggia e col nevischio. Stefania Türr, nel celebrare gli ingegneri che avevano progettato la teleferica dell'Adamello – due fili metallici simili a fili telefonici che univano « due colossi montagnosi, separati tra loro da un'immensa valle »<sup>69</sup> – ricordava che era rimasta impassibile quando il carrello s'era arrestato per sette lunghi minuti sull'abisso sottostante<sup>70</sup>. D'altro canto, era la loro stessa presenza in prossimità del fronte a testimoniare il loro coraggio, un coraggio che aveva suscitato reazioni univoche in coloro che le avevano accolte: Barbara Allason si soffermava compiaciuta sull'ufficiale d'artiglieria che l'aveva condotta al cospetto di Emanuele Filiberto di Savoia guidando una « meravigliosa » automobile di marca straniera che le era parsa una « carrozza principesca » e lo stupore degli ufficiali e dei sottoposti quando scorgevano lei e Annie Vivanti all'interno<sup>71</sup>; Amy Bernardy rievocava l'atteggiamento deferente « dei più » nei suoi confronti, una donna ospite dei vertici militari in una zona dove l'uomo regnava supremo<sup>72</sup> e nei periodici statunitensi presentava se stessa come « *the only Italian woman ever assigned for duties with troops of the advanced divisions* »<sup>73</sup>, « *engaged in war work at the front ever since Italy entered the war* »<sup>74</sup>, testimone della « *gallant defense of the Italian armies against the invaders* » e « *often underfire trying to give aid to the wounded* »<sup>75</sup>; Stefania Türr citava con orgoglio le parole con cui un amico di famiglia l'aveva ringraziata per l'« importantissima » opera patriottica realizzata, « grandiosa » quanto quella compiuta dal padre<sup>76</sup>.

Il loro impegno era un concreto esempio della possibilità e necessità che ciascuna operasse nelle forme che sentiva proprie, a sostegno del fronte interno, stigmatizzando coloro che si sottraevano al dovere sacro che il sacrificio dei combattenti richiedeva. Dal proprio « modesto

68. M. Valeri, « A Berlino dopo un anno di guerra », *Il Secolo XIX*, 6 e 10 agosto 1915, p. 1.

69. S. Türr, *Alle trincee d'Italia...*, p. 148.

70. *Ibid.*, p. 173.

71. B. Allason, « Emanuele Filiberto di Savoia », *La donna*, novembre 1917, p. 1-2.

72. A. Bernardy, « Driving with the Italians », *Boston Evening Transcript*, 11 agosto 1917. Citato in D. Rossini, *Donne e propaganda internazionale...*, p. 101.

73. « Women bring stories of enemy brutalities », *Evening Public Ledger*, 29 ottobre 1918, p. 10.

74. *Evening Star*, 12 ottobre 1917, p. 9.

75. « Miss Bernardy to speak at rally », *Bridgeport Evening Farmer*, 3 maggio 1918, p. 11.

76. S. Türr, *Alle trincee d'Italia...*, p. 6.

posto di combattimento» – osservava Flavia Steno – le italiane avrebbero potuto produrre milioni di calzerotti, di maglioni, di guanti e berrettoni, concorrendo a offrire ai soldati l’opportunità di difendersi dal freddo e dal gelo<sup>77</sup>; Stefania Türr redarguiva i giovanotti in abito borghese, le «disgraziate» e «sfrontate» giovinette che si mostravano in vesti succinte, le dame agghindate come pupattole preoccupate solo di tenere in buon ordine le pieghe dell’abito<sup>78</sup>; Ester Danesi Traversari denunciava l’inammissibile incoscienza delle «belle bambole del Corso e di Villa Borghese, dalle gonne gonfie, dalle linee *dernier cri* di piccoli gingilli animati», delle «belle signore di Vallombrosa e di Viareggio» dalle vesti sfarzose, dai ricchi gioielli e dalle costose pellicce, additando loro le «sorelle silenziose e operose» e i fratelli sporchi di fango, di sudore e di sangue<sup>79</sup>. Nelle fotografie che la ritraevano sul Carso – pubblicate dal periodico di cui sarebbe divenuta capo redattrice – appariva su un crinale sovrastante una trincea abbandonata, un impermeabile militare lungo fino alle caviglie, scarponi da montagna, una sciarpa leggera sul capo e alcuni ufficiali al suo fianco<sup>80</sup>. Era un’immagine che documentava – così come quella delle donne friulane e delle bianche infermiere negli ospedali da campo – che le donne erano parte integrante di una comunità nazionale che avrebbe dovuto, a conclusione del conflitto, riconoscerle come cittadine a pieno titolo, dotandole dei necessari diritti civili e politici. L’impegno profuso da Flavia Steno rivelava, piuttosto, ambizioni personali, che l’attribuzione della direzione del periodico femminile finanziato dai Perrone – *La Chiosa* – non avrebbe soddisfatto, confermando la tradizionale esclusione delle donne dalla direzione di periodici che si occupavano di attualità, politica ed economia<sup>81</sup>. Ugo Allason avrebbe conservato il fermo convincimento che se le *Lettere di una donna* non fossero apparse in un «giornaluzzo» – quale riteneva fosse la *Gazzetta del Popolo* – la figlia avrebbe certamente ottenuto la fama e la fortuna che meritava<sup>82</sup>. Dal canto suo, Stefania Türr osservava che se nei giorni di «lavoro febbrile, nei giorni della trepidazione e del dolore»

77. F. Steno, «Nell’orbita della guerra», *Il Secolo XIX*, 17 ottobre 1915, p. 1.

78. S. Türr, *Alle trincee d’Italia...*, p. 30.

79. E. Danesi Traversari, «Verso i paesi della guerra», *Il Messaggero*, 16 settembre 1916, p. 2.

80. Cf. E. Danesi Traversari, «Impressioni di donne ritornanti dalla zona di guerra. La donna lontana», *La donna*, 15 gennaio 1917, p. 16.

81. La giornalista lascerà la direzione del periodico nel dicembre 1925. Cf. V. Stolfi, *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno...*, p. 96-98 e V. Iaconis, «“Ni féminin ni féministe”: naissance et mort de l’hebdomadaire *La Chiosa* de Flavia Steno (1919-1927)», *Laboratoire italien*, n° 26, 2021. Il saggio è consultabile all’indirizzo <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/6930> (ultimo accesso 30 dicembre 2023).

82. Ringrazio Noemi Crain Merz per avermi segnalato l’informazione.

le donne avevano fornito tutto l'aiuto richiesto, esse attendevano ora il loro premio: era necessario che non fossero più assenti dalla vita politica delle nazioni<sup>83</sup>. Con le loro richieste, e il loro accoglimento, d'altro canto, le giornaliste avevano mostrato quale contributo le donne erano in grado di offrire, procedendo oltre i limiti fissati dalla tradizione.

Sara FOLLACCHIO

*Istituto Abruzzese per la Storia della Resistenza e dell'Italia Contemporanea*

---

83. S. Türri, «Questioni femminili», *La Madre italiana*, III, n° 10, p. 380-381.

**ROME, NAPLES ET FLORENCE EN 1947 :  
MAGDA TROCMÉ,  
UNE ITALIENNE DE RETOUR CHEZ ELLE  
FACE AUX DIFFICULTÉS DE L'APRÈS-GUERRE**

**Résumé :** Dans les notes publiées en 1947 par la revue pacifiste des *Cahiers de la Réconciliation*, Magda Trocmé délivre un témoignage direct et volontaire sur l'Italie de la sortie de guerre, plongée dans la misère et en proie à de sérieuses interrogations politiques. Quoiqu'elle compose avec les procédés obligés du récit de voyage et qu'elle recycle parfois des stéréotypes sur son pays de naissance qu'elle reparcourt après une longue absence, elle se situe aux confins du texte de voyage et du reportage. En prise avec le terrain, elle affiche sans détour ses espérances et ses doutes : comment rassembler les esprits droits et les bonnes volontés au service de la paix, et surtout comment, de ce rassemblement, tirer quelque chose de concret ?

**Riassunto :** *Nelle note pubblicate nel 1947 dalla rivista pacifista Cahiers de la Réconciliation, Magda Trocmé racconta in modo diretto e volontario l'Italia del dopoguerra, sprofondata nella povertà e in preda a gravi questioni politiche. Sebbene utilizzi i procedimenti stilistici classici della scrittura di viaggio, e talvolta ricicli vecchi stereotipi sul paese in cui era nata e in cui tornava dopo una lunga assenza, si colloca al confine tra la scrittura di viaggio e il reportage. In presa diretta con la realtà, manifesta senza esitazione le sue speranze e i suoi dubbi: come riunire le menti rette e le buone volontà al servizio della pace, e soprattutto come trarre qualcosa di concreto da questa unione ?*

Née à Florence au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, Magda di Cortona Grilli avait épousé en 1925 le pasteur français André Trocmé. Elle le suivit dans ses différents ministères, d'abord dans le nord de la France, dans une paroisse ouvrière près de Maubeuge, puis dans le village de Chambon-sur-Lignon, situé dans le département de la Haute-Loire, à peu de distance des Cévennes protestantes. Leur engagement commun pour la défense de la cause de la paix et en faveur de l'objection de conscience était déjà très net dans les années 1920 et 1930, où ils s'investirent dans la branche française de l'International Fellowship of Reconciliation, un mouvement pacifiste principalement lié au protestantisme anglophone<sup>1</sup>. Au Chambon, ils travaillèrent

---

1. Fils d'un industriel de Saint-Quentin, Trocmé est venu au pacifisme après y avoir vécu l'occupation allemande entre 1914 et 1918, et à la suite de son service militaire au Maroc,



également à un ambitieux projet pédagogique, le Collège cévenol, qui connaîtra une vraie reconnaissance internationale après 1945 : inspiré des méthodes d'enseignement de Torre Pellice, « la Genève italienne » comme on la surnomme, où Magda avait séjourné dans sa jeunesse, cette École nouvelle se voulait « affranchi[e] de l'enseignement nationaliste de l'histoire » et prétendait accueillir « des jeunes de tous les pays [et les] forme[r] en vue de la paix et dans l'esprit de l'évangile »<sup>2</sup>. Mais c'est d'abord la Deuxième Guerre mondiale, où le plateau du Lignon servit de refuge à plusieurs centaines d'enfants juifs, qui a donné au couple Trocmé une certaine notoriété, en particulier dans le monde anglo-saxon<sup>3</sup>. Aussi, au sortir de la guerre, dans le cadre du mouvement œcuménique ou en vue de la reconstitution des filières pacifistes, les époux Trocmé entreprirent ensemble ou séparément de nombreux voyages destinés à nouer des contacts, à enquêter sur des initiatives ou à donner des séries de conférences.

Lors de la parution des souvenirs autobiographiques de Magda Trocmé<sup>4</sup>, ont justement été joints au second volume consacré à la guerre et à l'après-guerre une dizaine de pages de notes inspirées par un séjour qu'elle effectua dans sa patrie d'origine, à la fin de 1946 et au début de 1947. Ce séjour devait permettre de renouer les fils avec les animateurs des mouvements pour la paix qui se multipliaient alors, dans une Italie cruellement éprouvée par la fin du conflit mais sortie de l'anesthésie morale qu'elle avait subie sous la dictature mussolinienne. À ces dates, bien sûr, le voyage d'Italie a évolué subtilement mais bien nettement par rapport à l'époque antérieure à la Première Guerre mondiale. Un début de démocratisation des séjours de tourisme culturel s'est additionné à une politique d'attraction des visiteurs étrangers voulue par Mussolini et bien plus cohérente et déterminée que du temps de Giolitti<sup>5</sup>. Les parcours des voyageurs français restent

---

au début des années 1920, où il fut témoin des violences coloniales françaises. Dès 1923, il figurait parmi les membres fondateurs du Mouvement international de la Réconciliation (nom donné à la branche française de l'IFOR), avec un autre étudiant de la Faculté de théologie protestante de Paris, Henri Roser. Une fois devenus pasteurs, les deux hommes restèrent longtemps suspects aux yeux des autorités du protestantisme français en raison de cet engagement.

2. Note dictée par André Trocmé en 1970, citée dans *Magda et André Trocmé, figures de résistances*, P. Boismorand (éd.), Paris, Le Cerf, 2007, p. 101.
3. Pour leur contribution au sauvetage de ces enfants et adolescents, tous les deux furent reconnus comme « Justes parmi les Nations » : André Trocmé en 1971, juste avant sa mort, et Magda Trocmé en 1984.
4. M. Trocmé, *Souvenirs d'une vie d'engagements*, F. Rognon, P. Cabanel, N. Bourguinat (éd.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2021 (ci-après SVE). Voir « Premier voyage en Italie », p. 189-214.
5. Voir C. Poupault, *À l'ombre des faisceaux. Le voyage français dans l'Italie des chemises noires*, Rome, École française de Rome, 2014, ainsi que l'excellente étude de T. Syrjamaa, *Visitez*

d'une extrême diversité : pèlerinages et voyages d'artistes ont toujours leur importance, mais s'ajoutent aussi missions d'études, congrès, conférences, voyages commerciaux, et bien entendu séjours motivés par l'intérêt ou l'admiration à l'égard du modèle politique du fascisme. Du point de vue des pratiques d'écriture, l'âge d'or du voyage d'Italie est définitivement passé : le *Voyage du condottiere* d'André Suarès (paru en 1932 mais élaboré déjà pour partie avant 1914) est au fond peu représentatif d'une production moins foisonnante qu'autrefois et dans laquelle guides et ouvrages à vocation didactique prennent de toute façon de plus en plus de place. Dans l'histoire des écritures féminines du voyage en Italie<sup>6</sup>, le témoignage de Magda Trocmé, Italienne devenue française et retournant dans son pays pour un séjour d'observation, dans les circonstances dramatiques de la sortie de guerre, constitue un cas particulièrement original. Mêlant la sensibilité d'une Italienne redécouvrant un pays plongé dans la misère, marqué par des destructions de toute sorte, avec la curiosité d'une femme engagée, déterminée à trouver des relais au service de la cause pacifiste qui lui est chère, l'écriture de Magda Trocmé s'impose par sa dimension directe et volontaire, en prise avec le terrain, et se situe aux confins du voyage et du reportage.

### Une enquête de terrain qui est un retour aux sources

Par sa mère, morte peu de temps après sa naissance, en 1901, l'ascendance de Magda Trocmé remontait à des Italiens établis en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Son arrière-grand-père avait été impliqué dans le complot décembriste de 1825 et déporté ensuite en Sibérie. Par son père, en revanche, d'abord officier du génie dans l'armée royale italienne puis ingénieur-conseil, elle appartenait à la petite noblesse toscane. Son enfance se déroule dans les conditions matérielles aisées qui sont celles de la « bonne société » de Florence de l'ère giolittienne. Néanmoins, les pages que Magda a laissées sur son adolescence font voir nettement les rapports difficiles qu'elle avait avec la seconde épouse de son père et l'isolement qui en résultait. C'est pour gagner sa liberté par rapport à ce milieu familial pesant que Magda s'implique très jeune dans des œuvres sociales au service des plus pauvres dans les bas quartiers de Florence et qu'elle fait des études supérieures

---

*l'Italie! Italian State Tourist Propaganda Abroad 1919-1943. Administrative Structure and Practical Realization*, Turku, Turun Yliopisto, 1997.

6. Pour laquelle la seule synthèse existante en français, pour l'époque contemporaine, est consacrée à la période pré-unitaire : N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* ». *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Montrouge, Éditions du Bourg, 2017.

qui la conduisent, après sa *maturità*, à passer le diplôme d'enseignement du Magistero. Grâce à une bourse, elle séjourne à la New York School for Social Work, et c'est justement aux États-Unis, en 1925, qu'elle rencontre André Trocmé, en train d'achever à ce moment-là ses études à l'Union Theological Seminary. Le mariage a lieu en France, en 1926, après leur retour. Sur le plan religieux, la femme du pasteur possède ses idées bien à elle, faisant une sorte de synthèse des nombreuses empreintes spirituelles reçues dans sa jeunesse : le protestantisme vaudois du côté paternel, l'orthodoxie marquée par l'influence de Tolstoï du côté de sa grand-mère russe, et un sens exigeant des responsabilités sociales et de la solidarité. C'est tout cela qui lui fait épouser l'engagement pacifiste de son mari et qui explique l'intérêt que le couple suscite à la fin de la Seconde Guerre mondiale auprès d'importantes figures du protestantisme nord-américain. Grâce à un pasteur congrégationaliste comme Carl Sangree et à sa femme, Florence, les Trocmé seront notamment mis en relation avec des mécènes appartenant au mouvement quaker. À la sortie de la guerre, priorité est donnée à la reconstruction des courants pacifistes dans les pays qui ont été soumis aux fascismes. Il faut les relancer, les redynamiser et aussi les réinsérer dans des échanges internationaux entre les différentes structures attachées à la cause de la paix. C'est pourquoi André Trocmé se rend aux États-Unis de décembre 1945 à février 1946 et y assiste à la conférence de l'IFOR, à San Francisco<sup>7</sup>, puis qu'il visite l'Allemagne en 1947, y multipliant les rencontres et les conférences. C'est pour le même motif que Magda Trocmé se rend en Italie à la fin 1946 et au tout début de 1947.

Quel statut doit-on reconnaître aux pages qu'elle a consacrées à ce séjour italien ? À l'origine, il s'agit d'un compte rendu rédigé pour les *Cahiers de la Réconciliation*, le bulletin de liaison du MIR (le Mouvement international de la Réconciliation, c'est-à-dire la branche française de l'IFOR). Il s'agit d'une revue de bien faible diffusion, sans doute à peine quelques centaines d'exemplaires, et dont il ne subsiste aujourd'hui que deux collections complètes conservées par la Société d'histoire du protestantisme français et par la Faculté de théologie protestante de Paris<sup>8</sup>. De ces pages, existe-t-il une version plus complète ou un avant-texte ? Si Magda a rassemblé en amont des notes de voyage régulièrement nourries et formant un ensemble plus abondant, celles-ci n'ont pas été conservées, ni dans le tapuscrit qui a constitué le matériau de base à partir duquel a été éditée son

7. Voir A. Trocmé, *Mémoires*, P. Cabanel (éd.), Genève, Labor et fides, 2020, p. 498-505, pour le séjour aux États-Unis et la rencontre avec les Sangree. Le pasteur Trocmé relève une certaine atmosphère de malentendu avec les pacifistes américains.

8. Celle de la Bibliothèque nationale de France, accessible par Gallica, est lacunaire.

autobiographie, ni dans les papiers légués par les époux Trocmé à la Peace Collection du Swarthmore College, en Pennsylvanie. Ce tapuscrit, que la fille de l'autrice, Nelly Hewett, a mis à notre disposition, Patrick Cabanel, Frédéric Rognon et moi-même<sup>9</sup>, et où figure exactement le même texte que celui paru dans les *Cahiers de la Réconciliation*, constitue lui-même un ensemble disparate où les mémoires proprement dits, pour partie rédigés (à plusieurs dates différentes) et pour partie dictés et enregistrés sur cassettes avant d'être dactylographiés, coexistent avec des correspondances familiales, des rapports ou encore des textes relatifs à des missions accomplies à l'étranger. Dans une lettre datée de Vernouillet (Yvelines) en juin 1992, c'est-à-dire du domicile d'un de ses fils, Jacques, auprès duquel elle passa ses dernières années, Magda Trocmé s'adressait à l'ensemble de sa famille pour présenter ce tapuscrit :

Puisque mes souvenirs s'arrêtent brusquement [...] à la fin de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, [...] j'ai pensé que quelques lettres et rapports de voyages vous permettraient de comprendre comment notre vie a continué, toujours passionnante et imprévue<sup>10</sup>.

C'est donc le terme « rapport de voyage » qui semble se rapporter le plus exactement possible au document dont nous disposons. Même si sa destination, au sein de ce vaste ensemble du tapuscrit, était de documenter et de fixer une mémoire familiale, il penche finalement davantage du côté d'une source produite par l'activité militante, ou tout au moins par le biais de l'engagement politique et religieux de Magda Trocmé. Rien n'interdit de supposer que des notes personnelles prises au jour le jour ont servi de base à la rédaction de ce rapport que les *Cahiers de la Réconciliation* publièrent en 1947 : la documentation issue du séjour en Inde et au Pakistan de 1949-1950 montre bien que Magda tenait un journal de route, sous forme épistolaire, en s'adressant à ses enfants<sup>11</sup>. Mais rien ne permet de l'assurer non plus.

9. Une partie, mais non la totalité, de ce tapuscrit est également déposée à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, où Patrick Cabanel a été le premier à la consulter.

10. Lettre de Magda Trocmé à sa famille, figurant p. 285 dans le tapuscrit de ses mémoires, non reprise dans *SVE*.

11. En effet, dans le cas du récit de Magda Trocmé consacré au World Pacifist Meeting de 1949-1950 à Delhi, c'est le contraire ; les *Cahiers de la Réconciliation* ont publié une sélection de passages, à partir d'un matériau beaucoup plus riche dont j'ai donné l'intégralité dans N. Bourguinat, « Parmi les disciples de Gandhi : journal d'une pacifiste aux Indes (octobre 1949-janvier 1950) », *Source(s). Arts, civilisation et histoire de l'Europe*, n° 8-9, 2016, p. 185-267.

Le témoignage de Magda est volontairement expurgé de toute allusion à ses relations personnelles avec les membres de sa famille demeurés en Italie centrale. Le père de Magda vit toujours, en 1947, mais il n'est pas établi qu'elle lui ait rendu visite à l'occasion de son passage en Toscane. Certes, la démarche semblait s'imposer, après d'aussi longues années de séparation, puisque Magda n'était plus retournée en Italie depuis 1935, mais la jalousie de sa belle-mère à son encontre avait conduit à fortement espacer leurs relations. Ainsi Oscar Grilli devait-il écrire à sa fille en cachette, et les demi-frères et demi-sœurs de Magda issus de son second mariage avaient interdiction formelle de la voir<sup>12</sup>. Si des retrouvailles ont eu lieu, Magda Trocmé n'en a donc rien confié au papier, ou bien elle ne l'a fait que dans des lettres qui sont restées strictement réservées à ses familiers et qu'elle n'a pas transmises à la revue du MIR. Néanmoins, le récit ne recherche aucunement l'impersonnalité et ne tourne nullement à la recension des choses vues et des personnes rencontrées. Tout à l'opposé, le lecteur est frappé par le fait qu'il s'agit d'un rapport dans lequel la narratrice se met en scène et parle très ouvertement de ses enthousiasmes, de ses interrogations, de ses peines et de ses émotions. Un rapport, peut-être, mais rédigé à la première personne du singulier, et que les *Cahiers de la Réconciliation* ont choisi de ne pas retoucher et de publier tel quel. Le responsable la revue, le pasteur Henri Roser, très proche du couple Trocmé, indique dans une note que c'est afin « de lui garder son caractère si vivant et de les mettre en contact avec de nombreuses personnalités », c'est-à-dire de donner aux lecteurs et sympathisants de la revue un maximum de noms de contacts italiens possibles.

### Un « second voyage », entre espérance et tromperie

Nombre d'Italiens ont quitté la péninsule pour des raisons économiques ou pour des motifs politiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et depuis longtemps les lettres adressées au pays et les journaux tenus en route par les expatriés constituent des sources précieuses pour les historiens de l'émigration. Alors même que les migrations de retour étaient nombreuses, à titre définitif ou saisonnier, non seulement depuis la France, la Suisse ou l'Allemagne,

---

12. Sur la haine exercée contre Magda par sa belle-mère, voir le témoignage d'A. Trocmé, *Mémoires*, p. 262. Parmi les trois enfants nés de ce second mariage du père, Anna Amalia Grilli, la plus jeune, demi-sœur de Magda, n'était plus sur place : elle avait en effet épousé un soldat américain rencontré à Florence, Hobart Nichols, et l'avait suivi aux États-Unis dès 1945 pour se fixer dans le Connecticut. Le père de Magda, Oscar Grilli, mourut en 1951, et sa seconde épouse, Margherita, en 1950.

mais aussi depuis le continent américain<sup>13</sup>, il est nettement plus rare de disposer de textes se rapportant à l'expérience du retour au pays, avec les impressions de désorientation, de réconciliation ou de retour à soi qui y sont liées. En règle générale, les retrouvailles avec l'univers plus familier de la terre d'origine, même si celle-ci est changée, voire bouleversée, à cause de l'écart de temps séparant le départ et le retour, n'alimentent pas l'écriture du voyage, de même qu'elles ne sont pas favorables aux correspondances avec les proches qui, bien logiquement, s'interrompent dans ce type de circonstances. Et de la même manière qu'il y a eu peu de recherches sur les migrations de retour au XX<sup>e</sup> siècle, de même il n'existe qu'assez peu de travaux scientifiques concernant l'expérience du retour en Italie des exilés antifascistes, après la chute de Mussolini en juillet 1943 ou après la fin de la guerre elle-même en 1945<sup>14</sup>.

Dès les premières lignes de son récit, Magda Trocmé laisse percevoir qu'elle a senti elle-même le caractère solennel ou exceptionnel que revêtait ce retour dans son pays de naissance, qu'elle n'avait plus guère revu depuis l'époque de son mariage, et plus du tout depuis son séjour de l'époque de la guerre d'Éthiopie qu'elle signale au tout début, un séjour déjà accompli pour le compte de la Réconciliation d'ailleurs. Repasser même brièvement par Florence, c'est revenir sur les lieux de son enfance, ce qui n'est pas sans susciter une vive « émotion », selon ses propres dires. En partie réduite en cendres, la gare de Pise la ramène en arrière, à l'époque où elle débarquait du train de Florence pour repartir en direction de Marina-di-Pisa : dans cette petite agglomération en bord de mer, juste au sud de l'embouchure de l'Arno, elle rejoignait en effet sa grand-mère russe, qui tenait une petite pension pour estivants étrangers<sup>15</sup>. Néanmoins, la mise en récit d'une expérience de second voyage ou de retour sur des lieux qu'on a anciennement fréquentés est souvent marquée d'hésitations et de troubles. On peine à se reconnaître, on est en retrait ou en deçà des sentiments préalablement

13. On estime qu'elles ont pu aller jusqu'à environ un tiers des départs annuels. Voir B. Boyd Caroli, *Italian Repatriation from the United States, 1900-1914*, New York, Center for Migration Studies, 1973.

14. Voir notamment *L'émigration : le retour*, R. Duroux, A. Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 1999, et É. Vial, « Entre défaite et contre-offensive, les retours d'exilés antifascistes de France en Italie (1938-1943) », in *Revenir...*, F. Pernot, É. Vial (dir.), Montreuil, Éditions de l'Œil, 2019. É. Vial souligne d'ailleurs que nombre de ces retours se sont étalés entre 1938 et 1940, alimentés par la désillusion vis-à-vis de la France, où s'essouffait lentement mais sûrement le Front populaire, et vis-à-vis de l'Espagne où la guerre avait tourné en faveur du camp nationaliste.

15. *SVE*, p. 193. Voir également M. Trocmé, *Souvenirs d'une jeunesse hors normes*, N. Bourguinat, F. Rognon (éd.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2017, p. 42-43 (ci-après *SJHN*).

éprouvés (comme Goethe lors de son deuxième séjour à Venise avec la duchesse Anna Amalia de Saxe-Weimar), ou bien, comme le soulignait François Moureau, on réinvente à force de rechercher la confirmation d'impressions anciennes<sup>16</sup>. La même Magda qui n'ignorait rien des préjugés frappant les Italiens en France, pour en avoir été elle-même victime, aborde désormais ses compatriotes avec un semblant de commisération. Dans les années 1920, à l'époque où elle avait été présentée à la famille de son mari, elle ne se dissimulait pas que l'opinion commune des Français voyait dans les Italiens « des êtres sales, inférieurs, sous-développés », et désormais c'est elle qui s'abandonne à des considérations sur « le tempérament italien » :

Aujourd'hui encore à partir de Rome, les voyages en chemin de fer ressemblent aux voyages en France sous l'occupation allemande, mais il faut y ajouter le « tempérament » italien, c'est-à-dire les cris, les disputes, les insultes et... même les coups; toutes choses sans grande importance, car les places une fois conquises, la paix se rétablit vite dans les compartiments, dans les couloirs et même dans les W.-C. où s'entassent gens et valises. Même en arrivant plusieurs heures à l'avance, on ne peut éviter le pugilat, car les quais (quand il y en a) sont envahis par la foule. Lorsque le train se forme, avant que les wagons ne s'arrêtent, la foule se précipite de tous les côtés, entre par toutes les ouvertures, portes et fenêtres, et la bataille commence<sup>17</sup>.

De même, quoique bien consciente de l'état de misère dans lequel se trouvaient les masses au temps de l'Italie libérale, et encore sous le joug du fascisme, Magda Trocmé ne peut éviter de faire le va-et-vient entre un présent très sombre et un passé idéalisé, celui qui alimentait le mythe italien vendu aux visiteurs étrangers. Ainsi qu'elle le souligne elle-même, le vieux proverbe « Voir Naples et mourir » prend une résonance cruellement ironique lorsqu'on découvre l'atmosphère de déchéance et de désespérance qui touche la cité parthénopéenne dans ce long après-guerre. Mais elle ne craint pas de réactiver les stéréotypes dépréciatifs qui avaient cours sous la monarchie libérale, notamment celui de l'africanité de Naples, dépeignant « les rues consacrées au marché noir le plus effronté, [où l'on] vend de tout, des pâtes et même de l'huile, qu'on mesure avec de petits décilitres, sous le nez des agents » comme « des rues étroites et pittoresques [qui] ont l'air de souks arabes »<sup>18</sup>. Dans une telle formulation s'entremêlent le désenchantement de la voyageuse confrontée à l'Italie de l'après-guerre et les représentations les plus anciennes du Mezzogiorno entretenues à la fois par les observateurs

16. *Le second voyage ou le déjà-vu*, F. Moureau (dir.), Paris, Klincksieck, 1996.

17. *SVE*, p. 194.

18. *Ibid.*, p. 195.

étrangers et par les élites cultivées de l'Italie du Nord<sup>19</sup>. Et sans doute aussi un peu d'ironie, sans malice, vis-à-vis du pays qui l'a vue naître.

Parallèlement, le fait de revoir l'Italie désormais vaincue de la Deuxième Guerre mondiale (elle s'apprête à signer une paix très dure avec les Alliés, la réduisant au rang d'une puissance secondaire, en février 1947) et purgée du régime mussolinien, c'est aussi pour Magda Trocmé la possibilité de juger sans fard un système qui était une gigantesque tromperie et sur lequel ses compatriotes ont tardivement ouvert les yeux après l'avoir accepté « par conviction, par éducation ou par peur » comme elle le souligne elle-même<sup>20</sup>. À l'en croire, l'acceptation de la guerre n'a été que fatalisme, les hommes étant partis se battre, comme un troupeau, par conformisme et par résignation bien davantage que par patriotisme ou par loyauté vis-à-vis du Duce. C'était du reste le point de vue de nombreux observateurs de l'époque, non pas tellement qu'ils aient cherché à exonérer le peuple italien de ses responsabilités, mais parce qu'ils voyaient de manière réaliste le mode de fonctionnement très vertical de la société péninsulaire. C'est un peu l'analyse qu'avait tenté de soutenir le responsable de la mission de la Réconciliation effectuée en 1935, sans doute en réponse aux préparatifs de la guerre d'Éthiopie. Selon Daniel Hogg,

dans ce réseau national de tromperie, d'hypocrisie, de violence, de militarisme, au sein duquel le respect des individus et de Dieu a été remplacé par l'adoration de l'État, il ne rest[ait] que peu de personnes [...] capables d'un jugement sain et d'un haut idéal [...]<sup>21</sup>.

Pour autant, il voulait croire que le conformisme était avant tout d'opportunité, sinon d'apparence :

L'insigne fasciste n'indique qu'une soumission toute extérieure. Elle couvre beaucoup d'ennemis convaincus du régime, beaucoup de gens qui servent ce régime sans y croire, et aussi beaucoup d'autres qui n'ont pas d'opinion politique du tout<sup>22</sup>.

19. Voir notamment, pour une période de maturation de ces représentations de Naples, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le livre d'A.-M. Jaton, *Le Vésuve et la sirène. Le mythe de Naples chez Madame de Staël et Nerval*, Pise, Pacini, 1988, et mon propre article, « Voyager dans le royaume de Naples à l'époque française », in *Le royaume de Naples à l'heure française. Revisiter l'histoire du decennio francese, 1806-1815*, P.-M. Delpu, I. Moullier, M. Traversier (dir.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 275-288. Pour le XX<sup>e</sup> siècle, parmi une abondante littérature, voir Italy's « Southern Question ». *Orientalism in One Country*, J. Schneider (dir.), Oxford – New York, Berg, 1998.

20. SVE, p. 189.

21. D. Hogg, « Italie, An XIII de l'ère fasciste », *Cahiers de la Réconciliation*, n° 5, mai 1935, p. 15.

22. *Ibid.*, p. 13.



Cela se retrouvera aussi sous la plume de certains partisans actifs dans la Résistance des années 1943-1945 : il suffit de penser aux réflexions de Nuto Revelli dans *La Guerra dei poveri* (1962), par exemple. Depuis la France, où elle avait résidé à partir de 1926, c'est-à-dire peu après le tournant dictatorial pris par le fascisme mussolinien consécutivement à l'assassinat de Matteotti, Magda Trocmé avait eu nombre d'occasions de manifester sa réserve vis-à-vis du régime du Duce. Ainsi, pendant les années à Sille-Noble, dans les faubourgs de Maubeuge, avait-elle refusé de faire la classe d'italien aux enfants d'immigrants présents sur place, au point de se heurter violemment avec les autorités consulaires : en effet, à consulter les manuels d'histoire et de géographie de l'Italie proposés aux jeunes, elle avait été consternée de découvrir un « pur et simple bourrage de crânes fasciste [...] : Dieu, la Sainte Vierge, Jésus, Mussolini, le pape, cela faisait un méli-mélo inacceptable »<sup>23</sup>, se souvenait-elle. Pour autant, on ne lui identifie pas de contacts, pendant cette période des années 1920 et 1930, avec les opposants antifascistes en exil, que ce soient les militants de la Ligue des droits de l'homme italienne ou ceux des formations socialistes et communistes et de leurs organisations satellites. Mais sans doute insistait-elle d'autant plus fortement sur le jeu de dupes auquel se résumait le système fasciste qu'elle se trouve confrontée à une Italie rendue à la liberté, convertie à la République (depuis le référendum de juin 1946) et bouillonnant d'initiatives. Elle se souvient du jugement d'un de ses interlocuteurs de 1935, le pasteur Giovanni Rostagno, qui enseignait à la Faculté de théologie vaudoise de Rome : « La difficulté avec le fascisme était de provoquer des questions. Les étudiants avaient perdu l'habitude de réfléchir et d'avoir une pensée personnelle »<sup>24</sup>. Au sortir de la guerre, c'est tout le contraire : cette apathie intellectuelle et morale n'est plus de mise et néanmoins, le pacifisme italien qu'on découvre se présente comme une nébuleuse de petits groupes, peu coordonnés entre eux, et peu audibles aussi compte tenu de la puissance et de l'influence des organisations situées dans la mouvance du PCI : « Quelle floraison de mouvements, d'initiatives, d'aspirations nouvelles, que de ligues et d'associations ! », écrit Madga Trocmé. « Comment voir clair dans tout cela ? Comment tracer une ligne entre l'idéalisme pur, et le jeu de la politique, l'arrivisme et l'orgueil personnel ? »<sup>25</sup>.

23. *SVE*, p. 80-81. « Le consul [italien de Lille] était furieux. Il m'a attrapée : comment moi, fille de colonel comme ci comme ça, j'étais contre le fascisme ? ».

24. *Ibid.*, p. 190.

25. *Ibid.*, p. 207.

## Un regard féminin sur les souffrances de l'Italie

Parcourir l'Italie à ce moment-là de son histoire – la sortie de la Deuxième Guerre mondiale –, c'est aussi être confronté à la difficile reconstruction d'un pays terriblement meurtri par les années qui ont suivi la chute de Mussolini en juillet 1943. Un pays qui a connu les bombardements alliés, les destructions, les pénuries, l'occupation militaire, et puis au Nord, la guerre civile entre, d'un côté, les partisans et les résistants et, de l'autre, les miliciens de la République sociale italienne, le régime fantoche fondé par le Duce sur les rives du lac de Garde, à Salò, sous la protection des Allemands. Dans le témoignage qu'elle donne aux lecteurs des *Cahiers de la Réconciliation*, le spectacle de l'Italie des grandes villes apparaît désolant, tout juste un an et demi après la fin du conflit. Voyageant en train, elle décrit des paysages dévastés : les faubourgs de la Florence de son enfance, les environs de la gare de Rome, les parages de Naples ; elle décrit une situation proche du chaos, où le pays navigue à vue entre les pénuries de matériel roulant, de charbon à brûler, de bois de chauffage. À Rome, le responsable de l'YMCA, Claude Nelson,

[P]'avertit de la difficulté des voyages, surtout à partir de Rome vers le Sud ; il me dit que les correspondances étaient impossibles en troisième classe et que je n'arriverais pas à Naples « vivante ». Je lui exposai l'état de mes finances. Très généreusement, il a fait un don de 2 000 lire à la F.O.R. pour me permettre de prendre des deuxièmes et un rapide, et de voyager avec moins de difficultés. En Italie, en effet, les prix étaient inabordables, surtout à Rome et plus au sud. Heureusement que j'avais encore beaucoup d'amis [...] qui m'ont presque toujours invitée. Cependant il m'est arrivé de sauter des repas et de coucher une nuit dans un centre d'accueil gratuit, ce qui n'était pas très agréable<sup>26</sup>.

En dépit de l'aide américaine et des secours d'urgence apportés par les Nations Unies, via l'UNRRA en particulier, le rationnement et le marché noir sont encore généralisés et le redémarrage de l'économie italienne est encore insuffisant pour absorber le chômage des masses. Enquêtrice sociale malgré elle, Magda Trocmé se souvient qu'elle a toujours œuvré au service des déshérités, depuis sa jeunesse où elle intervenait dans les bas-fonds de Florence auprès des filles-mères et des enfants trouvés<sup>27</sup>. Elle insiste

26. *Ibid.*, p. 193-194. La circulation des trains est assez chaotique. Trouver une place assise dans un wagon chauffé est toute une affaire, particulièrement dans les trains de nuit, comme on peut le voir dans les premières pages du récit, évoquant l'itinéraire d'arrivée jusqu'à Rome et Naples (*ibid.*, p. 191-192).

27. Un sujet qui fait l'objet de développements détaillés dans *SJHN*, p. 137-140.

particulièrement sur la situation dramatique des enfants et des femmes, réduits à la mendicité et à la prostitution auprès des soldats américains – que l'on connaît par ailleurs par le célèbre livre de Curzio Malaparte sur Naples d'après-guerre, *La peau*<sup>28</sup>.

Pour de la nourriture, pour de l'argent, par vice ou dans l'espoir d'un mariage, les femmes se prostituent. Le soir surtout, il est pénible de circuler dans la ville. Du bruit, des cris, des chants, des pétards qui éclatent de tous côtés jusque dans la nuit avancée mettent à dure épreuve les nerfs des gens qui en avaient assez des canonnades et bombardements. De jeunes garçons offrent leurs mères et leurs sœurs. La maladie et la honte se répandent partout. [...] Les Italiens, la voix tremblante, disent : « Et nous avons confiance dans les Alliés, nous nous étions tournés vers eux ! Les Allemands, eux, sauf les atrocités des dernières semaines d'occupation, ont été très corrects ! » Que de misère, que d'horreurs la guerre laisse derrière elle<sup>29</sup> !

Néanmoins, cet état des lieux n'a rien à voir avec le spectacle choquant d'une misère crapuleuse que proposaient de Naples certains observateurs français, soit dans l'entre-deux-guerres au temps des voyages d'apprentissage dans l'Italie des chemises noires<sup>30</sup>, soit à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle comme Paul Bourget, dont la vision de la populace prenait un tour presque racia- liste<sup>31</sup>. Par contraste, dès cette époque, la manière de voir de l'épouse de Paul Bourget, qui avait travaillé à des traductions de Matilde Serao, restait capable d'apercevoir Naples « [...] avec fraîcheur [et] sincérité

28. Quelques années après, en 1956, elle va aussi assurer un accompagnement spirituel à des migrants en partance pour les États-Unis, réalisant avec eux la traversée de l'Atlantique (voir « Rapport de Magda Trocmé, née Grilli, membre du personnel de la TRIP au service des immigrants italiens », *SVE*, p. 231-238).

29. *Ibid.*, p. 197. Pour les origines lointaines des courants pacifistes en Italie, voir S.E. Cooper, *Waging War on War. Patriotic Pacifism in Europe, 1815-1914*, New York, Oxford University Press, 1991, et L. D'Angelo, « La naissance et le difficile essor du pacifisme démocratique italien », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 91, 2015, p. 33-46.

30. Voir C. Poupault, *À l'ombre des faisceaux...*, p. 39-78 et p. 106-113, et de façon plus générale : *Italia e Francia dal 1919 al 1939*, J.-B. Duroselle, E. Serra (dir.), Milan, Istituto di Studi Internazionali, 1980. À propos de la politique de l'Italie fasciste à l'égard des visiteurs étrangers, voir T. Syrjamaa, *Visitez l'Italie ! Italian State Tourist Propaganda...*, et E. Tizzoni, « Les politiques touristiques du fascisme et les relations internationales de l'Italie, entre diplomatie publique et création d'une marque de destination Italie », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 88, 2014, p. 85-98.

31. Sur la formation de ce type d'approche, également partagé par les Italiens du Nord, voir parmi bien d'autres titres le livre de J. Dickie, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno*, New York, St. Martin's Press, 1999. À propos de la question méridionale en tant que défi posé au fascisme, telle que l'apprécient les Français de l'entre-deux-guerres, voir C. Poupault, *À l'ombre des faisceaux...*, p. 326-336.

[...]. Ni méprisante, ni distante, elle se mêl[ait] sans appréhension à la foule, elle [était] sensible à la grâce des jeunes brodeuses dans leur atelier, à l'attendrissante gentillesse des jouets des enfants pauvres », ainsi que l'analysait Marie-Gracieuse Martin-Gistucci<sup>32</sup>. Et d'ailleurs, la voyageuse se refuse à s'en tenir à un tel constat. Elle est d'abord une militante pacifiste, résolument tournée vers l'avenir, de sorte que l'organisation des différentes étapes de son séjour est d'abord le reflet de sa détermination à rassembler les bonnes volontés et à faire avancer les choses. L'engagement qui est le sien la conduit à un itinéraire italien qui n'a rien de dilettante : il peut être improvisé à l'occasion, comme lors de la rencontre avec le ménage Maiorca à Turin, qui ne s'explique que par des retards de train qui ont obligé Magda Trocmé à rester une nuit dans la capitale piémontaise, mais fondamentalement il est orienté en fonction de la localisation des principaux foyers du pacifisme protestant. À Rome, où les Vaudois avaient déplacé leur Faculté de théologie depuis 1928 (alors qu'elle était auparavant à Florence), elle multiplie les rencontres, les causeries, les conférences. Des mouvements féministes avaient également été lancés qui orientaient leurs interventions publiques vers la cause de la paix. Certains apparaissent plutôt traditionnels, comme le mouvement de Linda Riggio Cinelli, l'Associazione nazionale delle donne d'Italia per la pace, qui donnait la priorité à la reconstruction morale du pays et à l'éducation des femmes. On pourrait aussi citer Maria Bajocco Remiddi et ses Madri Unite, dont la perspective apparaît pareillement plutôt conservatrice : pour Magda, l'activité de « ces dames » se résume à se réunir autour d'un thé et à se lire mutuellement des comptes rendus de livres<sup>33</sup>. Mais d'autres sont politiquement plus avancés : dès son arrivée, Magda dut se confronter aux idées de Silvia Maiorca, qui avait fondé à Turin en mai 1946 un Fronte internazionale femminile contro la guerra. Elle jugeait que l'Italie vaincue n'avait rien à gagner à rejoindre le camp occidental, en somme elle pariait sur une neutralisation, du moins sur une forme de non-alignement, permettant à l'Italie d'échapper à l'affrontement entre les deux blocs. Elle et son mari lui recommandent de mettre en sourdine la religion, arguant que les Italiens « confondent celle-ci avec un cléricanisme dont ils sont

32. Voir l'étude comparée des journaux de route laissés en 1901 par Paul Bourget et par sa femme Minnie, in *Paul et Minnie Bourget. Journaux croisés (Italie, 1901)*, M.-G. Martin-Gistucci (éd.), Chambéry, Centre d'études franco-italien, 1978, et mon propre commentaire sur l'écriture féminine de Minnie Bourget : N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », p. 238.

33. *SVE*, p. 204-205. Un jugement assez lapidaire, si l'on en juge par l'étude d'A. Scarantino, *Donne per la pace. Maria Bajocco Remiddi e l'Associazione internazionale madri unite per la pace nell'Italia della Guerra Fredda*, Milan, Franco Angeli, 2006.

profondément dégoûtés »<sup>34</sup>. Magda n'en tient évidemment aucun compte, dans la mesure où la plus grande partie de ses interlocuteurs et auditeurs est composée de protestants de dénominations diverses.

D'autres courants rejoignaient cette idée de refuser à tout prix la logique de l'affrontement des blocs. Dès 1946, un Centre d'orientation sociale (c'est-à-dire un centre de conférences et d'information ouvert à tous, sans considération de confession ou d'origine) avait été lancé à Pérouse par un ancien opposant intransigeant au fascisme, Aldo Capitini (1899-1968), avec l'aide d'une quaker anglaise, Emma Thomas. Exactement en même temps, à l'été 1946, le pasteur Tullio Vinay (1909-1996) créait le centre œcuménique Agapè à Prali, dans le Val Germanasca, l'une des vallées vaudoises. La conjonction des deux initiatives est troublante mais significative de l'état des esprits dans cet après-guerre<sup>35</sup>. Néanmoins, les vues qu'expose Magda au cours de son voyage à travers l'Italie suscitent plutôt une sympathie polie qu'un franc enthousiasme, notamment pour ce qui concerne les assemblées de jeunes gens protestants (à Rome le YMCA ou bien le Cercle de la jeunesse vaudoise), où le clergé ne l'appuie pas toujours et lui reproche parfois le manque de faits concrets à mettre à l'actif de la non-violence. Le pasteur Paolo Bosio lui mène notamment la vie dure devant les jeunes Vaudois :

Il redoutait que la FOR ne devienne une petite église dans l'Église, et demanda ce que serait devenue l'Angleterre si, au moment de l'attaque allemande, tous ses hommes avaient été objecteurs de conscience ! La poignée de mains de certains m'encouragea, mais j'étais un peu triste ce soir-là, peut-être trop fatiguée<sup>36</sup>.

Fidèle à elle-même, elle ne cherche nullement à dissimuler cette difficulté à être audible, qui ne peut surprendre pour un mouvement de dimension modeste et d'inspiration protestante tel que la Réconciliation. Dans l'Italie de 1947, non seulement il y a un grand nombre de mouvements qui dialoguent et qui parallèlement se font concurrence, mais la voix du PCI pèse lourd pour tout ce qui concerne la question de la paix : Magda Trocmé est d'ailleurs confrontée, à Sienne, à l'écho d'un meeting de l'UDI,

34. SVE, p. 191. À noter que son mari, Carlo Maiorca, figure connue de l'antimilitarisme et de l'objection de conscience en Italie, avait pris ses distances avec la tactique du front commun entre PSI et PCI et s'était engagé aux côtés de Giorgio Saragat.

35. À court terme, cela aboutirait à la fondation du MIR Italie : voir quelques éléments à ce sujet dans P. Candelari, *Movimento Internazionale della Riconciliazione 1952-2012. 60 anni per la riconciliazione e la nonviolenza*, Turin, MIR Italie, 2012, p. 12-13.

36. SVE, p. 203.

l'Union des femmes italiennes, organisation de masse très proche du parti de Togliatti<sup>37</sup>. À Naples, l'accueil fait à ses interventions est pareillement favorable mais mitigé. On peut noter qu'en plus de toutes ses prises de paroles et de ses rencontres, elle a également sacrifié au rite de la visite au Palazzo Filomarina auprès de Benedetto Croce, qui lui a asséné des banalités à propos de la « fatalité » de la guerre dans l'histoire humaine, et dont elle restitue les propos sans faire d'autres commentaires. Après Naples, Magda Trocmé repasse par Rome puis séjourne quatre jours à Florence : de là, elle se rend à Pérouse en prenant l'autocar, afin d'y rencontrer Capitini. Elle consacre un long développement à cet épisode, car il lui apparaît comme un homme fascinant, et elle le décrit longuement, installé dans un petit bureau tapissé de livres au sommet de la tour du Palazzo Comunale de la ville, dont son père est le concierge<sup>38</sup>. Elle est certainement à cette époque l'une des rares Françaises à connaître quelques-uns de ses livres comme les *Elementi di un'esperienza religiosa*. Pour ce philosophe, principal disciple italien de Gandhi, qui en 1933 avait refusé de prêter serment au fascisme et avait été révoqué de l'École Normale Supérieure de Pise par ordre de Giovanni Gentile, il fallait non seulement que l'Italie garde les mains libres au niveau international, mais aussi qu'elle entreprenne une vraie refondation religieuse, l'Église ayant montré trop de complaisance envers Mussolini.

Au total, Magda Trocmé donne sur sa tournée italienne de 1946-1947 un témoignage direct et volontaire. Quoiqu'elle compose avec les procédés obligés du récit de voyage et recycle parfois des vues éculées sur ce pays d'origine qu'elle reparcourt après une longue absence, elle est d'abord en prise avec le terrain et elle affiche sans détour ses espérances et ses doutes. Comment rassembler les esprits droits et les bonnes volontés au service de la paix, et surtout comment, de ce rassemblement, tirer quelque chose de concret ? Question centrale pour les mouvements non violents et pacifistes dans une Italie de 1947, qui subissait les termes sévères du traité de paix avec les Alliés et qui débattait encore de sa constitution dont l'adoption

---

37. Voir W.A. Pojmann, *Italian Women and International Cold War Politics, 1944-1968*, New York, Fordham University Press, 2013. En fin de compte, ces groupes d'inspirations religieuse ou libérale peinent à exister parce que pris en étau entre l'organisation pro-communiste et le Centro Italiano Femminile, qui est lié quant à lui à l'Église catholique et à la Démocratie chrétienne. Revendiquant plusieurs millions de membres, les deux organisations abordaient bien d'autres sujets susceptibles de capter les préoccupations des Italiennes que la paix internationale, parmi lesquelles l'emploi féminin, le niveau des salaires, les tâches domestiques.

38. SVE, p. 210-212.

tarderait encore jusqu'à la fin de l'année. Le compte rendu que donne Magda Trocmé ne veut ni masquer le fait que l'avenir restait lourd d'incertitudes, avec la guerre froide et l'affrontement des blocs qui menaçait, ni proposer un tableau si sombre qu'il inciterait au renoncement.

Nicolas BOURGUINAT

*UMR 3400 Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*  
*Université de Strasbourg*

**ESSERE (SEMPRE) DONNE.  
MITO E SPERANZA DEL REALE NEL CINEMA  
DOCUMENTARIO DI CECILIA MANGINI**

**Riassunto:** L'intervento è dedicato a Cecilia Mangini, considerata la prima documentarista italiana e vera e propria *outsider* del mondo del cinema. L'analisi, in particolare, si concentrerà sulle opere *Essere donne* (1964) e *Stendali – suonano ancora* (1960), dove Mangini racconta di un genere femminile che da un lato risente della declinazione socio-territoriale in cui è inserito, dall'altro s'impone anche per la conturbante dimensione storica, ovvero come intensissima esperienza di archetipo, del tutto sganciato da precise coordinate spazio-temporali. Lo studio intende quindi indagare questo doppio sguardo attraverso cui Mangini coglie la donna e con essa l'Italia, approfondendone i tratti d'unione e interazione maggiori.

**Résumé:** *L'article est consacré à Cecilia Mangini, considérée comme la première documentariste italienne, véritable outsider dans le milieu du cinéma. L'analyse portera en particulier sur deux œuvres, Essere donne (Être femmes, 1964) et Stendali – suonano ancora (Stendali – Elles jouent encore, 1960), dans lesquelles Mangini décrit un genre féminin qui, s'il souffre d'un côté de la déclinaison socio-territoriale dans laquelle il s'inscrit, s'impose de l'autre par sa dimension anhistorique troublante, c'est-à-dire comme une expérience archétypique extrêmement intense et totalement détachée de coordonnées spatio-temporelles précises. Notre étude a donc pour objectif d'explorer ce double regard à travers lequel la réalisatrice parvient à saisir la femme et en même temps l'Italie, en approfondissant leurs traits d'union et d'interaction les plus importants.*

### **L'archetipo come territorio esplosivo**

Il presente studio intende esaminare alcuni dei contributi più significativi dell'opera di Cecilia Mangini, considerata la prima donna in Italia ad essersi dedicata all'arte del documentario, nonché una delle sue più consapevoli innovatrici. Dal 1958, data a cui risale *Ignoti alla città* (suo film d'esordio), fino al 2021, anno di morte della cineasta che coincide con l'uscita de *Il mondo a scatti*, suo ultimo lavoro cinematografico, assistiamo all'evolversi di un percorso personalissimo, originale e sorprendente, che contribuì a raccontare l'Italia da particolari prospettive. Il proletariato, l'arcaismo del Meridione, le recrudescenze del fascismo, la religiosità, la condizione delle



donne: sono questi i temi su cui Mangini ragionò maggiormente, gli stessi che la portarono a conquistare un ruolo nient'affatto secondario all'interno del panorama culturale italiano.

Il saggio, in particolare, non privilegerà l'aspetto formalistico-tecnico ma si focalizzerà sul mondo contenutistico della regista, ovvero sulla sua dimensione valoriale e poetica. Ho quindi selezionato due documentari: *Essere donne*, del 1964, e *Stendali – suonano ancora*, del 1960, che indagano da punti di vista diversi, il medesimo stato di assoggettamento femminile, direttamente collegato ai luoghi in cui vivono le donne di Mangini: luoghi, come vedremo, che concorrono alla definizione e al consolidamento di un archetipo, contribuendo a rappresentare una sorta di modello zero, interscambiabile per i soggetti coinvolti e che si eleva sulle delimitazioni prettamente storiche e geografiche, data la sua stretta connessione non con le ideologie bensì con il lascito sentimentale dell'umano.

Cominciamo con *Essere donne*, la cui visione dà luogo, ancora oggi, a una prima, istintiva impressione, riassumibile in un distacco, una necessità di rottura per cui l'elemento femminile è deliberatamente sottoposto a un meccanismo di decostruzione, di scomposizione intensa e reiterata, di voluto straniamento, tramite il quale la regista intende senz'altro sollecitare l'attenzione critica del pubblico.

Donne finemente truccate, donne impeccabili e dagli sguardi ammiccanti che posano per i giornali, donne dalle mani piene di gioielli, donne dai fisici perfetti e dalla chiome irreali, donne-bambole dall'espressione inafferrabile: questo mostrano i fotogrammi inaugurali del docufilm, mentre una voce fuori campo, una voce ossimoricamente maschile, racconta che quelle stesse donne «ci guardano dalle riviste e dai manifesti, ci invitano a essere come loro, sempre più felici e fiduciosi nel presente e nell'avvenire».

Tuttavia, dopo la carrellata iniziale di corpi all'apparenza festosi e inattaccabili, Mangini inserisce il breve filmato di una bomba che esplose, l'ordigno tocca terra e in qualche secondo si sviluppa il riconoscibile fungo atomico; in sottofondo, intanto, alcune canzoni tratte da *L'opera da tre soldi*: scritte da Bertolt Brecht, musicate da Kurt Weill, con un tono molto più che allegro esse accompagnano le successive immagini, contrastanti come le precedenti, che alternano a labbra rosse e luccicanti, a pezzi di stoffa preziosa, a rossetti, orecchini, pellicce, collane di perle e quant'altro, immagini di altre bombe sempre in esplosione. Mangini intercala deflagrazioni quasi per dare la (falsa) possibilità a chi guarda di prendere un respiro, di staccarsi anche un solo secondo da quel carosello abbacinante, ma invano, dal momento che la riproposizione dell'orrore che si abbatté su Hiroshima e Nagasaki non suona affatto come invito al riposo, tutt'altro,

essendo questa l'avviso, il sinistro *reminder* della prevaricazione umana che non si è arrestata, l'espedito utilizzato in modo antifrastico per tenere alta, ancora più alta, l'attenzione. Poco dopo difatti ascoltiamo dire che quelle sono «le immagini pilota del mito del benessere», e che «dietro di esse la nostra società cerca di nascondere contraddizioni e violenze». A parlare è la già citata voce fuori campo, che si esprime in una maniera serafica e al contempo imperativa, la maniera di chi ha colto una sventura in atto e ne sta dando stoicamente conto. «Chi può riconoscersi in queste immagini?», continuerà a domandare la voce. «Non i sei milioni di donne che in Italia lavorano nella produzione. Non i milioni di donne che restano a casa, legate alla fatica domestica».

Con quest'ultimo paio di frasi, semplici almeno quanto rassegnate, cambia del tutto l'atmosfera filmica, e dalle coloratissime foto di qualche attimo prima si viene catapultati in un video in bianco e nero, che subito inizia a raccontare la vita di altre donne, meglio ancora della maggior parte delle donne italiane dell'epoca. Cecilia Mangini sceglie di descriverle con spontaneità e crudezza, anche con spregiudicatezza, cogliendone confessioni e verità amarissime, documentandone sfoghi, dichiarazioni sofferte, pentimenti, desideri e sogni intimi. Mangini inoltre, ed è questa un'altra scelta apprezzabilissima, opta per un'indagine che coinvolga le donne dell'intera penisola, dal Nord al Sud Italia, indiscriminatamente, e così facendo raggiunge due risultati: dare voce a un'intera nazione e narrarla nei suoi percorsi di migrazione al femminile, nelle sue difficili pratiche di erranza delle donne, negli sforzi di appartenenza e riconoscibilità che innumerevoli madri, mogli e figlie italiane di quegli anni compivano, in nome di un lavoro che anche allora, nel periodo del boom economico, era nonostante tutto difficile da trovare e mantenere.

Dunque anche le donne partivano – accanto a figure che riuscivano a operare nei propri luoghi di origine –, anche le donne affrontavano la separazione dal proprio nucleo familiare, saremmo tentati di affermare che anche la donna si emancipava: una cautela espressiva che trova la sua ragione di essere visto il mancato, effettivo affrancamento femminile, al di là di ogni possibile viaggio e spostamento. Ascoltando le interviste raccolte da Mangini, viene anzi da pensare che da questo genere di esperienze la donna italiana degli anni sessanta non ne abbia certo guadagnato, in tutti i possibili sensi, essendo rimasta immutata una cultura che la voleva ancora dedita all'adempimento di una sostanziosa serie di doveri familiari, e non solo. Oltre a questi oneri c'era perciò da calcolare il nuovo carico del lavoro, all'interno di un'economia della socialità che appariva in quel modo ancor più sbilanciata, se non del tutto ingestibile. «Scopro che le donne sono inquiete» dichiarerà Mangini, «spesso apertamente insoddisfatte del

peso esistenziale che le limita, e sottotraccia oscuramente motivate a capire che cosa non funziona, e come rifiutarsi di pagare le penali introiettate nell'infanzia, tutte a scadenza limitata»<sup>1</sup>.

Di quel peso Mangini vuole dare conto, vuole non solo registrarlo bensì attraversarlo e scinderlo in profondità, in un senso che non è meramente didascalico e informativo, e neppure solo polemico; ciò che la regista compie non è dunque pura cronaca e non ha come fine ultimo la disputa: sia in un caso che nell'altro ci troveremmo di fronte a una riduzione, che si discosta dai livelli su cui opera Mangini. La regista, infatti, aggiunge la propria compartecipazione alle vicende che racconta, riformando così il genere documentaristico tramite soluzioni estetiche fondate sulla sua soggettività, sulla sua visione creativa e performativa. In questo modo Mangini restituisce, tramite il dolore femminile che intende narrare, tutta la stratificazione e la densità, tutto l'accumulo, tutto il peso a cui accennavo prima: un peso però specifico, delle donne, che le accomuna ed unifica, anche al di là delle diverse territorialità in cui operano.

Queste donne, provenienti da svariati parti d'Italia, lo ribadiscono chiaramente; indicano quella che potremmo definire un'accusa trasversale, che emerge dalla condivisione di vicende simili e suona come un grido di sorellanza, e guarda con un occhio – quello della donna di Mangini – che vive e registra il territorio in senso sì diverso ma pure comune. Basterebbe al riguardo confrontare due resoconti. Il primo appartiene ad una ragazzina impiegata in un'azienda pugliese, che dice:

Ho 15 anni, e non ti posso dire il mio nome. Lavoro in questo pastificio, e prendo 850 lire al giorno. L'anno scorso prendevo 500 lire al giorno.

Lavoriamo 10 ore al giorno. C'è la caporale che ci grida sempre<sup>2</sup>...

Subito dopo un'altra ragazza, impiegata questa volta in un'industria di Milano, dichiara:

Qui alla catena [di montaggio] per ogni cestello abbiamo un minuto di tempo. Su un minuto faccio diciotto saldature. Sono più di mille saldature all'ora. Sono ottomila e settecento saldature al giorno in otto ore. Ma quando

- 
1. Dichiarazione di Cecilia Mangini tratta dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, rintracciabile anche in M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e cultura dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 172; e in G. Sciannameo, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, Bari, Edizioni dal Sud, 2010, p. 92-93.
  2. L'intera sceneggiatura di *Essere donne* è disponibile sulle pagine web dell'Archivio Luce: [http://image.archivioluce.com/dm\\_o/IL/luceAamod/allegati/860/000/1104/860.000.1104.0016.pdf](http://image.archivioluce.com/dm_o/IL/luceAamod/allegati/860/000/1104/860.000.1104.0016.pdf).

arriva il tempista, ci prende la paura che ci tagliano ancora i tempi o che ci vogliono licenziare. Siamo al limite, non c'è più margine. Sono sempre gli stessi gesti, calcolati al decimo di secondo. Dopo otto ore, andiamo a casa rotte. Le ossa non ce le sentiamo più, e non ci rendiamo conto che crepiamo vent'anni prima.

Mangini, offrendo testimonianze come queste appena lette, appare in movimento e ferma allo stesso tempo. In movimento perché si sposta lungo l'intero Paese, esplora i singoli territori e le differenze culturali ad essi legate, sapendo bene che rendicontare la realtà calabrese o pugliese è un'operazione diversissima rispetto alla restituzione dell'immaginario lombardo o piemontese. Nel primo caso saremmo di fronte a un orizzonte atavico, impregnato di fascino magnogreco come di arretratezza; nel secondo caso ammireremmo invece un panorama per lo più industrializzato, basato su ritmi di lavoro serrati e disumanizzanti, un panorama fatto di tram, gente che corre e fabbriche che emettono fumo: sono tutti aspetti che *Essere donne* cataloga, e anche severamente in alcuni tratti, con la fiscalità di un metronomo.

Eppure, come anticipavo poco sopra, Mangini oltre ad essere in movimento risulta ugualmente *ferma*; ma di una fermezza accattivante, che coinvolge, essendo essa legata alle protagoniste cui la regista dà voce: le donne. Donne che sono anch'esse ferme, sono dinamicamente fisse dal momento che esprimono la loro dimensione archetipica, il loro offrirsi al mondo come simbolo, e poi come ruolo. Non casualmente, le attività su cui ragionano sono del tutto sovrapponibili, perché dipendenti da un contesto primariamente sovrastorico (appunto, archetipico) e solo in secondo luogo storico. Anche il titolo scelto da Mangini è in questo senso assai eloquente: *Essere donne*, dove quel verbo in posizione incipitaria vale come manifesto, rivelando una poetica nettissima, ossia l'intenzione a focalizzarsi non sull'agire, non sull'utilità del fare, non sull'operosità dell'immanenza, quindi anche del lavoro, qualunque esso sia (un controsenso riuscitissimo), bensì sull'essere, sull'essere per sempre, sul senso circolare dell'esistere e sulla trascendenza che azzera i tempi, e con essi i luoghi.

Un titolo ad alto tasso filosofico dunque, scelto per un'opera apparentemente incentrata più sulla concretezza che sulla riflessione teoretica: siamo di fronte a un'altra, sorprendente contraddizione firmata da Cecilia Mangini, che fotografando in questo modo il femminile ne evidenzia subito le estremizzazioni: da un lato la donna pateticamente imbellettata e prototipo di una bellezza tossica, prodotto non della realtà ma del marketing sostenuto della società dei consumi; dall'altro la donna che perde tutte le proprie energie nelle fabbriche o sulle terre, coprendo orari inaccettabili e

ricevendo paghe molto più che ingiuste. In sostanza due opposti, fa capire Mangini, che non riescono a comunicare, due degenerazioni del medesimo archetipo che non dialogano, anzi a un certo punto esplodono: l'immagine della bomba iniziale, fortissima e anche non immediatamente decifrabile, guadagna in questo modo un suo senso precipuo, andando a indicare una femminilità ormai profondamente minacciata, ferita, deturpata: una femminilità che in quel periodo si stava senz'altro aprendo a geografie nuove, era implicata nella scoperta di possibilità spaziali e umane cui fino a quel momento non aveva avuto accesso, e stava conquistando posti un tempo proibiti (in primis, il campo di lavoro), ma allo stesso tempo rimaneva impagliata, all'interno dei soliti immaginari e ancor di più nella loro degradazione, una femminilità colpita quindi non tanto e non solo in ciò che significava fare la donna, comportarsi da donna, ma specie in ciò che voleva dire essere donna.

### Movimenti spaziali e riorganizzazione temporale

L'opera di Cecilia Mangini si presta a essere studiata tenendo presente anche la categoria del tempo, sulla quale la regista esercita un'intenzione ristrutturante, come sottolineato da Gianluca Sciannameo<sup>3</sup>, in merito soprattutto al terzo film della regista barese: il documentario *Stendali – suonano ancora*.

Uscito nel 1960, su soggetto di Pier Paolo Pasolini e ispirato dagli studi sul pianto rituale connesso alla morte dell'antropologo Ernesto de Martino<sup>4</sup>, il cortometraggio è dedicato alle lamentazioni funebri salentine, esattamente quelle di un paese denominato Martano. Qui Mangini compie un'operazione audace, ma certamente da premiare. Innanzitutto sceglie di girare non a macchina fissa, cosa che le costerà, come ricordato da lei stessa, «la scomunica degli etnologi che lavoravano nell'ambito del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma [...] e questo per l'imperativo dell'obiettività scientifica»<sup>5</sup>. Troppo influenzati dal documentarismo americano, secondo Mangini, gli studiosi videro in quella novità estetica una minaccia piuttosto che una possibilità di vivificazione e beneficio per l'arte documentaristica, novità alla quale è da aggiungere il secondo elemento di rottura che *Stendali* realizza, ossia il porsi come un documento che oltre a registrare un evento lo ricostruisce (ad eccezione del funerale finale, l'unico

3. Cf. G. Sciannameo, *Con ostinata passione...*, p. 69-80.

4. Cf. E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al culto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

5. Dichiarazione tratta da un'intervista a Cecilia Mangini, in M. Grasso, *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Calimera, Kurumuny, 2006, p. 52.

«girato in “attualità” »<sup>6</sup>). *Stendali* è cioè un’opera in cui veri e propri attori recitano quelle che Silvio Frosali ha definito « le lamentazioni delle comari », tutte memorabili, e tutte che richiamano inevitabilmente il loro passato, in particolare il « coro della tragedia antica », sia per l’insistenza della rima sia per il « movimento plastico delle mani che dà alla scena una sensibile bellezza cinematografica e la trasforma quasi in danza »<sup>7</sup>. Proprio queste lamentazioni furono composte da un appassionato Pier Paolo Pasolini a partire da una serie di canti popolari salentini, che il poeta friulano ha tradotto e poi riunito in un’unica invocazione funeraria, interpretata dall’attrice Lilla Brignone<sup>8</sup>.

Capiamo dunque come Mangini non si limiti a registrare fatti e testimonianze di una certa parte della società italiana. Il suo sforzo non sarà illustrativo, ma al contrario pienamente creativo. Come evidenzia Alessia Cervini,

Cecilia chiede alle sue donne di recitare, di piangere non per un vero morto, ma di fare come se lo fosse, di rimettere in scena (in maniera quasi sacrilega) il rito. È per questa strada che quello che sembra in prima istanza un tradimento della realtà diventa, al contrario, il luogo e l’occasione del suo più autentico invero<sup>9</sup>.

Proprio per questo *Stendali* compì una straordinaria ribellione nel periodo in cui venne girato. Paragonato a « un bel sasso, lucente e duro, gettato nell’opaca palude del documentario italiano », esso andava « contro tutti i conformismi e contro tutto lo sciocco e anonimo folklore »<sup>10</sup> del tempo, rivoluzionando così numerosi standard formali e di contenuto.

Concentriamoci ora sul racconto. *Stendali*, « piccola opera di poesia realistica »<sup>11</sup>, come fu definito, si apre con una sequela d’immagini delle case di Martano, istantanee di poveri edifici dalle pareti basse e bianche, sopra le quali si stende un assolato cielo azzurro, mentre intorno riecheggia

6. *Ibid.*, p. 71.

7. S. Frosali, Prevalenza (finora) del documentario italiano, *La Nazione*, 16 dicembre 1960.

8. Cf. M. Grasso, *Stendali...*, p. 35-37 (a p. 36 del medesimo volume l’autore fa riferimento anche a una lettera di Mangini indirizzata a Pasolini, dove viene evidenziata la « ricreazione tutta sua di quei canti [...] e il suo canto funebre ha una tensione interna che sale a freccia fino alla fine, a quei singhiozzi lenti di chi non vorrebbe né rassegnarsi né accettare, ma sa che contro il dolore non c’è scampo »).

9. A. Cervini, « Il tempo è ancora tutto da inventare (Cecilia Mangini) », in *Fata Morgana Web 2021*, vol. 1, A. Canadè, R. De Gaetano (a cura di), Milano – Udine, Mimesis, 2021, p. 695.

10. P. Pintus, « Un documentario d’avanguardia: i riti del Sud », *Telesera*, 26-27 maggio 1960.

11. *Ibid.*

per diverse volte il suono ritmico delle campane. Poco dopo, neanche a un minuto dall'inizio del cortometraggio, potremo leggere in sovraimpressione la seguente didascalia:

Qualcuno è morto. Lo annuncia il suono delle campane: le vicine di casa vengono a consolare le madri, le spose o le sorelle e a piangere con loro. È la visita funebre.

Poi saranno i soli uomini a accompagnare il morto nel cimitero.

Intanto le donne, nella casa, continuano il pianto.

Il pianto, così regolato e rituale, è una sopravvivenza arcaica in una società che infatti è per molti versi arcaica: la società delle aree depresse, cioè di quasi tutta l'Italia meridionale.

In una simile società, oberata da condizioni economiche a volte disumane, la morte sarebbe intollerabile, priva di senso, se il suo dolore disgregatore non fosse contenuto dal rozzo istituto del "pianto", per cui le informi manifestazioni della disperazione vengono, per così dire, stilizzate.

Alcuni canti funebri – questi, per esempio, dei comuni pugliesi di lingua greca – sono tra le più alte forme della poesia popolare<sup>12</sup>.

Questo è dunque il quadro di partenza, dal quale è possibile già muovere considerazioni interessanti. La prima, che valorizza l'aspetto del genere, l'osserviamo nella parte iniziale, quando siamo informati che all'uomo spetta spostarsi, per accompagnare il feretro, mentre alla donna tocca rimanere a casa per piangere la persona morta. All'interno della territorialità basica del Meridione, a cui Mangini vuole dare voce, ci caliamo in una territorialità più specifica, ancestrale e visceralissima, la stessa che affianca al genere maschile il senso del moto in senso stretto, mentre a quello femminile il senso della fissità: da non confondere con l'inerzia, o peggio con la costrizione. Difatti la fissità, chiamata in causa anche nel precedente paragrafo, e sulla quale Mangini torna e tornerà con insistenza in altre opere, è una forma coinvolgente di energia e dinamicità; nella fattispecie è contemplazione attiva, è il movimento principe dell'essere assorti, è il circolo estatico della preghiera, in questo caso di una veglia funebre. La fissità è, ancora una volta, trasposizione di quell'archetipo, ossia di quel significante assoluto per cui ogni donna, di tutte le ere e di tutti gli spazi, in questo caso degli anni sessanta di un paesino del Sud Italia, a seconda delle situazioni ripete le medesime azioni coi medesimi sentimenti: cosa

---

12. Il cortometraggio (sia il contributo video che la trascrizione del testo) è disponibile anche in questo caso sul sito dell'Archivio Luce: <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700013660/22/stendali-suonano-ancora.html?startPage=0&idFondo=>.

che Mangini vide applicata dallo stesso Pasolini, il quale, secondo la regista, in quei canti di lutto riversò anche il dolore della madre Susanna, afflitta dalla perdita del suo secondogenito Guido, morto da partigiano durante la Resistenza. Situazioni diversissime dunque, eppure codificate da un solo paradigma agente, che si eleva sopra gli spazi e collega i tempi, all'interno di una lunga linea che dalle civiltà preomeriche – anch'esse dedite alle lamentazioni funebri – si snoda fino al post seconda guerra mondiale, in un territorio, quale era l'Italia meridionale, ancora arcaico e conservativo, ancora irrimediabilmente ellenico.

La fissità di cui stiamo parlando, inoltre, è talvolta sottoposta da Mangini a un interessante trattamento di montaggio, che pur nell'apparente assenza di movimento mira alla destabilizzazione. Mi riferisco al cosiddetto «montaggio delle attrazioni», formulato dal rivoluzionario regista sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn<sup>13</sup>, che attraverso questa tecnica intendeva sconvolgere lo spettatore, col fine di renderlo più intimamente partecipe dell'opera in visione e allo stesso tempo stimolarlo in modo imprevedibile, anche facendo ricorso a sequenze di scene caotiche e violente. Mangini ha fatto propria questa lezione, e lo vediamo soprattutto nel susseguirsi frenetico «delle immagini delle lamentatrici disposte intorno alla bara, mentre svolgono la loro funzione consolatoria», lo stesso che «diviene compulsivo nella sua funzionalità simbolica e astratta, raccontando dolore e disperazione»<sup>14</sup>: scelta metodologica che ha un suo senso, consentendo a Mangini di descrivere la dissociazione delle donne e ugualmente di rivelare con autenticità il tempo e lo spazio del loro agire: sempre trasversale, mai lineare.

Anche per questo lo sguardo sull'Italia, di Mangini come delle sue protagoniste, è mitico, atemporale, in movimento ma allo stesso modo fermo: sistematicamente fermo perché valorizza la reiterazione, l'assolutezza e l'irriducibilità determinante; provocatoriamente fermo perché coglie, ovunque esso si trovi, il minimo comune denominatore di eternità insito nel femminile. E per eternità intendo quel cortocircuito per cui delle donne salentine del Novecento ricalcavano senza problemi movenze ed emozioni delle antenate (magnogreche e di epoche ancora precedenti);

13. Al riguardo si confrontino almeno due scritti, a firma dello stesso Ėjzenštejn, usciti in traduzione italiana: «L'atteggiamento materialistico verso la forma», in *Ėjzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni venti in URSS*, P. Bertetto (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1975; «Il montaggio delle attrazioni cinematografiche», in *Il montaggio*, P. Montani (a cura di), Venezia, Marsilio, 1986.

14. M. Melanco, «Anni Sessanta. L'identità italiana dell'arretratezza vista con gli occhi del cinema del reale», in *Cinema e identità italiana*, S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), Roma, Roma TrE-Press, 2019, p. 275.



cortocircuito che coinvolse perfino Pasolini e sua madre, come abbiamo appena visto, e di certo anche Cecilia Mangini, che ammise candidamente la sua fascinazione verso quel pianto rituale proprio per il suo carattere di apertura e infinitezza come per il suo essere trimillenario, per la sua opera di sopravvivenza attraverso l'umanità e nonostante l'umanità: « come difesa estrema di se stessi »<sup>15</sup>, affermerà la regista, ponendo così l'accento anche sul potenziale di pericolo implicito in quell'attività, come in chi la praticava: le donne, di nuovo.

### **Il documentario tra compartecipazione e speranza: la sintesi di Mangini con al centro le donne**

È dunque rischioso essere donne, nel Salento come in ogni altro punto d'Italia, e potenzialmente del mondo. Per quanto affascinante, la donna vive una condizione gravosa, spesso fatta di rischio e smarrimento, e che negli aspetti più pratici dell'esistenza deve fare i conti con un clima di abuso e prevaricazione, clima che pare essere parte integrante dell'ancestralità codificata nel femminile. Ciò emerge prepotentemente anche in *Essere donne*: specie la sua parte conclusiva fa emergere tutta l'insofferenza verso questo aspetto, certo trascinate nel suo sviluppo e mantenimento archetipico, come emblema di speculazione teorica, ma nella pratica, nel quotidiano di ogni donna, decisamente insopportabile.

Ripropongo ora alcuni estratti del finale della sceneggiatura di *Essere donne*:

Si devono cambiare le cose. Possiamo cambiarle, dobbiamo farlo [...]

In ogni campo della produzione è presente la donna che lavora. Troppo spesso, anche oggi, le vengono riservati i lavori più ingrati, monotoni, quelli che l'uomo non sa fare, o preferisce non fare, lavori che non aprono prospettivamente, spesso legati a tecniche arcaiche, come infilare il tabacco per l'essiccamento.

Sì, in ogni campo della produzione è presente la donna che lavora: anche in questi laboratori di precisione, in queste fabbriche dove si costruisce il futuro, anche nelle conquiste della scienza, anche nelle opere della cultura.

Eppure, come queste ragazze di cui non vediamo il volto, la presenza delle donne nella società è ancora anonima, mascherata e distolta da polverosi luoghi comuni e da pregiudizi secolari.

Pigrizia morale ed egoismo impediscono ancora a molti di noi di comprendere tutto il valore di questa presenza [...]

15. Dichiarazione tratta da un'intervista a Cecilia Mangini, in M. Grasso, *Stendali...*, p. 52.

Un lavoro ingrato, che l'uomo non vuol fare, potrebbe anche consistere nel dare l'ultimo saluto ai defunti, come abbiamo visto in *Stendali*, e troverebbe il proprio presupposto ideologico in una svalutazione della donna, meglio ancora in una sua presunta inferiorità, che è tuttavia complementare, paradossalmente, con la forzata presa in carico di alcuni dei compiti più delicati che un umano possa svolgere: anche a vederli da questa angolazione ristretta, *Stendali* ed *Essere donne* non si allontanano poi molto l'uno dall'altro. Cambiano i luoghi, cambia la scenografia, cambiano le abitudini, i dialetti e i caratteri, cambia il fuori, ma il dentro, le radici femminili – osservate lungo l'intera penisola – rimangono in sostanza le stesse. Il viaggio della regista allora, che dal suo personale Sud Italia che le ha dato i natali l'ha condotta in diversi punti della nazione italiana, e l'ha fatta confrontare coi più disparati percorsi biografici e professionali, il viaggio di Cecilia Mangini – anche lei lavoratrice deprezzata, guardata con sospetto e vittima dell'arroganza maschile – intende offrire al pubblico un nodo cruciale di quella storia, nodo per altro rimasto insoluto e che è espresso alla perfezione dalle ultime parole di *Essere donne*: « [La donna] sa che la sua liberazione non può attenderla che da sé stessa, in una società nuova, dove il libero sviluppo di ciascuno sia condizione per il libero sviluppo di tutti »: non sono forse delle considerazioni straordinariamente attuali, tanto semplici (per non dire banali) quanto inascoltate? Non è forse questo il dramma con cui addirittura nel 2024, dinanzi alle innumerevoli forme di sopruso contro il genere femminile, dobbiamo fare i conti?

In questi interrogativi s'innesta la prospettiva meno ammaliante dell'archetipo del femminile, che è sì carica generativa dall'inizio alla fine, è sì potenza che saluta un essere nella nascita come nella morte, è sì evento di creazione su molteplici livelli, ma è anche materia deturpata e avvilita, è essere privato di spessore e dignità, è soggetto d'offesa: così anche in questa parabola discendente, di abbassamento e privazione, di disincantivo e oltraggio, siamo portati, o meglio costretti, a rintracciare una storia evidente di eternità, una tradizione perenne almeno quanto allarmante, e che ancora incide sulle nostre vite.

Riflettendo su tutto questo, con estrema lucidità Cecilia Mangini è riuscita anche a smarcarsi da una certa immagine dell'umanità che ci ha preceduto; un'immagine che era invece difesa da Pier Paolo Pasolini, il quale l'enfaticizzava con una nostalgia forse troppo romanticizzata, e che in ogni caso agli occhi di Mangini peccava d'imparzialità.

Nel complesso Mangini è d'accordo con l'intuizione del Pasolini ammonitore dell'esplosione economica, del Pasolini che indossa le vesti di un novello Leopardi e guarda con caustica diffidenza il progresso, o presunto tale, a lui contemporaneo. Quello stesso Pasolini idealizzava, seppur non

semplisticamente, il passato, specie per la sua relazione non mediata con l'elemento naturale, dalla quale dipendeva concretamente l'arte, nel suo caso specifico il fare poesie<sup>16</sup>. I suoi interventi sul tema furono molti, non solo in forma di contributo giornalistico: al centro della sua riflessione figurò sempre un'aspra critica al consumismo, considerato, com'è noto, come una seconda e più violenta forma di fascismo, in grado di stravolgere la cultura precedente e risemantizzare la società, che così sarebbe cambiata per sempre, perdendo ogni legame col patrimonio contadino<sup>17</sup>.

Da un certo momento in poi, questa precisa critica pasoliniana fu costante e serrata, e Mangini la comprese e accettò nel profondo, constatando lei stessa le storture che quella nuova economia, quel nuovo mondo andava producendo: un documentario come *Essere donne* ne è forse l'attestazione più esplicita, muovendosi da presupposti pienamente pasoliniani e tuttavia giungendo a conclusioni autonome. Leggiamo al riguardo una dichiarazione della regista:

Lo confesso, qualche volta ho la tentazione di pensare a Pasolini come a un Pangloss alla rovescia, disperato per aver perduto il migliore dei mondi possibili. Quel mondo "prenazionale e preindustriale" era però un regno di ingiustizie e prevaricazioni, del dover subire, sopportare, soffrire, rassegnarsi. Della fatica di vivere, della pena di vivere<sup>18</sup>.

Quest'ammissione di Mangini ci conduce di necessità a una sintesi: il passato non era stato in fin dei conti migliore del presente, soprattutto per

---

16. Fra le testimonianze più incisive lasciate al riguardo dal poeta, segnalo la seguente: «Oggi aprile 1967, le cose sono molto cambiate: la civiltà non è più una civiltà pre-industriale, contadina, religiosa, ecc. ma è una civiltà industriale, con la cultura di massa, un tipo di origine diversa da quella della natura; quindi a questo punto uno si chiede anche se sarà possibile continuare a scrivere poesie. Io per me, sono tre anni che non scrivo più versi» (P.P. Pasolini, intervista in video presente in *Pasolini racconta Pasolini*, G. Jori (a cura di), Torino, Einaudi - Rai Educational, 2001).

17. Il discorso di Pasolini, che s'inserisce sostanzialmente nel solco del secondo Foucault, mira a esaminare le forme inedite del potere contemporaneo, che non prevede più gerarchie tradizionali. Da qui si arriverà alla celebre nozione per cui non ha più senso parlare di sudditi, bensì di consumatori, con la drammatica aggravante che l'atto di acquisto in sé sembra paradossalmente una conquista, o peggio ancora un atto di libertà. L'indagine di Pasolini è dunque tutta tesa a smascherare il discorso capitalista, il quale, come osserva lo psicanalista Massimo Recalcati, che su questi argomenti ha scritto molto approfonditamente, «contribuisce a sgretolare un discorso sovrano del potere per proporre solo illusoriamente un soggetto padrone di se stesso» (M. Recalcati, *Elogio del fallimento*, Trento, Il Margine, 2022). Capiamo quindi quanto sia importante per Pasolini il confronto col precedente mondo contadino, visto come contraltare antitetico alla realtà instaurata nell'Occidente dal post seconda guerra mondiale.

18. Dichiarazione tratta da un'intervista a Cecilia Mangini, in M. Grasso, *Stendali...*, p. 49.

le donne. Mentre il tempo a venire? Il dopo? Il cosiddetto futuro? Quel futuro di cui a ben pensarci ha fatto parte anche la regista, scomparsa nel gennaio 2021, come già ricordato.

Anche su quest'ultimi quesiti è opportuno soffermarsi, vista la scelta compiuta da Cecilia Mangini di fondare la propria opera documentaria, come nota Mattia Cinquegrani,

nel compenetrarsi di passato, presente e futuro [...] entro questo crocevia temporale, entro il realizzarsi di un simile anacronismo, attorno alla metà del Novecento, viene a definirsi la questione italiana di una nuova realtà culturale, sociale politica ed economica. Una realtà rimasta eternamente incompiuta, per aver lasciato in sospeso e senza risposta quella domanda insistente che sembra chiedere quale identità possa esistere laddove, proiettandosi interamente nel futuro, si rinunci a risolvere e ad accogliere quello che è stato il proprio passato<sup>19</sup>.

Mangini sceglie dunque di dar voce a quell'incompiutezza, a quell'insufficienza che ancora per altro si protrae nel territorio italiano, a quel clima di sospensione ed attesa: in un simile scenario è perciò assai facile che operi il dispositivo archetipico del femminile, il quale diviene poi esso stesso vettore di questa sorta di indistinto, aspatiale e atemporale, ne diviene strumento di denuncia ma pure in qualche modo di esaltazione: due direzioni diametralmente opposte, dalla cui opposizione dipende a mio avviso il loro più grande fascino, come la loro più vistosa incomunicabilità, la stessa che nel primo paragrafo avevo collegato alla metafora della bomba atomica. Quel preciso referente visivo serve infatti a Mangini a racchiudere, a sigillare rapidamente tutta l'imperfezione, se vogliamo anche tutta la schizofrenia e incomprendibilità, che caratterizza la società italiana: in un paio di secondi questa è condensata nella dicotomia col creato, tra uomo e donna e tra la stessa donna e la sua storia, i suoi tempi, i suoi luoghi.

Il mosaico che se ne ricava sarà da un lato composito, traduttore sincero di una moltitudine di donne distinte, l'una diversa dall'altra: donne che s'interrogano, donne addolorate, donne migranti – a partire da Cecilia Mangini – che lasciano la propria inconfondibile orma sui posti in cui risiedono; dall'altro sarà unificato da un solo grande esercizio del femminile, che da millenni viene trasmesso e riproposto, senza che le sue premesse fondanti cambino sensibilmente<sup>20</sup>.

19. M. Cinquegrani, «Tra arcaismo e modernità. Il cinema documentario di Cecilia Mangini», in *Cinema e identità italiana*, p. 298-299.

20. Numerose riproposizioni sono rintracciabili anche in altre opere di Cecilia Mangini. Cito soltanto, per ragioni di spazio, il documentario *Maria e i giorni*, dedicato al ritratto

Ciò non deve però scoraggiarci, o peggio farci apparire Mangini come una blanda compilatrice dell'argomento su cui posa gli occhi; è vero semmai il contrario, volendo la regista proporre non « un *cinema della memoria* » bensì « un *cinema della contemporaneità* »<sup>21</sup>, affidandosi per questo a « uno sguardo mobile, interessato ad intervenire sulla realtà e a trasformarla in “oggetto” politico »<sup>22</sup>. Stiamo facendo luce su un'intenzione in cui Mangini riuscirà in modo magistrale, passando essa da un coinvolgimento personale a cui volta per volta, documentario dopo documentario, la regista non rinuncia: un movimento che somiglia molto a una calata, a una catabasi immedesimativa che traspare da ogni sua singola scelta filmica, e che vede nel cinema innanzitutto una « occasione di incontro », ricorda ancora Gianluca Sciannameo, riallacciandosi a certe riflessioni del regista e sceneggiatore olandese Joris Ivens, fra i maggiori documentaristi del XX secolo, il quale chiamava in causa una doppia responsabilità ricoperta dal documentarista<sup>23</sup>:

nei confronti delle persone che vedranno il film, gli spettatori, e verso coloro che appaiono nel film, con i quali è necessario stabilire una reale condivisione non solo degli accadimenti quotidiani o delle espressioni quotidiane, ma anche una condivisione dei sentimenti individuali e collettivi. Nelle interviste, nei primi piani, nei racconti di queste donne è possibile cogliere la capacità di restare in equilibrio sulla frattura che separa sempre i protagonisti dall'osservatore / regista. Cecilia non limita la sua presenza a quella di un osservatore esterno, imperturbabile, ma nemmeno annulla la propria posizione. Interroga, chiede, registra, costruisce il proprio ragionamento *con*, e non *a partire da*, gli stimoli e i dati che gli fornisce il reale<sup>24</sup>.

Sciannameo inserisce queste considerazioni all'interno di un capitolo dedicato a *Essere donne*, tenendoci però a sottolineare come potrebbero adattarsi all'intera opera della regista. Quest'impostazione deontologica comporterà inoltre il raggiungimento di due risultati per lei: aver rispettato – perché compreso – fino in fondo il proprio materiale d'indagine, e allo

---

dell'anziana Maria Limitone, conosciuta anche come Maria di Capriati, che Mangini descrive concentrandosi soprattutto sulla dimensione totalizzante del lavoro (come dirigente di una masseria).

21. M. Cinquegrani, « Tra arcaismo e modernità... », p. 70.

22. *Ibid.*, p. 76.

23. Per un approfondimento della tematica, rimando alle indicazioni bibliografiche indicate nel suo studio da G. Sciannameo: J. Ivens, *Io-Cinema*, Milano, Longanesi, 1979; S. Cavatorta, D. Maggioni, *Ivens*, Firenze, Il Castoro, 1979.

24. G. Sciannameo, *Con ostinata passione...*, p. 95.

stesso tempo averlo attraversato con una scientificità che ha voluto essere anche umana, ovvero empaticamente vicina agli oggetti dell'analisi:

Bisogna essere vicini dunque perché ai protagonisti, che esistono al di là dell'intenzione di filmarli, e conservano la loro pre-esistenza alla macchina da presa, sia consentito di rivelarsi. È solo con la prossimità della ripresa, entrando in una zona di incerta condivisione, che le loro azioni e le loro parole svelano quella personale rappresentazione della vita, mai neutrale<sup>25</sup>.

Aver aderito a questa disposizione ha consentito a Mangini di guadagnare un ulteriore obiettivo: far sì che quanto racconta non sia solo cronistoria, non sia semplice resoconto di quello che all'apparenza potrebbe sembrare una contingenza – l'essere donna nell'Italia del dopoguerra – quando in verità è un prodotto sostanziale, scaturito da un'eredità identitaria di millenni. A questo Mangini aggiunge poi un dato non trascurabile: il proprio coinvolgimento, come appena ribadito, che è strettamente legato alla sua personale, intensissima speranza per una società diversa da donare alle donne (tanto quanto agli uomini), uno spazio altro – a partire dall'Italia – da cedere non solo al mito, quindi all'archetipo che ne deriva e alle sue costanti forme di mimesi, ma anche al suo auspicato stravolgimento, alla sua incarnazione inedita nel fisico, in una pratica finalmente rispettosa del femminile, in un reale del tutto diverso: migliore, in una parola.

La vicinanza espressa da Cecilia Mangini si spiega così in senso ancora più compiuto, diventando la mappa su cui leggere una storia di partecipazione, se non di totale corresponsabilizzazione della vita delle donne, dell'essere donne in un territorio, quello italiano, che idealmente potrebbe riferirsi a qualsiasi punto del mondo.

Angela BUBBA

*Sapienza Università di Roma*

---

25. G. Sciannameo, *Con ostinata passione...*, p. 95.



## DIMORARE ALTROVE : IL VIAGGIO IN ITALIA DI JHUMPA LAHIRI

**Riassunto:** Il viaggio in Italia attiva per Jhumpa Lahiri, di famiglia bengalese immigrata negli Stati Uniti, una svolta transculturale che si manifesta nella scelta dell'italiano come lingua per la scrittura letteraria. Nei libri che pubblica in italiano tra il 2015 e il 2022, la dimensione spaziale è centrale: la lingua stessa è una dimora che la accoglie, mentre Roma è il luogo in cui si sente insieme radicata e spaesata. Si analizza come la scrittrice rappresenti la città, nei suoi contraddittori aspetti, tra bellezza e violenza, riuscendo a restituirne un'immagine realistica e metaforica al tempo stesso, a significare una condizione di disorientamento divenuta ormai universale.

**Résumé:** *Le voyage en Italie représente pour Jhumpa Lahiri, issue d'une famille bengali immigrée aux États-Unis, un tournant transculturel qui se manifeste par le choix de l'italien comme langue d'écriture littéraire. Dans les livres qu'elle publie en italien entre 2015 et 2022, la dimension spatiale est centrale: la langue elle-même devient une demeure qui l'accueille, tandis que Rome est le lieu où elle se sent à la fois enracinée et désemparée. On analyse comment l'écrivaine représente la ville, dans ses aspects contradictoires, entre beauté et violence, parvenant à en restituer une image à la fois réaliste et métaphorique, symbolisant une condition de désorientation devenue désormais universelle.*

### Introduzione

Se la scrittura di viaggio ha rappresentato, fin dai suoi inizi, un campo privilegiato di analisi in riferimento sia alla rappresentazione del paese visitato, con le inevitabili ricadute sull'immaginario collettivo, sia al significato e al valore dell'esperienza odepórica per la costruzione identitaria, anche il XXI secolo offre materiali di grande interesse, che attestano da un lato la continuità di esigenze e modalità scritte già esperite nel passato, dall'altro nuove frontiere e riposizionamenti.

In questo quadro, il caso di Jhumpa Lahiri, scrittrice anglo-italofona appartenente a una migrazione colta, « privilegiata », si presta a diversi spunti di riflessione: il viaggio in Italia assume per lei un significato profondo, che travalica i limiti del turismo anche culturale, spingendola ad adottare la lingua italiana per la propria produzione, con una scelta che la colloca nell'area della letteratura italo-fona della migrazione. La sua è una prospettiva



transnazionale, in cui lo sguardo sulla penisola si viene specificando nelle diverse opere, di impostazione differente ma tutte percorse da un'esperienza dello spostamento che significa metamorfosi, rinnovamento, ricerca di diversa identità nel confronto con l'altro.

Ciascuno dei suoi testi in lingua italiana, dall'« autobiografia linguistica » di *In altre parole*, al romanzo *Dove mi trovo*, alla raccolta dei *Racconti romani*, offre un approccio peculiare alla dimensione spaziale e restituisce un aspetto della sua visione dell'Italia, che diventa per lei accogliente *homing* soprattutto per la sua lingua e la sua cultura, senza risolvere per altro il senso di straniamento e di spaesamento che non l'abbandona, come avviene sempre a chi lascia il proprio paese.

La lettura critica dei testi di Lahiri non può che muoversi su più piani: il rapporto con l'odeporica e, in particolare con il modello del viaggio in Italia, deve tenere presente la specificità di opere fortemente caratterizzate dalla prospettiva dello spostamento, ma in forme diverse da quelle tipiche della letteratura di viaggio e con una forte componente metaforica. Inoltre, è da valutare la prospettiva di genere, già approfondita negli studi sulla scrittura delle donne e, nel suo caso, da affrontare alla luce della complessità di identificarne tracce ben riconoscibili: se vi allude, infatti, la sua stessa condizione di « nomade femminile », meno percepibile appare nell'immagine dell'Italia restituita dalle sue pagine.

Per la centralità che riveste la scelta della lingua italiana, nella sua scrittura « tra le righe », risulta inoltre funzionale il ricorso alla categoria del translinguismo, che consente di approfondirne l'appartenenza alla letteratura transnazionale, in cui i temi della migrazione si intersecano con quelli della moderna mutazione delle identità e del nomadismo. Roma viene a connotarsi come lo spazio in cui la scrittrice sperimenta tale condizione, avvertendo insieme un senso di appartenenza, un'appartenenza multipla e complessa, ma anche di estraneità, di marginalizzazione a cui contribuisce la discriminazione legata al colore della pelle.

## Un viaggio reale e metaforico

Nella densa postfazione all'edizione del 2016 del suo primo libro in italiano, *In altre parole*, Jhumpa Lahiri affronta il non semplice impegno di definirne lo statuto:

Come definire questo libro? È il quinto che scrivo. È anche un esordio. È un punto di arrivo e di partenza. [...] È un libro di viaggio, direi più interiore che geografico. Racconta uno sradicamento, uno stato di smarrimento, una scoperta. Racconta un viaggio a volte emozionante, a volte estenuante.

[...] È un libro di memoria, pieno di metafore. Racconta una ricerca, una conquista, una sconfitta continua<sup>1</sup>.

Il nucleo intorno a cui ruotano queste righe è il viaggio, che è al centro di una serie di specificazioni dicotomiche, interiore / geografico, smarrimento / scoperta, emozionante / estenuante, conquista / sconfitta: si tratta di aspetti sempre presenti nei testi in cui la scrittrice parla del suo rapporto con l'Italia, meta che, afferma, ha rappresentato la « prima vera partenza » della sua vita<sup>2</sup>.

La sua esperienza esistenziale, all'altezza temporale della sua prima visita nella penisola, appare in realtà già segnata dal *mouvement*: da Londra, ove è nata nel 1967 da genitori bengalesi, e dunque già spostatisi a loro volta nel quadro dell'imponente diaspora indiana novecentesca, Lahiri passa con la famiglia nel Rhode Island; si trasferisce poi a New York, dove si laurea in Letteratura inglese alla Columbia University. Conseguo un dottorato di ricerca in Studi rinascimentali presso la Boston University, con una tesi sull'influenza dell'architettura italiana sulla scena teatrale inglese del primo Seicento: è nel quadro di questi studi che si colloca il suo primo viaggio in Italia, a Firenze, nel 1994. Seguiranno altre visite, in altre città, Venezia nel 2000, Roma nel 2003: la passione per la Città Eterna la spingerà a trasferirsi con la famiglia, marito e due figli, nel 2012; vi rimarrà fino al 2015, quando farà ritorno negli Stati Uniti, chiamata a ricoprire la cattedra di scrittura creativa e traduzione letteraria presso la Princeton University, da cui passerà, nel 2022, alla Columbia University.

Il viaggio in Italia è dunque per lei una scelta volontaria e del tutto consapevole, motivata all'inizio da un interesse di ordine culturale: come avveniva nel *Grand Tour* settecentesco, anche per Lahiri la penisola è inizialmente meta in cui completare la propria formazione, verificando nella concretezza del paesaggio reale quanto si è studiato<sup>3</sup>; ma è la lingua a qualificarsi subito, per lei, come il « contenitore » che accoglie e restituisce la cultura e la vita del paese e lo strumento che le permette di sentirle proprie, come nota arrivando a Firenze, nel suo primo viaggio:

---

1. J. Lahiri, *In altre parole*, con una postfazione dell'autrice, Milano, Guanda, 2016, p. 155-156.

2. *Ibid.*, p. 15.

3. Così infatti la scrittrice, nel testo più autobiografico dei *Racconti romani*, *Dante Alighieri*: « ero andata con un paio di amiche a vedere il paesaggio di Dante che allora conosco solo tramite i libri, con l'idea di girovagare per qualche mese prima di procedere con i miei studi medievali », J. Lahiri, *Racconti romani*, Milano, Guanda, 2022, p. 225. Per il costante confronto di Lahiri con la tradizione letteraria italiana, da lei riproposta in un vitale contesto transnazionale, mi permetto di rimandare al mio « In altre parole. La lingua e la letteratura italiana di Jhumpa Lahiri », *NASLEDE*, vol. 54, 2023, p. 49-64.

Io sono venuta per una settimana, per vedere i palazzi, per ammirare le piazze, le chiese. Ma dall'inizio il mio rapporto con l'Italia è tanto uditivo quanto visuale. L'italiano sembra già dentro di me e, al tempo stesso, del tutto esterno. Non sembra una lingua straniera, benché io sappia che lo è. [...] Sembra una lingua con cui devo avere una relazione<sup>4</sup>.

L'incontro con l'italiano si connota subito come « colpo di fulmine »: non è il bisogno a spingerla a impararlo, ma il desiderio, che assume i caratteri quasi dell'ossessione, con « qualcosa di squilibrato, di non corrisposto ». *In altre parole* racconta il processo di acquisizione della nuova lingua, illustrandone le successive tappe, dapprima lo studio « in esilio », in America, poi nei successivi viaggi in Italia, fino all'approdo a Roma e all'impegnativa scelta di iniziare a scrivere in italiano: è una svolta transculturale che avviene quando è già affermata autrice in lingua inglese negli Stati Uniti e conosciuta e apprezzata anche all'estero. Il suo esordio si colloca infatti nel 1999, con la raccolta di racconti *Interpreter of Maladies*, premiato, l'anno seguente, con il prestigioso Premio Pulitzer; nel 2003 pubblica il romanzo *The Namesake*, quindi una seconda raccolta di racconti nel 2008, *Unaccustomed Earth*, e nel 2013 un nuovo romanzo, *The Lowland*: una produzione rilevante, che ruota intorno al tema della migrazione indiana negli Stati Uniti, con un interesse particolare per i complessi rapporti tra le generazioni e una forte sensibilità per la condizione delle donne<sup>5</sup>.

### Dimorare nella lingua

La scelta dell'italiano come lingua per la produzione letteraria si configura per Lahiri come esigenza di trovare un nuovo modo di scrivere, di affrontare una metamorfosi che si prospetta come difficile e dolorosa, ma rigenerativa: la sua conoscenza della lingua italiana non potrà infatti mai essere perfetta e la collocherà in una zona periferica in cui non potrà sentirsi del tutto radicata, ma che, paradossalmente, sarà l'unica a cui sentirà di appartenere<sup>6</sup>. Le permetterà infatti di risolvere il conflitto tra le sue due precedenti lingue, il bengalese imparato dai genitori, primo e accogliente

4. J. Lahiri, *In altre parole*, p. 21-22.

5. Ricca la bibliografia critica su queste opere, tutte tradotte anche in italiano: per un inquadramento generale, anche in rapporto alla successiva produzione in lingua italiana, cf. A. Monaco, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e Resilienza*, Pisa, ETS, 2019 e R. Malandrino, *Orizzonti di transito. L'opera di Jhumpa Lahiri tra l'Italia e gli Stati Uniti*, Verona, Ombre corte, 2022; a entrambi si rinvia anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

6. J. Lahiri, *In altre parole*, p. 75.

idioma fino al tempo della scuola, ma guardato con sospetto dagli americani, e l'inglese, appreso dapprima con fatica e difficoltà, poi riconosciuto nella sua importanza, ma estraneo alla sua famiglia; l'italiano ha significato allora per lei la fuga dallo scontro tra le altre due lingue, madre e matrigna, e dai loro rapporti di forza, costituendosi come un «terzo spazio»<sup>7</sup>, una zona di intersezione in cui si sente a proprio agio, anche se ancora in una sorta di esilio linguistico, ma in una condizione diversa, che accetta, forse perché il senso di non appartenere del tutto a nessuna lingua ha a che fare pure con il suo essere scrittrice.

Lo sguardo che Lahiri, autrice «translingue ambilingue» in inglese e in italiano<sup>8</sup>, rivolge alle città e ai paesaggi italiani è uno sguardo particolare, che connette originalmente il senso del luogo alla lingua; è la lingua infatti, per lei, il luogo accogliente, la dimora possibile, l'*homing* in cui riesce a ritrovarsi e ad accettare la condizione di spaesamento che sente come propria, e che, in ultima analisi, sembra appartenere a tutti, nella nostra complessa contemporaneità:

Esiste un posto dove non siamo di passaggio? *Disorientata, persa, sbalestrata, sballata, sbandata, scombusolata, smarrita, spaesata, spiantata, stranita*: in questa parentela di termini mi ritrovo. Ecco la dimora, le parole che mi mettono al mondo<sup>9</sup>.

- 
7. D. Reichardt, «Radicata a Roma»: la svolta transculturale nella scrittura italoфона nomade di Jhumpa Lahiri», in *Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta*, M. Geat (a cura di), Roma, Roma TRE Press, 2015, p. 230. L'approdo all'italiano come «terzo spazio» è presente da tempo nella letteratura italoфона migrante: è il caso, ad esempio, dell'albanese Ornella Vorpsi con l'italiano e il francese (cf. D. Comberiat, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 234-245).
  8. La scrittura translingue è praticata da autori e autrici che scelgono di scrivere in almeno un'altra lingua rispetto alla madrelingua, i translingui ambilingui sono «autori che hanno scritto opere rilevanti in più di una lingua»; nel caso dell'ambilinguismo di Lahiri, non è coinvolta la madrelingua: cf. T. de Rogatis, *Homing / Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, p. 43 e p. 45, che mette in evidenza la stretta relazione del translinguismo con il trauma migratorio. Per la categoria del translinguismo, cf. S.G. Kellman, *The Translingual Imagination*, Lincoln - London, Nebraska University Press, 2000.
  9. J. Lahiri, *Dove mi trovo*, Milano, Guanda, 2018, edizione digitale, p. 90 (corsivi originali). Come chiarisce ancora de Rogatis (*Homing / Ritrovarsi...*, p. 3) «nei contesti postcoloniali e migratori il termine *homing* viene usato per definire il ritrovarsi: *il fare casa al di là della casa originaria* [...]. Laddove infatti il legame immediato e/o intergenerazionale con le origini sia stato modificato oppure interrotto dalla migrazione, e dalla sua più o meno drammatica genesi, l'idea di casa e dunque di appartenenza va ricostruita - e/ in parte anche inventata» (corsivi originali). Sul tema dell'*homing* nella letteratura migrante italoфона postcoloniale, cf. C. Giuliani, *Home, Memory and Belonging in Italian Postcolonial Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan - Springer International Publishing, 2021.

L'immagine della lingua come luogo, sempre centrale laddove la scrittrice si occupa dell'ambito linguistico, si riflette anche nella peculiare ottica con cui rappresenta le città italiane: è emblematico già l'*incipit* di *In altre parole*, ove il processo di acquisizione di una lingua straniera è reso attraverso la metafora dell'attraversamento di un piccolo lago, percepito dapprima come pericoloso e poi superato con soddisfazione<sup>10</sup>, mentre, se si è già visto come le prime impressioni di Firenze fossero segnate per la scrittrice dall'aspetto uditivo, ancora più emblematica è la sua percezione di Venezia, nel medesimo testo; città «inquietante, quasi onirica», dalla «topografia frammentata, disorientante», ha su di lei un impatto che negli anni si fa sempre più sconcertante:

La bellezza travolgente mi trafigge, sono sopraffatta dalla fragilità della vita. [...] Passare ripetutamente sui ponti mi fa pensare a quel passaggio che facciamo tutti noi sulla terra, tra la nascita e la morte. Talvolta, attraversando certi ponti, temo di aver già raggiunto l'aldilà. Quando scrivo in italiano, nonostante il mio amore per la lingua, sento la stessa inquietudine<sup>11</sup>.

Ecco allora Venezia, con il dialogo tra ponti e canali che propone alla *flâneuse*, diventare metafora del suo rapporto con l'italiano, che è, come un ponte, «qualcosa di costruito, di fragile»: ma, sia a Venezia che sulla pagina, i ponti sono per lei l'unico modo per muoversi in una nuova dimensione, «per arrivare altrove», ogni frase, come ogni ponte, la porta infatti «da un luogo a un altro. È un percorso atipico, seducente. Un nuovo ritmo»<sup>12</sup>: è l'attivazione di quel processo di metamorfosi che, come si è visto, si sviluppa a partire dalla scelta di scrivere in una nuova lingua.

Il viaggio in Italia, in questa «autobiografia linguistica» che pure non ha i caratteri della scrittura odeporica, si rivela comunque esperienza determinante: come tutti gli spostamenti dalla terra d'origine, comporta anche uno spaesamento, induce il senso di un esilio; Lahiri però non è stata costretta a una migrazione dovuta a motivi economici o bellici o legata a un passato coloniale italofono<sup>13</sup>, per cui anche nella condizione di esilio che

10. Metafora che è la stessa scrittrice a esplicitare: «Voglio attraversare un piccolo lago. [...] Per vent'anni ho studiato la lingua italiana come se nuotassi lungo i bordi di questo lago. [...] Per conoscere una nuova lingua, per immergersi, si deve lasciare la sponda. Senza salvagente», J. Lahiri, *In altre parole*, p. 13-15. Sottolinea la tendenza di Lahiri a «spazializzare il linguaggio e il proprio rapporto on esso» anche V. Frigeni, «L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri», *Italian Studies*, vol. 75, n° 1, p. 102-103.

11. J. Lahiri, *In altre parole*, p. 79.

12. *Ibid.*, p. 80.

13. La posizione di Lahiri sembra vicina, per questo aspetto, alle esperienze di autori e autrici che appartengono a una migrazione colta, sulle cui prospettive cf. D. Comberiati, *Scrivere*

non può non avvertire come propria (« Senza una patria e senza una vera lingua madre, io vago per il mondo, anche dalla mia scrivania. Alla fine mi accorgo che non è stato un vero esilio, tutt'altro. Sono esiliata perfino dalla definizione di esilio »<sup>14</sup>), si sente a suo agio.

## Una scrittrice nomade e deterritorializzata

Il tema della migrazione, al centro della produzione precedente di Lahiri in lingua inglese, viene dunque ora riformulato e aggiornato in riferimento alla nuova collocazione in Italia, acquisendo sfumature e prospettive diverse nei testi in italiano successivi a *In altre parole*; significativo già il romanzo del 2018, *Dove mi trovo*, che pure sembrerebbe estraneo sia a tale tema che all'esperienza del viaggio: in realtà la protagonista, una donna di mezza età, anche se non partecipe di una condizione legata alla migrazione, è analogamente figura dello spaesamento, del transito, del vivere in bilico<sup>15</sup>, mentre la dimensione spaziale, una città cui non è dato un nome, ma che ha i tratti di Roma, è centrale, come suggerisce già il titolo.

Il testo consente di valutare ulteriormente la peculiarità dello sguardo della scrittrice sul paesaggio urbano e non: si articola infatti in una serie di capitoletti « situazionali », collocati alternativamente in esterni (« Sul marciapiede », « Per strada », « In piazza », « Al mare... ») e interni (« In ufficio », « In trattoria », « In albergo », « A casa mia... »), fino ai due conclusivi, « Da nessuna parte » e « In treno », complementari e ossimorici, per così dire, nella misura in cui il primo nega qualsiasi ipotesi di *ubi consistam*, il secondo introduce la scelta dello spostamento:

---

*nella lingua dell'altro...*, p. 12-14. Per un'aggiornata analisi del dibattito critico, ormai molto ricco, sulla « letteratura della migrazione », cf. *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, C. Mengozzi, D. Comberinati (a cura di), Roma, Carocci, 2023 (in particolare, D. Comberinati, C. Mengozzi, « Introduzione. Non solo letteratura migrante. Per un ampliamento dei parametri critici », p. 11-37 e U. Fracassa, « *Migrants in fabula*. Cronaca di un'approssimazione critica (per eccesso) », p. 39-62). Per il caso peculiare di Lahiri cf. D. Reichardt, « “Radicata a Roma”... », p. 230-231 e A. Groppaldi, G. Sergio, « Scrivere “in altre parole”. Jhumpa Lahiri e la lingua italiana », *Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediation*, vol. 3, n° 1, 2016, p. 79-97, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/issue/view/77/showToc> [data consultazione: 5/10/2023].

14. J. Lahiri, *In altre parole*, p. 100.

15. Lahiri stessa ha sottolineato che il libro condivide i temi per lei centrali, e in particolare la migrazione, nonostante il carattere stanziale della protagonista, che, nei suoi continui piccoli movimenti, è vicina alla condizione dei migranti, al loro spaesamento e alla loro solitudine: cf. l'intervista a Elizabeth Day nella trasmissione « BBC Radio 4, Open Book, Jhumpa Lahiri » in data 9 maggio 2021, al link <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/mooovv1y> (data consultazione 2/12/2023).

Perché alla fine l'ambientazione non c'entra nulla: lo spazio fisico, la luce, le pareti. Non importa che sia sotto un cielo o sotto la pioggia o nell'acqua limpida in estate. In treno o in macchina, sull'aereo tra le nuvole sconnesse, sparse come un branco di meduse. Altro che ferma, sono sempre e soltanto in movimento, in attesa o di arrivare o di rientrare oppure di andare via<sup>16</sup>.

Nella ricerca di un'identità e di una collocazione che stanno alla base dell'incessante movimento sperimentato dalla protagonista, il quartiere e la casa in cui vive si connotano come un « bozzolo urbano », « una pantofola », in cui prova alternativamente il senso dell'estraneità o dell'appartenenza: l'ufficio, spazio che ha cercato inutilmente di riscaldare, si configura sempre come « zona transitoria », « alla periferia di tutto »<sup>17</sup>; i volti che vede da anni nella piazza della sua casa, « elementi fissi, abbarbicati al quartiere », restano alla fine sconosciuti: eppure, nel momento in cui li sta lasciando, si accorge di provare « una simpatia sproporzionata per loro ». La sensazione di solitudine e separatezza infatti è a tratti alleviata da momenti simili: mangiare all'aperto, crogiolandosi al sole, tra la gente, cancella temporaneamente la sua condizione di solitaria<sup>18</sup>.

Anche gli spostamenti fuori città inducono nella protagonista in prevalenza un senso di spaesamento; pure nel paesaggio extraurbano possono però prodursi occasioni di sintonia, rasserenanti: così la sgradevole condizione di fastidio sperimentata in albergo in occasione di un convegno è controbilanciata dall'incontro con un anziano collega straniero, oppure ad attenuare il disagio della narratrice può essere un elemento naturale, il mare, anche se paurosamente agitato, di fronte al quale non può non chiedersi « perché quell'agitazione ci rassereni così tanto »<sup>19</sup>.

Se nelle pagine di *Dove mi trovo* i riferimenti ai luoghi sono continui, non viene però loro attribuito un nome: sono infatti tanto precisi e spesso dettagliati, quanto indeterminati; si tratta di una scelta che Lahiri aveva già in parte inaugurato in *In altre parole* e che ora ribadisce, confermando da un lato che la dimensione urbana rappresentata ha un sottotesto reale, corrisponde cioè a Roma, cui rinviano in effetti alcune riconoscibili topografie, dall'altro che la scelta dell'indeterminatezza è parte del rinnovamento stilistico che ha significato per lei l'approdo alla scrittura in italiano, con

---

16. J. Lahiri, *Dove mi trovo*, p. 90. Se simili affermazioni della protagonista sembrano « smontare » la centralità dei luoghi che caratterizza l'intera produzione di Lahiri (come sostiene A. Monaco, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e Resilienza*, p. 148), in realtà anche in questo romanzo la dimensione spaziale è fondamentale.

17. J. Lahiri, *Dove mi trovo*, p. 10.

18. *Ibid.*, rispettivamente p. 88 e p. 39.

19. *Ibid.*, rispettivamente p. 35 e p. 56.

l'adozione di una prospettiva astratta, atta a restituire il senso universale di quanto raffigura<sup>20</sup>. La protagonista del romanzo, creatura che vive sempre in una zona di transizione, sulla soglia, e si sente a casa solo nella lingua, bene si presta a significare una condizione che è esistenziale, ontologica.

### Roma, « tra paradiso e inferno »

Tale processo continua anche nel volume del 2022, *Racconti romani*, la cui puntuale collocazione ambientale è pur dichiarata già nel titolo, omaggio all'opera omonima di Alberto Moravia: Lahiri, che aveva già manifestato in più occasioni la propria ammirazione per le scelte stilistiche e critiche dello scrittore, aggiunge ora l'apprezzamento per il modo in cui nelle sue pagine avrebbe saputo rendere pienamente il senso della città, la sua atmosfera<sup>21</sup>.

Se Moravia, nel libro del 1954, aveva colto la Capitale in un periodo di grandi trasformazioni, quello della ricostruzione post-bellica e dell'avvio del *boom* economico, anche Lahiri la rappresenta in una fase di forti cambiamenti, con una crescente presenza di stranieri.

In precedenza, Roma era comparsa già nel testo in inglese del 2008, *Unaccustomed Earth*: le relazioni tra i due protagonisti della seconda parte, *Hema and Kaushik*, appartenenti a famiglie della diaspora indiana in America, vengono colte in tre fasi diverse della vita, l'infanzia, l'adolescenza e l'approdo all'età adulta. Roma, ricordata una prima volta come meta della famiglia di Kaushik durante un viaggio di ritorno dall'India agli Stati Uniti, una classica visita turistica di due giorni, è poi lo spazio in cui è ambientato l'ultimo capitolo: Hema si trova nella Capitale per un periodo di vacanza e di studio, a casa di amici incontra Kaushik, che non vedeva da molti anni, e tra i due si sviluppa la storia d'amore attesa da sempre dalla ragazza. La Roma descritta in queste pagine, una città che Hema sente da un lato di conoscere profondamente, e dall'altro per nulla, come Calcutta,

20. Così già in *Altre parole*, p. 161: « Continuo, da scrittrice, a cercare la verità, ma non do più lo stesso peso alla verità fattuale. In italiano mi muovo verso l'astrazione ».

21. « Di lui amo il linguaggio puro, preciso, e anche la scelta della forma breve per comporre un gigantesco affresco della città, della sua vita quotidiana, delle tensioni tra classi sociali », M. Gravino, « Jhumpa Lahiri racconta Roma. In italiano », *Il Venerdì di Repubblica*, 25 agosto 2022, [https://www.repubblica.it/venerdi/2022/08/25/news/jhumpa\\_lahiri\\_metamorfofi\\_romane-362710296/](https://www.repubblica.it/venerdi/2022/08/25/news/jhumpa_lahiri_metamorfofi_romane-362710296/) (data consultazione 20/11/2023). Il titolo del paragrafo è una citazione da J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 246: « Roma oscilla tuttora tra paradiso e inferno. È ormai piena di cose rotte, sbagliate, piagate, buttate, defunte, ma non ce la faccio a recidere i fili ». La contrapposizione tra paradiso e inferno richiama l'immagine, di lunga tradizione, del Paradiso abitato da diavoli, analizzata approfonditamente, nella più ampia prospettiva dell'Italia indicata come sud all'interno dell'Europa, da N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, trad. it. di M.Z. Ciccimarra, [Napoli], L'ancora del mediterraneo, 2004.



è individuata attraverso nomi precisi, Campo dei Fiori, Villa Giulia, un ristorante vicino al Portico d'Ottavia, luogo del cuore di Lahiri, che lo ricorda anche in altri libri, e con il riferimento a cibi, interni di abitazioni, oggetti. L'interesse della giovane risale anche verso un passato più remoto, fino alla civiltà degli Etruschi: sarà proprio nel corso di una gita a Volterra che la sua storia con Kaushik arriverà alla conclusione, con il rifiuto, da parte sua, di seguirlo a Hong Kong, dove dovrebbe attenderlo un lavoro stabile, ma che non raggiungerà, perché incontrerà la morte nella tragedia dello tsunami del 2004.

La Roma di questo romanzo sembra partecipare di due diverse dimensioni: da un lato, per Hema costituisce una sorta di «terzo spazio» tra l'America in cui è nata e l'India dei genitori, in grado di alleviare almeno in parte le difficoltà di un evidente fallimento intergenerazionale, consentendole di sperimentare uno spazio per sé, di piena autonomia. Dall'altro, per i vagabondaggi che compie in città e anche per la gita a Volterra, il viaggio romano di Hema sembra assumere i connotati di un moderno *Grand Tour*, in cui l'Italia è presentata come «un luogo di esilio estetico e uno spazio desiderato in una dimensione ideale e immateriale»<sup>22</sup>.

Più complessa e articolata l'immagine della città che emerge dalle pagine dei *Racconti romani*, ancorata alla realtà della Roma contemporanea<sup>23</sup>: se lo stereotipo è un rischio in agguato per le scritture in cui è centrale la rappresentazione dell'altrove e forse si affaccia in qualche punto del testo, Lahiri appare però consapevole della differente percezione che dell'Italia ha il turista rispetto a chi vi abita e le interessa restituirne un ritratto che non ne sottovaluti gli aspetti critici<sup>24</sup>. Funzionale a tale esigenza è la scelta dei

- 
22. Così S. Brioni, *L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, p. 95: lo studioso, che dedica a Lahiri un capitolo del suo volume, «Italia» (*ibid.*, p. 93-106), riporta la storia d'amore che avviene tra le rovine tra Roma e Volterra a un cliché del racconto sul *Grand Tour*; più in generale, anche l'immagine dell'Italia che emerge in *In altre parole* gli sembra caratterizzata da una serie di *topoi* da *Grand Tour*, configurandosi come tappa della conoscenza di sé, in una dimensione più intimista che realista. Vi si trovano però anche riferimenti che attenuano una simile atmosfera, ad esempio nella descrizione del trasferimento a Roma, in giornate di un «caldo feroce, insopportabile», segnate da tutta una serie di ostacoli e difficoltà: «Nonostante il mio grande entusiasmo per il fatto di vivere a Roma, ogni cosa sembra impossibile, indecifrabile, impenetrabile», J. Lahiri, *In altre parole*, p. 50.
23. Anche nella raccolta di poesie del 2021, in cui il tema del viaggio è pure presente, soprattutto nella sezione «Peregrinazioni», «l'intera toponomastica» è «in fondo soprattutto romana», J. Lahiri, *Il quaderno di Nerina*, Milano, Guanda, 2021, p. 195. La lirica «Follia», *ibid.*, p. 72: «Roma mai vista / così bella / un giorno che soffia / una nuvola lercia / dalla Salaria», nell'ossimoro bella / lercia sembra anticipare le ultime parole dei *Racconti romani* (p. 249), «Che città di merda» dice una di noi, spezzando il silenzio. «Ma quant'è bella».
24. Contro il «mito dell'Italia» nutrito da molti americani colti, Lahiri si esprime nell'introduzione alla raccolta di racconti di scrittori e scrittrici italiani tradotti in inglese, da lei curata nel 2019,

protagonisti, italiani e stranieri, appartenenti a diverse classi sociali, migranti per necessità, turisti benestanti, espatriati, professionisti e intellettuali<sup>25</sup>.

La struttura del testo è attentamente calibrata: si articola in tre parti, la prima e la terza costituite da quattro racconti ciascuna, la seconda, centrale, da sei testi; una certa simmetria caratterizza anche la scelta del narratore, nell'alternanza tra prima e terza persona. Il punto di vista è prevalentemente femminile, ma non mancano anche casi in cui chi vede è un uomo, con un interessante esempio « misto », in un racconto, *Il ritiro*, in cui a una prima e una terza parte con una narratrice in prima persona, sono inframmezzate alcune pagine con un io narrante maschile: la narratrice riferisce un pesante episodio di razzismo di cui è stata fatta oggetto, colpita a una spalla con una pistola ad aria compressa; a seguire, il punto di vista è quello di uno dei due giovani assalitori, che, dopo il misfatto, vanno a passare una giornata al mare. Forse hanno agito per noia, come i ragazzi che la sera frequentano il bar del cugino e che lei un po' invidia, per la loro stessa giovinezza, per il loro sentirsi in armonia in « questa città antica » che, dopo mezzanotte, sembra appartenere solo a loro, « un regno felice, temporaneo, del tutto esclusivo », come forse era apparsa anche a lei quando era venuta qui, felice, cercando « altro nella sua vita »<sup>26</sup>.

La Roma qui rappresentata è una città metamorfica, ostile per la protagonista negli spazi pubblici, l'ufficio postale, l'autobus, piacevole invece nei pressi del fiume, con gli alberi appena mossi da un po' di vento<sup>27</sup>: l'alternanza di aspetti contraddittori e, più in generale, di spaesamento, di distanza, e, magari a breve distanza, invece di armonia, di sintonia, è una delle cifre ricorrenti anche di questa raccolta.

Il primo racconto, *Il confine*, mette in relazione la dimensione della città e quella della campagna dal punto di vista di una giovane che osserva una famiglia di turisti, genitori e due figlie, provenienti dalla Capitale, durante una breve vacanza in una proprietà vicino al mare di cui i suoi, di origine straniera, sono i custodi; il confine indica la separazione tra gli ospiti cittadini e la famiglia migrante dei custodi<sup>28</sup>, ma può alludere anche

---

*The Penguin Book of Italian Short Stories*, introduced, edited and with selected translations by Jhumpa Lahiri, Milton Keynes, Penguin Books, 2019, p. XII. Sullo stereotipo – soprattutto del pittoresco – nella scrittura odepica, in particolare nella forma del viaggio in Italia, cf. A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006 e C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992.

25. Rispetto alle altre opere di Lahiri in italiano, appare ora più ampio lo spettro delle classi sociali a cui appartengono i personaggi, pur senza l'introduzione di aspetti conflittuali.

26. J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 171.

27. *Ibid.*, p. 162-163.

28. Cf. R. Malandrino, *Orizzonti di transito...*, p. 62-63.

al confine tra la città, da cui il padre ha dovuto allontanarsi dopo essere stato aggredito brutalmente nella sua piccola fioreria, e la campagna, che gli ha offerto protezione<sup>29</sup>. È stata per lui una scelta obbligata, che non piace alla moglie e che non vuole sia il destino definitivo della figlia; opposta la percezione del luogo da parte dei turisti:

Capisco quanto piace agli ospiti questo paesaggio rurale, invariabile. [...] Allo stesso tempo mi domando cosa sappiano loro del nostro isolamento. Che cosa sanno dei giorni tutti uguali nella nostra casa scalcinata<sup>30</sup>?

In questo caso, la città si è rivelata così inospitale nei confronti degli immigrati, da respingerli al di fuori dei suoi confini; più sottile, ma certo pure disturbante la forma di razzismo subita in una trattoria romana da una delle protagoniste della *Riunione*, una professoressa universitaria straniera, che, a causa della sua carnagione e dei suoi capelli scuri, è fatta oggetto di un'odiosa discriminazione da parte della padrona e della sua nipotina: così il suo rapporto con Roma, a cui tornava ritrovandola ogni volta con un piacere nuovo, unico posto in cui si sentiva veramente a casa, si rivela invece « tenue », induce in lei « una tristezza che non sa arginare »<sup>31</sup>.

I luoghi, in queste pagine, iniziano a essere citati con i loro nomi, Ponte Sisto, piazza San Cosimato, ma la dimensione spaziale in cui si svolge il racconto è prevalentemente quella « al chiuso » della trattoria: in tutta la raccolta, sono soprattutto gli interni a essere centrali, a essere fatti oggetto di descrizioni spesso dettagliate, anche se, come ha giustamente notato Andrea Bajani, « Roma si infila dai vetri, gli esterni stanno acquattati ovunque »<sup>32</sup>.

Esemplare il caso del bellissimo, drammatico racconto *La casa luminosa*, in cui la soddisfazione del protagonista per essere finalmente approdato a un *home space* capace di restituirgli il senso dell'identità smarrita nella migrazione è di brevissima durata, tragicamente interrotta dalle persecuzioni dei vicini, incapaci di accettare la diversità dello straniero. « Una casa luminosa ti cambia la vita » è il fulminante *incipit*, cui segue la descrizione dell'appartamentino conquistato per sé, la moglie e i cinque figli, in una Roma di periferia che sembra sapere di mare:

Per la prima volta avevamo una nostra piccolissima camera da letto dove batteva il sole mattutino, dove ci svegliava l'urto della luce insieme agli uccellini [...]. Dentro sembrava quasi di stare in spiaggia, si sentiva perfino qualche gabbiano, una vera spiaggia, ci dicevamo stupiti, come fossimo

29. J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 23.

30. *Ibid.*, p. 19-20.

31. *Ibid.*, p. 33 e p. 38 rispettivamente.

32. A. Bajani, « Jhumpa Lahiri, la scelta dell'inappartenenza », *Il Manifesto*, 18 ottobre 2022.

in vacanza, al mare. [...] Dentro quella casa per la prima volta anch'io mi sentivo protetto dalla città e dal quartiere pieno di abitanti e negozianti che tolleravano la nostra presenza senza esagerare<sup>33</sup>.

Ben presto la tolleranza « senza esagerare » dei vicini lascia il posto a una crescente insofferenza, che sembra dare corpo a una serie di simbolici indizi inquietanti; le offese delle aggressive vicine, « donne-corvo » le cui parole penetrano anche nelle stanze luminose, scurendole, e le cattiverie nei confronti dei bambini costringono la moglie, con i figli, a tornare nel paese d'origine, mentre il protagonista lascia la casa, passando a una sempre più difficile vita da *homeless*, fino alla morte, dopo un vagabondaggio sotto i ponti e poi nei luoghi di una volta, a rivedere la sua casa, a sbirciare con grande nostalgia la « tenda sbrindellata », con l'orlo staccato dal bordo che aveva formato « una sorta di occhio vuoto che conteneva il cielo ». Alla fine, nella città non c'è più nessuno spazio chiuso in cui possa trovare riparo, ma solo la chioma di un albero sotto cui dormire; al risveglio, il suo destino si compie:

le falene mi hanno fatto strada fino alla ferrovia. In attesa del treno che si avvicinava pensavo solo alle cose belle e ai papaveri rossi e gialli che spuntavano attorno ai piedi fra i binari<sup>34</sup>.

La Roma di questo racconto è la città degli ultimi, rappresentata nella sua dimensione « terragna », quella di una periferia che sente l'aria del mare, circondata da una natura che l'« accarezza e la ammorbidisce con i suoi grandi parchi »<sup>35</sup>, ma che può anche essere respingente. La Capitale però è luogo di incroci, di convivenze, di visitatori e di abitanti di diversa provenienza e cultura<sup>36</sup>: così, un'altra e diversificata dinamica tra interni ed esterno si rileva in *La processione*; protagonista è una coppia di stranieri alto-borghesi a Roma per festeggiare i cinquant'anni della moglie;

---

33. J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 83-84 e p. 86.

34. *Ibid.*, p. 87 e 103.

35. Così C. Battocletti, « Jhumpa Lahiri: Racconti romani », *Doppiozero*, 7 novembre 2022, <https://www.doppiozero.com/jhumpa-lahiri-racconti-romani> [data consultazione: 16/11/2023].

36. Agnese Macori (« Roma in-between. Su "Racconti romani" di Jhumpa Lahiri », *La balena bianca*, 8 marzo 2023, <https://www.labalenabianca.com/2023/03/08/roma-in-between-su-racconti-romani-di-jhumpa-lahiri-agnese-macori/>, data consultazione 9/12/2023) definisce la dimensione della Roma di questi racconti, « uno spazio *in-between*, area ibrida e relazionale, sede di scambi e di scontri, in cui le diverse civiltà entrano in contatto e in contrasto plasmando uno spazio diverso da quello di partenza e in continua evoluzione »; ritiene il libro scritto magistralmente, ma non le sembra del tutto riuscito, a causa di una contrapposizione che le appare troppo marcata « tra chi è diverso, e dunque buono, e chi non lo è, e dunque è descritto come necessariamente cattivo »: non mancano però, a ben vedere, personaggi con caratteri più sfumati.

due gli spazi evocati, la casa in affitto e la piazza in cui deve svolgersi una processione che la donna ricorda da un suo precedente viaggio e che ci tiene molto a vedere, « un pezzo vero della città che non troverai in nessun museo »<sup>37</sup>.

L'appartamento, arredato con alcuni oggetti di taglio moderno e altri di aspetto antico, è pieno di cose che portano i segni di chi vi ha vissuto: le case infatti, come diceva la protagonista di *Dove mi trovo*, portano sempre le « tracce banali, cocciute, dell'esistenza »<sup>38</sup>: così una credenza occupata da tante tovaglie, « ben organizzate » e profumate di sapone, induce la donna a un confronto con il proprio passato e il suo carico di dolore, l'incidente mortale toccato anni prima al figlio adolescente, e a chiedersi come sarebbero andate le cose se avessero vissuto invece in un posto come questo; domanda senza risposta, che la riempie d'inquietudine e la spingerebbe a fuggire da quella casa, se un piccolo inconveniente, la rottura di un vetro, non la riportasse alla realtà.

La medesima inquietudine aveva impedito alla coppia di fermarsi a vedere la processione: descritta l'attesa del suo passaggio, nella piazza « triangolare leggermente inclinata [...], una specie di soggiorno, con strade che salgono qua e là come corridoi », all'arrivo di gruppi di donne di varie generazioni, nonne, figlie, nipoti, il ricordo dell'evento tragico ritorna e rende impossibile la permanenza in quel luogo. Solo l'idea di far riparare il vetro e di concedersi, l'indomani, un giro a Porta Portese, dove c'è « tanta roba », riporta un po' di serenità e la decisione di non interrompere la vacanza romana.

Interessanti, nel racconto, alcune considerazioni sulle donne italiane, la cui immagine spinge la protagonista a un confronto con se stessa: le trova stupende, « con le loro rughe, i trucchi pesanti, i fisici enfatici, i sandali sciupati », che le pongono « al di là della perfezione », invidia la loro capacità di non preoccuparsene, sicché « si vede che sono segnate dalla vita, attaccate alla vita »<sup>39</sup>: è uno dei pochi casi in cui Lahiri, in questa raccolta, punta l'attenzione specificamente sulle italiane.

Ritengo che sia opportuno usare cautela nell'identificare nella scrittura, anche quella odeporica, tratti che possano essere riportati con certezza a un'ottica femminile, sia sul piano tematico che su quello stilistico, sebbene l'esperienza del viaggio abbia indubbiamente comportato, soprattutto in epoca pre-novecentesca, caratteri e difficoltà specifici per le donne. Le tracce depositate nella pagina da tali fattori mi sembrano da scoprire volta per

37. J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 177.

38. J. Lahiri, *Dove mi trovo*, p. 44.

39. J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 182.

volta, evitando le generalizzazioni<sup>40</sup>: così, appare problematico attribuire una connotazione di genere al testo di Lahiri che, come si è detto, alterna voci e punti di vista maschili e femminili; l'originale rapporto tra esterni ed interni cui si è fatto cenno e il particolare sguardo sulle case e sugli oggetti, come nel racconto in esame, possono suggerire un approccio connotato, ma senza sottovalutare il richiamo di Elisabeth Garms-Cornides che, a proposito del *Grand Tour*, sottolinea come la rappresentazione della «vita quotidiana, il modo di vestirsi e allestire la propria casa» sia parte integrante delle descrizioni anche dei viaggiatori maschili<sup>41</sup>.

Nel complesso, se la scrittrice è consapevole della complessità del rapporto tra donne e scrittura in tutti i suoi risvolti, sembra voler evitare in queste pagine prese di posizione esplicite<sup>42</sup>: lo si può verificare anche nella parte centrale dei *Racconti romani*, *La scalinata*, in cui al punto di vista femminile, certo prevalente, è accostato anche quello maschile; si tratta di una piccola *suite* di testi raccolti intorno a un luogo non monumentale della sua Roma, per lei fortemente iconico, la Scalea del Tamburino, la rampa di 126 gradini che collega Monteverde e Trastevere, non nominata, ma ben identificabile, nei pressi della sua casa romana<sup>43</sup>.

I sei racconti, intitolato ciascuno a un diverso personaggio di varia estrazione sociale, individuato attraverso il ruolo, «La madre», «La vedova», «L'espatriata», «Lo sceneggiatore», ruotano intorno al luogo che si connota come spazio di incroci di vite e di storie, in cui le due dimensioni della bellezza e del suo godimento da un lato, e della violenza e della minaccia dall'altro, sono icasticamente intrecciate. Così la madre che lavora nella casa di una famiglia benestante, se non può non pensare, nella salita di primo mattino, al figlio lasciato dai nonni in un altro continente, non manca però di fermarsi «un attimo per godersi la prospettiva», il «cielo immenso» che si riesce a scorgere solo da lì, mentre, se abbassa lo sguardo, vede i gradini

40. Per un approfondimento in merito, mi permetto di rinviare al mio *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar, 2011, a *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, F. Frediani, R. Ricorda, L. Rossi (a cura di), Milano, Francoangeli, 2012 e alle indicazioni bibliografiche ivi contenute.

41. E. Garms-Cornides, «Esiste un *Grand Tour* al femminile?», in *Altrove. Viaggi di donne dall'antichità al Novecento*, D. Corsi (a cura di), Roma, Viella, 1999, p. 175-191.

42. Lahiri ritorna sull'argomento nell'introduzione a *The Penguin Book of Italian Short Stories*, p. XIII: se ha dato spazio a numerose autrici, dichiara di non aver voluto escludere testi informati a un'ottica patriarcale o in cui le donne sono trattate come oggetti, per non tradire la rappresentazione che della società e della storia italiane ha fornito la letteratura, concludendo: «As a woman, and a woman writer, these stories help me to better understand the cultural context of Italian feminism, and to admire the great strides that Italian women have made».

43. La scrittrice ha raccontato suggestivamente la Scalea anche nella trasmissione radiofonica di RAI Radio 3 «Le meraviglie», in data 12 novembre 2022, <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/11/Le-meraviglie-del-12112022-681coef5-2b58-42d8-b935-af4878f51eci.html>.

di travertino anneriti e sudici per via dei ragazzi che vi si radunano la notte, cocci di vetro, bottiglie di plastica abbandonati<sup>44</sup>.

Anche lo sceneggiatore, questa volta italiano, rimasto a Roma a lavorare mentre la famiglia è in vacanza al mare, sperimenta i contrastanti aspetti del luogo: durante una passeggiata serale, sentendosi «una specie di Dracula che circola solo di notte, si nutre dello splendore, pur essendo assediato e sempre più degradato, della sua città», si ferma ad ammirare la scalinata, che gli sembra «una specie di anfiteatro antico con gli adolescenti in gruppi seduti all'aperto per assistere a qualche tragedia» e decide di salirne tutti i gradini, ma viene fermato da alcuni giovani che, minacciandolo proprio con un cocchio di vetro, gli rubano orologio e soldi<sup>45</sup>.

Le pagine della *Scalinata* confermano come la Roma di Lahiri sia insieme una città reale, colta nei suoi aspetti anche contraddittori, e uno spazio universale, in cui i personaggi sperimentano un diffuso senso di spaesamento, ma ritrovano anche una loro forma di radicamento: ed è una condizione presentata come generale, non più legata alla dimensione postcoloniale che informava i suoi testi in inglese<sup>46</sup>. L'immagine della Capitale che emerge da queste pagine richiama allora modelli italiani, oltre al più volte citato Moravia, forse anche il Goffredo Parise dei *Sillabari*, più che la Roma di Amara Lakhous o di Igiaba Scego<sup>47</sup>: a conferma dell'appartenenza di scritture come quella di Lahiri al canone della letteratura italiana contemporanea, che si arricchisce così di una dimensione transnazionale.

Per parte sua, l'autrice, «anima migrabonda» al pari della protagonista del racconto *Dante Alighieri*, si prospetta come scrittrice nomade, collocandosi, con le parole di de Rogatis, in «una Letteratura mondiale che fiorisce oscillando tra confini nazionali e contesti globali; tra un uso sapiente e concentrato delle tecniche espressive, ereditate dalla tradizione occidentale, e un'apertura alla molteplicità dei destini umani dispersi sulla Terra»<sup>48</sup>.

Ricciarda RICORDA

Università Ca' Foscari Venezia

44. J. Lahiri, *Racconti romani*, p. 107-108.

45. *Ibid.*, p. 147 e p. 152 rispettivamente.

46. Cf. in merito V. Frigeni, «L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri», p. 107.

47. Il riferimento per Parise è alla prosa «Roma» (in G. Parise, *Sillabario n. 2*, in *Opere*, B. Callegher, M. Portello (a cura di), Milano, Mondadori, 1989, vol. II, p. 486-490); per Amara Lakhous a *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (Milano, E/O, 2006), romanzo a sua volta dialogante, com'è noto, con il gaddiano *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, e per Igiaba Scego a *La mia casa è dove sono* (Milano, Rizzoli, 2010). Analizza le immagini di Roma di questi ultimi due testi, nelle loro diversificate valenze, C. Giuliani, *Home, Memory and Belonging in Italian Postcolonial Literature*.

48. T. de Rogatis, *Homing / Ritrovarsi...*, p. 172.

## UNO SPAZIO PER LA NARRATIVA ITALIANA A OPERA DI AUTRICI DI ORIGINE CINESE: BAMBOO HIRST E HU LANBO

**Riassunto:** L'articolo propone un confronto tra le opere d'esordio di Hu Lanbo e Bamboo Hirst, due autrici di origine cinese che sono si sono espresse in lingua italiana, contestualizzando la loro esperienza letteraria sia rispetto alla letteratura cinese, sia all'interno del panorama editoriale della cosiddetta letteratura italiana della migrazione. Il confronto ha messo in luce una comune chiara volontà di appartenenza alla cultura italiana ma con un'altrettanto netta riconoscibilità stilistica. I romanzi di Hirst restituiscono grande preoccupazione per la condizione femminile nel paese di origine. Invece, nei romanzi di Lanbo prevale l'entusiasmo per le condizioni migriorative nel paese di arrivo, prima la Francia, nel suo caso, e poi l'Italia.

**Résumé:** *Cet article propose une comparaison entre les premiers romans de Hu Lanbo et de Bamboo Hirst, deux autrices d'origine chinoise qui ont écrit en italien. L'étude contextualise les textes dans la littérature chinoise et dans le panorama éditorial de la littérature italienne sur la migration. La comparaison met en évidence un désir commun d'appartenir à la culture italienne, mais avec une singularité stylistique tout aussi claire. Le roman de Hirst reflète une grande inquiétude pour la condition féminine dans le pays d'origine, tandis que, dans le roman de Lanbo, règne l'enthousiasme pour l'amélioration des conditions dans le pays d'arrivée, d'abord la France, puis l'Italie.*

I legami tra Cina e Italia e le influenze reciproche, di natura coloniale o dovute alla globalizzazione che siano, sono circoscritte a poche testimonianze letterarie significative<sup>1</sup>, le quali tuttavia, se restituiscono diverse riflessioni sulla Cina di Mao, non si soffermano quanto sarebbe auspicabile sulla concessione di Tientsin del 7 agosto 1901. Tientsin diventa «di fatto un territorio italiano oltre i confini nazionali»<sup>2</sup>, costituendo perciò la base per una ipotetica letteratura postcoloniale, nonostante non sia causa di «un “esodo” demografico o della creazione di una comunità diasporica

- 
1. Cf. D. Comberlati, «La colonia cinese. Le rappresentazioni culturali e letterarie della concessione di Tientsin nella letteratura e nella cultura italiane del Novecento», *Forum Italicum*, n° 48, 2014, p. 403.
  2. *Ibid.*, p. 398.



come accaduto in altri possedimenti d'oltremare, né rappresenti un dato d'interesse rilevante o quotidiano per la stampa interna»<sup>3</sup> italiana. Le ragioni «dell'assenza (o piuttosto la presenza rada) della tematica nei romanzi coloniali e in seguito nella narrativa e nella *non-fiction* italiana della seconda metà del Novecento, che pure della Cina si sono spesso occupati»<sup>4</sup>, sono da rintracciare probabilmente nella «generale dimenticanza (o piuttosto sommersione) delle vicende coloniali per gran parte del secondo Novecento»<sup>5</sup>. Nel caso dell'immigrazione cinese non si è manifestata una conseguente vera e propria specifica letteratura postcoloniale, se non nell'accezione di «postcolonialità indiretta»<sup>6</sup> che è «il presupposto teorico che permette di allargare le maglie della nozione di postcoloniale italiano»<sup>7</sup>. Tuttavia, in un certo senso, è possibile considerare tutti i migranti come soggetti postcoloniali, nella misura in cui «le politiche migratorie occidentali ripropongono su scala interna le dinamiche imperiali di sfruttamento e [...] regolano gerarchicamente la convivenza dei popoli»<sup>8</sup>.

Con questo contributo si intende portare l'attenzione sul valore testimoniale dei romanzi d'esordio di due autrici di origine cinese, Bamboo Hirst e Hu Lanbo, sia nel contesto della letteratura italiana della migrazione<sup>9</sup> sia all'interno del panorama della letteratura transculturale. Bamboo Hirst è migrata in Italia nel 1953 all'età di tredici anni, stabilendosi a Milano, e ha pubblicato il primo romanzo in italiano<sup>10</sup> nel 1986. Invece, Hu Lanbo è arrivata a Roma nel 1989 poco più che ventenne e ha pubblicato il suo romanzo d'esordio<sup>11</sup> in italiano nel 2009. Se Lanbo è stata oggetto di attenzioni da parte della critica letteraria<sup>12</sup>, le opere di Hirst sono passate pres-

3. Cf. D. Comberiat, «La colonia cinese...», p. 398.

4. *Ibid.*, p. 401.

5. *Ibid.*, p. 402.

6. Cf. *L'Italia postcoloniale*, C. Lombardi-Diop, C. Romeo (dir.), Milano, Mondadori, 2014, p. 14.

7. L. Quaquarelli, *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015, p. 33.

8. *Ibid.*, p. 32.

9. Sulla complessità del termine e sulle difficoltà di definizione di questa letteratura si rimanda alle riflessioni presenti in G. Benvenuti, *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione*, Roma, Carocci, 2011.

10. Bamboo Hirst, *Inchiostro di Cina*, Palermo, La luna, 1986.

11. Il romanzo ha avuto due edizioni: la prima è stata *La strada per Roma*, Roma, Laca, 2009; poi una seconda, *Petali di orchidea*, Siena, Barbera, 2012.

12. Si elencano qui di seguito alcuni studi critici sull'autrice di Valentina Pedone: *A Journey to the West. Observations on the Chinese migration to Italy*, Firenze, Firenze University Press, 2013; «La nascita della letteratura sinoitaliana: osservazioni preliminari», in *Atti del XIII convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi*, C. Bulfoni, S. Pozzi (dir.), Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 310-321; «Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana», in *Lingue, letterature e culture migranti*, A. Saraçgil, L. Vezzosi (dir.), Firenze, Firenze

soché<sup>13</sup> inosservate, probabilmente in ragione del periodo in cui l'autrice è arrivata in Italia, al di fuori della cronologia canonica cui si fa riferimento parlando di letteratura italiana della migrazione. Tuttavia, Hirst ha iniziato a pubblicare i suoi romanzi solo una manciata di anni prima che maturasse l'interesse editoriale per i testi migranti.

Nel corso del contributo, mi soffermerò dapprima sul romanzo di Hirst e poi sull'esordio di Lanbo. Una parte successiva sarà dedicata ai percorsi intertestuali, qualitativamente e quantitativamente differenti per le due autrici, che è possibile individuare nei due testi. Infine, si cercherà di argomentare in che modo i due romanzi diano voce a due diverse espressioni letterarie.

Hirst appare maggiormente consapevole della sua attitudine come scrittrice, mentre Lanbo sembra più interessata alla testimonianza autobiografica. In entrambe è comunque rilevabile un alto grado di intenzionalità e una notevole coscienza autoriale. Le due scrittrici risultano anche molto attive dal punto di vista imprenditoriale, soprattutto Lanbo, la quale «*founded in Rome in 2001, the magazine Cina in Italia [that] currently prints a bilingual edition that serves both Chinese immigrant and Italian readers*»<sup>14</sup>. Invece, Hirst è stata attiva nell'ambito degli eventi culturali legati alla moda milanese. È significativo anche che le due autrici abbiano operato nei due poli culturali più rappresentativi delle comunità cinesi in Italia, Milano e Roma, le cui peculiarità sono state messe in evidenza da Gaoheng Zhang:

*Similar to those in Milan, Chinese immigrant businesses in Rome are concentrated in the tertiary service sector that employs the city's fourth largest immigrant group, with an official population of 12,000 in 2011, thereby making it the third largest Chinese community in Italy according to official records. During the past decade, import-export firms gradually became the most attractive route to success for Chinese immigrants, with Rome being the center of this industry in early 2000s. What makes Rome different from Milan and Prato is its status as the most important Italian city to have hosted high-profile Sino-Italian cultural events and to have served as a focus city for better-organized Chinese immigrant cultural activities*<sup>15</sup>.

---

University Press, 2016, p. 101-120; «Voices from the outskirts of two empires: Sino-Italian writings», in *The Impossible Black Tulip: investigating hybridity from Macao*, L. Dubon (dir.), Roma, Orientalia Editore, 2018, p. 15-25; «Una vita esemplare: dimensione pubblica e privata negli scritti autobiografici di Hu Lanbo», in «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, A. Antonelli, D. Pallotti (dir.), Firenze, Firenze University Press, 2019, p. 115-136.

13. Si segnala l'articolo: J. Lee, «The Writings of Bamboo Hirst: Italy, China and the Performance of Cultural Identity», *Italian Studies*, n° 63, 2008, p. 105-118.
14. G. Zhang, «Contemporary Italian Novels on Chinese Immigration to Italy», *California Italian Studies*, n° 4, 2013, p. 20-21.
15. *Ibid.*, p. 21.

Da quanto emergerà nell'analisi comparata dei due esordi, le autrici riescono a rappresentare stilisticamente questi diversi ambienti culturali, quello milanese più volto alle arti e quello romano più attivo nel commercio. I due diversi contesti socioculturali hanno probabilmente influenzato il loro processo di integrazione nel tessuto culturale italiano, dando vita a due differenti espressioni letterarie, che risultano connesse grazie al legame con la cultura di origine.

### Imprecisioni ed esotismi: le ambiguità della collocazione editoriale

A dispetto della forte consapevolezza delle autrici, vi è stata invece una certa superficialità di approccio in ambito editoriale, testimoniata per esempio dalla fascetta che accompagna la seconda edizione del romanzo d'esordio di Hu Lanbo, *Petali di orchidea*, che recita: «Mai prima d'ora una scrittrice cinese aveva usato l'italiano per raccontare la sua storia». L'affermazione è evidentemente scorretta dal momento che Bamboo Hirst nel 2009 aveva già pubblicato otto romanzi e ne aveva un altro in arrivo<sup>16</sup>.

Si può avanzare l'ipotesi che Hirst sia caduta in un cono d'ombra in ragione della sua peculiare identità meticciasca<sup>17</sup> e di migrante in un periodo storico, come si è detto, precedente a quello di interesse degli studiosi del tema, a partire da Armando Gnisci. Tale contingenza potrebbe averne compromesso la collocazione editoriale. A oggi si è verificato più di «un tentativo di apertura "dall'interno" dell'italianistica, che cerca con fatica, all'ora attuale, di confrontarsi con la letteratura contemporanea sfuggendo i parametri e il canone consolidati»<sup>18</sup>, e che ci sia un «*current critical*

16. *Inchiostro di Cina*, Palermo, La luna, 1986; *Il riso non cresce sugli alberi*, Milano, La tartaruga, 1988; *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore: viaggio attraverso la Cina*, Milano, Mondadori, 1989; *Passaggio a Shanghai*, Milano, Mondadori, 1991; *Cartoline da Pechino: emozioni e colori cinesi*, Milano, Feltrinelli, 1994; *Figlie della Cina: dove nascere donna può ancora essere una maledizione*, Casale Monferrato, Piemme, 1999; *Blu Cina*, Casale Monferrato, Piemme, 2005; *Vado a Shanghai per comprarmi un cappello*, Casale Monferrato, Piemme, 2008. L'ultimo romanzo pubblicato dopo l'uscita dell'esordio di Lanbo è *L'ultimo ballo nella città proibita*, Milano, Piemme, 2013.

17. Il padre di Hirst era italiano. Tuttavia, Hirst non ha mai conosciuto suo padre prima di arrivare in Italia, così come non parlava la lingua italiana né era in nessun modo a contatto con la cultura. L'autrice ha vissuto – questo sì – i primi anni della sua vita in Cina in un collegio cattolico grazie al quale ha potuto esperire la cultura occidentale. Di contro, essendo arrivata in Italia a circa tredici anni e ivi imparando l'italiano come lingua seconda, ritengo che possa essere considerata a pieno titolo in possesso dei requisiti attribuiti dalla critica alle autrici e agli autori migranti di prima generazione. Gli stessi requisiti di cui è in possesso Hu Lanbo.

18. D. Comberiati, «Scritture della migrazione, postcolonialismo e alterità. Una breve storia della critica», *reCHERches*, n° 10, 2013, p. 18.

*engagement with the idea of a world or global literature from an Italian perspective*»<sup>19</sup>.

Sarebbe interessante indagare se Hu Lanbo, ai tempi del suo esordio, conoscesse le opere di Hirst. Il romanzo d'esordio di Lanbo era stato pubblicato una prima volta nel 2009 con il titolo *La strada per Roma*<sup>20</sup>. Probabilmente la riedizione con un titolo diverso è dovuta anche a questioni di diritto d'autore, dal momento che *La strada per Roma* è il titolo di un romanzo di Paolo Volponi, pubblicato nel 1991 da Einaudi e vincitore nello stesso anno del Premio Strega. Un'ipotesi più plausibile è che nella seconda edizione gli editori si siano resi conto che ridurre la portata del romanzo alla sola esperienza italiana non sarebbe stato rispettoso della narrazione, che mostra peraltro una sua ricchezza proprio se letta in prospettiva transculturale. L'attenzione ai paratesti è argomento controverso: se da una parte gli editori sembrano interrogarsi in merito, seppure in modo disomogeneo e orientato da logiche di mercato, dall'altra parte, «la critica non ha sufficientemente approfondito le condizioni materiali di produzione e consumo delle scritture migranti, rinunciando così a una lettura sorvegliata dei testi»<sup>21</sup>. Le scelte grafiche relative alle copertine risentono in particolar modo della «genderizzazione dei testi», dal momento che soprattutto attraverso di esse «è possibile orientare la lettura di un testo attraverso la scelta del colore, di immagini e titoli, che funzionano da indicatori tipologici di un libro, del genere impiegato, ma anche del target di riferimento»<sup>22</sup>.

Per esempio, in entrambe le edizioni del romanzo di Lanbo, la copertina presenta una figura femminile in primo piano. Nella prima edizione, la donna è chiaramente di origini orientali, la seconda invece «ritrae una donna da lineamenti caucasici ma vestita e truccata in modo da sembrare asiatica, con un temperamento esoticamente erotico»<sup>23</sup>, nonostante sia «una

19. E. Bond, «Towards a Trans-National Turn in Italian Studies?», *Italian Studies*, n° 69, 2015 p. 417.

20. Per approfondimenti sulla storia editoriale delle due edizioni e per un interesse specifico rispetto alla filologia d'autore (che esula dagli scopi di questo contributo, il quale si limita alla seconda edizione per il confronto, dal momento che è il testo con cui Lanbo ha raggiunto una certa notorietà tra il pubblico e, al di là delle ingerenze editoriali, è rappresentativo di una maggiore padronanza della lingua rispetto alla prima edizione) si consiglia: S. Tianyang, *Gli sconosciuti che si fanno conoscere: un'analisi transculturale dei testi autobiografici di tre immigrati d'origine cinese in Italia*, in *Insula europea*, agosto 2019, p. 44-49 (tesi pubblicata online: <https://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2019/08/Gli-sconosciuti-che-si-fanno-conoscere.pdf>).

21. G. Molinarolo, «Scritture migranti e mercato editoriale. Per una morfologia delle strategie di produzione e promozione», in *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, D. Comberati, C. Mengozzi (dir.), Roma, Carocci, 2022, p. 64.

22. *Ibid.*, p. 65.

23. S. Tianyang, *Gli sconosciuti che si fanno conoscere...*, p. 46.

figura poco consona alla narrazione stessa»<sup>24</sup>. In linea con l'approccio di stampo orientalista, il nuovo titolo vuole intercettare e solleticare il gusto per l'esotico in voga ai tempi della pubblicazione, «in quanto l'orchidea è un emblema del fascino misterioso delle donne orientali»<sup>25</sup>.

Anche per le copertine degli altri romanzi delle due autrici le scelte editoriali sono tautologiche. Ritroviamo spesso donne affascinanti con fisionomia e costumi orientali oppure illustrazioni che rendono inconfondibile la provenienza delle narrazioni. Per esempio, la copertina del romanzo di esordio di Hirst, *Inchiostro di Cina*, ha uno sfondo rosso, che ricorda la bandiera della Repubblica Popolare cinese, sul quale è collocato un riquadro con quattro sinogrammi in inchiostro nero su campo bianco. Questo tipo di retorica del paratesto è applicata anche all'esordio dell'autore di origine cinese Shi Yang Shi, migrato in Italia alla fine degli anni Ottanta. Per il suo romanzo *Cuore di seta. La mia storia italiana made in China* pubblicato da Mondadori nel 2017, la copertina mostra il vessillo della Dinastia Qing, con qualche lieve adattamento: sfondo giallo e drago rosso invece del blu ricorrente nell'iconografia tradizionale.

### Opere prime a confronto: temi e stile

Hirst scrive *Inchiostro di Cina* quando ha già vissuto oltre trent'anni in Italia. Il romanzo è costruito dando voce ai ricordi della Cina senza forzatura cronologica, cioè senza fornire coordinate storiche precise degli eventi ricordati, che si accavallano e si sovrappongono gli uni agli altri. La sovrapposizione genera una struttura narrativa che potrebbe essere ricondotta alla pratica freudiana delle associazioni libere, che restituisce però la sensazione di un'assenza o scarsa intensità del conflitto come motore narrativo. Tale risultato compositivo trova forse una spiegazione nell'apporto della cultura di origine dell'autrice. Infatti, «se in Occidente il conflitto è considerato un elemento narrativo imprescindibile, in Estremo Oriente la trama di un racconto è preferibilmente costruita sull'apparente mancanza di connessione tra due situazioni»<sup>26</sup>, così che il lettore deve fare uno sforzo inferenziale per comprendere il senso di ogni dettaglio cui l'autrice si aggrappa per spostarsi tra presente narrativo e ricordi. Anche il modo in cui i ricordi tornano alla mente di Hirst potrebbe essere influenzato dalla cultura di provenienza. Infatti, «se in Occidente le sequenze narrative si svolgono in

24. S. Tianyang, *Gli sconosciuti che si fanno conoscere...*, p. 46.

25. *Ibid.*

26. V. Conti, *Per una narratologia interculturale. I confini millenari tra Occidente e Estremo Oriente*, Milano, Mimesis, 2020, p. 83.

termini di *goal intention* (desiderio di qualcosa), [...] in Estremo Oriente si alternano prevalentemente in termini di *implementation intention* (ricerca dei mezzi per ottenere qualcosa) »<sup>27</sup>.

Nel corso della narrazione, l'autrice presenta alcuni personaggi che scaturiscono dalla sua memoria rievocati da esperienze del presente e, di capitolo in capitolo, vengono approfondite storie che nel precedente erano state solo accennate. Per esempio, vi è un focus sulla nutrice Amah, la quale è pretesto per descrivere dettagliatamente il procedimento della fasciatura dei piedi. È la prima occasione per accennare alla condizione delle donne in Cina:

Da bambina, a sei, anni, sua madre le aveva bendato i piedi per impedire che crescessero e per renderli più graziosi, secondo gli antichi canoni di bellezza. Ciò le avrebbe assicurato un marito da grande. I suoi piedi sempre compressi e fasciati erano diventati la parte più bianca del suo corpo. Non vedevano mai la luce, salvo quando venivano trattati quotidianamente in un catino d'acqua e sale per essere poi rifasciati strettamente con bende bianche e infilati in minuscole scarpette di tela nera, che Amah stessa confezionava. I suoi piedi paffuti e arrotondati mi ricordavano due maialini bianco-rosa senza codino. I cinesi li chiamavano « cinlien », gigli d'oro<sup>28</sup>.

In qualche modo, Amah è corresponsabile della sua schiavitù, sembra dire l'autrice. Significativo è che suo marito morirà per un'infezione a un piede causata da un ferro arrugginito, come per un contrappasso.

Nonostante la protagonista lasci la Cina poco più che bambina, il peso della cultura d'origine è notevole e imprescindibile. Buona parte della vita in Cina della protagonista è stata vissuta in un collegio, nel quale ha iniziato a percepire la sua natura ibrida: cinese per parte di madre e italiana per parte di padre<sup>29</sup>. È comune nelle narrazioni cosiddette migranti il topos dell'estraneità a entrambe le culture, quella di origine e quella di arrivo, per motivi diversi<sup>30</sup>.

La stessa fisionomia della bambina è ibrida, con un naso allungato e i capelli ondulati che non corrispondono al modello cinese. D'altra parte,

27. *Ibid.*

28. B. Hirst, *Inchiostro di Cina*, p. 28.

29. Nel romanzo le ragioni della presenza diplomatica del padre, italiano, in Cina, non vengono circostanziate. All'epoca della nascita di Hirst, nel 1940, l'Italia vantava ancora la concessione di Tientsin, cui si è accennato precedentemente, che sarà ceduta solo nel 1947 in base ai Trattati di Parigi dopo la Seconda Guerra Mondiale.

30. Cf. A. Scibetta, « *Graphic novel*, storia e storie di migrazione cinese in Italia. L'esempio di *Primavere e autunni e Chinamen* », *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, n° 8, 2019, p. 107.

questi tratti somatici della differenza, notati in Cina, non saranno sufficienti, una volta in Italia, a renderla abbastanza occidentale da non essere percepita come diversa. Le informazioni relative alle sue radici sembrano riemergere in modo discontinuo, come avviene per ciò che è stato rimosso che « non rappresenta un'espulsione, bensì uno spostamento o, per dirla in termini "temporali", un'attesa nell'affrontare una specifica questione »<sup>31</sup>.

A metà del romanzo, vi è un cambiamento di percezione: la narratrice inizia a riempire i vuoti della narrazione, fornendo sempre più informazioni sulla madre e sul padre. Anche la religione inizia a trovare la giusta collocazione nella sua vita, attraverso un peculiare sincretismo tra cattolicesimo e buddismo rappresentato dalla metafora delle due statue che si scambiano la testa<sup>32</sup> a costituire un monumentale ibrido. Questo tipo di prospettiva è ricorrente nei figli di coppie miste<sup>33</sup>.

Un intero capitolo è dedicato alla compravendita delle spose bambine appena quattordicenni, ridotte a merce da barattare in cambio di denaro con la promessa di generare una prole che avrebbe avuto lo stesso destino. Nonostante ciò, fino a un certo punto sembrano non esserci profonde frizioni con i modelli femminili compiacenti tali dinamiche patriarcali. Però, è significativo che il capitolo dedicato al suo matrimonio in Italia sia intitolato *Il recinto*, lasciando intendere quale possa essere il punto di vista reale della protagonista.

Negli ultimi capitoli del romanzo la storia personale di Rose Marie accelera nel suo svolgersi finché il capitolo conclusivo, *La via della seta*, nel quale vanno a ricomporsi gli ultimi conflitti in sospenso tra le due parti di sé, cioè quelli relativi alla sua attività professionale e al luogo in cui sceglie di vivere, Milano.

Invece, nel romanzo di Lanbo la diegesi si presenta fin dall'incipit nettamente diversa da quella di Hirst, in quanto calata in un tempo e in uno spazio ben definiti. Se è pur vero che il primo capitolo di *Inchiostro di Cina* di Hirst è intitolato *Da Shangai a Napoli*, in realtà i contorni dei due luoghi sono molto indefiniti, le date mai puntuali. Invece, *Petali di orchidea* si apre sul 9 settembre 1976 in una fabbrica di maglieria di Pechino.

31. D. Comberinati, « Lo studio della letteratura italiana della migrazione in Italia e all'estero: una panoramica critica e metodologica », *La modernità letteraria*, n° 8, 2015, p. 45.

32. B. Hirst, *Inchiostro di Cina*, p. 67.

33. « Questa dinamica di scambio e di interazione, potremmo anche dire, va intesa come una situazione in cui fenomeni come l'ibridazione, il meticciato, il sincretismo non solo sono possibili, ma necessari » (U. Fabietti, *L'identità etnica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995, p. 111-112). Per approfondimenti cf. R.T. Di Rosa, « Coniugalità e genitorialità nelle famiglie miste: confini o frontiere? », *Sottotraccia. Saperi e percorsi sociali*, n° 7, Anno V, 2012, p. 87-92.

La data non è casuale: è il giorno della morte di Mao Tse-tung, presidente del Partito Comunista Cinese. La narrazione inizia dunque in *medias res*, dal momento che il narratore omodiegetico indica subito uno dei momenti cruciali della sua esistenza. I momenti cruciali che intaccano la regolarità delle abitudini per ricrearne delle nuove sono resi linguisticamente con l'alternanza di passato remoto e imperfetto a indicare, rispettivamente, ciò che viene interrotto e ciò che permane:

Quel pomeriggio era uguale a tutti gli altri. Poco dopo le sedici, la radio ci comunicò la brutta notizia: il presidente Mao Zedong era deceduto. Subito dopo, la musica funebre inondò tutto il laboratorio e gli operai iniziarono a piangere. Per prime furono le donne, alle quali si unirono le lacrime degli uomini. I pianti si mischiavano in un tutt'uno e non si riusciva più a sentire il rumore delle macchine del laboratorio<sup>34</sup>.

Con un certo affastellamento di dati, viene anche riassunta la sua vita e quella dei genitori fino a riagganciare la morte di Mao alla prospettiva di trasferimento a Parigi. La differenza con il romanzo di Hirst è notevole, soprattutto dal punto di vista della gestione dello spazio narrativo. Se al lettore di Hirst sembra di essere preso per mano e accompagnato a visitare un sogno girato in piano sequenza, a quello di Lanbo pare di essere strattonato da un'inquadratura all'altra in un film dal montaggio frammentario.

L'intento apertamente testimoniale e a tratti diaristico di Lanbo è segnalato dalle date puntuali riportate per gli eventi cruciali, come la già menzionata morte di Mao, il suo primo spettacolo teatrale il 29 luglio 1986, il trasferimento definitivo a Roma il 30 dicembre 1989. Inoltre, lo stile diaristico è reso stilisticamente dalle molte riflessioni extradiegetiche e, sintatticamente, dall'impiego dei sintagmi introduttivi del discorso indiretto, come: «ricordo che», «mi capita spesso di riflettere su», ecc.

Inoltre, un breve paragrafo del prologo ci informa sulla nascita della protagonista, sul significato del suo nome, che dialoga con quello dei fratelli: tutti riconducibili all'etimologia dell'orchidea. Dopo il prologo, inizia la narrazione del viaggio. L'autrice migra volontariamente per raggiungere Parigi, mossa dalla fascinazione per un uomo francese ma soprattutto per il mito del paese degli scrittori, in una forma irrazionale ed esotizzante che scaturisce non dalla conoscenza diretta ma dall'idea che ci si è costruiti di essa, e che potremmo quindi chiamare una forma di *occidentalismo*, se provassimo a capovolgere le intuizioni di Edward Said<sup>35</sup>. La protagonista lo dichiara:

34. H. Lanbo, *Petali di orchidea*, p. 8.

35. E. Said, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.



Capii di essere innamorata di quella città da tanto tempo, un amore che era rimasto nascosto, sepolto nel mio cuore fino a quel giorno, quando finalmente si era fatto conoscere<sup>36</sup>.

Del resto, l'autrice è forse consapevole della parzialità delle prospettive, dal momento che poco più avanti troviamo un personaggio a lei speculare, una regista teatrale di origini franco-cinesi, che viene descritta così:

Gilberte era nata in Francia, non parlava cinese e non era mai stata in Cina; l'aveva sempre sognata e desiderava moltissimo rappresentare sul palco questo suo sogno usando il linguaggio teatrale<sup>37</sup>.

Dopo i rocamboleschi capitoli che narrano la spedizione Pechino-Parigi, nel corso dei quali l'autrice si ritrova a condividere l'esperienza con un gruppo di italiani, passando per il Pakistan e l'Iran, ecco che la traiettoria migratoria dell'autrice vira verso Italia.

Una volta in Italia, i toni della narrazione cambiano. Qui inizia evidentemente l'*engagement* di Lanbo. Infatti, se la prima parte dedicata alla Francia si avvicina molto al romanzo rosa, la seconda è soprattutto una testimonianza che prelude al suo attivismo sociale, concretizzato dalla rivista bilingue di cui è fondatrice nel 2001, *Cina in Italia*<sup>38</sup>, della quale si è detto precedentemente.

Chiara Giuliani ha già argomentato sulle modalità attraverso cui «*personal biographies are embedded in the story of Italy's resident Chinese community and in the history of Italy*»<sup>39</sup>.

L'ultima parte del romanzo è costituita da una raccolta di micronarrazioni attorno ad alcune figure famigliari, cui non era stato accennato nel corso della trama, come se l'autrice avesse sentito il bisogno di dare maggiori informazioni su di sé, forse su suggerimento dell'editore.

### Intersezioni culturali: per una narrativa intertestuale

I romanzi di Hirst tendono a rievocare alcuni fatti storici e la relazione tra letteratura e storia è fondamentale «per comprendere le forme di dominio

36. H. Lanbo, *Petali di orchidea*, p. 29.

37. *Ibid.*, p. 43.

38. «*Cina in Italia* è considerata una delle testate di migliore qualità all'interno della comunità cinese in Italia e dal 2011 è diventata l'edizione italiana di *China Newsweek*, il settimanale più importante della Cina che possiede in totale sei edizioni estere (americana, inglese, italiana, giapponese, coreana e sud-est asiatica)». Fonte: Camera di Commercio Italo Cinese.

39. Cf. C. Giuliani, «Collective biographies and transnational history in *Primavere e autunni*, *Chinamen* and *La macchina zero*», *Journal of Graphic Novels and Comics*, n° 14, 2023, p. 516-534.

del passato, le molte facce della storia coloniale del paese ma anche le condizioni di soggettivazione postcoloniale»<sup>40</sup>. Nel primo capitolo di *Inchiostro di Cina*, viene raccontato che alla partenza da Shanghai sulla nave ci erano diversi gruppi etnici, uno dei quali molto rilevante dal punto di vista della storiografia della diaspora. L'autrice accenna infatti agli « ebrei che volevano raggiungere Israele »<sup>41</sup>. Non sappiamo con certezza se Hirst si riferisse agli ebrei di Kaifeng oppure agli ebrei russi in fuga dalla Rivoluzione del 1905 che si stabilirono a Harbin in Mancuria e poi a Shanghai.

Per quanto riguarda i riferimenti storici, di particolare interesse è invece l'accenno di Lanbo a una questione poco nota come le relazioni di pseudo-colonizzazione tra la Cina e il continente africano, che in effetti hanno messo radici negli anni Sessanta e a oggi risultano capillari<sup>42</sup>. Sfortunatamente, il romanzo vi accenna così brevemente da non poter avanzare nessuna ipotesi in merito alla posizione di Lanbo riguardo a questo aspetto.

Sul piano dell'intertestualità, di una certa raffinatezza è l'affresco di Hirst della comunità in cui è cresciuta, Kong-jiao, raccontata dalla scrittrice attraverso una composizione narrativa la cui ispirazione pittorica è dichiarata apertamente dall'autrice, Brueghel:

In un angolo stava il venditore di cocomeri quasi sepolto dalla sua mercanzia. In un altro un telaio, una specie di arpa, con gli spaghetti appesi da asciugare. Addossate a una parete, donne che gesticolavano tra le galline e le verdure. Un uomo mescolava le sue urla con lo starnazzare ormai spento e rassegnato delle oche. Le teneva unite a mazzo con lacci legati alle zampe. Al centro della piazza la macchia scura della gente, come formiche in un cortile. Lo sciamè si allargava alla comparsa di « Kon-Kon » per poi chiuderlo al suo centro<sup>43</sup>.

La paratassi è il corrispettivo grammaticale della singola pennellata, anche se l'autrice non specifica a quale dei Brueghel si riferisca, sia perché forse la sua descrizione della scena è ispirata alla tecnica di tutti e tre i pittori, sia forse perché vuole mostrare come nei ricordi i confini tra gli enti si facciano rarefatti e le conoscenze possiedano una minore messa a fuoco. Si può pensare che Hirst sia venuta a contatto con le opere di Brueghel nel corso della sua attività lavorativa che l'ha vista muoversi a Milano nel campo della moda. Oppure, rifacendoci agli studi di Nisbett, questa scelta stilistica

40. Cf. V. Deplano, G. Proglino, L. Mari, *Subalternità italiane: percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Roma, Aracne, 2014.

41. B. Hirst, *Inchiostro di Cina*, p. 11.

42. Per approfondimenti: A. Colarizi, F. Masini, S. Pieranni, *Africa rossa: il modello cinese e il continente del futuro*, Roma, L'asino d'oro, 2022.

43. *Ibid.*, p. 21.

potrebbe derivare dalla propensione cinese a occuparsi delle relazioni tra le parti esaminandole all'interno di un campo complesso, come dimostra il *feng shui* ancora oggi praticato in Estremo Oriente e consultato anche nelle fasi di costruzione di grandi edifici pubblici<sup>44</sup>. Hirst tende a costruire queste immagini composite della sua realtà ricordata, come in sostituzione delle emozioni che quella situazione dovrebbe aver stimolato in lei, in accordo con l'approccio delle culture asiatiche orientali dette ad « alto contesto »<sup>45</sup> (*high context*), in cui le emozioni sono incastonate nella descrizione dei luoghi e poco espresse in forma verbale.

Sono presenti almeno due significativi rimandi intertestuali in Lanbo. Il primo, quasi profetico, è quello a *Memorie dell'oltretomba* di Chateaubriand, il suo scrittore preferito. Poco prima di trasferirsi in Italia, Lanbo ricorda che quelle pagine sono state scritte a Roma, adoperando il dettaglio filologico come simbolo della sua transculturalità. Il secondo, invece, richiama le fonti letterarie cinesi cui Lanbo può fare riferimento, a differenza di Hirst, avendo completato la sua formazione scolastica in Cina. Si tratta della descrizione della sua nuova condizione di donna sposata con un uomo italiano:

Mi tornarono alla mente i versi di Qian Zhongshu, uno scrittore cinese che ha paragonato il matrimonio a una città circondata da mura<sup>46</sup>.

Anche Lanbo, come Hirst, associa l'immagine del matrimonio a quella di un recinto.

### Letteratura italiana della migrazione o letteratura transculturale?

Nonostante l'orientamento critico recente abbia segnalato lo « slittamento progressivo della classe testuale verso denominazioni meno compromesse col dato sociobiografico »<sup>47</sup>, alcune denominazioni, come *transculturale* e *migrante*, risultano comunque proficue « dal punto di vista comparatistico » per tentare di « riconfigurare il corpus letterario da esse scaturito in termini di appartenenze multiple a diversi contesti linguistico-culturali »<sup>48</sup>.

44. Per approfondimenti: R.E. Nisbett, *Il Tao e Aristotele. Perché asiatici e occidentali pensano in modo diverso*, Milano, Rizzoli, 2007.

45. Cf. E.T. Hall, M. Reed Hall, *Understanding cultural differences*, Yarmouth, Intercultural Press, 1990.

46. H. Lanbo, *Petali di orchidea*, p. 159.

47. U. Fracassa, « Migrans in fabula. Cronaca di un'approssimazione critica (per eccesso) », in *Storie condivise nell'Italia contemporanea...*, p. 42.

48. F. Sinopoli, « Transnazionalismo e mondialità negli studi letterari contemporanei », in *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, A. Benucci, S. Contarini, G. Pias (dir.), Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, p. 79.

Alla luce di quanto finora esposto, ritengo che entrambe le autrici possano essere considerate transculturali e che i loro testi possano essere analizzati attraverso questa specola critica. Infatti, nella rielaborazione del pensiero di Arianna Dagnino<sup>49</sup> secondo Valentina Pedone, per quanto riguarda le autrici e gli autori transculturali:

La loro produzione non rientra nelle categorie più comunemente utilizzate nella seconda metà dello scorso secolo in relazione alla produzione letteraria legata a diversi tipi di mobilità, come la letteratura migrante, dell'esilio, della diaspora o postcoloniale, pur non essendo in alcun modo in conflitto con esse<sup>50</sup>.

Inoltre, entrambe le autrici, rispondendo alla descrizione di Pedone,

non ignorano o rinunciano alla cultura da cui provengono, ma [abbracciano] un orientamento transculturale, [...] tanto che risulta difficile ricondurre le loro opere ad una o ad un'altra specifica nazionalità, comunità o gruppo etnico<sup>51</sup>.

Dunque si può ammettere che facciano parte di quella tipologia di

individui, spesso colti e spesso appartenenti alla classe media, che si spostano da una parte all'altra del mondo, secondo una dinamica che Dagnino chiama di « neomadismo » sentendosi a proprio agio attraverso culture diverse ed essendo loro stessi sia portatori che narratori di una cultura transnazionale<sup>52</sup>.

Tuttavia, vi è una differenza di fondo che fa divergere l'esperienza delle due autrici, facendo sì che Hirst possa essere più orientata nel contesto della letteratura della migrazione e quella di Lanbo più entro i canoni della letteratura transculturale, e cioè la condizione di volontarietà entro la quale è avvenuto lo spostamento. Hirst è stata costretta a partire all'età di tredici anni per evitare un matrimonio in età adolescenziale. Nonostante gli spostamenti successivi a Londra e in Giappone rientrano nella casistica di volontarietà e abbiano il movente della curiosità e non più del bisogno di sopravvivenza, la condizione di partenza influisce su tutta la sua produzione letteraria.

---

49. A. Dagnino, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Purdue University Press, 2015.

50. V. Pedone, « Il favoloso mondo di Chen Xi. Narrazioni pop nell'epoca della fluidità culturale », *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, n° 7, 2018, p. 4.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

A mio parere, si può attribuire all'opera di Hirst un connotato di letteratura testimoniale, intendendola nell'accezione ristretta secondo la quale «alle narrazioni testimoniali si attribuiscono tre funzioni distintive: attestazione degli eventi, omaggio nei confronti di chi è perito ed educazione della società»<sup>53</sup>. In effetti, Hirst stessa deve essere considerata una sopravvissuta, viste le condizioni sociali e sanitarie a causa delle quali la mortalità neonatale era altissima, soprattutto delle neonate, come raccontato proprio nel capitolo *Tutta tonda* di *Inchiostro di Cina*. Nel circostanziare le condizioni delle donne in Cina, Hirst persegue il tentativo di educazione della società che ha il suo culmine in *Figlie della Cina*, saggio narrativo in cui l'autrice racconta la storia delle donne in Cina, dall'epoca di Confucio agli anni Duemila.

Invece, in un contesto storico e sociale diverso, trent'anni dopo rispetto a Hirst, dopo essersi già laureata e avendo scritto un primo romanzo autobiografico in lingua cinese<sup>54</sup>, Lanbo migra volontariamente da Pechino a Parigi per completare gli studi universitari con una curiosità personale nei confronti della Francia, non mossa dalla necessità di compensare bisogni primari. Il successivo trasferimento in Italia, che avviene quasi per caso, conferma l'atteggiamento che potremmo dire quasi da *flâneur*, rientrando appieno nel profilo dell'autrice transculturale secondo Dagnino e Pedone.

Infine, un'altra differenza tra le due autrici riguarda lo stile e lo scopo della loro produzione scritta. Hirst sembra perseguire una ricerca di tipo letterario pur senza mai abbandonare la matrice autobiografica. In Lanbo prevale invece l'intento pedagogico che si manifesta nel suo attivismo sociale soprattutto riguardo alla rappresentanza cinese in Italia, il che è testimoniato dalla presenza di una versione in cinese del romanzo, proprio perché principalmente rivolto ai suoi connazionali che vivevano in Italia<sup>55</sup>. Nel caso di Lanbo l'intento di produrre una scrittura testimoniale, nell'accezione limitata di cui si è detto precedentemente, è dichiarato dall'autrice stessa, che «narra il proprio vissuto perché possa essere utile per altri», non mirando solo a una «divulgazione culturale per italiani ma a un approfondimento dell'occidentalità e del transculturalismo»<sup>56</sup>.

Serena VINCI

Università di Modena

53. M. Loddo, «Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale», in *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Milano, Ledizioni, 2022, p. 392.

54. H. Lanbo, *Sichou xin lu shang de Zhongguo guniang* (Una ragazza cinese sulla nuova Via della Seta), Pechino, Lüyou jiaoyu chubanshe, 1993.

55. S. Tianyang, *Gli sconosciuti che si fanno conoscere...*, p. 48.

56. *Ibid.*

*VARIA*



# L'ITALIANITÉ EN SITUATION MIGRATOIRE : PRATIQUES, REPRÉSENTATIONS ET CONSTRUCTIONS IDENTITAIRES DES IMMIGRÉS ITALIENS DE CANNES (1870-1914)

**Résumé :** Dans les décennies qui suivent l'unification italienne, les habitants de la péninsule émigrent massivement. En France, les territoires qui en accueillent le plus sont les départements frontaliers du Sud-Est. En 1906, les Italiens constituent en effet près de 30 % de la population de Cannes. Dans cette étude, on examine les dynamiques à l'œuvre dans les processus de construction identitaire impliquant les communautés italiennes de Cannes à travers une double logique. D'une part, on s'interroge sur la manière ambivalente dont la société d'accueil perçoit ces migrants italiens et sur comment une forme d'essentialisation de la figure de l'Italien peut influencer, en miroir, la perception que les migrants ont d'eux-mêmes et la manière dont ils se réapproprient cette identité dans une logique d'auto-promotion. D'autre part, on interroge les formes de relations symboliques et concrètes que les migrants entretiennent avec le pays d'origine.

**Riassunto :** *Nei decenni successivi all'unità d'Italia, gli abitanti della penisola emigrano in modo massiccio. In Francia, i territori che ne accolgono la maggior parte sono le regioni frontaliere del Sud-Est. Nel 1906, gli italiani costituiscono in effetti circa il 30 % della popolazione di Cannes. In questo studio, si esaminano le dinamiche in atto nei processi di costruzione identitaria che coinvolgono le comunità italiane di Cannes attraverso una doppia logica. Da un lato, ci si interroga sul modo ambivalente con cui la società ospitante percepisce questi migranti italiani e su come una forma di essenzializzazione della figura dell'italiano possa influenzare, specularmente, la percezione che i migranti hanno di sé stessi e il modo in cui si riappropriano di quest'identità in una logica di autopromozione. E dall'altro, si interrogano le forme di relazioni simboliche e concrete che i migranti mantengono con il paese d'origine.*

Ces dernières années, le concept d'*italianité* est de plus en plus présent dans les études portant sur l'histoire de l'immigration italienne<sup>1</sup>, au point d'être

---

1. Cf. *Italianness and Migration from the Risorgimento to the 1960's*, S. Mourlane, C. Regnard, M. Martini, C. Brice (dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2022.



érigé au statut de paradigme<sup>2</sup> supplantant celui de l'intégration qui dominait les travaux des pionniers de la recherche sur l'immigration en général et sur l'immigration italienne en particulier (Émile Temine<sup>3</sup>, Ralph Schor<sup>4</sup>, Pierre Milza<sup>5</sup>...). Cependant, les deux paradigmes sont complémentaires et l'étude de plusieurs aspects de l'*italianité* était déjà en germe dans certains de ces travaux, comme nous nous attacherons à le montrer dans le présent article. L'*italianité* est un concept complexe nourri de différents aspects. En 1964, Roland Barthes l'évoque à l'occasion de l'analyse d'une publicité pour une célèbre marque de pâtes italiennes distribuée en France. Il y développe l'idée selon laquelle le message véhiculé par cette publicité met davantage en avant l'image que les Français se font de la culture italienne (faisant appel à des stéréotypes français), plutôt qu'une culture véritablement italienne et perçue comme telle par les Italiens eux-mêmes<sup>6</sup>. Or, cette identité culturelle fantasmée est ancienne et le fruit d'une longue histoire en lien avec le rôle pionnier qu'a joué l'Italie depuis la Renaissance dans le foisonnement et la diffusion des arts : les beaux-arts d'abord, puis les arts décoratifs et culinaires. On s'interrogera sur la manière dont l'essentialisation de la culture et de l'identité italiennes qui découle de ces processus anime les représentations de la société d'accueil, et sur la façon dont les migrants s'approprient ces dernières à leur avantage (auto-promotion). L'*italianité* met donc aussi en jeu les représentations des migrants eux-mêmes. Benedict Anderson parle de « communauté imaginée »<sup>7</sup> en mettant notamment en avant le rôle que peuvent jouer les ressortissants d'une nation à l'étranger dans la construction d'un imaginaire national. Pour Stéphane Mourlane, l'*italianité* se traduit par des formes de relations concrètes ou symboliques avec l'Italie<sup>8</sup>.

Outre les représentations, l'*italianité* se construit aussi à travers les pratiques des migrants. On pense en particulier aux liens avec le pays d'origine : correspondance, maintien de pratiques culinaires, allers-retours de part et d'autre de la frontière... Dans une Italie à l'unité politique toute récente, l'identité nationale est évidemment un enjeu de premier ordre.

- 
2. S. Mourlane, « Italianité : l'immigration en ses lieux » (conférence), Paris, Musée national de l'histoire de l'immigration, 6/04/2017.
  3. É. Temine, *France, terre d'immigration*, Paris, Gallimard, 1999.
  4. R. Schor, *Histoire de l'immigration en France, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin – Masson, 1996.
  5. P. Milza, *Voyage en Ritalie*, Paris, Plon, 1993.
  6. R. Barthes, « La rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.
  7. B. Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2006.
  8. S. Mourlane, « Les lieux de l'italianité », in *Ciao Italia, un siècle d'immigration et de culture italienne en France*, S. Mourlane, D. Païni (dir.), Paris, La Martinière, 2023, p. 115.

Étienne Balibar a mis en avant la tendance à rapprocher voire à confondre l'identité culturelle et l'identité nationale (on parle de culture française, de culture italienne, etc.) et les rapports ambivalents de ces identités avec l'État : la culture est l'élément distinctif qui permet de ne pas confondre la nation avec l'État alors même que, dans la pratique, c'est à travers l'État qui la représente et à travers ses institutions que les individus « rencontrent » la nation<sup>9</sup>. C'est dans cette optique que les émanations du pouvoir politique italien à l'étranger aspirent à jouer un rôle dans la construction de cette *italianité*. Dans quelle mesure les pratiques et les représentations des migrants et de la société d'accueil participent-elles de la construction progressive d'une *italianité* sur le territoire français ?

En 1896, l'immense majorité des Transalpins se situe dans la moitié Est de la France<sup>10</sup>. En 1911, les plus fortes concentrations se trouvent toujours près des frontières : quatre départements du Sud-Est (Bouches-du-Rhône, Alpes-Maritimes, Var et Corse) rassemblent 65 % du total des Italiens en France<sup>11</sup> et celui des Alpes-Maritimes comporte, proportionnellement à sa population, le taux le plus élevé de migrants d'outremer<sup>12</sup>. Ayant consacré de longues années de recherche à l'immigration italienne à Cannes, c'est ce terrain d'étude que j'ai choisi pour mettre en lumière les ressorts et la complexité du concept d'*italianité*. Cannes, ville provençale du littoral de la Côte d'Azur, comporte l'une des plus fortes proportions de migrants italiens au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. En 1906, les Transalpins représentent en effet presque 30 % de la population de la ville<sup>13</sup>. Ces Italiens sont en grande majorité des migrants en provenance d'Italie du Nord et en particulier du Piémont<sup>14</sup>. Ils s'inscrivent ainsi dans l'héritage des migrations saisonnières agricoles anciennes, des migrations transfrontalières qui changent progressivement de nature à la Belle Époque, en lien avec le développement touristique de la Côte d'Azur, Nice et Cannes en particulier. S'inscrivant dans le cadre d'un exode rural d'échelle internationale, leurs racines rurales constituent un élément important de leur identité, de même que leur origine

9. É. Balibar, « Identité culturelle, identité nationale », *Quaderni, la revue de la communication*, numéro thématique *Exclusion-Intégration : la communication interculturelle*, n° 22, 1994, p. 58.

10. P. Milza, *Voyage en Ritalie*, p. 70.

11. J. Ponty, *L'immigration dans les textes, France 1789-2002*, Paris, Belin, 2003, p. 49.

12. R. Allio, *Da Roccabruna a Grasse, contributo per una storia dell'emigrazione cuneese nel Sud-Est della Francia*, Rome, Bonacci Editore, 1984, p. 34.

13. Recensement 1906 (dorénavant indiqué : Rec. 1906) : 8 158 personnes de nationalité italienne, soit 28,3 % de la population totale de Cannes.

14. L. Strobant, « Les Italiens dans la ville de Cannes entre 1880 et 1914 : réseaux migratoires, installation et insertion socioprofessionnelle », mémoire de Master 1, École Normale Supérieure de Lyon, 2011, p. 25.

régionale. En effet, il convient de rappeler qu'à l'époque qui nous intéresse, l'unification italienne est encore récente<sup>15</sup>. En outre, la langue maternelle varie selon la région d'origine : il n'y a pas de parler italien commun dans les campagnes, et cela encore bien après 1860. Dans les décennies qui suivent la formation de l'État-nation, l'identité italienne correspond donc avant tout à une identité politique et administrative<sup>16</sup>.

## **L'italianité : une forme d'essentialisation de la figure de l'Italien, fantasmée par la société d'accueil**

### *Les représentations véhiculées par la presse*

On distingue une ambivalence dans les représentations des Italiens véhiculées par les journaux locaux. D'une part, les « Piémontais » constituent la principale altérité étrangère visible dans l'espace public et sont souvent associés à la violence (cliché de l'Italien sortant son couteau à la moindre altercation<sup>17</sup>), mais aussi au bruit, à l'ivresse et à la saleté<sup>18</sup>. Parallèlement à cette image peu flatteuse du Piémontais, de l'Italien de proximité en quelque sorte, se développe un imaginaire, beaucoup plus valorisant, associé à la figure de l'Italien artiste. En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la figure idéale de l'Italien est avant tout la figure de l'artiste et celui-ci est toujours, dans l'imaginaire collectif, l'ambassadeur d'un univers rêvé. Ceci est grandement lié au rôle pionnier qu'a joué l'Italie à la Renaissance en termes de diffusion et de formation artistique. Cette influence se poursuit à l'époque moderne (quoique de manière moins importante<sup>19</sup>) dans la mesure où l'Italie s'affirme

15. Pour rappel, le Royaume d'Italie est proclamé en 1861 et l'annexion de la Vénétie date de 1866.

16. C. Douki, « Lucquois au travail ou émigrés italiens ? Les identités à l'épreuve de la mobilité transnationale (1850-1914) », *Le mouvement social*, n° 188, 1999 / 3, p. 17-42.

17. L. Strobant, « L'attentat contre le Président Carnot et son impact sur l'espace public et la communauté italienne. D'après une étude des journaux des Alpes-Maritimes et du Var », *Recherches régionales. Alpes-Maritimes et contrées limitrophes* [désormais RRAMCL], n° 214, 2018, p. 64-66.

18. Voir par exemple l'article de la *Revue de Cannes* du 31 / 08 / 1887 qui évoquait des pratiques induisant des nuisances olfactives : « Ce sont des femmes, des Piémontaises pour la plupart, habitant les quartiers du bas Suquet ou du Mont-Chevalier qui, à défaut de lieux d'aisances, vont se débarrasser, dans le sein de Thétis, des superfluités, soigneusement macérées, de plusieurs jours de digestion. Les voisins ne pouvant résister à de pareilles vidanges, ont souvent essayé d'empêcher cet abus par le raisonnement ».

19. G. Riello, « Émigrer *con gusto* : les émigrés italiens et leur contribution à l'économie européenne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Documents pour l'histoire des techniques*, n° 15, 2008, p. 43-57 ; D. Roche, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 419.

comme une étape incontournable du Grand Tour qu'effectuent les jeunes hommes anglais de bonne famille pour se former intellectuellement et « avec goût »<sup>20</sup> à partir des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Le voyage en Italie est d'ailleurs motivé par la fascination qu'exerce la Méditerranée sur l'Europe du Nord dès cette époque<sup>21</sup>, nourrie entre autres par l'héritage des grandes civilisations de l'Antiquité dont l'image est ravivée par la découverte de sites archéologiques prestigieux tels que Pompéi au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

D'autre part, l'influence italienne dans le domaine artistique est alimentée par les apports de ses émigrés puisque la Péninsule continue d'exporter, entre 1600 et 1800, des savoir-faire visuels, tactiles et auditifs appliqués aux arts décoratifs (peinture, gravures, stuc, produits de luxe – le verre, la majolique, la joaillerie), à l'architecture, à la musique et à la « haute cuisine »<sup>22</sup>. L'héritage de l'influence artistique italienne en France se trouve encore revivifié au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>, période qui marque le début de la massification migratoire italienne, processus dans lequel l'art joue un rôle important à travers les activités exercées par les *girovaghi*<sup>24</sup> (chanteurs de rue, musiciens ambulants...), parallèlement à la migration d'une petite élite artistique et intellectuelle<sup>25</sup>. À Cannes, cette élite joue d'ailleurs un rôle structurant dans les activités permettant le développement d'une sociabilité intra-communautaire, à l'image du peintre lombard Contini, fondateur de la Société italienne de bienfaisance formée en 1878<sup>26</sup>, qui propose régulièrement ses œuvres comme lots à gagner pour les tombolas destinées à subvenir aux besoins des Transalpins les plus démunis<sup>27</sup>, de même que son compatriote, l'artiste peintre Pinotti qui, aux côtés du doreur-argenteur d'Alascio et d'autres artisans d'art, participe à l'organisation de la fête du *Statuto* qui célèbre annuellement l'unité italienne<sup>28</sup>. La présence d'activités artisanales

20. D. Roche, *Humeurs vagabondes...*, p. 419.

21. D. Abulafia, « Introduction », in *Méditerranée, berceau de l'histoire*, D. Abulafia (dir.), Paris, L'Archipel, 2005, p. 14.

22. G. Riello, « Émigrer *con gusto*... », p. 43-57.

23. D. Roche, *Humeurs vagabondes...*, p. 419.

24. P. Milza, « L'immigration italienne en France d'une guerre à l'autre : interrogations, directions de recherche et premier bilan », in *Les Italiens en France*, P. Milza (dir.), Rome, École française de Rome, 1986, p. 12.

25. *Ibid.* L. Strobant, « Artistes et artisans d'art italiens à Cannes, fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle : unité et diversité », *Annales de la Société scientifique et littéraire de Cannes*, t. LXV, 2020, *Artistes et artisans en Provence orientale et Comté de Nice, XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, p. 23-35.

26. Annuaire des Alpes-Maritimes. Guide de Cannes 1906, p. 87.

27. Liste des lots à gagner, régulièrement publiée dans les journaux locaux : la *Revue de Cannes* et le *Littoral*.

28. *Le Courrier de Cannes*, 06/05/1894, p. 2 ; *Le Petit Marseillais*, 9/06/1910, p. 2 ; *Le Petit Marseillais*, 3/06/1913, p. 2.

spécifiques (mosaïque, reliure, peinture décorative, taille de pierre...) <sup>29</sup> témoigne d'ailleurs de l'exportation du « style » et du savoir-faire italien.

Cette exportation se fait aussi à travers des prestations scéniques. Les articles de presse montrent que le prestige artistique associé à la péninsule italienne est toujours d'actualité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, dans *Le Courrier de Cannes* du 23 juillet 1871, on peut lire les lignes suivantes :

Le port de Monaco a été, samedi soir, entre 11 heures et minuit, le théâtre d'une scène vénitienne des mieux caractérisées. Une troupe de chanteurs et de musiciens, portée par une barque féériquement illuminée, donnait une sérénade à M.W... à l'occasion de sa fête.

Les mélodies italiennes que ces habiles virtuoses faisaient entendre donnaient à cette scène un cachet péninsulaire tout particulier. L'illusion aidant, on aurait pu se croire transporté sur les rives enchanteresses de la cité des Doges, ou dans ce splendide golfe d'Ischia que n'ont pu se lasser de célébrer les poètes anciens et modernes <sup>30</sup>.

L'année suivante, un autre spectacle du même type est donné en ce même lieu. *Le Courrier de Cannes* évoque alors « une sérénade nautique » décrite avec poésie :

On se serait cru transporté, tout-à-coup, au milieu des lagunes de l'antique cité des Doges. La lune, encore à son premier croissant, projetant ses rayons blafards sur les dentelures de la côte, ajoutait à la poésie de cette scène quelque chose de fantastique. Les chanteurs et les musiciens ont exécuté les mélodies italiennes les plus populaires; aussi ce spectacle offrait-il un cachet péninsulaire tout particulier <sup>31</sup>.

Ces articles témoignent de la puissance des représentations collectives : la description du spectacle par les journalistes montre que l'imaginaire associé à la péninsule italienne invoque un univers hautement poétique. Ce qui est frappant est l'unité artistique italienne à laquelle l'auteur semble faire référence, l'atmosphère dégagée par la représentation lui évoquant indistinctement des territoires du nord de l'Italie (Venise) et du sud (Ischia, île située dans la baie de Naples) alors même que l'unité du pays s'achève tout juste et correspond principalement à une réalité politique, à ce moment-là. Ainsi, une figure de l'artiste italien semble préexister à l'Italie politiquement unifiée <sup>32</sup>.

29. L. Strobant, « Artistes et artisans d'art italiens... », p. 34.

30. *Le Courrier de Cannes*, 23/07/1871, p. 3.

31. *Le Courrier de Cannes*, 18/07/1872, p. 1.

32. Idée également mise en avant par G. Riello, « Émigrer *con gusto*... », p. 52 : « Ce qu'il est important de souligner ici est la façon dont les produits et les pratiques sociales qui leur

De plus, il n'est pas rare que les journaux cannois dressent des portraits d'artistes transalpins célèbres, en particulier les auteurs des opéras qui sont présentés à Cannes. Ainsi, *Le Courrier de Cannes* publie en décembre 1871 une biographie fournie de Dominique Cimarosa, auteur de l'opéra-bouffe *Il Matrimonio Segreto* dont la représentation vient d'être donnée : il y est dépeint comme « fécond et original », « l'un des plus grands musiciens qu'ait produit l'Italie »<sup>33</sup>. Dans un autre article paru en 1881, le journaliste, qui évoque le dénuement d'une troupe d'artistes italiens qui se produit dans un théâtre de Cannes, rappelle les qualités artistiques communément admises des Italiens : « Les artistes italiens bien doués sous le rapport des qualités scéniques le sont beaucoup moins au point de vue de la fortune »<sup>34</sup>.

Ainsi, le prestige artistique associé à la figure de l'Italien correspond bien à une forme d'*italianité* recherchée par la société d'accueil.

### *Auto-représentation des migrants*

Les immigrés italiens ont conscience des représentations qui leur sont associées. D'ailleurs, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ils s'auto-désignent pour beaucoup par le nom d'« artiste » pour signifier leur appartenance au type idéal de l'immigré peintre, sculpteur, décorateur, maçon ou architecte<sup>35</sup>. Le prestige associé à l'art culinaire est également exploité à travers le développement de commerces en lien avec l'alimentation. Pierre Milza parle ainsi d'un « exotisme de proximité »<sup>36</sup> recherché par les Français, une attraction croissante à partir des années 1930, mais déjà en germe auparavant. Les représentations de la société d'accueil et l'auto-représentation des migrants conduisent alors à des pratiques d'auto-promotion avec la mise en avant de produits considérés comme emblématiques de la culture italienne. Ainsi en est-il pour la fabrique de pâtes alimentaires Albertini<sup>37</sup>, qui emploie à Cannes 12 Italiens comme vermicelliers ou vermicellières en 1906.

---

sont associées ont finalement été identifiés au milieu culturel italien, dépassant la fragmentation politique de la péninsule et définissant une notion archétypale de la culture de la consommation italienne ».

33. *Le Courrier de Cannes*, 21/12/1871, p. 2.

34. *Le Courrier de Cannes*, 16/10/1881, p. 2.

35. D.E. Gabaccia, « Class, exile, and nationalism at home and abroad: the Italian Risorgimento », in *Italian Workers of the World: labor migration and the formation of multiethnic states*, D.E. Gabaccia, M. Ottanelli Fraser (dir.), Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2001, p. 26.

36. P. Milza, *Voyage en Ritalie*, p. 183.

37. La famille Albertini, enregistrée comme telle dans le recensement de 1906, francise son patronyme quant au nom donné à son usine de pâtes : Albertiny. *Annuaire des Alpes-Maritimes. Guide de Cannes 1906*, p. 1281.

Ce point est intéressant puisque la fabrication de pâtes est un marqueur fort d'*italianité* : l'identité transalpine (d'une entreprise promouvant un produit italien et employant des Italiens<sup>38</sup>) est ainsi mise en avant à travers la transmission et la diffusion d'un produit culturellement marqué. Preuve de sa réussite et de son prestige, l'usine de pâtes Albertiny a d'ailleurs été médaillée d'or à l'Exposition internationale de 1900, à Paris<sup>39</sup>.

On note cependant un paradoxe entre la promotion de produits perçus comme des signes extérieurs d'*italianité* d'une part, et la « désitalianisation » du nom de famille d'autre part<sup>40</sup>, une transformation patronymique qui semble constituer un élément de valorisation puisqu'on le met en avant jusque sur les publicités de la fabrique où c'est le nom d'« Albertiny » qui est indiqué. Se joue ici une forme de dualité : on veut s'inscrire dans une identité culturelle italienne forte tout en montrant que l'on « s'intègre » à la société française. Le fait que les informations promotionnelles relatives à cette enseigne soient écrites en français, et introduites dans l'annuaire commercial, montre en tout cas une volonté d'aller vers la société d'accueil, que ce soit pour la séduire par un produit perçu comme typiquement italien ou pour montrer une forme d'« assimilation » à la société française. On est ici dans une logique différente de celles à l'œuvre dans les « petites Italies » comme celle de Lorraine, étudiées par Pierre-Louis Buzzi, où l'entre-soi est beaucoup plus visible à travers les nombreuses enseignes de commerces écrites en italien<sup>41</sup>.

## Les relations symboliques et concrètes avec le pays d'origine

### *Les relations symboliques avec l'Italie*

Par ailleurs, les commerces alimentaires symbolisent un domaine qui est un haut lieu de la transmission culturelle : la cuisine. La pratique d'un savoir-faire et le récit qui l'accompagne (associé à une histoire familiale, à une identité régionale...) contribuent à alimenter les liens avec le territoire d'origine. C'est ce que montre Chiara Pagnotta à l'échelle de la ville de Grasse à propos du commerce des raviolis, produit transnational italien fabriqué ici par des Piémontais<sup>42</sup>. En outre, il est intéressant de noter que les

38. Rec. 1906, Cannes.

39. *Annuaire des Alpes-Maritimes. Guide de Cannes 1906*, p. 1281.

40. Dans le recensement de 1906, la famille propriétaire de la fabrique est bien inscrite sous le nom d'Albertini.

41. P.-L. Buzzi, « Les "Petites Italies" de Lorraine (XIX<sup>e</sup>-premier XX<sup>e</sup> siècle) », in *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [<https://ehne.fr/fr/node/21420>], mis en ligne le 24/09/2020.

42. C. Pagnotta, « Un lieu de patrimoine, le commerce de raviolis dans la vieille ville de Grasse », *RRAMCL*, n° 207, 2014, p. 85-86.

commerces de raviolis de Grasse qui forment d'abord des espaces tenus par et pour les Piémontais deviennent, au fil du XX<sup>e</sup> siècle, des lieux fréquentés par les Calabrais<sup>43</sup>. Ceci met en lumière la construction progressive d'un imaginaire de l'*italianité* qui se développe notamment par la fréquentation d'espaces communs par des migrants originaires de différentes régions d'Italie. Ces lieux sont ainsi perçus par les migrants comme des liens symboliques avec leur territoire d'origine, non plus uniquement le Piémont ou la Calabre, mais l'Italie.

Ainsi, pour Cannes, outre la fabrique de pâtes Albertiny, les métiers de bouche peuvent aussi être associés à une forme d'*italianité*. En 1906, on compte dans la ville 13 restaurateurs de nationalité italienne dont une majorité de patrons<sup>44</sup>. Il y a aussi 3 cabaretiers dont un patron. Le cabaretier tient un débit de boissons. On compte également 7 liquoristes tous patrons (le liquoriste fait le commerce de boissons au détail, particulièrement de boissons alcoolisées), 15 limonadiers dont 7 patrons, et 3 brasseurs. Concernant les commerçants de l'alimentaire, il y a 24 épiciers, 3 confiseurs, 53 boulangers et 6 pâtisseries italiens... Aussi, le commerce tenu par un Italien peut être un lieu de sociabilité des membres des différentes communautés italiennes, en particulier le café, comme je m'attacherai à le montrer par la suite.

Par ailleurs, certaines manifestations de la communauté italienne en France sont l'occasion de développer un sentiment national italien, à l'image de la fête du *Statuto*. Si les célébrations annuelles de l'unité politique de la péninsule sont impulsées par l'élite italienne, en particulier l'élite diplomatique (consul, vice-consul etc.), des événements plus populaires leur sont aussi associés. Ainsi, en 1913, *Le Petit Marseillais* relate le déroulement de la fête à Cannes :

La colonie italienne de Cannes s'est réunie, dimanche, à Juan-les-Pins, à la Pinède, pour fêter, en un banquet cordial, le Statuto, sous la présidence du nouveau consul d'Italie, M. Goffredo Massimo. Nous remarquons à la table d'honneur, M.A. Capron, maire ; M. Raymond Caisson, conseiller général ; M.A. Coquet, vice-consul honoraire, et parmi les convives : MM/ Franzi, président de la fête ; Abramo, Biaggio, Olivari, Battaglia, Barzoghi, Romani Luigi, membres du bureau : docteur Camussi, Rosingana, Armenante, Paradiso V., Conrotto, Blangero, Roggia, d'Alascio [...].

Au dessert, au vin d'Asti, les convives ont applaudi les toasts vibrants de M. Franzi, président : de M. Goffredo Massimo, vice-consul ; de

43. *Ibid.*, p. 88.

44. Rec. 1906, Cannes.



M. Capron, maire de Cannes ; de M. Raymond Caisson, conseiller général ; de M.A. Coquet, vice-consul honoraire, et toute la famille italienne de Cannes, montra une belle union de solidarité et de labeur<sup>45</sup>.

Outre les responsables diplomatiques et associatifs<sup>46</sup> italiens auxquels se joignent les autorités françaises, le banquet semble donc partagé par une large part des Italiens de Cannes (« la colonie italienne », « toute la famille italienne de Cannes »). L'évènement est présenté comme fédérateur. La mention du vin d'Asti fait référence au prestige de la gastronomie italienne. Le même numéro du *Petit Marseillais* décrit le déroulement de la fête du *Statuto* de Nice : le drapeau de la Société des ouvriers italiens est béni à l'église de Cimiez devant une « nombreuse assistance »<sup>47</sup>, ce qui suggère à la fois la proximité de la communauté avec la religion catholique (aspect identitaire qui leur est d'ailleurs fréquemment reproché dans une France laïcisée et en voie de sécularisation) et la participation importante des Italiens de la ville aux festivités, à l'image du bal populaire dont le succès est souligné par l'organe de presse. On retrouve un ensemble d'éléments associés à l'identité nationale : la « langue de Dante », à savoir la langue florentine devenue italienne avec l'unification, les œuvres de Verdi, emblème du prestige artistique de la Péninsule, ou encore l'hymne national. La mention de la Libye comporte quant à elle une dimension nationaliste rappelant les entreprises de conquêtes coloniales. À Menton, on met en avant les mets nationaux et l'histoire du Risorgimento<sup>48</sup>. Un peu partout en Provence, les Italiens célèbrent le *Statuto* avec des fêtes champêtres<sup>49</sup>, banquets populaires, tombolas, concours de tirs<sup>50</sup> et d'autres kermesses<sup>51</sup>. Parfois, l'hymne de Garibaldi (figure emblématique du Risorgimento) est joué aux côtés de l'hymne national italien et de la Marseillaise<sup>52</sup>.

Ainsi, le lien avec le territoire d'origine est maintenu symboliquement à travers des lieux et des pratiques associées à l'alimentation et la célébration de fêtes comme celle du *Statuto* permet le déploiement et l'appropriation d'un imaginaire national associé à la mère patrie.

45. *Le Petit Marseillais*, 3 juin 1913, p. 2.

46. Comme d'Alascio, président de la Société de secours mutuels Umberto I<sup>er</sup>.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Le Petit Marseillais*, 12 juin 1910, p. 2.

50. *Le Petit Provençal*, 2 juin 1902.

51. *Le Petit Marseillais*, 27 mai 1907, p. 3.

52. *Le Petit Marseillais*, 7 juin 1910, p. 2.

### *Allers-retours de part et d'autre de la frontière*

La population italienne de Cannes est principalement composée de migrants très mobiles culturellement. En effet, alors que les Piémontais représentent près de 70 % des Italiens primo-arrivants domiciliés à Cannes au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>, il convient de rappeler que les migrations saisonnières entre le Piémont et la Provence sont anciennes et fondées initialement sur les activités agricoles, en particulier en lien avec la trilogie méditerranéenne (le blé, la vigne et l'olivier)<sup>54</sup> et la transhumance pour les bergers. À cela s'ajoute peu à peu la cueillette de fleurs (oranger, jasmin, tubéreuse, rose...) allant de pair avec le développement de l'industrie des parfums à Grasse<sup>55</sup>. Ces migrations sont traditionnellement des migrations de paysans. Un article de la *Revue de Cannes* paru en 1865 témoigne de l'ancienneté de ces migrations saisonnières piémontaises vers Cannes et en particulier des liens anciens avec la ville de La Brigue, localité italienne jusqu'en 1947 :

Promenade des Étrangers Cannes et ses environs [...]. À notre retour, si le temps ne nous manque pas, nous resterons quelques instants sous les épais branchages des vieux arbres de l'ancienne allée du Cours, au milieu des provisions des fruits et légumes, non pour admirer les uns et goûter aux autres, mais pour donner un coup-d'œil d'artiste et étudier le pittoresque costume de nombreuses et robustes villageoises venues des montagnes du Piémont et notamment des contrées alpêtres qui avoisinent le col de Tende. Au milieu de ces hautes montagnes se trouve une petite contrée encore peu connue nommée Briga, dont Madame Juliette Lambert dans un délicieux petit livre *Voyage autour du Grand pin* donne une description vraie. C'est du bourg de Briga, que viennent à Cannes, durant la saison d'hiver, toutes ces jeunes et infatigables femmes, au corsage rouge écarlate et noir, et dont le visage gracieux respire tout à la fois la santé, la franchise et la force<sup>56</sup>.

Cette description n'est d'ailleurs pas sans mettre en avant les représentations de la société d'accueil vis-à-vis des Piémontaises associées à divers stéréotypes. En effet, elles sont ici valorisées pour leur force, leur robustesse et leurs qualités morales présentées comme étant adaptées à leur cadre de vie (leur origine rurale). Or, la robustesse en particulier est une qualité très recherchée chez les nourrices, d'où l'emploi de nombreuses Piémontaises

53. Plus précisément 69,5 % d'après le Rec. 1906, Cannes.

54. Y. Gastaut, « Histoire de l'immigration en PACA aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Hommes & migrations*, n° 1278, 2009, p. 48.

55. R.H. Rainero, *Les Piémontais en Provence. Aspects d'une émigration oubliée*, Nice, Serre, 2001, p. 244.

56. *Revue de Cannes*, 1865, p. 3.

pour cette profession à Cannes<sup>57</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les mouvements de populations saisonniers ont progressivement été amplifiés par l'explosion démographique des campagnes, accompagnée d'une crise économique importante, comme le montre Henri Costamagna à l'échelle du comté de Nice<sup>58</sup> (rattaché au Royaume de Piémont-Sardaigne jusqu'en 1860). Néanmoins, à l'image des recherches de Paola Corti, certains travaux plus récents soulignent que la pauvreté ne suffit pas à expliquer l'émigration, comme le montre l'exemple de la Sardaigne qui était plus pauvre que l'Italie du Nord et pourtant très peu fournisseuse de migrants. La volonté de trouver un emploi mieux rémunéré que dans son territoire d'origine a aussi constitué un moteur de l'émigration : c'est à cette logique que répondent par exemple les migrations de fileuses piémontaises (déjà bien mieux rémunérées que les ouvrières agricoles dans leur territoire d'origine) vers la Provence<sup>59</sup>. Les travaux de Stéphane Kronenberger mettent quant à eux en lumière le rôle des stratégies familiales (migrations de maintien<sup>60</sup>, stratégies pluriactives à l'échelle du ménage<sup>61</sup>) dans la décision réfléchie de faire émigrer une partie des membres d'un groupe de parenté.

Dans *Les Piémontais en Provence*<sup>62</sup>, Romain Rainero explique comment, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la « fièvre migratoire » fait tache d'huile dans les campagnes piémontaises. Entre 1876 et 1881, la province de Coni fournit majoritairement des émigrés temporaires pour la France. Cela s'inscrit dans l'habitude ancienne qu'avaient les habitants de cette province de se déplacer vers l'autre versant des Alpes pour chercher une situation sans cesse meilleure. Les migrations saisonnières vers la Suisse toute proche et vers la France remontent au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>. Or, l'importance des flux migratoires vers Cannes en provenance de Coni en particulier est très nettement visible à travers le recensement de 1906 : sur les 2 653 Piémontais habitant la ville, 2 006 sont nés dans la province de Coni. À l'époque, le chanoine

57. L. Strobant, « La position complexe des nourrices italiennes du sud de la France à la Belle Époque : l'exemple des Alpes-Maritimes et du Var », *RRAMCL*, n° 209, 2015, p. 53-66.

58. H. Costamagna, « Communauté et migrations dans le Comté de Nice et territoires environnants à l'époque moderne (XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècle) », *RRAMCL*, n° 132, 1995, p. 158-164.

59. P. Corti, « Women Were Labour Migrants Too: Tracing Late-Nineteenth-Century Female Migration from Northern Italy to France », in *Women, Gender and Transnational Lives. Italian workers of the world*, D. Gabbacia, F. Iacovetta (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 150.

60. S. Kronenberger, « Italiennes sédentaires et migrantes : le rôle des femmes entre pluriactivité et reproduction familiale (1880-1920) », *RRAMCL*, n° 196, 2010, p. 87-96.

61. S. Kronenberger, « Grasse : terre d'immigration en Provence (1851-1914) », *RRAMCL*, n° 207, 2014.

62. R.H. Rainero, *Les Piémontais en Provence...*, p. 84.

63. *Ibid.*, p. 83.

Rovera de Saluzzo compare même cette émigration à un « véritable exode biblique »<sup>64</sup>. Cependant, ces migrations n'impliquent pas une rupture nette avec le territoire d'origine et le recensement de 1906 témoigne bien des va-et-vient des migrants de part et d'autre de la frontière, et cela quel que soit le secteur d'activité dans lequel travaillent les migrants. On peut citer de nombreux exemples parmi lesquels celui de la famille Garino<sup>65</sup> résidant rue Coste au Corail et dont le chef de ménage et l'épouse, tous deux journaliers, sont nés à Villar San Costanzo (dans la province de Coni) tandis que la fille aînée est née à Cannes, la seconde à Dronero et les quatre enfants suivants sont de nouveau nés à Cannes.

Les métiers exercés par certains migrants vraisemblablement saisonniers témoignent d'un changement, au moins partiel, dans les domaines d'activités associés à ces circulations qui sont par nature des migrations de travail. En effet, certains déplacements qualifiés de saisonniers semblent progressivement correspondre non plus seulement aux « saisons agricoles », mais aussi aux « saisons touristiques »<sup>66</sup> et au rythme des travaux de développement de la ville de Cannes et de ses alentours. Ainsi, la nature des migrations temporaires évolue vers le secteur secondaire, celui de la construction notamment, confortant ici le stéréotype du maçon italien qui correspond à une part de réalité<sup>67</sup>. On peut évoquer la famille Bianchi<sup>68</sup>, recensée rue Grande<sup>69</sup> et composée d'un chef de famille maçon et de ses trois enfants. Si le père est né à Baldalucco (dans la province frontalière d'Imperia, en Ligurie) en 1849, le fils aîné est quant à lui né en 1885 à Cannes tandis que les deux autres enfants sont nés en 1889 et 1896 à Baldalucco de nouveau. Or, en 1906, la famille est bien domiciliée dans la ville de Cannes. Ces éléments attestent tout à la fois du changement de nature progressif des migrations (on ne migre plus seulement pour effectuer des travaux agricoles, mais également pour travailler à la construction et au développement des villes, en particulier celles du littoral qui doivent être « à la hauteur » de leur succès grandissant) et du maintien d'un « mode de vie attaché à la mobilité » qui implique des liens continus avec le territoire et donc la culture d'origine<sup>70</sup>.

64. G. Rovera, « L'emigrazione nelle valle cuneesi, un fenomeno sociale importante », *La Pagina*, 18 octobre 1990, p. 3.

65. Page de registre 252, Rec. 1906.

66. À Cannes, on a beaucoup affaire à un tourisme hivernal.

67. M. Martini, « Sur les chantiers, les bâtisseurs », in *Ciao Italia...*, S. Mourlane, D. Païni (dir.), p. 93-101.

68. Page de registre 382, Rec. 1906.

69. Actuelle rue Meynadier.

70. L. Strobant, « L'identité profondément mobile des Italiens de Cannes au début du XX<sup>e</sup> siècle : étude des trajectoires migratoires », *RRAMCL*, n° 205, 2014, p. 43-44.

Par ailleurs, les migrations sont aussi peu à peu associées à la tertiarisation (ou pré-tertiarisation) de Cannes. À ce propos, on peut évoquer l'itinéraire de la famille Goletto<sup>71</sup>, domiciliée rue Rigue, dont le chef de ménage travaille aux Dames de France, grand magasin symbolisant le secteur de services lié à la « modernité » et au développement d'une ville de plus en plus touristique. S'il est impossible de connaître la fréquence des retours en Italie, les informations fournies par le recensement de Cannes de 1906 permettent de mettre en lumière un maintien des liens avec le territoire d'origine à travers les lieux de naissance des enfants (fig. 1).

De la même manière, on trouve l'exemple de la famille Ruffa<sup>72</sup>, rue Saint-Antoine, dont le chef de famille aiguiseur est né à Ponte Canale et l'épouse est originaire de Racconigi, deux localités de la province de Coni. Ils ont un premier enfant né à Nice en 1882, un deuxième et un troisième enfants tous deux nés à Brossasco (province de Coni) en 1884 et 1886, un quatrième enfant né à Cannes en 1890, un cinquième né à Brossasco en 1893 et un sixième à Cannes en 1904. Outre la mise en avant évidente de va-et-vient entre Piémont et Provence, cet exemple témoigne d'une diversification des métiers exercés en France, notamment dans le secteur des services puisque les deux premiers enfants sont devenus domestiques. On peut aussi évoquer le cas de la famille Marchetti<sup>73</sup>, quartier Saint-Antoine, dont le chef de ménage et l'épouse sont tous deux nés à Roccabruna, tandis que le premier enfant est né à Cannes (en 1896) et le second de nouveau à Roccabruna (en 1899). Le chef de ménage est recensé comme jardinier, ce qui témoigne là encore d'une activité de service à relier au processus de développement du secteur tertiaire.

Particulièrement importantes dans l'espace transfrontalier Piémont-Provence, les circulations entre le territoire d'origine et le territoire de migration, permettant de maintenir un lien concret avec la « mère patrie », sont une caractéristique commune à l'ensemble des pratiques migratoires des Italiens à travers le monde. C'est ce que montrent notamment les travaux de Caroline Douki : les Italiens sont les migrants européens qui retournent le plus fréquemment « au pays » fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>. Encouragées par le pouvoir politique italien, ces relations continues avec le territoire d'origine contribuent à construire et entretenir en pratique une forme d'*italianité*.

71. Page de registre 428, Rec. 1906.

72. Page de registre 460, Rec. 1906.

73. Pages de registre 720, 721, Rec. 1906.

74. C. Douki, « Retour en Italie. Pratiques de migrants et politiques de gouvernements. Fin du XIX<sup>e</sup> siècle – fin des années 1930 » (conférence), Paris, Musée National de l'Immigration, dans le cadre de l'exposition *Ciao Italia*, 18 / 05 / 2017.

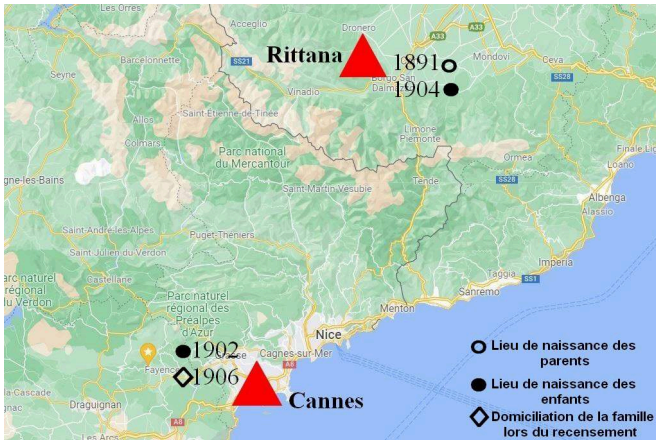


Fig. 1 – Itinéraire de la famille Goletto  
(carte réalisée par L. Strobant, d'après les données du recensement  
de Cannes de 1906 @ Google Maps, novembre 2021)

\*  
\* \*

Ainsi, l'*italianité*, que l'encyclopédie italienne *Treccani* définit comme « être et se sentir italien », est une notion complexe nourrie d'aspects complémentaires. Concept identitaire (impliquant la culture comme liant), il prend en compte des éléments tels que l'auto-définition ou encore l'auto-promotion en lien avec la société d'accueil. Pour étudier ces questions, on a montré l'importance des représentations de la société française qui conçoit la figure idéale de l'Italien comme étroitement liée aux arts, une figure quasi essentialisée qui préexiste à l'unité politique de la Péninsule. Les liens entretenus avec le territoire d'origine sont très présents chez les communautés italiennes migrantes : des liens symboliques (à travers le maintien de pratiques culinaires spécifiques comme les gnocchis ou les raviolis, ou encore les fêtes du *Statuto* rendant hommage à la mère patrie) mais aussi physiques à travers les multiples allers-retours effectués par les migrants. Ces mobilités sont facilitées par la proximité avec le Piémont, d'où proviennent la grande majorité des Italiens de Cannes fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle, une population culturellement très mobile puisqu'habituee aux migrations saisonnières anciennes. Mais ces fréquents « retours au pays » correspondent aussi à des pratiques communes à l'ensemble des migrants italiens à travers le monde : les Italiens, encouragés par les autorités de

leur pays d'origine, sont les immigrés européens qui ont le plus recours au voyage pour maintenir le lien avec le territoire d'origine. En outre, ces circulations entre le pays d'origine et la société d'accueil contribuent à la construction de champs sociaux qui peuvent être associés au transnationalisme<sup>75</sup>, concept qui permet de dépasser les paradigmes de l'intégration et de l'*italianité* évoqués en introduction. Dans l'entre-deux-guerres, l'État fasciste s'emparera de la notion d'*italianité* pour la promouvoir à travers la densification du maillage consulaire dans les Alpes-Maritimes<sup>76</sup> et les nouvelles institutions fascistes (*fasci, case d'Italia*).

Laurie STROBANT

*Professeure certifiée d'histoire et géographie dans l'enseignement secondaire*

---

75. R. Fibbi, G. D'Amato, « Transnationalisme des migrants en Europe: une preuve par les faits », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 24, n° 2, 2008, p. 7.

76. Dossiers consulats italiens dans les Alpes-Maritimes.

« LA BELLA ADDORMENTATA NEL FRIGO ».  
ECOLOGIA E FIABA NELLA DISTOPIA ITALIANA  
(PARISE, VOLPONI, PRIMO LEVI)

**Riassunto:** Il contributo rilegge alcuni racconti di *Storie naturali* e *Vizio di forma* di Primo Levi, de *Il crematorio di Vienna* di Parise e il romanzo *Il pianeta irritabile* di Volponi, mostrando come in certe distopie a carattere ecologico siano presenti alcuni elementi propri del genere della fiaba. A partire dagli studi ecocritici e dal formalismo proppiano (in linea con la proposta di Ezio Puglia di una *ecologia della fiaba*), si vede come in questi testi il rapporto tra individuo e ambiente si identifica attraverso la costruzione letteraria di ecosistemi in cui l'uomo è un attante tra tanti, insieme ad animali, piante, oggetti, etc. Inoltre, l'indeterminatezza di tempo e luogo, la mancata caratterizzazione dei personaggi, la relazione uomo-animale-oggetto, la rappresentazione apatica della violenza, resa attraverso un linguaggio piano e il discorso diretto, ricorrono nelle distopie ecologiche come nelle fiabe, per ragioni diverse ma generando gli stessi effetti de-antropocentrici.

**Résumé:** *Cet essai relit certains contes tirés de Storie naturali et Vizio di forma de Primo Levi, de Il crematorio di Vienna de Parise et du roman Il pianeta irritabile de Volponi, en montrant comment des éléments propres au conte de fées sont présents dans certaines dystopies écologiques. À partir des études éco-critiques et du formalisme de Propp (conformément à la proposition d'Ezio Puglia pour une écologie du conte de fées), nous voyons que la relation entre l'individu et l'environnement est identifiée à travers la construction littéraire d'un écosystème dans lequel l'homme n'est qu'un acteur parmi d'autres (animaux, plantes, objets, etc.). L'indétermination du temps et du lieu, l'absence de caractérisation des personnages, la relation homme-animal-objet, la représentation apathique de la violence, rendue par un langage plat et par le discours direct, reviennent dans les éco-dystopies pour des raisons différentes des contes de fées mais en générant les mêmes effets de désanthropocentrisation.*

Il mondo fantastico è una medaglia a due facce: da una parte è altro dalla realtà, nuovo, ci rende curiosi; dall'altra è ignoto, spaventoso, difficile da esplorare senza il timore di ripercussioni su quello reale. Allora non è sempre facile distinguere tra un genere letterario grazie al quale l'uomo può evadere dalla sua condizione umana alla ricerca di qualcosa di alieno da sé ma incantato e migliore, come ad esempio la fiaba, e un genere, pur sempre di fantasia, certo, ma al contempo il risultato di una deviazione



rispetto all'utopia positiva, ovvero la distopia. Il presente saggio muove dall'idea che, a guardar da vicino, in realtà, un legame tra una « letteratura di immaginazione »<sup>1</sup> positiva e una negativa possa esistere e che, più nello specifico, alcuni elementi che costituiscono morfologicamente il genere *meraviglioso* della fiaba<sup>2</sup> possano riscontrarsi anche nelle distopie italiane novecentesche, come si cercherà di dimostrare attraverso l'analisi di alcuni testi degli anni Sessanta e Settanta.

## La Storia nella fiaba e la Storia nella distopia

Secondo Francesco Muzzioli<sup>3</sup>, la distopia è « una forma *radicalmente* storica »<sup>4</sup>. Quest'ultimo sarebbe già un elemento di dissonanza con la fiaba, notoriamente senza Storia né Paese: *il c'era una volta* ci porta in un mondo indeterminato, la ricorrenza di temi e struttura resiste allo scorrere del tempo. Tuttavia, pur senza profondi rivolgimenti, anche le fiabe, come gli altri generi letterari, subiscono un'evoluzione storica e al contempo la narrano. Italo Calvino, recensendo la prima traduzione italiana de *Le radici storiche dei racconti di fate* (1949)<sup>5</sup> del padre della *morfologia della fiaba* Vladimir Propp, riconosce infatti la matrice storicistica del suo formalismo (peraltro dimostrata dal titolo), per cui ogni variazione della struttura della fiaba costituirebbe un elemento per dimostrare determinati cambiamenti storico-sociali:

Il vantaggio che un etnologo marxista come il Propp ha sugli studiosi borghesi è che *la minima variazione e contraddizione tra una favola e l'altra, lungi dall'essergli d'impedimento, serve a spiegarli l'evoluzione storica dei riti* nel quadro del passaggio da una società e una religione silvestre a una società e una religione agricola. Così la maga che dona gli oggetti fatati si

- 
1. I. Calvino, « Definizioni di territori: il fantastico », in *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 267.
  2. Sulla distinzione tra *fantastico strano*, *fantastico meraviglioso* e *meraviglioso puro*, cf. naturalmente il classico T. Todorov, *La letteratura fantastica* [1970], Milano, Garzanti, 2022. Ezio Puglia riassume così la posizione del teorico bulgaro: « È noto che il fantastico di Todorov si situa nel sottile punto d'equilibrio tra il polo dello "strano", occupato da narrazioni che ruotano attorno a fenomeni anomali e straordinari, i quali però finiscono col ricadere nel cerchio del realismo, e il polo del "meraviglioso", ovvero dell'inverosimile accettato, dato come reale » (E. Puglia, « La logica profonda del meraviglioso: Italo Calvino teorico della fiaba (e del fantastico) », *California Italian Studies*, vol. 12, n° 1, 2023, p. 4).
  3. Cf. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi, 2021.
  4. *Ibid.*, p. 26.
  5. Questa è la prima traduzione del titolo del volume di Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, pubblicato nella sua versione originale nel 1946.

trasforma in una terribile strega; il bambino che veniva bruciato nel forno, nelle fiabe dell'epoca posteriore è lui a bruciare la strega: è cioè l'eroe della nuova civiltà agricola che distrugge i riti diventati superstizioni reazionarie<sup>6</sup>.

Come « la distopia dipende dalla storia e al contempo la nega »<sup>7</sup>, anche la fiaba, allora, sembrerebbe da una parte negare la storia in quanto sempre uguale a sé stessa nella sua forma, e al contempo subire e poi rappresentare l'evoluzione storica attraverso minime variazioni di personaggi e funzioni (la maga diventa la strega, il bambino-vittima diventa un bambino-eroe e così via, come ci spiega Calvino). C'è una Storia presente *fuori* dalle distopie, nel mondo in cui esse vengono scritte, e c'è una non-Storia *dentro*: una non-Storia o, ancora meglio, la sua fine. Florian Mussgnug nota, infatti, che il romanzo apocalittico d'autore vive in Italia il suo periodo d'oro tra gli anni Sessanta e Settanta, sebbene il contesto storico non appaia quasi mai nella narrazione, sostituito da atemporali allegorie sempre funzionali:

[...] il romanzo apocalittico degli anni Sessanta e Settanta promuove soprattutto la ricerca di contenuti teorici e politici più articolati. [...] Trattare della fine dell'umanità significa per loro *avanzare delle analisi sociologiche e antropologiche del presente, ma anche proporre dei modelli per la società del futuro*. Di conseguenza, il romanzo apocalittico del dopoguerra appare come il principale erede della grande tradizione delle distopie filosofiche e letterarie, da cui riprende alcune delle caratteristiche più cospicue: il disinteresse per i destini singoli e i particolari punti di vista, la forte presenza di temi allegorici, il desiderio di dare un'idea completa ed esauriente della società<sup>8</sup>.

D'accordo con Mussgnug sull'idea che il romanzo apocalittico abbia una specificità italiana, in particolare per la sovrabbondanza di temi allegorici e per il distacco dal punto di vista del singolo a favore di uno sguardo univoco

6. I. Calvino, « Sono solo fantasia i racconti di fate? », *L'Unità*, 6 luglio 1949, ora in *Saggi 1945-1985*, p. 1542-1543, corsivi miei. L'interesse mostrato da Calvino nei confronti del genere approderà nel 1956 alla pubblicazione per Einaudi di *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Sul rapporto di Calvino con la fiaba tantissimo è stato scritto, per cui mi limito in questa sede a rinviare al già citato E. Puglia, « La logica profonda del meraviglioso... », che contiene un'aggiornata bibliografia di riferimento.

7. Cf. R. Baccolini, « "A useful knowledge of the present is rooted in the past". Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling* », in *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, R. Baccolini, T. Moylan (a cura di), New York - London, Routledge, 2003, p. 115.

8. F. Mussgnug, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta », *Contemporanea*, n° 1, 2003, p. 19-32: 21, corsivi miei. Cf. anche B. Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Arago, 2004.

sui personaggi umani, tutti toccati dalla stessa sorte, il nostro intento è quello di mostrare come nella rappresentazione di certi romanzi distopici vi siano alcuni richiami a un mondo ugualmente irreali, ossia quello della fiaba, la quale, « scissa ormai dalla sensibilità della cultura di massa, continua a sopravvivere nella moderna civiltà tecnologica come uno dei generi che l'infanzia, in primis, ha fatto proprio »<sup>9</sup>. Popolando, però, un immaginario collettivo *anche* adulto, e data la loro intrinseca capacità di riprodursi, ci sembra che alcuni elementi delle fiabe si *insinuino*, in maniera più o meno evidente, in altri generi narrativi, come quelli delle opere che analizzeremo in questa sede: *Storie naturali* (1966), raccolta di racconti di Primo Levi pubblicata con lo pseudonimo di Damiano Malabaila; *Vizio di forma* (1971), successiva silloge dello stesso autore; *Il crematorio di Vienna* (1969) di Goffredo Parise, altra raccolta di racconti, senza titolo ma numerati come fossero capitoli di un macrotesto; infine, il romanzo *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi<sup>10</sup>.

### Per un'ecologia della fiaba e una fiaba dell'ecologia

Naturalmente vi sono diverse sottocategorie di distopie, come nota Muzzioli, che peraltro nel suo *Scritture della catastrofe* riporta *Il pianeta irritabile* come unico caso italiano<sup>11</sup>. Se quest'ultima può essere considerata una

- 
9. E. Deghenghi Olujić, « Il fascino del fiabesco: la fiaba tra passato e presente », *Studia polensia*, n° 7, 2018, p. 73-109: 75, corsivi miei. Il lungo saggio della studiosa permette una ricognizione non solo dei temi della fiaba più ricorrenti nella narrativa italiana novecentesca (da Calvino a Rodari), ma ricostruisce criticamente le scuole di pensiero egemoni nel Novecento, dal formalismo propiano alla fenomenologia di Max Lüthi (*La fiaba popolare europea. Forma e natura* [1968], Milano, Ugo Mursia Editore, 2015), fino all'indagine psicanalitica di Bruno Bettelheim (*Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1997). Per una ricognizione sul genere della fiaba, oltre ai saggi teorici appena menzionati si segnalano: S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il saggiatore, 2016; G. Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, Padova, CLEUP, 2020; J. Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2021; L. Acone, S. Barsotti, W. Grandi, *Da genti e paesi lontani. La fiaba nel tempo tra canone, metamorfosi e risonanze*, Venezia, Marcianum Press, 2023.
  10. Di seguito i riferimenti alle opere: P. Levi, *Storie naturali* [1966], M. Mengoni, D. Scarpa (a cura di), Torino, Einaudi, 2022; P. Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971; G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, Milano, Feltrinelli, 1969; P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.
  11. Data la corposa bibliografia su Volponi e in particolare su quest'opera, ci limiteremo in questa sede a rinviare ai più recenti contributi: S. Pifferi, « L'uomo è l'animale irritato. Una rilettura distopico-odeporica de *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *California Italian Studies*, vol. 10, n° 1, 2020, p. 1-14; T. Toracca, *Paolo Volponi. Corporale, il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Perugia, Morlacchi, 2020. Poi P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. I-III, E. Zinato (a cura di), Torino, Einaudi, rispettivamente 2002, 2002 e 2003 (e la vasta bibliografia in essi citata); *Del naturale e dell'artificiale*, E. Zinato

distopia apocalittica, in quanto i protagonisti cercano di salvarsi in un universo sconosciuto dopo un'esplosione atomica, Parise invece concentra la sua analisi distopico-critica<sup>12</sup> sulle conseguenze della *civiltà dei consumi* e sull'alienazione, sulla scia di un suo romanzo precedente, *Il padrone* (1964), incentrato sull'esperienza di un impiegato in una ditta commerciale. Nel caso dei racconti di Primo Levi contenuti in *Storie naturali* e in *Vizio di forma*, infine, si può parlare di distopia tecnologica, di eco-distopia, di libri ecologici<sup>13</sup>, di fantabiologie<sup>14</sup> o persino di petrotesti<sup>15</sup>. Fatte le opportune distinzioni, il nostro intento è di mostrare come queste opere, accomunate da una visione distopica dell'ambiente, presentino alcuni elementi propri anche della fiaba, qui impiegati per criticare la modernità non attraverso il ritorno a uno stato naturale, premoderno, bensì tramite la loro ricollocazione in un contesto *iper*-moderno come quello urbano e industriale del secondo Novecento. In questo caso, quando si parla di ambiente si intende non solo il mondo animale, vegetale, minerale, ma anche quello culturale (ossia il frutto della produzione dell'uomo). Non si tratta, insomma, di una rappresentazione nostalgica del paesaggio naturale e incontaminato:

la relazione tra l'umano e il materiale, infatti, orienta l'analisi verso i contesti ibridi in cui natura e artificio si mescolano. È il caso degli ambienti urbani, in cui le soglie tra i diversi « mondi » – quello degli abitanti, quello minerale delle pietre su cui è edificata la città, quello vegetale dei giardini – sono porose, continuamente attraversabili<sup>16</sup>.

- 
- (a cura di), Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1999; E. Zinato, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001; S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013; *Volponi estremo*, S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), Pesaro, Metauro, 2015.
12. Secondo Muzzioli vi sono due filoni della distopia, la totalitaria e la catastrofica, altrettanto categorizzabili in sottospecie, ed esiste anche una distopia critica, forma mista di utopia e distopia, rivolta al passato e a un recupero della vita naturale, una distopia ambigua e una allegorica, una distopia tragica e una umoristica (cf. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 15-39).
  13. Francesco Cassata definisce *Vizio di forma* un « libro ecologico », molto più di *Storie naturali*, cf. F. Cassata, *Fantascienza?*, Torino, Einaudi, 2016, p. 149 e sgg.
  14. Fu Calvino a definirle *fantabiologiche*: « Caro Levi, ho letto finalmente i tuoi racconti. Quelli fantascientifici, o meglio: fantabiologici, mi attirano sempre. Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica », I. Calvino a P. Levi, 22 novembre 1961, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, L. Baranelli (a cura di), Milano, Mondadori, 2000, p. 695-696: 695. Interessante notare che, alla fine della lettera Calvino, verosimilmente ispirato dalla lettura di *Storie naturali*, chiosa: « Un libro per ragazzi non lo scriveresti? » (*ibid.*, p. 696).
  15. Cf. M. Malvestio, « Esplorazioni nel verde oscuro. Tre petrotesti leviani », *Enthymema*, n° 33, 2023, p. 44-58, ma si rinvia all'intero numero della rivista (e alla relativa bibliografia) a cura di E. Lima, M. Maiolani, M. Malvestio e intitolato *La fantascienza di Primo Levi*.
  16. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, p. 61. Serenella Iovino dà la definizione che segue: « L'ecocritica della materia è lo studio del modo in cui le forme materiali

D'altra parte, per fare un esempio, persino i calviniani racconti di *Marcovaldo*, ambientati nel nuovo contesto urbano dell'Italia del boom e destinati a un pubblico infantile, sono stati definiti da Maria Corti delle «pseudofiabe»<sup>17</sup>.

Nei casi di studio qui presentati, il rapporto tra individuo e ambiente sembra identificarsi attraverso la costruzione letteraria di ecosistemi in cui l'uomo non è che un elemento tra tanti, senza alcuna particolare *agency* rispetto agli altri attanti (animali, piante, oggetti, etc.). A questo proposito, Ezio Puglia sostiene l'esistenza di una *ecologia della fiaba*, portando ad esempio *La cerva fatata* presente nella raccolta *Lo cunto de li cunti* (1634) di Giambattista Basile e analizzandola tramite lo sguardo dell'ecologia letteraria contemporanea, in quanto gli animali presenti nell'opera, lontana dai moderni antropocentrismi, hanno una propria funzione specifica, analoga a quella dell'uomo:

Da un lato, scriveva Propp nel 1928, le cose e gli animali sono animati e possono agire proprio come i personaggi umani; dall'altro lato, le motivazioni di questi ultimi non hanno alcun peso nello svolgimento dell'intreccio. Essi sono in pratica sprovvisti di interiorità e coincidono esattamente con la propria sfera d'azione. Donde la celebre teoria della permutabilità degli enti finzionali a funzione uguale: una fata in posizione di aiutante, per esempio, può essere sostituita da un pesce, o un paio di stivali, che adempie la medesima funzione<sup>18</sup>.

E conclude:

Non si tratta di relazioni che avvolgono esteriormente figure definite; al contrario, sono intensità che prendono questa o quella forma nel percorrere la via che porta al loro inevitabile compimento. Se cerchiamo di preservare l'umanità dei «personaggi umani», l'animalità degli «animali» o l'oggettualità degli «oggetti», finiamo per non avvederci del fatto che gli animali non sono animali, le cose non sono cose, gli esseri umani non sono esseri umani<sup>19</sup>.

---

(naturali e non) – corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia inorganica, paesaggi, ecc. – interagiscono le une con le altre e con la dimensione dell'umano, producendo configurazioni di significati e discorsi che possiamo interpretare come storie» (S. Iovino, «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia», in *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, D. Fargione, S. Iovino (a cura di), Milano, LED, 2015, p. 103-117: 104).

17. M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 188, ma cf. tutto il cap. III su Calvino.

18. E. Puglia, «Per un'ecologia della fiaba», *Italogramma*, n° 16, 2018, p. 1-13: 4.

19. *Ibid.*, p. 7.

Nella fiaba, ogni oggetto, animale, pianta, dunque anche essere umano, vive in quanto vi esercita una funzione narrativa, di qualsivoglia portata: un animale può essere il protagonista; un oggetto, spesso magico, può essere l'eroe; un ambiente, da solo, può essere il nemico, e così via. Per questo motivo, pare necessario guardare alla stessa problematica messa in evidenza da Puglia da una prospettiva rovesciata, ossia verificare se le caratteristiche proprie della fiaba possano ritrovarsi nella narrativa distopica a tema ecologico: anche in questo caso, in fondo, gli animali non sono solo animali, gli umani non sono solo umani, gli oggetti non sono solo oggetti. Ci si chiede insomma se esista una dimensione fiabesca anche nelle narrazioni ambientate in un futuro – o in un presente – iperindustrializzato e ipertecnologico e se vi siano delle ragioni per tale incursione, da ricondurre eventualmente a una proprietà intrinseca al genere.

Tra le caratteristiche della fiaba che si ritrovano nelle opere a carattere distopico-ecologico, e che possiamo analizzare attraverso gli strumenti dell'ecocritica, prenderemo in considerazione: l'indeterminatezza del tempo della storia, dei luoghi e delle ambientazioni; i personaggi spesso senza nome e senza particolari delineazioni psicologiche, anzi provvisti solo di una stereotipica *facies*; la dialettica tra natura e cultura definita dal rapporto tra gli animali e le creature umane, fondato sul fatto che, se da una parte gli animali assumono funzioni umane, dall'altra gli uomini possono risultare ancora *incontaminati* dalla cultura e dunque apparire come naturali, animali (quindi bestiali?); la funzione attanziale degli oggetti, che siano antagonisti o aiutanti; la rappresentazione costante della violenza, esercitata dagli attanti con distacco; il linguaggio privato di ogni patetismo e l'uso frequente del discorso diretto e quindi del dialogo.

Ora ripercorreremo alcuni dei racconti più significativi delle raccolte di Parise e Levi e alcuni passi del *Pianeta irritabile* alla luce di questi punti.

### Tempo e spazio indeterminati

Come è noto, nelle fiabe, salvo qualche rara eccezione, i personaggi, il tempo e lo spazio sono indefiniti, raramente hanno un nome. Non a caso gli incipit più frequenti, che mostrano una precisa ricorsività nel genere fiabesco, sono « C'era una volta », « Tanto tanto tempo fa » e « In un paese lontano » che, insieme alla mancata descrizione dei personaggi, contribuiscono a creare un'atmosfera priva di precise coordinate spazio-temporali. Ma in realtà la presunta atemporalità delle fiabe è una menzogna, che permette invece la formazione di un *pattern*, una morfologia, una serie di ricorrenze che attraversano la storia pur sempre richiamandola, come abbiamo visto all'inizio. Ancora Calvino, dalla recensione a *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp già menzionata:

«C'era una volta...» cominciano le fiabe: ma a quanti secoli fa rimonta questa «volta»? Se riandiamo con la memoria alle letture dell'infanzia ricordiamo immagini che oggi definiremmo d'ambiente medioevale: cavalieri in armature che vanno a liberare belle castellane. Ma il Gatto con gli stivali lo immaginiamo in una corte del Seicento, e certi orchi li vediamo con cappellacci e ferraioli da masnadieri del secolo scorso. È chiaro che nella nostra immaginazione ha buon gioco la fantasia dei disegnatori che illustrarono a proprio estro i libri da noi letti da bambini, e, prima ancora, quella degli scrittori che raccolsero i racconti tradizionali e diedero loro forma letteraria<sup>20</sup>.

Allo stesso modo, le distopie di Parise, Levi e Volponi sono spesso ambientate in luoghi e tempi indeterminati secondo due modalità: le coordinate spazio-temporali possono non essere menzionate – non c'è una città, né un Paese né una lingua, non c'è una data né un anno né un tempo – ma sono comunque individuabili tramite cenni al costume (come gli stivali del Gatto sono secenteschi, così la tenuta da lavoro e gli acquisti fatti dai personaggi del *Crematorio* sono profondamente secondonovecenteschi, per esempio) o a riconoscibili progressi della tecnica attribuibili al secolo in cui gli autori scrivono; le coordinate spaziali e temporali, al contrario, esistono eccome, ma non vi è nessuna ragione nascosta dietro una tale scelta di precisione, anzi, è come se si trattasse di date lontane indicate puramente per allontanare la storia dal presente, ma senza che il futuro abbia poi caratteristiche definite. Per esempio, l'Apocalisse del *Pianeta irritabile* si svolge nel 2293, ma poiché il futuro è ignoto si ha la percezione che potremmo essere in qualsiasi tempo e soprattutto in qualsiasi luogo (certo, sempre terrestre): «ci troviamo ormai nella post-storia e gli animali del quartetto non hanno e non vogliono più avere la “nozione del tempo”»<sup>21</sup>. Avviene lo stesso procedimento, per esempio, nel racconto di Levi *La bella addormentata nel frigo*, incluso in *Storie naturali* e da cui abbiamo tratto il titolo del presente saggio. In questo caso siamo a Berlino nel 2115, il tempo storico e lo spazio sono ben definiti, eppure, ancora una volta, essi non servono a dare precise coordinate alla storia, perché ciò che viene

20. I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, p. 1541. Sulla nozione di luogo, per esempio, Calvino si esprime così nell'introduzione alle *Fiabe italiane*: «Dire “di dove” una fiaba sia non ha molto senso [...]. Diciamo dunque italiane queste fiabe in quanto raccontate dal popolo in Italia, entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo e similmente le diciamo veneziane o toscane o siciliane; e [...] la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata – un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese [...]» (I. Calvino, *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993, p. 17).

21. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 225.

raccontato potrebbe succedere o *non* succedere in ogni quando e in ogni dove<sup>22</sup>. Nel racconto-*pièce*, diversi membri di una famiglia si apprestano a scongelare, come ogni anno il 19 dicembre, l'ospite Patricia, ibernata più di un secolo e mezzo prima:

Patricia si propone di arrivare in piena giovinezza il più avanti possibile nei secoli; perciò deve fare economia. Ma avrà modo di ascoltare da lei stessa queste cose ed altre ancora: ecco, siamo arrivati a 35°, sta aprendo gli occhi. Presto cara, apri il portello e taglia l'involucro; ha cominciato a respirare<sup>23</sup>.

Questa volta la ragazza, ancora (e sempre?) ventitreenne, invaghita da un uomo anch'egli *bello addormentato*, all'ennesimo tentativo di scongelamento cerca di fuggire con uno stratagemma. Tentativo che riesce, così infatti la conclusione:

LOTTE... Così finisce questa storia. Io qualcosa avevo capito, e quella notte avevo sentito anche degli strani rumori. Ma sono stata zitta: perché avrei dovuto dare l'allarme?

Mi pare che così sia meglio per tutti. Baldur, poveretto, mi ha raccontato ogni cosa: pare che Patricia, oltre a tutto, gli abbia anche chiesto dei quattrini, per andare non so dove, a ritrovare un suo coetaneo che sta in America; in frigo anche lui, naturalmente. Lui, Baldur, che si riconcilia o no con Ilse, non importa poi gran cosa a nessuno, neppure a Ilse medesima. Il frigo, lo abbiamo venduto. Quanto a Peter, vedremo<sup>24</sup>.

## Personaggi senza nome e senza identità

Se immergere un racconto nell'indeterminatezza storico-geografica significa, di fatto, renderlo universale, al contempo Patricia e gli altri personaggi della fiaba distopica analizzata nel paragrafo precedente sono descritti anch'essi in maniera indefinita, sono volutamente monodimensionali, privi di emozioni, tutti distaccati, non solo dagli altri ma da sé stessi: insomma, alienati. In molti racconti delle raccolte di Levi e di Parise, infatti, i personaggi non hanno nome e, quando lo possiedono (il dottor Simpson delle *Storie naturali*, per fare un esempio), non sono accompagnati da alcuna descrizione, tantomeno da cenni introspettivi di natura psicologica. Ai personaggi del

---

22. È necessario precisare che in questo caso dietro la collocazione in Germania si nasconde una ragione significativa: al centro dei racconti tedeschi (*La bella addormentata nel frigo* in *Storie naturali*, *Angelica farfalla*, *Versamina in Vizio di forma*) vi è «la sperimentazione medica coercitiva sugli esseri umani» (F. Cassata, *Fantascienza?*, p. 95; ma si veda tutto il cap. 3.2).

23. P. Levi, *Storie naturali*, p. 124.

24. *Ibid.*, p. 133.



*Crematorio di Vienna* sono spesso garantite solo iniziali puntate, o epiteti assai fissi quali *il totalitario tecnocrate, il padrone, l'uomo simmetrico*, persino, più semplicemente, *l'antagonista*, in fondo non molto distanti da personaggi delle fiabe popolari, con precise funzioni e ruoli attanziali, come la strega cattiva, l'Orco, il drago sputafuoco. Certo, il personaggio antitetico all'eroe può non essere una persona bensì un oggetto, ancora meglio una macchina, che assume connotati ogni volta diversi e ogni volta mostruosi: il Mimete, il Calometro, il Versificatore, tutti oggetti dotati di competenze sovrumane, magiche, che ritroviamo nei racconti leviani. Guardiamo ad esempio la Nutrice, mostro (buono?) protagonista del racconto *Recuenco: la nutrice*, incluso in *Vizio di forma*:

Scavarono con tutte le loro forze, con gli occhi pieni di sudore e gli orecchi pieni di tuono: ma erano riusciti a malapena a scavare sulla piazza una fossa grande come una tomba, quando la Nutrice superò le colline come una nuvola di ferro e di fragore, e rimase librata a picco sopra le loro teste. Era più grande dell'intero villaggio, e lo coprì con la sua ombra. Sei trombe d'acciaio, rivolte verso il basso, vomitavano sei uragani sui quali la macchina si sosteneva, quasi immobile; ma l'aria scaraventata a terra travolgeva la polvere, i sassi, le foglie, gli steccati, i tetti delle capanne, e li disperdeva in alto e lontano. I bambini fuggirono, o furono soffiati via come la pula; gli uomini resistettero, avvinghiati agli alberi ed ai muri. [...] Quando le sei trombe furono a pochi metri dai culmini delle capanne, dal ventre della macchina uscirono sei tubi bianchi, che rimasero penzoloni nel vuoto: ed ecco, a un tratto dai tubi scaturì in bianchi getti l'alimento, il latte celeste. I due tubi centrali gettavano entro la fossa, ma intanto un diluvio di alimento cadeva a casaccio su tutto il villaggio, ed anche al di fuori, trascinato e polverizzato dal vento delle trombe<sup>25</sup>.

Qui il giunonico *cybermostro* somiglia a una reificata Natura matrigna leopardiana, in questa inversione (o per meglio dire giustapposizione) di ruoli tra selvaggio e civilizzato, dove un oggetto talvolta distrugge, talvolta nutre<sup>26</sup>.

25. P. Levi, *Vizio di forma*, p. 195.

26. Non c'è lo spazio per analizzare il legame di questi autori con il Leopardi delle *Operette morali*, ma per ora basti dire che per la caratterizzazione di personaggi-attanti, per la visione apocalittica e per l'impiego della struttura dialogica e dell'umorismo, è possibile ritrovare nell'opera distopico-fiabesca che stiamo analizzando in questa sede un rinvio all'opera in prosa dello scrittore recanatese. Molta critica si è occupata del legame tra Leopardi e Volponi (cf. *infra* n. 36), ma ci auguriamo di poter estenderla in altra sede a Parise e Levi. Per approfondire il rapporto tra apocalisse ecologica e poesia leopardiana cf. «Eco-Leopardi». Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della Natura», numero monografico di *Costellazioni*, X, 2019, F. D'Intino (a cura di).

Nel *Crematorio* di Parise, invece, il mostro presente in quasi tutti i racconti è il denaro (« la sola realtà esistente è quella economica »<sup>27</sup>), incarnato nelle figure senza nome prima menzionate tramite epiteti. La tesi che vuole dimostrare Parise, somigliante all'insegnamento morale che il bambino dovrebbe ricevere attraverso il meccanismo dell'apodissi nelle fiabe, è che gli uomini sono sottomessi a rapporti gerarchici di potere tra padrone e umano (a voler dire che il padrone non è uomo, è altro, è un mostro delle fiabe), ove l'umano assume connotati sempre più animaleschi, bestiali, e ricopre funzioni che molto esulano dalle azioni generalmente compiute quando si è provvisti di libero arbitrio. I codici della fiaba qui sono adattati, si direbbe quasi *travestiti*, assumono un altro ruolo. L'assenza di introspezione da parte dei personaggi rappresenta il procedimento di alienazione descritto nella sua dimensione meccanica, stereotipata, anche qualora i personaggi parlino in prima persona, come nel caso di quasi tutti i racconti di Parise: « sono una ragazza di ventitré anni e da cinque lavoro come commessa in un grande magazzino »<sup>28</sup>; « il mio lavoro, i miei guadagni, la mia posizione sociale, sono buoni: potrei dire ottimi se ad esprimermi così allegramente non mi trattenesse una naturale diffidenza per il domani »<sup>29</sup>; « sono impiegato e nella mia vita non c'è posto che per il lavoro »<sup>30</sup>. Se Puglia diceva che non dovremmo confondere l'umanità dell'uomo con la sua *agency* narrativa, ecco che il mondo del lavoro alienato sembra aver capito perfettamente questo procedimento, e la vita monotona di un operaio assomiglia a quella di un personaggio di fiaba, identico a tutti gli altri, che incarna un ruolo fisso all'interno di una storia<sup>31</sup>. E così pare quasi che si retroceda rispetto a quanto sostiene Muzzioli, ossia che il protagonista delle distopie diventa, sì, « un osservatore inutilmente consapevole, che non può fare niente per evitare la catastrofe e anzi ne viene travolto »<sup>32</sup>, ma è allo stesso tempo lucido rispetto a quanto gli accade intorno:

---

27. G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, p. 43.

28. *Ibid.*, p. 156.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. *Ibid.*, p. 52.

31. In Parise questi esseri alienati sono però consapevoli di esserlo e parlano della loro condizione, cosa che raramente avviene nella fiaba e soprattutto nella vita, come sosteneva già Montale in una recensione alla silloge: « i personaggi pure restando anonimi [...] vivono in ambienti ben definiti, hanno caratteri fisici e psicologici accettabili ma perdono alquanto in credibilità. Altro è trovarsi nella condizione di robot, altro sapere di esserlo. Le figure di questo *défilé* pensano e riflettono sulla loro condizione con una straordinaria consapevolezza, ciò che nella vita quasi mai accade » (E. Montale, « Il crematorio di Vienna », *Corriere della Sera*, 25 gennaio 1970; cito da *Goffredo Parise*, M. Belpoliti, A. Cortellesa (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2016, p. 256).

32. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 22.

un potenziale effetto di straniamento, un risvolto critico e autocritico, nel fatto che la *degenerazione* obbliga – a volte fino all'assurdo e al grottesco – a guardare il genere umano da fuori, precisamente dalla specola della sua scomparsa<sup>33</sup>.

Nelle storie che esaminiamo qui, invece, con rassegnazione e distacco si annulla ogni potenzialità critica nella mente degli attanti, che esistono in quanto eseguono delle azioni. Sara Gemma a proposito di *Storie naturali*:

nel mondo possibile di cui racconta Primo Levi, dal semplice servirsi delle macchine si è finiti allo stadio più avanzato della disumanizzazione, in cui l'essere umano diviene un cieco esecutore degli ordini ricevuti, annullando ogni *ratio* critica<sup>34</sup>.

### Uomini bestiali e animali umanizzati (ma disumani)

Guardando da vicino *Il pianeta irritabile* di Volponi, l'elemento della disumanizzazione emerge in maniera ancora più consistente. I quattro personaggi della storia sopravvivono all'Apocalisse e intraprendono un'odissea alla ricerca della salvezza in un universo inesplorato. Non è un caso che si tratti di tre animali e un nano, il quale, pur appartenendo al genere umano, è salvo perché deforme, *subumano*, mai davvero riconoscibile perché mutevole, anche nel suo nome che cambia ogni volta, a differenza della scimmia Epistola, l'oca Plan Calcule e l'elefante Roboamo. Come Gemma a proposito di Levi, Muzzioli dichiara che quanto emerge dal romanzo di Volponi è che i quattro attanti prima di tutto *esistono*, poi eventualmente si attivano per cercare di sopravvivere: « Dei quattro personaggi che sono [...] non-umani o disumanizzati, non si può dare altro che il fatto brutto dell'«esserci» ». O ancora:

Impossibile l'immedesimazione psicologica. Proprio perché si ha a che fare con comportamenti «alieni», per giunta modificati in rapporto a una situazione di assoluta emergenza, non resta al narratore che rimanere a livello dell'azione dei personaggi, o meglio della *attività*, volta alla sopravvivenza [...]»<sup>35</sup>.

I quattro eroi si trovano a vivere una serie di avventure e scontri con altri superstiti, animali («le avanguardie topesche»<sup>36</sup>), pseudo-umani e pseudo-

33. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 23.

34. S. Gemma, «Il confine oltrepassato. Fantabiologia del quotidiano nelle "Storie naturali" di Primo Levi», *Finzioni*, anno 2, n° 4, 2022, p. 78-94: 84.

35. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 217.

36. P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, p. 90. Esse ricordano parecchio i *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Leopardi, il che non sorprende data la nota influenza dello scrittore

animali (il cane in posizione eretta). La tendenza a riconoscere nell'animale funzioni umane, tipica delle fiabe e allo stesso tempo dei racconti a carattere ecologico come abbiamo visto precedentemente con Puglia, nel *Pianeta irritabile* si inverte: è vero che gli animali hanno sembianze e comportamenti umani, ma questi sono ridotti alla pura bestialità, alle loro funzioni corporee più basse (e naturali), senza pudore né istinto di conservazione. Ancora Muzzioli: « non sono più gli animali a essere indotti a umanizzarsi, bensì l'uomo ad animalizzarsi »<sup>37</sup>. Ed è per questo che il nano, osservatore quasi esterno dell'evoluzione della vicenda, subirà una trasformazione al momento di combattere contro i superstiti del genere umano, in un'ultima epica battaglia, in cui dirà: « Sono più animale di voi! » (e l'elefante Roboamo risponderà ironicamente: « Guarda solo di non volerlo essere in modo diverso dal nostro »<sup>38</sup>). Ne è straniato fino al punto di una invasata *anagnorisis*, del riconoscimento di una inedita condizione animale. E però questa metaforica metamorfosi acquisisce sarcasticamente i toni epici di un rito di iniziazione, tipico della mitologia primitiva delle fiabe popolari (come secondo la teoria di Propp). Se in queste ultime stava a significare un rituale di passaggio dall'infanzia all'età adulta, il superamento della prova suprema per dimostrare di essere abbastanza maturi da entrare nella comunità dei *grandi*, in questo caso si ribalta e il nano deve provare di essere adeguato ad entrare nel mondo degli animali: combattendo al fianco di essi, dimostra così di far parte di una dimensione contraria a sé ma al contempo uguale per tutti, quella della biosfera. Prima di noi Mussgnug aveva già fatto un paragone tra *Il pianeta irritabile* e la fiaba, in particolare leggendo il romanzo come la « storia di un'iniziazione verso l'animalità »:

In seguito all'ultima catastrofe atomica, la trasformazione della superficie terrestre si è accelerata e ha dato forma a paesaggi apparentemente surreali e quasi fiabeschi. Al posto di descrizioni realistiche troviamo un susseguirsi di

---

recanatese su quello urbinate, cf. M.C. Papini, « La desinenza in -ale: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », in *Pianeta Volponi: saggi interventi testimonianze* (giornate di studio dedicate a Paolo Volponi, Urbino – Urbania – Cagli, 2-4 novembre 2004), Pesaro, Metauro, 2007. Insieme a Papini, Andrea Inglese sostiene che *Il pianeta irritabile* « si rifà ad una duplice ed apparentemente inconciliabile prospettiva: a quella popolare della letteratura di fantascienza e a quella, di tradizione illuministica, della leopardiana "operetta morale" e del conte philosophique » (A. Inglese, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *Cahiers d'études italiennes*, n° 7, 2008, p. 347-357: 351). Ma cf. anche A. Raveggi, « Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco » e P. Zublena, « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi », in *Volponi estremo*, S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandroni (a cura di), p. 289-305; 461-476.

37. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe...*, p. 220.

38. P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, p. 142.

mondi discontinui e fortemente stilizzati [...]. Ciascuno di questi spazi è in qualche modo funzionale allo sviluppo del gruppo dei quattro protagonisti che nel passare da un mondo all'altro cambia direzione di marcia e gerarchie interne. Le descrizioni fortemente stilizzate del paesaggio non sono l'unico aspetto dell'opera volponiana a richiamare le modalità narrative della fiaba e della letteratura allegorica tradizionale. Altrettanto significativa mi pare la presenza di una serie di avversari umani e animali [...] la cui disfatta porta i quattro protagonisti più vicini al loro sogno di un regno utopico di salvezza<sup>39</sup>.

Se il rito di iniziazione, così, ci porta ad avvicinarci al genere della fiaba, lo stesso fa la presenza di numerosi animali, che però sappiamo essere sempre molto presenti anche nelle distopie a tema ecologico. Infatti, le frontiere tra l'uomo e l'animale al momento attuale dell'emergenza climatica e ambientale si assottigliano poiché tutte le categorizzazioni finora operanti – tra natura e cultura, tra selvaggio e civiltà – vengono finalmente messe in discussione. Se lo abbiamo appena visto nitidamente in Volponi, ciò si evince anche in Levi, per cui ad esempio *l'amico dell'uomo* – questo il titolo di una delle *storie naturali* leviane – non è il cane bensì una tenia che abita l'intestino dell'umano e che è in grado di dedicargli poemi dall'interno, acquisendo dunque una *agency* narrativa fondamentale; così come la gallina censora di *Censura in Bitinia* o il *vilmy*, pseudo-gatto dal latte magico protagonista del racconto omonimo incluso in *Vizio di forma*<sup>40</sup>. E al contrario sorprende ancora meno che l'Uomo sia oggetto di un'ideazione tecnologica nel *Sesto giorno*, altro racconto della stessa raccolta: «L'Uomo non sarà dunque né artropodo né pesce; resta da decidere fra un uomo mammifero, rettile o uccello»<sup>41</sup>; «bestia verticale, quasi senza pelo, inerme, che al qui presente messaggero è sembrata non troppo lontana dalla scimmia e dall'orso»<sup>42</sup>.

Invece, sull'attenzione di Parise alla sfera animale, dunque all'omologia tra animale, uomo e macchina, si espresse Montale in una recensione al *Crematorio* uscita nel 1970:

Lo sguardo di Parise è stato sempre quello di un antropologo che abbia il capolavoro di Darwin come *livre de chevet*. Non tanto lo interessa l'uomo

39. F. Mussgnug, «Finire il mondo...», p. 26.

40. Per la rappresentazione degli animali in Levi cf. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, p. 62-63; 202-203; M. Mengoni, D. Scarpa, «Postfazione», in P. Levi, *Storie naturali*, p. 229-276, in particolare il cap. 5: «Animali condizionati». Su altre opere cf. S. Nezri-Dufour, «Le bestiaire poétique de Primo Levi», *Italies*, n° 10, 2006, p. 251-269; D. Benvegnù, *Animals and Animality in Primo Levi's Work*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

41. P. Levi, *Storie naturali*, p. 194.

42. *Ibid.*, p. 202.

come animale privilegiato (che pensa e modifica a piacer suo o distrugge la sua vita) quanto l'uomo animalesco *tout court* che continua a mostrarsi nell'attuale uomo civile ed economico. Non so se Parise si faccia illusioni su ciò che potrebbe essere l'uomo allo stato di natura, il buon selvaggio. In ogni modo è la vita primordiale quella che attrae la sua attenzione [...]<sup>43</sup>.

Non stupisce allora, nel capitolo 3, l'invocazione ai pesci (« in amore muto e natante, in seminazione stagionale, la vostra tecnocrazia o sistematica riproduttiva non conosce le belle regole della dialettica: fate e basta »<sup>44</sup>), o la presenza dell'*uomo-formica* nel capitolo 8 e dell'*uomo-angelo* nel capitolo 28, diventato tale grazie alla sua (magica) auto. Ecco che, ancora una volta, essere animale, essere umano ed essere oggetto si confondono e la loro rappresentazione assume sempre più sia le istanze dell'ecocritica materiale e de-antropocentrica (persino de-antropizzata) che quelle della fiaba. L'uomo ha un'agentività e un ruolo attanziale identici agli altri enti dell'ecosistema, che siano animali, oggetti o macchine (ovvero oggetti magici), come il sigaro di Levi chiamato *knall* nell'omonimo racconto di *Vizio di forma*, che uccide senza spargimento di sangue, e le altre invenzioni leviane già menzionate, o gli oggetti elencati in diversi racconti del *Crematorio*, l'ossessione per i quali è dimostrata anche da una serie di digressioni (auto)critiche del narratore:

Tutti quei rapporti che avevo da ragazzo con i compagni di scuola, o gli amici da adulto, e poi quelli che avrei dovuto avere con mia moglie e i miei figli, ora li ho con le cose. Cioè con gli oggetti e tutte quelle cose, in generale, che ho davanti agli occhi e che ancora posso vedere [...] alla luce. Non voglio parlare soltanto delle cose naturali, per esempio gli alberi [...]. Certo anche quelli, insieme alle strade e alle case, alle automobili e insomma a tutto ciò che mi circonda fanno parte della grande quantità di cose a cui affido i miei sentimenti<sup>45</sup>.

### Dialoghi apatici per una violenza inenarrabile

Il brano riportato alla fine della sezione precedente, oltre al tema, ci presenta anche una forma del racconto piuttosto frequente nei testi qui presi in esame: l'alienazione del personaggio e la vuotezza di un ambiente ormai

43. E. Montale, « Il crematorio di Vienna », p. 284.

44. G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, p. 22.

45. *Ibid.*, p. 80. Per un'analisi fenomenologica del rapporto di Parise con gli oggetti cf. E. Attanasio, « Il Crematorio di Vienna di Goffredo Parise: la fede nell'oggetto », *Rivista di Studi italiani*, vol. XXXVI, n° 3, 2018, p. 205-218.

indeterminato, perché sottomesso al comune destino della sparizione, vengono descritti nei discorsi indiretti attraverso narrazioni piane, *apatiche*, anche qualora, come in questo caso, sia un narratore omodiegetico a parlare; oppure, più di frequente, attraverso il discorso diretto, ancor meglio il dialogo. Lo scambio di battute tra personaggi privi di caratterizzazione psicologica, molto frequente nei racconti di Parise e ancor di più in quelli di Levi (che talvolta somigliano a opere teatrali, per quanto è assente il discorso indiretto), ha il duplice scopo di dimostrare una tesi e di provocare nel lettore un effetto di straniamento. Se il dialogo è una forma di ragionamento sillogistico votato al raggiungimento di una sintesi moralistica, secondo un'idea di manicheismo morale che dà prova di un'alternanza tra il buono e il cattivo, nel caso delle distopie il buono è colui che enuncia la presenza del nemico senza riuscire in alcun modo a sconfiggerlo, solo a guardarlo con distacco. Per questo, ciò che manca nella distopia, generalmente presente nelle fiabe, è l'apoteosi finale, il bene che trionfa, se vogliamo, la conclusione *e vissero felici e contenti*. Questo non solo perché il destinatario non è un bambino – abbiamo detto che le fiabe sono spesso destinate anche a adulti – ma anche perché il messaggio che la distopia ecologica vuole mandare, ancora una volta universale, è che siamo tutti nella stessa situazione e abbiamo una sorta di *pattern* esistenziale comune, al di là delle nostre specifiche condizioni. D'altra parte, è noto che neppure nella fiaba l'*happy ending* è obbligato, anzi nelle fiabe letterarie la fine tragica è più che legittima, come d'altronde la violenza, assolutamente ricorrente. « Quel continuo informe schizzar di sangue dei crudeli Grimm »<sup>46</sup> di cui parla Calvino è ancora una volta presentato, nelle opere qui prese in esame, in una modalità asettica: se tutti i bambini che ascoltano storie di violenza e morte nelle fiabe le accolgono con pacatezza e accettazione (il lupo che mangia la nonna di Cappuccetto rosso, le sorellastre di Cenerentola che si mutilano perché i piedi entrino nella scarpetta, etc.), anche i personaggi delle nostre eco-distopie accondiscendono incoscienti alla loro condizione comune di attanti in un'opera – crudele – già creata per loro. Pensiamo al totale distacco provato dal protagonista del racconto 32 del *Crematorio* di Parise:

« Lei ha ucciso otto persone sparando dall'alto di una finestra sulla via sottostante. Si rende conto di quello che ha fatto? »

« Sì, me ne rendo conto perfettamente: ho colpito otto bersagli senza sbagliare un colpo »

46. I. Calvino, « Introduzione », in *Fiabe italiane*, p. 47.

« No, lei ha commesso otto delitti apparentemente senza alcuna ragione ; perché lei non conosceva affatto le persone che ha uccise. Le ha scelte così, a caso. Oppure non le ha scelte a caso ? »

« Le ho guardate a caso, così come si guarda e non si sceglie un bersaglio anziché un altro a un poligono di tiro : dove, come lei sa, i bersagli non sono uno, ma innumerevoli e tutti allineati »<sup>47</sup>.

O pensiamo alla stessa bella addormentata di Levi di cui abbiamo detto prima, che degli stupri subiti durante il congelamento parla come di una « seccatura », « una noia da non dirsi »<sup>48</sup>; o ancora alla segretaria desiderata dal Versificatore leviano e appunto ridotta a oggetto da un oggetto, reificata da una macchina che esercita un potere mostruoso su di lei. Come questi esempi di ultraviolenza, tutti gli elementi visti fin qui servono dunque a descrivere un ecosistema in cui personaggi alienati aderiscono completamente a un'idea preconcepita della realtà, a un discorso condotto dal potere, mostro che nessun eroe né altro attante riuscirà davvero a vincere.

Per concludere, attraverso una carrellata di esempi tratti da diversi testi, tra racconti e romanzi, si è tentato di gettare le basi per la dimostrazione di una comunanza di effetti tra il genere distopico e la fiaba: l'indeterminatezza di tempo e luogo, la mancata caratterizzazione dei personaggi, ridotti a svolgere funzioni narrative, la relazione uomo-animale-oggetto, la rappresentazione asettica della violenza, resa attraverso un linguaggio piano e l'uso frequente del discorso diretto. Tutte queste caratteristiche, riscontrate in maniera più o meno evidente nei diversi racconti, dimostrano che se è possibile fare un'ecologia della fiaba, ossia se è possibile analizzare uno dei generi più antichi del mondo mescolando gli strumenti del formalismo propiano e dell'ecocritica, allora è possibile analizzare il racconto distopico-ecologico con gli strumenti della morfologia della fiaba. Nei racconti di fate l'eroe non era più importante dell'animale aiutante o dell'oggetto magico; così anche nei racconti apocalittici gli uomini ricoprono un ruolo assolutamente analogo a tutti gli altri attanti, tutti uguali di fronte al mondo che muore.

Lavinia TORTI  
*Università di Bologna*

---

47. G. Parise, *Il crematorio di Vienna*, p. 228.

48. P. Levi, *Storie naturali*, p. 133.





**RECENSION  
BIBLIOGRAPHIQUE**



## NOTES CRITIQUES

*Italiano2020: lingua nel mondo globale. Le rose che non colsi...*, Benedetto Coccia, Massimo Vedovelli, Monica Barni, Francesco De Renzo, Silvana Ferreri, Andrea Villarini (dir.), Rome, Editrice APES, 2021, 440 p.

Cet ouvrage est issu d'une vaste enquête quantitative et qualitative sur l'enseignement de l'italien dans le monde contemporain qui a concerné 52 pays et impliqué 153 témoins (p. 8). Le volume compte 440 pages : précédé d'une introduction (p. 9-20), il est divisé en six sections composées chacune de trois chapitres, voire plus : 1. *Oggetti e metodi* (p. 21-86) ; 2. *Lo spazio linguistico dell'italiano* (p. 87-132) ; 3. *L'italiano nel mondo tra vecchie e nuove migrazioni* (p. 133-180) ; 4. *I sistemi formativi e l'insegnamento dell'italiano* (p. 181-282) ; 5. *Lingua, culture, imprese, lavoro* (p. 283-348) ; 6. *Decrescita, stagnazione, sviluppo. Per una politica linguistica* (p. 349-404) ; suivent en guise de conclusion des *Note propositive. Per una strategia di rilancio dell'italiano nel mondo* (p. 405-410) et une bibliographie (p. 419-436).

L'enquête, qui s'inscrit dans le sillage d'*Italiano 2000* de Tullio de Mauro, a été promue par ce linguiste à la suite d'une conférence tenue en 2016 par Massimo Vedovelli sur la situation de l'italien dans le monde (p. 10, 25). Une quinzaine de chercheurs y ont travaillé, coordonnés par Benedetto Coccia de l'Istituto Studi Politici S. Pio V de Rome.

L'originalité et l'intérêt de ce volume résident, à nos yeux, dans l'importance que cette enquête attribue à l'approche qualitative. Les personnalités interviewées sont considérées en effet par ces chercheurs comme des « témoins privilégiés » (p. 43) : elles sont directement engagées sur le terrain dans la diffusion de la langue italienne, donc bien informées pour expliquer ce qui se passe dans les contextes locaux où elles opèrent, pour décrire les difficultés rencontrées et les solutions trouvées ou les stratégies à envisager pour augmenter le nombre d'apprenants et par conséquent le rayonnement mondial de l'italien. Il s'agit d'enseignants qui travaillent dans les écoles étrangères publiques et privées de toute sorte et degré, ou dans les Istituti italiani di cultura (IIC), auprès des sièges de la société Dante Alighieri et

des associations locales d'émigrés. Mais il s'agit aussi de responsables de ces institutions culturelles relevant notamment du Ministère des affaires étrangères, ainsi que d'entrepreneurs et d'hommes d'affaires italiens qui exportent les produits *Made in Italy* dans ces pays, ou qui les produisent à l'étranger.

Comme les données quantitatives sont variées, hétérogènes, donc difficiles à gérer et à interpréter, leur lecture s'avère parfois contradictoire (p. 31). Dans le premier chapitre, M. Vedovelli rappelle que la quatrième place de l'italien dans le monde (d'après les données du Ministère des affaires étrangères et de la coopération internationale, MAECI 2018) n'est pas du tout confirmée par les données de la Modern Language Association of America (MLA 2018) portant sur la situation aux États-Unis, largement représentative de la tendance globale, d'après laquelle l'italien a perdu dans les années 2013-2016 20,1 % de ses apprenants, en devenant la sixième langue étudiée (p. 34, 308). L'enthousiasme des institutions et des mass-médias italiens au vu de la quatrième place des données MAECI va de pair, selon M. Vedovelli (p. 38), avec leur surprise de constater le bon classement de l'italien sans qu'une véritable politique linguistique le soutienne dans le marché global des langues, où le français et l'allemand sont mieux protégés (p. 127). Pour interpréter convenablement toutes ces données quantitatives, l'équipe des chercheurs a donc analysé les données qualitatives, constituées d'entretiens semi-directifs, plus ouverts et spontanés, conçus sous un format conversationnel souple d'une heure environ (p. 63, 68).

L'enquête a pris en considération le binôme langue-culture en l'associant étroitement à celui, tout aussi fondamental, de société-économie, car, pour comprendre l'évolution de l'enseignement de l'italien à l'étranger pendant ces dernières années, il faut traiter la question dans toute sa complexité linguistico-culturelle et socio-économique (p. 49, 285) : l'offre et la demande sont en effet liées aux différentes situations locales, qui varient grandement selon les pays, les contextes sociaux et donc les publics concernés par l'apprentissage de l'italien. Pour comprendre d'abord comment l'enseignement de l'italien s'est répandu au fil du temps dans le monde, puis comment il a évolué et enfin quel est son « état de santé » actuel, il faut tenir compte en effet des vagues migratoires successives des Italiens (p. 137, 152) : d'abord la série de migrations allant de l'Unité de l'Italie à 1945, ensuite celles suivant la Deuxième Guerre mondiale qui s'arrêtent à la fin des années 1970 et qui voient parfois les émigrés revenir au pays, puis les migrations dans les décennies suivantes, amplifiées par la crise financière de 2008, de jeunes diplômés qui, en raison de leur qualification supérieure, sont appelés « expatriés » plutôt qu'« émigrés » (p. 142, 169). On étudie l'italien là où sont arrivés les migrants (la plupart s'exprimant,

avant le boom économique de la fin des années 1950, dans leurs dialectes), là où vivent les secondes, troisièmes, voire quatrièmes générations, qui souvent ne parlent plus la langue d'origine de leurs ancêtres (p. 115), et là où cohabitent, avec des attentes et des besoins aujourd'hui très différents (p. 104-105), les anciens et les nouveaux migrants. Mais il faut considérer aussi aujourd'hui le rôle que les immigrés étrangers en Italie peuvent jouer, notamment s'ils retournent dans leur pays d'origine, en tant que bilingues italophones (p. 51, 172, 374), et tenir compte des attentes que l'Italie et sa langue-culture suscitent dans ces pays : tout projet, nécessité ou désir de migrer en Italie implique une augmentation localisée de la demande de cours d'italien.

L'offre et la demande dépendent aussi des politiques linguistiques actées ou non (p. 48, 387) par l'État italien. Les vers de Guido Gozzano « Le rose che non colsi »<sup>1</sup>, cités dans le titre du volume, renvoient à toutes les occasions perdues pour mettre en place une véritable politique de défense et illustration de la langue italienne à l'étranger (p. 24, 225). La seule exception notable a été la loi n° 153 de 1971 sur la formation et l'assistance scolaire des émigrés italiens et de leurs enfants, mais qui, ayant été promulguée tardivement, a davantage servi à initier à l'italien les étrangers italophiles que les enfants des émigrés (p. 139, 153).

Une attention particulière est portée dans ce volume aux établissements où l'on enseigne l'italien à l'étranger (p. 188), au profil et à la formation des enseignants (p. 195, 199, 229), à la production éditoriale de manuels et grammaires (p. 232), au public de ces cours (p. 205, 216) et à ses motivations (p. 331, 339, 373 *sq.*). La question de l'enseignement de l'italien avec les TICE en classe ou en distanciel est aussi prise en compte, tout comme l'offre didactique disponible en ligne (p. 191, 242). Un chapitre est consacré aux certifications internationalement reconnues (CELI, CILS, PLIDA) (p. 259-281).

Un autre sujet largement traité par plusieurs intervenants est la concurrence variable entre les langues étrangères d'un pays à l'autre tout comme la suprématie partout indiscutable de l'anglais (p. 120-124, 130-132). Si, notamment après la crise de 2008, l'italien en tant que langue de culture a commencé à perdre, comme toutes les disciplines relevant des sciences humaines, de sa valeur dans les pays occidentaux (p. 356, 359), la perception de son utilité économique dans l'exportation du *Made in Italy* (p. 294, 311, 323) – c'est-à-dire sa *spendibilità* (p. 360) dans le monde du travail – n'a pas été pour autant renforcée, sauf dans des pays tels que le Cameroun, l'Égypte, la Macédoine et le Sénégal (p. 367), qui considèrent l'Italie comme

1. G. Gozzano, *Cocotte*, v. 69-70, in *I Colloqui*, Milan, Fratelli Trèves, 1911.

un lieu possible et économiquement rentable d'immigration. D'un côté persiste l'attrait du Grand Tour en Italie (p. 371), d'autre part les nouvelles dynamiques sont liées aux flux d'immigration dans ce pays.

Notre compte rendu ne peut qu'évoquer quelques aspects traités dans ce gros volume dont l'articulation en vingt et un chapitres est particulièrement complexe. La réflexion de ces multiples contributions est du reste richement nourrie et soutenue par les propos des témoins privilégiés : interviewés et chercheurs, tous témoignent avant tout d'un attachement affectif et intellectuel à cette langue qui, avec ses migrants, a essaimé hier et aujourd'hui dans le monde et qui, avec ses immigrés venus de l'étranger, continue de vivre et de se répandre, comme le montrent les enseignes commerciales de l'espace urbain (p. 325) dans les pays ciblés par l'enquête : la langue italienne et les produits *Made in Italy* y sont visibles et nombreux, à côté des langues locales et de l'anglais.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

***Le temps des Italies. XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Jean Boutier, Sandro Landi et Jean-Claude Waquet (dir.), Paris, École française de Rome – Passés/ Composés, 2023, 756 p.**

Est-il possible d'écrire l'histoire de l'Italie avant l'Unification ? Pendant de longs siècles, la Péninsule se présente comme une *koiné* culturelle à première vue uniforme qui montre, toutefois, une pluralité politique, économique et sociale dont il est extrêmement complexe de rendre compte. Le sujet se trouve au centre de riches débats historiographiques et ce sont là les questions que les éditeurs scientifiques de cet ouvrage collectif se posent. Faut-il resserrer la focale à l'étude d'une seule cité (ou, plus tard, d'un seul État-région) ou privilégier une approche de récit sur le temps long ? En choisissant cette dernière option, une certaine historiographie (datée) a longtemps proposé le récit fédérateur des XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles comme une anticipation de l'Unité et celle-ci comme une fin nécessaire.

Or des termes comme *Italia* ou *Italiani* sont abondamment utilisés par les princes, diplomates, lettrés, poètes et chroniqueurs tout au long de la période entre la fin du *Regnum Italicum* et l'Unité ; pour tout dire, *Italia* est probablement le toponyme le plus ancien en Europe. Faut-il pour autant penser l'histoire de ces siècles comme celle d'un État-nation en préparation ? Certainement pas.

En dépassant la distorsion cognitive du récit national, ce volume souhaite raconter les histoires proches et différentes de ces territoires, sans les enfermer dans une trame qui, dans une lecture téléologique, laisserait

penser le tout comme une histoire seule et unique. L'ouvrage souhaite offrir, de cet espace « aux identités multiples » (p. 64), « une histoire qui est déjà commune, mais pas encore unique » (p. 12-14) – d'où ce toponyme décliné au pluriel dans le titre, « Italies ». Dévoilant intersections et spécificités, il entend également contribuer à nourrir les connaissances dans un domaine de recherche déjà largement fouillé.

Plus de 700 pages, divisées en 34 chapitres thématiques – dont il serait impossible de résumer le contenu par le menu –, présentent les acteurs institutionnels (autorités temporelles et spirituelles), les mécanismes politiques complexes (communes, républiques, puis seigneuries dans le nord et au centre, et formes monarchiques stables dans le sud de la péninsule) et les constructions symboliques (philosophiques, littéraires et iconographiques). À travers une pluralité de perspectives historiographiques, les auteurs des contributions interrogent les dynamiques diplomatiques, institutionnelles, démographiques et économiques qui s'établissent au sein des territoires de la Péninsule, déplaçant la focale des lieux centraux aux espaces marginaux et revenant en arrière, ou encore poussant le regard au-delà des Alpes et des mers, afin de relativiser et de circonscrire les particularités « italiennes » (p. 206 et p. 221-224).

L'intérêt de l'ouvrage tient en particulier aux trois échelles d'observation adoptées : péninsulaire, locale et globale. La première partie du volume interroge la pertinence même de tenir l'Italie comme grille d'analyse dans la réflexion sur la pensée politique, l'art, le droit, etc. sur une si longue période ; y sont étudiées la circulation des informations et des savoirs ainsi que la production artistique et manufacturière. La deuxième partie s'attache, entre autres, aux relations des hommes dans la société, analysées dans la dimension de l'entre-soi familial ou des lieux publics de l'administration du pouvoir. Sont examinés également le phénomène urbain, la naissance et le maintien des réseaux territoriaux entre les villes et les modèles d'exploitation rurale (grandes propriétés foncières au sud, métayage au nord). Enfin, dans la troisième partie entrent en jeu de façon prépondérante le concept « d'universalité » au sens religieux, ainsi que les rapports à la mer et au monde ottoman.

Dans ces pages, la macro-histoire côtoie la micro-histoire.

Une idée abondamment mise en avant est celle des territoires de la péninsule italienne comme de véritables *laboratoires*, lieux de réflexion politique, diplomatique et juridique extrêmement vivaces (par exemple, chapitres 10, 11, 15, 30) ; par ailleurs, qu'il s'agisse du Moyen Âge ou de la première modernité, la Toscane est souvent prise comme observatoire privilégié, et son fonctionnement comme parangon d'organisation des sociétés du centre et du nord de la Péninsule.



De belles pages sont consacrées à ce que l'historien Giuseppe Galasso définissait comme *preponderances étrangères*<sup>2</sup>. En effet, dans l'Italie des seigneuries, après le traité du Cateau-Cambrésis et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, environ 40 % de la population italienne se trouve sous la souveraineté du roi d'Espagne et, jusqu'au milieu du *Seicento*, le constant recours à une politique d'alliances matrimoniales, les querelles de préséance, la course aux titres prestigieux de la part des dynasties princières et des principales familles de la noblesse montrent de quelle manière celles-ci tentent d'affirmer leur pouvoir et de maintenir un équilibre géopolitique péninsulaire. Par ailleurs, les préjugés et le sentiment d'*Antispagnolismo*, nés au XVI<sup>e</sup> siècle, sont récupérés au XIX<sup>e</sup> siècle comme mythe fondateur négatif dans la construction du nouvel État unitaire, alors que l'image de l'ennemi Turc – qui a tant effrayé les habitants de la Péninsule – est remplacée, pour ainsi dire, par celle de l'Autrichien depuis que Vienne a imposé sa *plenipotenz*.

Quoi qu'il en soit, il faut attendre la lecture historiographique du XX<sup>e</sup> siècle pour percevoir la péninsule italienne de l'époque qui suit la *pax hispanica* non comme un territoire humilié sous le joug espagnol, mais comme un sous-système du plus grand système impérial (p. 415-417). En outre, concernant la complexité des relations avec *l'ailleurs*, intéressantes sont les pages évoquant guerres, influences et alliances au niveau européen entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi que celles sur les conflits, les échanges et les « coprésences » avec l'empire ottoman. En effet, depuis la terrible prise d'Otrante (1480-1481) et pendant des siècles, le spectre de l'invasion turque tourmente les « Italiens » et, pourtant, rapprochements, traités économiques, voire alliances avec la Sublime Porte sont monnaie courante de tout temps.

Disons enfin que cet ouvrage scientifique se montre accessible également à un large public. Il propose de nombreuses – et utiles – cartes illustratives ainsi que le choix de consacrer une place, à la fin de chaque contribution, à des « images iconiques » (relevant de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, etc.), qui permet de présenter l'art italien dans toute sa richesse et sa diversité, à travers les lieux et le temps, sans bornes ni frontières (p. 19-20). En outre, la structure du volume selon des temporalités multiples – la disposition des contributions ne suit pas un ordre chronologique – participe de la volonté éditoriale de faire état de la complexité de l'objet de recherche choisi et permet au lecteur de picorer librement, au gré de ses envies et de ses intérêts.

2. G. Galasso, *Dalla « libertà d'Italia » alle « preponderanze straniera »*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

L'objectif annoncé – « faire saisir la complexité d'un objet historique qui se connaissait assez d'éléments d'unité pour faire l'objet d'une enquête commune, et assez de motifs de diversité pour ne pas pouvoir être réduit à l'harmonie d'un ordre ou au fil d'une intrigue » (p. 18) – est atteint.

Valeria CALDARELLA ALLAIRE

**Alice Cencetti, *Il Pascoli degli italiani. Storia di una poesia nella scuola nazionale (1912-1962)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2023, 181 p.**

La monografia di Cencetti si compone di una breve *Introduzione*, un capitolo proemiale intitolato *Premessa. Anatema crociano e sue conseguenze* e due parti: la prima, *Pascoli e la scuola fascista*, composta da quattro paragrafi (*Uno spirito della vigilia, L'antologista antologizzato, Un poeta per l'infanzia?* e *Un caso di studio: il liceo classico « Giulio Cesare » di Roma*); la seconda, *Tempo di edificare*, parimenti strutturata come la prima in quattro sezioni (*Il gattopardismo della scuola postfascista, Uno dei traghettatori del dopoguerra: il caso Bargellini, Piccoli pascoliani crescono e Il controcanto della critica*). Chiudono il volume le *Conclusioni* e l'*Indice dei nomi*.

Inaugurato da un incipit accattivante che da solo vale un trattato sociologico sulla natura degli italiani, che « sognano dannunzianamente e vivono pascolianamente » (p. 13), il volume ricostruisce con competenza e acribia la ricezione scolastica, in particolare per quanto riguarda la scuola elementare, di Pascoli a cavallo tra scuola liberale, dalla riforma Casati in poi, scuola fascista, con la riforma Gentile e le successive che durante gli anni Trenta ne snaturarono l'impostazione, e scuola repubblicana, per la quale i cambiamenti, ossia l'eliminazione della cornice ideologica imposta dal regime venne sostanzialmente demandata alle stesse figure che l'avevano gestita durante il Ventennio. Strumento di lavoro imprescindibile per questa ricostruzione, come dichiarato dall'Autrice a p. 17, è l'analisi delle « antologie e, seppur in misura minore, [delle] storie letterarie. I libri di scuola, cioè, dalle elementari alla scuola superiore di primo e secondo grado, in un percorso che si situa tra storia della scuola e storia dell'editoria » (p. 17). E proprio alla forma e alla natura dei libri scolastici, e in particolare alle antologie, sono dedicate importanti riflessioni che occupano le pagine centrali dell'*Introduzione*.

Nella *Premessa* Cencetti si sofferma dapprima sulle fasi che portarono all'inappellabile « stroncatura crociana » (p. 30) della poesia pascoliana – giudicata oltre che impoetica anche frutto di una sensibilità malata e quindi inadatta a entrare nelle antologie scolastiche, e in particolare in quelle

per le elementari – sottolineando come in questo caso « l'anatema » (p. 34) del filosofo napoletano restasse del tutto inascoltato e, anzi, proprio la sua critica a Pascoli di frammentismo contribuì a rafforzare la convinzione che il poeta fosse pienamente adatto ad essere antologizzato – cosa peraltro già avvenuta, come candidamente ammesso da Pascoli stesso, mentre egli era ancora in vita –, mentre nessuno condivise l'accusa di decadentismo morboso e corruttore, avvalorando invece l'idea, presto divenuta stereotipo, di un Pascoli poeta facile perché fanciullo, adatto alle menti giovani e ai cuori innocenti che la scuola aveva il compito di plasmare, decretando con ciò da un lato il successo e la notorietà del poeta, ma dall'altro la sua banalizzazione e sottovalutazione critica.

Lo studio, molto ben documentato e impreziosito da un ricco apparato citazionale, tratto in particolare da un selezionato *corpus* di lettere, ripercorre quindi la fortuna scolastica della lirica pascoliana seguendo sostanzialmente due linee guida e strutturandosi nelle sezioni già ricordate: le linee guida sono il ruolo di Maria nell'edificazione del mito di Pascoli poeta per l'infanzia e le differenti e successive redazioni di *Fior da fiore*, mentre le sezioni scandiscono temporalmente il percorso, stabilendo come linea di confine tra le due fasi l'avvento dell'Italia repubblicana.

Indubitabile e di peso la funzione della sorella del poeta, figura cardine in quanto gelosa custode della sua memoria e per questo motivo riconosciuta come unica interprete accreditata del suo messaggio poetico e umano. Cencetti colloca in *Limpido rivo* (1912) l'inizio della vulgata di Pascoli poeta facile, costruita sull'immagine di un uomo perseguitato dalla sventura eppure mantenutosi buono e, anzi, evangelicamente disposto al perdono verso coloro che di queste sventure sono stati causa e motore. Dopo alcune considerazioni proemiali sulla possibilità di una contiguità ideologica al fascismo, almeno per alcuni aspetti, di un Pascoli che fosse sopravvissuto al 1912, l'attenzione maggiore la studiosa la dedica quindi al ruolo che Maria ebbe nel promuovere la poesia del fratello durante il Ventennio grazie ai noti, anche se non ancora ben studiati, amichevoli e proficui rapporti intrattenuti tanto con il mondo dell'editoria quanto con quello politico, a partire dallo stesso Mussolini e proseguendo con diversi altri gerarchi del regime, ministri dell'istruzione compresi, tra i quali spicca, per il tono confidenziale con il quale Maria gli scrive, Giuseppe Bottai. Cencetti descrive Mariù come « donna d'ordine, conservatrice, cattolica, più realista del re, certo sfornita di una adeguata strumentazione intellettuale propizia all'atteggiamento critico, che vedeva in Mussolini colui che quell'ordine aveva ripristinato e consolidato » (p. 47) e che, anche solo per le comuni origini romagnole, oltre che per la già evocata presunta vicinanza ideologica, poteva essere naturalmente identificato come il miglior protettore della fortuna del fratello.

Attraverso il ruolo di Maria, viene quindi ripercorsa la vicenda editoriale di *Fior da fiore*, che già nel 1902 conteneva alcuni testi pascoliani, dall'edizione Sandron del 1930 curata da Benedetto Migliore, passando per l'edizione mondadoriana del 1934 curata da Carlo Saggio, poi a quella del 1937, sempre per Mondadori, affidata a Domenico Mosetti e a Odoardo Gori che, per divergenze tra quest'ultimo e l'editore, non vide mai la luce, sino all'edizione affidata nel 1941 ancora da Mondadori a Luigi Pietrobono che la portò a compimento, ultima della serie, nel 1948, a guerra già finita. Tranne che per quest'ultima, è un percorso di progressiva e sempre più accentuata fascistizzazione del testo, e quindi anche delle liriche pascoliane in esso contenute, che certifica come «da Gentile in poi, Pascoli rimase un autore indiscusso e indiscutibile nel canone degli scrittori antologizzati per le scuole, selezionato e sezionato in base al grado di istruzione, nel senso che è possibile evidenziare differenze di approcci antologici nei libri di lettura per le elementari e nelle antologie per le superiori. Pascoli fu un autore ministeriale quant'altri mai» (p. 61). Nel variare dei testi pascoliani scelti per entrare nell'antologia, a cominciare da quelli selezionati già nel biennio 1923-24 dalla commissione per la revisione dei libri di testo presieduta da Giuseppe Lombardo Radice fino alla scelta del libro unico per le scuole elementari, introdotto a partire dall'anno scolastico 1930-1931, le liriche del poeta vengono quindi sempre più conformate alle necessità dei programmi ministeriali e all'«impostazione culturale e didattica secondo i criteri idealistici di una scuola formativa e non informativa [...] di testi che dovevano corrispondere anche a principi estetici con la messa al bando di tutto il rigido nozionismo e l'enciclopedismo della vecchia pedagogia positivistica» (p. 95-96), oltre che, ovviamente, alla necessità postunitaria di fondare una nazione basata su principi positivi e, successivamente, all'ideologia del regime che, tendendo alla creazione dell'uomo nuovo fascista, espunge dal canone antologizzato il Pascoli ripiegato sulle sventure familiari a favore del poeta che si sofferma su quell'immagine rurale e campagnola pienamente rispondente all'esaltazione della dimensione rural-guerriera congeniale alla propaganda di regime e in linea con il verbo mussoliniano per cui «È l'aratro che traccia il solco, ma è la spada che lo difende». Di conseguenza, nelle selezioni per le antologie «il primato va al Pascoli campestre, georgico, rurale, quasi a voler confermare la lettura crociana di un Pascoli semplice bozzettista o paesaggista: inutile scomodare il simbolismo, le figure retoriche, il fonosimbolismo, del resto per le scuole elementari il discorso sarebbe stato quanto mai fuori luogo. E così troviamo scelte per lo più da *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*, come *Sera d'ottobre*, *La domenica dell'ulivo*, *La nonna*, *La rondinella*; e non mancano casi di poesie più lunghe, solo parzialmente trascritte, come *Il nido di farlotti*, riprodotta solo dall'undicesima alla tredicesima strofa, e *La canzone della*

*granata*, riportata solo nella quinta lassa» (p. 102-103). Attenzione è posta anche al ruolo e alla presenza nelle antologie del Pascoli dialettale, almeno sino all'imposizione della politica linguistica fascista, ufficializzata per le scuole nel 1934, ma già operante *de facto* dal 1925 (cf. p. 104 e le seguenti dedicate ai sussidiari o agli almanacchi di cultura regionale). Solo nel 1938, poi, dopo una nuova revisione ministeriale dei libri di stato adottati nelle varie classi elementari, al Pascoli rurale verrà preferito per ovvi motivi propagandistici il poeta nazionalista, più consono alle nuove istanze imperialistiche e finanche razziali del regime.

Conclusa la prima parte della ricerca con un paragrafo dedicato ai testi e alle antologie per le superiori di primo e secondo grado e al caso specifico del liceo classico Giulio Cesare di Roma, nella seconda e più breve parte Cencetti si concentra sulla situazione dei testi pascoliani che dal dopoguerra arrivano alla riforma della scuola media del 1962. Costatata la mancata defascistizzazione del mondo dell'istruzione, mancanza che del resto riguardò la generalità della pubblica amministrazione italiana, e sottolineato come il processo di adattamento dei testi alla nuova realtà repubblicana fu limitato non solo a causa della necessità di consolidare alcuni principi « politici, culturali, religiosi ideologicamente più favorevoli per imbrigliare le pressioni che potevano determinarsi dalla nuova ventata del Nord » (p. 143), ma anche all'obiettivo di riconfermare comunque precisi valori ed istanze del passato, Cencetti constata come la conseguenza di questo percorso fu che « rimasero gli autori vecchi e i libri vecchi per un'Italia che avrebbe dovuto rinascere nuova » (p. 144), tra i quali nuovamente *Fior da fiore* nella già ricordata edizione mondadoriana curata da Pietrobono, il cui risultato per quanto riguarda l'autore di *Myricae* fu che « da un punto di vista dell'immagine, Pascoli ne usciva forse meno poeta dei campi rispetto al recente passato, ma comunque poeta moralizzatore e educatore, con nessuno spazio lasciato alla componente autobiografica » (p. 148). Dopo essersi soffermata sul caso di Piero Bargellini, uno dei tanti attori della scuola fascista sopravvissuto al cambiamento e subito recuperato dal nuovo ordine repubblicano, l'Autrice si dedica a delineare il differente sviluppo da un lato delle antologie per le elementari, che sostanzialmente si mantennero sulla linea stereotipata del Pascoli *buon fanciullo* per i fanciulli, dall'altro della manualistica e delle antologie per le scuole superiori, che invece sviluppano la tendenza già in parte presente durante il fascismo di una maggiore attenzione tanto all'esegesi del testo lirico quanto al suo legame con il dato biografico. Dalle considerazioni sui manuali di Sapegno, Flora e Russo, Cencetti passa alla più generale presa di coscienza degli studiosi sull'importanza, la profondità, il simbolismo, la complessità linguistica, in sostanza la modernità innovativa e quindi la rilevanza critica per la comprensione della poesia del Novecento della lirica pascoliana:

un ruolo, quello della critica, che fortunatamente fece da controcanto alla persistente semplificazione, ancora pervasiva soprattutto a livello dell'istruzione primaria, di Pascoli, decostruendo la pluridecennale immaginetta santificatrice che del poeta e della sua lirica era stata data. Grazie all'opera di diversi critici – Siro A. Chimenz, Gianfranco Contini – Pascoli arriva finalmente a ricoprire quel ruolo nella poesia italiana contemporanea che «è quanto di più lontano esista da quello somministrato a generazioni di inconsapevoli fanciulli in età scolare» (p. 166).

Le conclusioni di questa eccellente monografia se da un lato lamentano la persistenza scolastica di un retaggio interpretativo che sopravvive ancora oggi nella manualistica, dall'altro attribuiscono i giusti meriti al lavoro di una critica liberata da pastoie idealistiche o da soggezioni ideologiche, e aperta invece, come è giusto che ogni studioso di vaglia faccia, a «quelle prospettive future [che] ci dicono che ancora molto può, e deve, essere fatto per rinnovare la manualistica scolastica e, di rimando, la didattica di un autore come Pascoli» (p. 174).

Luca BANI

«Migrant.es engagé.es. Cas italiens aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 156, janvier-mars 2023, dossier monographique, Isabelle Felici (dir.), p. 15-110 [en ligne: <https://journals.openedition.org/chrhc/20919>]

Anche se, oggi, la storia dell'emigrazione italiana è ricca di un'ampia bibliografia e ha ispirato numerose narrazioni – testimoniali o finzionali<sup>3</sup> – ampie aree del continente diasporico rimangono a noi ignote, o solo parzialmente note. Salutiamo quindi la scelta di un approccio raramente utilizzato per questo dossier su «Migrant.es engagé.es. Cas italiens aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles», coordinato da Isabelle Felici e pubblicato nel primo trimestre del 2023 nel numero 156 dei *Cahiers d'histoire*.

Che ne è dell'impegno politico in contesto migratorio (sia che esso abbia avuto origine in terra straniera o che l'immigrato sia arrivato nel Paese ospitante forte di una precedente esperienza militante)? Come evolve tale impegno, come si rafforza o, al contrario, viene meno di fronte alle nuove realtà da affrontare? Queste sono state le domande fondamentali che hanno

---

3. Dopo diversi decenni di rimozione, a partire dai primi anni del nuovo millennio l'emigrazione italiana diventa oggetto di numerose rivisitazioni sia in campo letterario sia in campo cinematografico e televisivo. Si veda il nostro articolo «A cent'anni dall'America: postmemory e rivisitazione creativa», in *Senza Trauma*, a cura di Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, p. 171-192.

guidato il seminario di ricerca nell'ambito del quale sono stati presentati i cinque casi di studio qui raccolti. Essi tracciano una mappa che si estende dall'Egitto al Sud America, da Londra al New Jersey, dall'ex Unione Sovietica alla Svizzera e al Belgio, un Paese, quest'ultimo, dove la storia dell'industria mineraria è pressoché indissociabile da quella dell'immigrazione.

Il panorama offerto da questo dossier è quindi molto diversificato e alterna due tipi di approccio: uno studio panoramico (per i casi egiziano e belga) e la ricostruzione di un percorso di vita (per i casi americano, sovietico e svizzero), percorsi di vita attraverso i quali la filosofia dell'impegno prende forma spesso in modo commovente. Tra microstoria e macrostoria vengono scritte nuove pagine fortemente incarnate. Essa arriva fino a noi lettori, in un periodo che vede il riprodursi di preoccupanti dinamiche storiche e rende più che mai necessaria una riflessione sulla forza dell'impegno.

Dato il numero limitato di casi di studio, questo dossier non può certo essere considerato un lavoro esaustivo. È tuttavia indicativo di un momento posto sotto il segno del processo di patrimonializzazione del retaggio memoriale ed esperienziale dei migranti italiani. Coincidenza di date: nello stesso periodo in cui si sviluppava la riflessione alla base di questo dossier, il ricchissimo Museo Nazionale dell'Emigrazione Italiana – i cui reperti erano rimasti a lungo chiusi negli scatoloni al termine di un'effimera esperienza museale romana<sup>4</sup> – apriva i battenti nel porto di Genova, proprio laddove si imbarcarono tante persone che aspiravano a una vita migliore. Il recupero di una memoria rimasta a lungo sepolta induce non solo a riflettere sul passato, ma anche sul nostro presente che fatica a rispondere alla sfida posta dall'accelerazione dei movimenti migratori.

Preceduto da un'introduzione di sei pagine in cui Isabelle Felici, da diversi decenni studiosa di questioni migratorie, evidenzia la posta in gioco in ciascuno dei casi studiati, il dossier si apre con un articolo di Costantino Paonessa che affina la descrizione del contesto coloniale egiziano, attraversato da diverse ondate migratorie tra il 1861 e il 1914. Lo studioso ci invita a superare la tentazione di un approccio monolitico, dogmatico o apologetico. Analizza la gestione del rapporto di potere tra le élites coloniali e quelle della madrepatria da cui emanano le direttive. Evidenzia inoltre l'importanza delle differenze di classe e generazionali nell'interazione sociale, comunitaria e intercomunitaria. Ne emerge un panorama piuttosto eterogeneo e contrastante.

Lo storico Davide Turcato, curatore delle opere di Errico Malatesta, ripercorre la carriera di quest'anarchico italiano che fu una figura emble-

---

4. Il Museo Nazionale dell'emigrazione ha avuto sede in precedenza a Roma, nel Vittoriano, dal 23 ottobre 2009 al 31 marzo 2016.

matica del movimento alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento. Tra espulsioni e fughe, la sua traiettoria – spesso discontinua – lo portò dall'Italia in Sud America, in Inghilterra e negli Stati Uniti. Ricostruire il suo itinerario ci aiuta a capire non solo la storia delle migrazioni, ma anche quella del movimento anarchico, e l'autore dello studio ci tiene a mostrare come questo progetto politico abbia potuto servire le lotte dei paesi che hanno accolto Errico Malatesta così come quelle ingaggiate in Italia. Lo storico vede in lui l'incarnazione di una « identità nazionale senza nazionalismo » (p. 54).

Giorgio Sacchetti ha realizzato una rigorosa e commovente ricerca d'archivio sul caso di Otello Gaggi, operaio toscano pacifista, anarchico e sindacalista, costretto all'esilio per sfuggire al fascismo. Tra illusioni e disillusioni, è attraverso il prisma dell'impegno che viene ricostruita la breve vita di Gaggi, morto nel 1945 in un gulag siberiano all'età di 49 anni. L'originalità dell'approccio di questa inchiesta archivistica sta nell'attenzione portata ai diversi fattori – e in particolare all'influenza concomitante delle reti di cui Gaggi faceva parte, sia private che pubbliche – fattori che determinarono a volte fasi di grande attività seguite da momenti di ritiro e di perdita di fiducia. Giorgio Sacchetti descrive la vita di Gaggi come « emblematica [...] e simile a quella di milioni di dissidenti politici, per lo più comunisti » (p. 70), e sottolinea che pochi di loro sono sopravvissuti e/o hanno potuto testimoniare. Questa evocazione risuona tristemente con l'attualità giacché la Siberia del nostro tempo è tornata a essere la tomba assegnata alle voci del dissenso.

Specialista di storia economica e sociale, Alfredo Mignini adotta per quanto lo concerne un approccio ravvicinato, raccogliendo direttamente da Otello Palmieri, comunista italiano emigrato in Svizzera negli anni Cinquanta, la storia della sua vita. L'anticomunismo e la xenofobia erano allora molto diffusi nella Svizzera tedesca e quella che emerge dagli incontri tra l'autore della ricerca e Otello Palmieri è piuttosto la storia di un disimpegno. Mignini ci invita a non sottovalutare i fattori di discontinuità e di rinuncia che possono esistere nei percorsi di vita militante.

Germano Mascitelli e Anne Morelli hanno ricostruito una pagina di storia dei lavoratori immigrati in Belgio tra l'immediato dopoguerra e il 1950. Il loro articolo è ben documentato e ricco di aneddoti (il cui colore e la cui vivacità compensano fortunatamente qualche formulazione eccessivamente colloquiale se non scorretta): « les *signorotti* continuent de pourrir la vie des familles pauvres »; « peu intéressé à la politique » (p. 103); « vu qu'il mourait de faim », « la chose importante était de sauver sa peau » (p. 104). L'articolo evidenzia il ruolo dei fattori politici nella gestione degli « indesiderabili » contro i quali vengono messe in atto strategie repressive



sorprendentemente violente. In tanti casi gli italiani si sono dimostrati particolarmente vigili in merito alle condizioni dei lavoratori. La conclusione esamina il retaggio lasciato da questi immigrati militanti e nota una certa riproduzione sociale che dimostra come il Belgio sia ancora un Paese in cui l'impegno nel sindacato è particolarmente vivo. Ne consegue che molti di coloro che oggi detengono mandati sindacali sono di fatto discendenti di italiani. Forse più di altri, saranno stati i degni eredi di una cultura politica dell'impegno.

Evidenziando la necessità di una maggiore attenzione al rilievo di paesaggi spesso contrastanti, questo dossier ha anche il merito di prendere le distanze dal paradigma vittimario (analizzato da Daniele Giglioli in *Critica della vittima*, 2014), paradigma che per i primi due decenni del nostro secolo ha tendenzialmente connotato le rappresentazioni del migrante italiano. In un certo senso, quindi, questo dossier segna una svolta epistemologica. Attraverso i casi di studio presentati, esso mostra che gli italiani, in molte circostanze, sono stati attivi, protagonisti che si battevano per migliorare le condizioni di lavoro e di vita dei loro connazionali – nel proprio paese e all'estero – ma anche e più in generale dei lavoratori del Paese ospitante. Nonostante la volontà politica di alcuni Stati, gli immigrati italiani si sono rifiutati di essere trattati come semplici subordinati. Come scrive Isabelle Felici nella sua introduzione a questo dossier: « s'engager et maintenir son engagement en contexte migratoire, c'est, d'une manière ou d'une autre, refuser [la] sous-condition humaine » (p. 20).

Infine, lungi da ogni dogmatismo, questo dossier, soprattutto nella ricostruzione delle traiettorie personali, restituisce tutte le sfumature – le debolezze, i momenti di illusione o disillusione – che, in definitiva, garantiscono l'autenticità delle pagine di una storia piena di umanità.

Brigitte LE GOUÉZ

## COMPTES RENDUS

**Maria Pia Casalena, *Tradurre nell'Italia del Risorgimento. Le culture straniere e le idee di nazione*, Rome, Carocci, 2021, 240 p.**

Ce livre s'inscrit dans les études d'histoire culturelle initiées par Alberto Mario Banti avec son volume *La nazione del Risorgimento* (Turin, Einaudi, 2000), en proposant l'idée d'un « canon en traduction » de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à côté des classiques de la littérature italienne. Dans six chapitres très denses, où elle déploie une argumentation solide et rigoureuse, M.P. Casalena démontre que les livres traduits ont fait partie intégrante de la formation des idées nationales et qu'il y a eu un « canon étranger » durable, qui a influencé l'image que les Italiens avaient d'eux-mêmes et des autres pendant près d'un siècle.

Même si, avant 1861, on ne traduisait pas beaucoup dans la Péninsule, en explorant œuvre par œuvre, auteur par auteur, M.P. Casalena offre un aperçu très intéressant de l'histoire de l'Italie et des Italiens. L'autrice examine les géographies littéraires de l'Italie du XIX<sup>e</sup> siècle (dont les pôles étaient Milan, Turin, Naples et Florence), montrant que le « canon étranger » s'est formé sans supplanter les goûts locaux. L'affirmation du nationalisme n'a pas relégué les voix étrangères au second plan, mais a eu au contraire un effet multiplicateur : le regard et les mots de l'Autre se sont avérés essentiels autant que la redécouverte des racines et des traditions italiennes.

M.P. Casalena reconstitue l'histoire des acteurs du monde de la traduction, non seulement des grands auteurs qui se sont essayés à la traduction des classiques et des modernes au début du siècle (Cesarotti, Monti, Foscolo-Didimo Chierico), mais aussi des éditeurs qui ont encouragé la publication de textes et de collections de littérature étrangère (parmi lesquels Sonzogno et Anton Fortunato Stella à Milan, Le Monnier à Florence, Agnello Nobile à Naples) et des « passeurs *da tavolino* », médiateurs italiens des chefs-d'œuvre étrangers, souvent sous-payés et sous-employés (les plus connus étant Gaetano Barbieri, Ignazio et Cesare Cantù et Davide Bertolotti ; auxquels elle ajoute Michele Leoni et Andrea Maffei).

L'autrice examine les traductions de divers genres littéraires, notamment le roman français et anglais, protagoniste des importations de

livres depuis l'étranger (ceux entre autres de Walter Scott, Bernardin de Saint-Pierre, Madame de Staël, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Charles Dickens et Olivier Goldsmith), suivi des traductions d'œuvres historiques et d'essais économiques et politiques (parmi lesquels elle étudie les *Repubbliche* et *Nuovi principii di economia politica* de Sismondi, *Storia della decadenza e rovina dell'impero romano* de Gibbon, *Storia della rivoluzione française* de Thiers, *Storia del Regno dell'imperatore Carlo V* de Robertson). Les observations de M.P. Casalena sur les manipulations et censures des traductions sont extrêmement intéressantes. Même si les traducteurs italiens étaient très fidèles à la lettre des originaux, les livres traduits subissaient des remaniements et des coupes de la part des éditeurs qui poursuivaient des intentions spécifiques, ainsi que de celle des traducteurs eux-mêmes qui ajoutaient des annotations et des réfutations dans les préfaces ou les notes.

M.P. Casalena met en évidence les modalités éclectiques employées pour traduire et diffuser en Italie les livres étrangers, notamment les ouvrages qui semblaient inconciliables avec les idéaux du Risorgimento (d'auteurs tels que Chateaubriand, Balzac, Dickens et d'Arlincourt) mais qui ont contribué à forger une idée positive de la civilisation italienne, par un contraste polémique et une prise de distance nette, en particulier de la Grande Révolution et de l'« aridité protestante ».

En somme, le livre de M.P. Casalena offre une analyse approfondie du rôle des livres traduits dans la définition d'une idée de société nationale basée sur l'amour romantique, la religion catholique et l'amour de la patrie. Il propose également un inventaire complet des principaux *best-sellers* étrangers manipulés pour « nationaliser » les Italiens.

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO

**Edwige Comoy Fusaro, *Brouillages scapigliati. Études sur Iginio Ugo Tarchetti et Camillo Boito*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2022, 148 p.**

Le volume *Brouillages scapigliati. Études sur Iginio Ugo Tarchetti et Camillo Boito* d'Edwige Comoy Fusaro offre un panorama minutieux et approfondi de la *Scapigliatura* italienne, sous le prisme des œuvres des deux écrivains Iginio Ugo Tarchetti et Camillo Boito. L'autrice elle-même explicite les propos qui l'ont conduite à la conception de cet ouvrage : elle vise à faire découvrir la *Scapigliatura* au public francophone, grâce à une sélection d'œuvres choisies qui permettent d'en mettre en évidence des aspects

majeurs et communs aux différents auteurs. Elle se concentre donc sur ce mouvement littéraire et artistique qui plonge ses racines dans le nord de l'Italie, plus particulièrement à Milan, au cours des premières décennies qui suivent l'unification du pays : ne se reconnaissant pas pleinement dans le contexte historique et politique qui les entoure, dans cette nouvelle Italie bourgeoise, les *Scapigliati* affichent leur volonté d'explorer les aspects occultes et troubles de la société. Or, bien qu'étroitement apparentée à la bohème française – et, par la suite, européenne –, la *Scapigliatura*, qui tire son nom du roman de Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, demeure relativement méconnue auprès du public français.

Le volume s'ouvre par une riche introduction qui retrace les origines d'un mouvement depuis le début collectif et en même temps hétérogène, et les caractéristiques qui lui sont propres ; il se consacre ensuite à un rapide aperçu biographique d'Iginio Ugo Tarchetti et de Camillo Boito, puis à une présentation détaillée du contenu des quatre chapitres qui structurent l'étude.

Le premier, intitulé « Incertitudes », se focalise sur le contexte scientifique de l'époque : les nombreuses découvertes et innovations dans différents domaines de la médecine, énumérées et accompagnées de riches références bibliographiques, y sont présentées dans le but de montrer leur influence de près ou de loin sur les écrivains, tout comme la représentation dont ils font l'objet dans leurs textes. L'attention d'E. Comoy Fusaro se concentre en particulier sur les *Scapigliati* en analysant, plus en détail, les récits *Storia di una gamba* de Tarchetti et *Un corpo* de Boito : la relation, souvent problématique et complexe, que les *Scapigliati* établissent avec la science se manifeste notamment dans ce dernier, où cette discipline est porteuse de malheurs et de conséquences funestes.

Abordée sous ses différentes facettes, la question de l'identité est au centre du chapitre « Moi et les autres ». Dans un premier temps, c'est l'analyse du « moi » qui est mise en avant : les écrivains *scapigliati* le représentent souvent comme un « sujet poreux, [...] incertain, pluriel et mobile » (p. 43), comme le fait Tarchetti dans le roman *Una nobile follia*. Ensuite, à travers la présentation de trois récits des *Racconti fantastici* tarchettiens (*Un osso di morto*, *Uno spirito in un lampone* et *I fatali*), l'auteur étudie la question des identités possédées et parasitées par des forces occultes, avant d'en venir à l'examen des relations des personnages des œuvres *scapigliate* avec la figure féminine, notamment grâce à des extraits de *Le leggende del castello nero* et de *Fosca* de Tarchetti, ainsi que de *Macchia grigia* de Boito. Pour finir, l'amour, un élément souvent central dans les narrations *scapigliate*, occupe une partie importante du chapitre. Plusieurs personnages féminins, objet d'amour chez Tarchetti et Boito, sont passés en revue, leurs traits distinctifs

récurrents explicités ; s'ajoute à cela une analyse des figures féminines et masculines qui, au contraire, représentent des relations intimes socialement acceptables dans le contexte historique et culturel de l'époque. Le regard que les *Scapigliati* portent sur les femmes est souvent oblique et donne lieu à une image controversée et problématique.

Dans le troisième chapitre, intitulé « Pérégrinations », l'autrice explore le thème des « pèlerinages amoureux et artistiques » (p. 86) : on y trouve des observations sur la représentation de l'art dans plusieurs écrits de Boito et Tarchetti, tel qu'*Amore nell'arte*. Quant au dernier chapitre, « Tarchetti bohème et bourgeois », il se focalise, comme l'indique le titre, sur cet auteur et, notamment, sur sa vision de la société, d'après les propos qui ressortent de ses textes et à travers plusieurs études critiques. En effet, malgré ses apparences et sa personnalité, ce personnage clé de la *Scapigliatura* s'avère finalement plutôt conservateur, pour ce qui est de ses idées et de ses idéaux politiques. Le volume se termine par un bref chapitre conclusif et par la section « Résumés », qui répertorie les synopsis et les détails bibliographiques de toutes les œuvres de Boito et de Tarchetti mentionnées.

Cet ouvrage représente actuellement un *unicum* dans le panorama éditorial français, s'agissant d'une des rares études critiques sur la *Scapigliatura* ; de plus, il propose la seule traduction existante – à ce jour – de nombreux extraits d'œuvres littéraires *scapigliate* et d'ouvrages critiques. Le public auquel il s'adresse est varié, allant des spécialistes aux simples passionnés de littérature italienne, sans oublier les publics universitaires, tous niveaux confondus. En effet, l'essai d'E. Comoy Fusaro fait preuve d'une solide vocation didactique et pourra aisément servir dans un contexte d'enseignement disciplinaire (études italiennes, littérature générale et comparée), tout d'abord pour la clarté de l'exposition qui, toutefois, n'empêche pas une profusion de détails. En outre, un riche appareil de références bibliographiques et de notes permet au lecteur d'approfondir des sujets historiques et scientifiques abordés ou esquissés dans les différents chapitres. Quant au choix de proposer les textes en traduction française, il en facilite l'accès aux non-italophones. Cependant, on pourra regretter que l'autrice n'ait pas accordé plus de place à l'œuvre de Boito, de fait moins traitée que celle de Tarchetti, ou encore qu'elle n'ait pas pris en compte un choix plus large d'écrivains *scapigliati*. D'autres chercheurs pourront donc, à l'avenir, dans son sillage, intégrer ce champ d'action documentaire.

Martina GAZZOLA

Florence Alazard, *Jean des Bandes Noires. Un condottière dans les guerres d'Italie*, Paris, Passés / Composés, 2023, 240 p.

Le volume publié par Florence Alazard aux Éditions Passés / Composés est consacré à Jean des Bandes Noires, fils de Caterina Sforza, surnommée « la dame de Forlì », et de son troisième époux, Giovanni de Médicis, dit « il Popolano ». Loin d'être une biographie, l'ouvrage souhaite montrer de quelle manière se construit la légende qui entoure ce *terrible* guerrier et qui perdure jusqu'à nos jours. Dans cette perspective, l'auteure fait un choix narratif intéressant et commence son récit par la mort du condottière, survenue le 30 novembre 1526, pour ensuite revenir à ses origines, à sa jeunesse agitée et à sa vie d'homme et de chef militaire.

Le processus de fabrication du mythe naît à Florence, de la crise politique causée par l'assassinat du duc Alexandre de Médicis, en janvier 1537. La prise de pouvoir par Côme, fils de notre héros, à l'automne de la même année, mène à l'élaboration d'un discours bien ficelé, visant à lui offrir la légitimité nécessaire au gouvernement du duché : la figure du père, qui « laissait derrière lui des sentiments mitigés » (p. 161), est alors récupérée par les lettrés de cour et rehaussée pour asseoir l'autorité du rejeton.

Dès les premières pages, le lecteur se trouve confronté à la déconstruction des inventions (ou exagérations) qui font la renommée de Jean des Bandes Noires, en commençant précisément par ce surnom. En effet, la tradition veut que la couleur pourpre des bandes ornant la bannière de sa maison ait été changée en noir en signe de deuil et de respect à la mort de son protecteur, le pape Léon X, mais, en réalité, c'est seulement après la disparition de Jean lui-même que ce changement se produit.

Après une enfance rebelle, Jean se consacre à la carrière militaire. Il est vrai que, en 1521, il « s'est fait un nom »<sup>1</sup> ; agile, agressif, efficace, il s'est distingué pour son habileté dans la *petite guerre*, le harcèlement de l'ennemi, l'escarmouche. La légende veut que ses hommes aient été tous prêts à donner leur vie pour leur chef. Or, bien qu'il ait eu une armée dévouée et scrupuleusement encadrée, le capitaine était connu aussi pour être cruel et féroce, irascible et vindicatif ; ce n'était probablement pas le « père de [ses] soldats » comme veulent le faire croire certaines lettres ou certains documents apocryphes (p. 79). Et le Guichardin porte un jugement très négatif sur ce guerrier, qui ne répugne pas à trahir son camp par cupidité, « incité par l'attrait d'une solde meilleure et plus assurée » (cité p. 98)<sup>2</sup>.

1. D'après la lettre de Francesco Suasio à Francesco Fortunati (p. 65).

2. Il est vrai que, ailleurs, l'historien ne tarit pas d'éloges sur la bravoure et la « grande gloire de Jean » (p. 133).

F. Alazard nous mène aussi à la rencontre des proches du condottière. Elle croque le portrait de sa mère Catherine : autour de son geste de l'*anasurma* (relever les jupes et montrer les parties génitales) se construit la renommée d'une femme forte, obsédée par la procréation, d'une « *virago* » – dit Sanudo – « extrêmement cruelle et d'un esprit supérieur » (p. 44). Nous apprenons bien des choses sur Maria Salviati, son épouse dévouée, et sur les autres femmes de sa vie ; sur « Maître Abraham », le médecin personnel de Frédéric Gonzague, qui acquit une grande renommée dans toute la Péninsule pour avoir soigné sa fameuse blessure, et sur ses relations houleuses avec le marquis Gonzague lui-même. Quelques pages sont aussi consacrées à L'Arétin (p. 114-120) : en effet, le *fléau des princes* établit avec Jean une amitié tout à fait particulière, à tel point qu'il disputera à son épouse la palme de la douleur pour sa mort. De plus, ses écrits – notamment une lettre adressée à Francesco degli Albizzi – participent largement à la construction du mythe ; c'est là une relation dont on aurait aimé apprendre davantage.

L'auteure consacre également un chapitre au « rendez-vous manqué à Pavie ». En effet, ce fut à l'occasion d'une des *petites* attaques qui précédèrent l'affrontement de 1525 que Jean reçut à la cuisse l'arquebusade l'empêchant de participer à la bataille. Nombre de témoins de l'époque attribuent alors la responsabilité de la grave défaite de François I<sup>er</sup> ainsi que de sa capture à l'absence du condottière sur le terrain (p. 144)<sup>3</sup>.

Le dernier chapitre, « Fortunes », illustre comment, dans la Péninsule, le mythe est récupéré à travers les siècles, avec la même ambition de légitimation qui avait inspiré les propagandistes de son fils, Côme I<sup>er</sup> de Toscane. Durant le Risorgimento, le portrait de Jean, peint par Giuseppe Bezzuoli, et sa statue, réalisée par Temistocle Guerazzi, commandés tous deux par le grand-duc Léopold II, devaient permettre aux sujets florentins de croire que la grande dynastie des Médicis avait un rôle de médiation à jouer dans le passage vers le nouveau contexte politique. Pendant le *Ventennio*, selon le procédé récurrent de fascisation de grands personnages historiques, l'image du condottière fut utilisée pour « élaborer une généalogie fasciste [...], légitimer le nouveau pouvoir et ancrer ce dernier dans la longue histoire de la péninsule » (p. 180) : on lui conféra alors le titre de *duce* et ses Bandes furent associées aux Chemises noires.

3. Mais les voix s'élevant contre le condottière ne manquent pas ; le chroniqueur gibelin Antonio Grumello, par exemple, ironise sur les « grands bénéfiques » que Jean récolta de son ralliement au roi de France : l'arquebusade à la cuisse (*Cronaca di Antonio Grumello, pavese: dal MCCCCLXVII al MDXXIX sul testo a penna*, J. Müller (éd.), F. Colombo librajo editore, 1856, p. 355).

Mais la récupération du personnage ne s'arrête pas avec ce triste chapitre de l'histoire de la Péninsule. La culture populaire, notamment le cinéma, se l'approprie ensuite pour explorer les tourments d'une âme brutale qui trouve la paix dans la conversion à la foi catholique (*Giovanni dalle Bande Nere*, film réalisé par Sergio Grieco en 1956) ou pour représenter les effets psychologiques de la guerre sur les hommes, en se débarrassant du contexte historique, afin de mieux saisir « qui nous sommes » (*Il mestiere delle armi*, par Ermanno Olmi, 2001).

Quelques remarques conclusives. On peut éventuellement regretter l'absence de précisions sur certains concepts appliqués ici à la société du XVI<sup>e</sup> siècle, comme celui de « non-binarité de genre » (p. 44 et 49) ou celui de « parenté souple » (p. 55). Et l'idée selon laquelle les guerres d'Italie ne deviennent « européennes » qu'après l'élection impériale de Charles de Habsbourg (p. 131) pourrait être sans doute discutée. Mais il s'agit de questions assurément marginales par rapport au sujet traité: elles n'enlèvent rien à la qualité de ce volume qui s'adresse non seulement aux universitaires, mais aussi à un public plus large, et dévoile au lecteur le véritable visage de Jean des Bandes Noires, en démêlant le vrai de la légende.

Valeria CALDARELLA ALLAIRE

**Pietro Gibellini, *Un'idea di d'Annunzio. Trent'anni di studi*, Lanciano, Carabba, 2023, 729 p.**

È impossibile nel poco spazio concesso a una segnalazione rendere la ricchezza di un volume che, come recita il complemento del titolo, raccoglie i frutti della dedizione trentennale dell'Autore a Gabriele d'Annunzio e alla sua opera nelle sue articolazioni principali. Sarà quindi più utile dare al lettore un'idea almeno generale della struttura del testo che, sia detto fin da subito, copre la quasi totalità della produzione dannunziana, mancando in realtà, e per stessa ammissione dell'Autore (cf. *Premessa*, p. 7), una specifica sezione sul teatro, ma anche, almeno nell'opinione di chi scrive e senza nulla togliere all'ammirevole e scientificamente proficua applicazione di Gibellini al letterato abruzzese, una parte o almeno uno studio specifico centrato sulla narrativa breve nella sua evoluzione da *Terra vergine* (1882) alle definitive *Novelle della Pescara* (1902). Se infatti si escludono pochi e veloci accenni, poco si rintraccia su questa prima, importante e, come testimoniano le date, mai abbandonata palestra di scrittura in prosa di uno scrittore che, almeno per quanto concerne la prima raccolta, si trovava ancora a cavallo tra l'ormai istituzionalizzato filone naturalistico e la nascente sensibilità decadente nell'accezione che d'Annunzio volle imprimerle nel nostro paese.



Ecco dunque la partizione del testo: dopo la *Premessa* e le pagine destinate all'indicazione delle fonti dei testi riproposti nel volume, si trova una prima sezione, *Lo scrittore*, contenente un saggio biografico intitolato *D'Annunzio scrittore*, un breve articolo sul *Dannunzianesimo*, tre altrettanto brevi interventi sui rapporti con il naturalismo, il decadentismo e il classicismo. Segue la sezione consacrata alla poesia, nella quale sono raccolti scritti più corposi dai quali emerge con evidenza la centralità che per il Gibellini studioso, e sicuramente anche per l'uomo, ha avuto la lirica alcyonica, sulla quale sono incentrati tre dei nove saggi qui raccolti. Più variegata negli oggetti di ricerca, se così si può dire, la parte dedicata alla prosa, con interventi sulla scrittura romanzesca – il *Piacere*, *l'Innocente*, le *Vergini delle rocce* e il *Fuoco* – su quella storica – *La vita di Cola di Rienzo* – su quella giornalistica – le *Faville* – e anche su quella privata e confessionale – il *Libro segreto* –, su cui l'autore ha anticipato alcune considerazioni critiche con un saggio sulle poesie di questo *prosimetrum* (così definito da Gibellini a p. 6) inserito nella sezione precedente. Vi sono poi i saggi raccolti sotto il titolo di *Rapporti* con i quali Gibellini ripropone interventi volti ad approfondire alcune delle relazioni di d'Annunzio più significative perché esemplari di quello stretto rapporto tra arte e vita che caratterizzò tutto l'arco della sua esistenza; ed ecco allora giustificata la presenza della Duse così come quella della Venturina, l'attenzione riservata a Pascoli nel confronto tra le due officine o al diverso approccio al mito, lo studio dei rapporti con Angelo Conti, figura citata nel *Giovanni Episcopo* e calco per il personaggio di Daniele Glauro ne *Il fuoco*. Il volume si completa con una sezione intitolata *Eredità*, nella quale vengono inseriti saggi di natura diversa, ossia alcuni focalizzati sui rapporti del poeta con alcuni illustri predecessori (Ovidio, Dante, Petrarca); altri al confronto con Nietzsche per quanto riguarda i rapporti con il classico, o con Pirandello per quanto riguarda il teatro; uno d'impostazione comparatistica sulla rielaborazione della figura di Ulisse non solo in d'Annunzio, ma anche in diversi altri autori italiani a lui contemporanei o successivi; infine un saggio sulla ricezione della poesia alcyonica nel Novecento. Chiude la raccolta l'*Indice dei nomi* e un'utile *Indice dei testi dannunziani*.

Una raccolta di studi, dunque, utile tanto per lo specialista quanto per lo studente: entrambi possono infatti reperirvi non solo spunti critici di indiscutibile validità e freschezza, ma anche l'esempio di quella proficua assiduità che ha consentito a Gibellini di formarsi e di consolidare un'idea di d'Annunzio che permette di «superare il "gesto" per concentrarsi sul "testo"»: un buon esempio di come dovrebbe metodologicamente porsi lo studioso nei confronti dell'oggetto delle sue ricerche.

*Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi (a cura di), Roma, Carocci, 2023, 267 p.

Sin dalla pubblicazione di *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma e Oreste Pivetta nel 1990, la letteratura della migrazione è stata al centro di uno fra i dibattiti più animati della storia letteraria recente; non deve quindi stupire se il volume curato da Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi non si limita a produrre nuovi studi sul tema, ma cerca fin dalle scelte di composizione di ricostruirne e problematizzarne i punti cardine su più piani e settori della produzione letteraria. La scelta di lasciare ad autori e autrici dei vari capitoli – a loro volta in gran parte accomunati dalla condizione di migranti intraeuropei – la possibilità di selezionare individualmente la terminologia più congeniale ai loro metodi e ai casi studio approfonditi – ad esempio letterature migranti e italofone, produzione postcoloniale italiana, pratiche interculturali e transnazionali – sottolinea la rilevanza di terminologie e nomenclature come problema critico in sé all'interno degli studi sulla migrazione.

La questione di come trattare un oggetto letterario che già dalle prime ricerche emergeva come di difficile definizione, oltre a essere ampiamente presa in considerazione nell'introduzione, diventa centrale nel primo capitolo sulla letteratura secondaria a cura di Ugo Fracassa e in quello di Giulia Molinarolo, in cui si restituisce la dovuta rilevanza al sistema editoriale analizzando strategie e modalità del mercato, in particolare osservandone la tendenza a privilegiare « il punto di vista esperienziale, la linearità della struttura narrativa, la semplicità del registro linguistico, la tematica dell'incontro culturale, la collaborazione autoriale, il processo di costruzione identitaria, il lieto fine » (p. 72).

Anna Finozzi si concentra poi sull'inclusione nel canone letterario del romanzo per l'infanzia *Prestami le ali* di Igiaba Scego e, col quarto capitolo, dedicato da Silvia Contarini al problema dell'autorialità nella rappresentazione dell'attività del badantato, si conclude la parte del libro maggiormente incentrata sulla letteratura.

Il sesto capitolo, a cura di Emma Bond, si sofferma ancora una volta su un romanzo di Scego, *La linea del colore*, per confrontarlo ad altre operazioni di ricostruzione delle vite di Mary Edmonia Lewis e Sarah Parker Remond, migrate dagli Stati Uniti in Italia all'inizio del Novecento in cerca di una società più tollerante, ma gli altri contributi del volume guardano a linguaggi anche molto distanti dalle forme narrative usualmente considerate letterarie.

Nel quinto capitolo Jessica Sciubba coniuga «la filosofia del postumano»<sup>4</sup> col «pensiero meridiano»<sup>5</sup> per indagare Lampedusa come spazio liminale «attraversato da narrazioni divergenti» (p. 146) tra poesia e documentario, mentre Paolo Ranzini colloca l'avvento di autori e autrici migranti nel panorama teatrale dagli anni Novanta in poi, soffermandosi sulle performance orali, frutto talvolta di collaborazioni interculturali come quella tra il cantore iracheno Yousif Latif Jaralla e il «puparo» siciliano Mimmo Cuticchio. L'oralità torna poi, nel suo rapporto con la musica, nel capitolo di Luciana Manca e Alessandro Portelli sui cori interculturali come pratica di riappropriazione culturale con uno sguardo al passato.

Gli ultimi due contributi si soffermano su linguaggi di più recente sviluppo: nel capitolo conclusivo il documentarista Manuel Coser racconta l'ibridazione tra videogiochi, documentario e realtà virtuale nel suo progetto *Babel*, mentre Barbara Spadaro si sofferma su quattro declinazioni della questione migratoria nella produzione a fumetti – i racconti di viaggio, le comunità di fumettisti italiani all'estero, la narrazione dell'emigrazione da e verso l'Italia – in un confronto con l'evolversi del fumetto italiano in generale.

La volontà di non separare le opere analizzate dal canone nazionale, peraltro più volte rivendicata da autori e autrici interessate, anima trasversalmente l'intero volume, non a caso ricco di riferimenti anche alle più aggiornate ricognizioni delle traiettorie letterarie ultracontemporanee: oltre al rischio di considerare la produzione di soggettività migranti o razzializzate di per sé afferibile a una nicchia, emerge con evidenza quello di assecondare una narrazione generale su presunte «crisi» migratorie come «fenomeno» – altro termine ampiamente discusso nel contributo di Fracassa (p. 44) – di recentissima manifestazione.

Questa intenzione diffusa nei vari contributi ha una ricaduta forte su alcune prese di posizione assunte in passato dalla critica militante: se da un lato, abbandonando la qualità letteraria come parametro, questa ha rischiato di coadiuvare le logiche del mercato «nell'appiattimento del letterario sull'attualità» (p. 14) o su finalità educative, come in molti fumetti commissionati da istituzioni e ONG (p. 231), dall'altro ha spesso finito per mostrarsi esigente nella ricerca di una «tanto attesa Zadie Smith» (p. 19) italiana capace di rinnovare le sorti della letteratura nazionale. Pur senza aderire pienamente alle posizioni di rifiuto della critica culturale diffuse da Barbara Carnevali, coloro che hanno contribuito a questo volume sembrano avanzare in ultima analisi delle proposte di revisione degli studi sulle

---

4. F. Ferrando, *Il postumanesimo filosofico e le sue alterità*, Pisa, ETS, 2016.

5. F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza, 2005.

narrazioni della migrazione, da un canto preferendo il confronto tra la letteratura e altri linguaggi al totale abbandono di una selezione qualitativa, dall'altro riaffermando la necessità di un dialogo costante con l'evolversi delle tendenze letterarie nazionali e globali, nella consapevolezza di quanto sia « sempre più difficile associare a qualsiasi produzione letteraria e culturale un attributo univoco di nazionalità » (p. 15).

Lorisfelice MAGRO

**Gianluigi Simonetti, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo, 2023, 181 p.**

Il panorama in perenne espansione della narrativa contemporanea, spesso sottomessa alle logiche di consumo, desta da tempo non poche preoccupazioni all'interno degli studi letterari. Alimentato in Italia dai potenti meccanismi standardizzanti dell'« industria culturale », negli ultimi anni esso è arrivato addirittura a far temere per la possibile scomparsa della « bibliodiversità »<sup>6</sup>. Sotto il chiasso delle operazioni omologanti di marketing si cela, tuttavia, un contesto narrativo difforme e in fase di riassetamento entro un orizzonte contrassegnato dalle dinamiche del mercato editoriale, dalla ridefinizione del sistema dei generi e dall'ingerenza sempre più acuta di altri media. Le modalità di questo riassetamento sono da anni al centro delle ricerche di Gianluigi Simonetti<sup>7</sup>. All'interno della sua ultima monografia, *Caccia allo Strega*, il paesaggio narrativo degli ultimi vent'anni viene indagato partendo dall'osservatorio privilegiato del Premio Strega, palcoscenico di una letteratura definita di « nobile intrattenimento » (p. 104 e *passim*). Il principale campo di studio dell'analisi è costituito da sei romanzi considerati « esemplari » (p. 49) (cinque vincitori dello Strega dal 2000 in poi e uno del Premio Campiello), poiché caratterizzati da elementi che connotano buona parte della narrativa italiana ipercontemporanea. Allo stesso tempo, lo studio di Simonetti si propone di far emergere l'idea di arte e di letteratura che buona parte del pubblico dei lettori italiani condivide poiché, come egli sostiene, i libri vincitori del Premio (in diversi casi tutt'altro che i migliori) hanno la capacità di intercettare il sentire del proprio tempo.

A lungo influenzato dai giochi delle grandi case editrici, oggi il Premio risulta essere maggiormente contendibile, in particolare da romanzi della

6. Sulla necessità di salvaguardare la varietà della produzione narrativa ipercontemporanea, cf. anche A. Cortellessa, « La terra della prosa », *Allegoria*, n° 64, 2011, p. 51-79.

7. Si veda per esempio G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

piccola industria libraria. All'interno di questo nuovo scenario, contrassegnato comunque da dinamiche editoriali, esso si configura sempre più come un « acceleratore di particelle » (p. 22) finalizzato a « disseminare » narrazioni, proiettando le opere letterarie selezionate (e contrassegnate dalla celeberrima fascetta gialla) nella miriade di canali dell'orizzonte massmediatico. Lo spazio centrifugo dello Strega degli anni « Zero », sebbene assai eterogeneo, è percorso, però, da forze costanti, le quali connotano una parte significativa delle narrazioni vincitrici e presenti nella cinquina dei finalisti. Esse vengono portate alla luce attraverso l'analisi di sei opere: *Via Gemito* di Domenico Starnone, *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini, *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano, *Resistere non serve a niente* di Walter Siti, *M* di Antonio Scurati e *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino (vincitore dell'edizione 2018 del Premio Campiello).

Si tratta di opere decisamente diverse che, tuttavia, presentano delle caratteristiche comuni e rivelatrici delle logiche permeanti il « nobile intrattenimento ». Esse sono innanzitutto ancipiti, poiché si propongono di « giocare la propria partita almeno su due livelli » (p. 128). Il primo è quello artistico, in diversi casi semplicemente richiamato attraverso il ricorso a uno stile che evoca la « letterarietà »<sup>8</sup>. Il secondo, invece, è quello dell'intrattenimento, il che porta i vari romanzi a essere connotati da una narratività assai pronunciata, da azioni forti, da legami con l'attualità e dall'utilizzo di un linguaggio accessibile al grande pubblico. Le narrazioni esaminate sono caratterizzate, inoltre, da coordinate spaziotemporali peculiari, volte a privilegiare il presente (o meglio, l'attualità) dal punto di vista cronologico e la frammentarietà sul piano dello spazio narrativo. Ciò non può che richiamare il linguaggio audiovisivo, tant'è che Simonetti arriva a parlare di « zapping ipercontemporaneo », tipico di una narrativa che si adatta ai nostri tempi. I romanzi di « nobile intrattenimento », del resto, si muovono all'interno di un orizzonte culturale transmediale e, in misura variabile a seconda delle diverse opere, ne sono anche il prodotto. Si tratta dunque di testi influenzati dalla grammatica cinetelevisiva e capaci di essere agevolmente trasposti sul grande o sul piccolo schermo. In sintonia con vari testi ipercontemporanei, essi si configurano come scritture ibride, le quali non di rado rientrano nei ranghi dell'*autofiction* e tendono a unire prosa letteraria e giornalistica.

Il romanzo di « nobile intrattenimento », erede del « romanzo ben fatto » di novecentesca memoria, è dunque uno dei frutti più maturi e diffusi del riassetto letterario italiano che ha avuto inizio circa quarant'anni fa.

8. Un'importante eccezione, a questo proposito, è costituita dal romanzo di Walter Siti, che opera una sapiente commistione di linguaggi appartenenti ad ambienti sociali differenti.

Poliedrico e spesso attento al comune sentire del momento, esso si propone di servire « Dio e mammona » (p. 111), inserendo all'interno di una letteratura che si vuole « alta », o impegnata, degli elementi storicamente relegati nella letteratura di genere (quali, ad esempio, la frammentarietà, l'autoindulgenza e la discontinuità), al fine di rendersi appetibile a un vasto pubblico e di farsi « sistema passante »<sup>9</sup>. Il mosaico che Simonetti riesce a ricomporre con grande abilità ci parla così di una letteratura che si indirizza a un lettore medio tendenzialmente progressista, sempre meno abituato alla complessità e attratto dall'energia evocata dalle « storie vere » (p. 103). Un lettore attento e interessato alla dimensione privata, ma smarrito e bisognoso di rassicurazioni quando alza lo sguardo verso l'orizzonte collettivo.

Francesco RIZZO

---

9. G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 50-51.



## ABSTRACTS

Patrizia GUIDA

The travel letters of Giulia Falletti Colbert written to Silvio Pellico during the *petit tour* of Italy (1833-1834)

The *Lettere a Silvio Pellico nel viaggio per l'Italia* as a whole maintain the intimate pace of a personal diary, conveying Giulia Colbert's emotions stirred by the places she visited. They include reflections on Nature and her devout sentiment towards God, characteristic of the deeply religious marquise. The *Petit Tour d'Italie* offers ideas for moral reflection and reflects on the beauty of Creation as a testimony to divine power, which the noble woman never ceases to celebrate. Among the reasons for the trip was the need to get to know educational and charitable organizations present in other cities, from which to draw inspiration for the charitable initiatives that the couple carried out in Turin. The *Lettere*, therefore, represent a unique element in the panorama of nineteenth-century travel literature.

Ylenia DE LUCA

The Italian landscape seen by Élisabeth Vigée Le Brun, a painter of the Revolution

Élisabeth Vigée Le Brun, a talented painter who escaped to Italy during the French Revolution, recalls in her *Souvenirs* that the joy of living in Rome, Florence, and Naples somehow alleviated the sorrow of leaving her homeland, family, and numerous friends and colleagues she cherished. Despite the precarious conditions of a fugitive, upon entering Italy, she moved from one city to another with the intention of gaining a direct knowledge of ancient art and especially the works of the masters of the painting and sculptural tradition. Thus, it is an aim that turns the Italian exile into a true journey of professional development in accordance with the noblest essence of the *Grand Tour*. The *Souvenirs*, written by collaborators who transcribed the voice of the exile and elaborated on her notes, sketch the Italian itinerary of a woman who, through art, was able to derive great benefits from one of the most unfortunate situations in which a human being can find themselves.



Ilaria ROSSINI

“History always has its gaps”. Figures of landscape and travel in *Artemisia* by Anna Banti

The essay aims to explore the narrative of landscape and travel in Anna Banti's novel *Artemisia* (1947). In the author's poetics, there exists a very close relationship between psychic memory and historical memory, which is also reflected in the description of places. The initial image of Florence under bombing, the city views, and the stages of Artemisia's journey to London, by sea and land, offer themselves to be observed on several levels: from the perspective of constructing the itinerary (borrowed from a seventeenth-century travelogue, *Europa milleseicentesei* by Bernardo Bizoni), as well as from a pictorial standpoint. The treatment of visual data, in fact, considers the aesthetics of baroque illusionism, the lessons of Alessandro Manzoni, and the synesthetic experience of space, of a modernist nature.

Paolo RONZONI

Albanian influences in Caterina Pigorini Beri's journey through Calabria (1883)

The essay examines how Caterina Pigorini Beri, in her reportage *In Calabria* (1883), describes her encounter with the Albanian populations of the Pollino region, consciously employing stylistic elements borrowed from literature on Sub-Saharan African exploration. This contribution underscores that the use of such stereotypes is not meant in a racist sense but rather as a rhetorical device to express the traveler's oscillation between fascination and repulsion. There is a contradictory coexistence of repulsion and attraction that almost seems to refer to the Italian literary trope of “*Mal d’Africa*”. However, the pages on the Albanians go beyond mere exoticism or the depiction of otherness, as Pigorini Beri uses them as an opportunity to reflect on the meaning of being an intellectual and a solitary traveler in southern Italy at the end of the nineteenth century.

Sara FOLLACCHIO

Unusual presences near the military front. The narratives of women war correspondents (1915-1917)

Between the summer of 1915 and the autumn of 1917, authorized by the Supreme Command of the Royal Italian Army, Amalia Osta (Flavia Steno), Zina Centa Tartarini (Rossana), Ester Danesi Traversari, Stefania Türri,

Amy Bernardy, Barbara Allason, and Annie Vivanti had the opportunity to approach the front lines. This contribution focuses on their narratives of the places and protagonists of the conflict that they produced, and on the self-image they conveyed, demonstrating the contribution women were able to make in fields from which they had previously been excluded.

Nicolas BOURGUINAT

Rome, Naples, and Florence in 1947: Magda Trocmé, an Italian returning home, facing the challenges of the post-war period

In the notes published in 1947 by the pacifist journal *Cahiers de la Réconciliation*, Magda Trocmé offers a candid firsthand account of post-war Italy, grappling with widespread poverty and significant political challenges. While she adheres to the conventional techniques of travel writing and occasionally relies on familiar stereotypes about her homeland, which she is revisiting after a prolonged absence, her work intersects with both travel literature and reportage. Engaged with the realities on the ground, she forthrightly expresses her hopes and uncertainties: how to bring together righteous minds and good wills in the pursuit of peace, and above all, how to translate this collective effort into tangible outcomes?

Angela BUBBA

Being (always) women. Myth and hope of reality in the documentary cinema of Cecilia Mangini

The paper focuses on Cecilia Mangini, regarded as the first Italian documentary filmmaker and a true outsider in the world of cinema. The analysis specifically examines her works *Essere donne* (*Being women*, 1964) and *Stendali – Suonano ancora* (*Stendali – They still play*, 1960), where Mangini portrays the female gender. On the one hand, she depicts it within the socio-territorial context it inhabits, and on the other hand, she presents it with a seductive ahistorical dimension, i.e. an intense archetypal experience detached from precise space-time coordinates. The study aims to explore this dual perspective through which Mangini captures women and Italy, delving into their primary characteristic of unity and interaction.

Ricciarda RICORDA

Dwelling elsewhere: Jhumpa Lahiri's journey through Italy

For Jhumpa Lahiri, whose parents immigrated to the United States from Bengal, the journey to Italy marks a transcultural shift, epitomized by her

decision to adopt Italian as the language for her literary writing. In the books she has published in Italian between 2015 and 2022, the spatial dimension plays a central role: the language itself becomes her home space, while Rome is where she experiences both a sense of belonging and disorientation. The portrayal of the city, with its juxtaposition of beauty and violence, serves as both a realistic and metaphorical representation, symbolizing an existential state of disorientation.

Serena VINCI

A space for Italian fiction by Chinese-origin authors: Bamboo Hirst and Hu Lanbo

This paper compares the first novels by Hu Lanbo and Bamboo Hirst, two Chinese authors who wrote in Italian. It contextualizes their works within Chinese literature and the editorial landscape of what is known as Italian migration literature. The comparison highlights a shared desire to integrate into Italian culture, while also showcasing distinct stylistic approaches. Hirst's novel reflects concern about the female condition in her country of origin, while Lanbo's novel reflects enthusiasm for the improving conditions in the country of arrival, first in France and then in Italy.

Laurie STROBANT

Italianness in a migratory situation: practices, representations, and identity constructions of Italian immigrants in Cannes (1870-1914)

In the decades following Italian unification, large numbers of peninsula inhabitants emigrated. In France, the border departments of the South-East received the most migrants. By 1906, Italians constituted nearly 30 % of the population of Cannes. This study examines the dynamics involved in identity construction among Italian communities in Cannes through a dual perspective. On the one hand, we explore how the host society ambiguously perceives these Italian migrants and how the essentialization of Italians influences migrants' self-perception and their efforts to reclaim and promote their identity. On the other hand, we investigate the symbolic and practical relationships migrants maintain with the country of origin.

Lavinia TORTI

“The Sleeping Beauty in the fridge”. Ecology and fairy tale in Italian dystopia (Parise, Volponi, Primo Levi)

This contribution reinterprets stories from Primo Levi's *Storie naturali* and *Vizio di forma*, Parise's *Il crematorio di Vienna*, and Volponi's novel

*Il pianeta irritabile*, showing how certain ecological dystopias incorporate elements typical of the fairy tale genre. Drawing on ecocritical studies and Proppian formalism (alongside Ezio Puglia's proposal for an *ecology of the fairy tale*), we observe how these texts construct ecosystems where the relationship between human and the environment is portrayed, with humans being one *actant* among many, including animals, plants, objects, etc. Moreover, the indeterminacy of time and place, the absence of introspection in the characters, the interplay between humans, animals, and objects, and the *apathetic* representation of violence – presented through straightforward language and direct speech – are recurrent themes in ecological dystopias and fairy tales. These elements serve different purposes but collectively contribute to de-anthropocentric effects.



# TRANSALPINA

---

É T U D E S I T A L I E N N E S

---

1. *Regards croisés*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1996, 180 p., 5 €.

La culture française et la culture italienne sont à tour de rôle « culture regardante » et « culture regardée ». On le voit dans le cas des études de linguistique contrastive ou dans les traductions françaises du *Décameron* au XVIII<sup>e</sup> siècle. À cette même époque, le regard des voyageurs ne distingue que les aspects jugés ridicules ou négatifs de la société de l'autre. Il en est de même pour le jugement des témoins lors de la bataille de Ravenne en 1512 ou de l'entrée en guerre de l'Italie en 1915. De la distance entre l'identité et l'altérité ont surgi ces perceptions des différences linguistiques, littéraires et sociales qui sont autant de pièces à verser à l'histoire de l'imaginaire italien des Français et de l'imaginaire français des Italiens.

2. *Identités italiennes*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1998, 160 p., 5 €.

On analyse ici les modalités selon lesquelles s'élaborent les constructions de l'identité collective et individuelle en Italie. Dans la péninsule, le caractère inachevé de l'État avait longtemps été déploré par les intellectuels ; à présent, les projets de partage du territoire invitent à rechercher les facteurs culturels et symboliques de la cohésion nationale. Sur le plan littéraire, la question de l'identité marque les écrivains et s'inscrit au cœur de leurs œuvres. Qu'elle se trouve revendiquée par un *nous* ou bien par un *je*, qu'elle soit plurielle ou singulière, l'identité est toujours à construire, et sa manifestation ne peut que prendre la forme d'une quête sans cesse recommencée.

3. *Lettres italiennes en France*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 1999, 186 p., 5 €.

Les articles réunis dans ce numéro sont autant de nouvelles pièces versées au dossier de l'histoire de la réception de la littérature italienne en France. Du début du siècle dernier jusqu'à la fin de notre siècle, ont été passés en revue les parcours en terre française d'écrivains italiens ayant marqué leur époque, choisis tantôt parmi les mineurs (Silvio Pellico, Cesare Cantù, Paolo Mantegazza) et tantôt parmi les plus célèbres (Italo Svevo, Curzio Malaparte, Dino Buzzati et Vincenzo Consolo).

Les études sur les uns et les autres ont permis de restituer les différentes modalités selon lesquelles leurs œuvres ont été comprises et diffusées, et de reconnaître les médiateurs ayant joué un rôle essentiel pour leur circulation : journalistes et critiques littéraires, éditeurs et directeurs de collection, sans oublier les universitaires (le plus souvent, des italianistes et des comparatistes). La connaissance du cadre politique, idéologique et culturel français, comme l'horizon d'attente des lecteurs, s'est révélée déterminante.

La résonance esthétique et idéologique du contexte français avec les lettres italiennes a réservé plus d'une surprise, en permettant de mieux identifier les sensibilités et les aspirations des couches sociales qui le composent. Le rôle singulier qu'y joue depuis toujours la littérature transalpine, servant tour à tour de modèle et de repoussoir, de ferment et d'antagoniste, n'est pas le moindre des intérêts révélés par les contributions ici présentées.

#### 4. *Familles italiennes*, textes recueillis et présentés par Marie-José TRAMUTA, Presses universitaires de Caen, 2000, 148 p., 5 €.

Les articles proposés dans ce volume abordent la question de la famille dans la littérature italienne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Le roman domestique ou roman de famille est un aspect de la totalité du groupe où il figure à la fois comme reflet du même et reflet de l'autre. La famille est fondée sur des données biologiques et soumise à des contraintes d'ordre social. Comme l'écrivait Claude Lévi-Strauss, il n'y aurait pas de société sans famille, mais il n'y aurait pas non plus de famille s'il n'y avait déjà une société. L'origine même du mot souligne, chez les Romains, le rapport qui préside à sa destinée : initialement la famille représente la réunion de serviteurs, d'esclaves appartenant à un seul individu ou attachés à un service public. Tout n'est au fond qu'une histoire de famille.

La représentation de la famille constitue donc une métaphore destinée à justifier et à résoudre, dans le meilleur des cas, les tensions sociales et les conflits moraux, microcosme et reflet ou projection de la famille macrocosme, la nation. L'Histoire est présente en arrière-plan de chacun des textes proposés en tant qu'elle informe ou déforme la culture familiale sous les divers aspects qu'elle déploie, depuis les aspirations de l'Unité italienne jusqu'aux bouleversements d'une Histoire plus récente.

#### 5. *La Mort à l'œuvre*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2001, 182 p., 5 €.

De par son intensité dramatique, la mort se prête bien à la fiction, devient facilement un thème romanesque et théâtral, joue un rôle majeur dans la construction des intrigues : les cadres diégétiques et les fonctions narratives montrent comment on tue, comment on meurt en littérature et au théâtre. Du romantisme au naturalisme et au vérisme, de la littérature enfantine au théâtre, des romans historiques au fantastique, les articles ici réunis explorent les manières multiples par lesquelles les œuvres de la littérature italienne du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle utilisent la mort comme

ressort narratif ou comme métaphore ; ils en analysent la portée philosophique ainsi que les modalités narratives et les codes rhétoriques, stylistiques et poétiques mis en œuvre. Une démarche qui relie également les textes aux faits de société et à l'espace du privé, à l'histoire des mentalités et aux thèmes anthropologiques.

**6. *Le poids des disparus*, textes recueillis et présentés par Brigitte LE GOUEZ, Presses universitaires de Caen, 2002, 136 p., 5 €.**

Grandes figures historiques, modèles idéalisés ou parents précocement disparus, leur absence obère parfois le destin des vivants ; l'ombre qui voile leur existence se révèle alors déterminante dans leurs parcours de vie et d'écriture. C'est ce que montrent les études ici rassemblées à travers l'exemple de l'épigraphie commémorative ou chez quelques poètes et romanciers des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle inspirés par la figure de *Beatrice*, les poètes Carducci et Ungaretti ou encore les romanciers Gadda, Gianna Manzini et Erminia Dell'Oro sont ainsi convoqués pour témoigner des liens du deuil et de l'entreprise littéraire.

**7. *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, textes recueillis et présentés par Viviana AGOSTINI-OUAFI, Presses universitaires de Caen, 2004, 168 p., 15 €.**

Les contributions réunies dans ce numéro ont été présentées au colloque *Proust en Italie* qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie les 20 et 21 juin 2003. Ces études ont pour objet des lectures critiques de l'œuvre de Proust proposées dans la péninsule au cours du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que les influences littéraires exercées par la *Recherche* sur des poètes et des écrivains italiens. Les deux premières interventions brossent un tableau général de cette réception critique et littéraire, notamment dans l'entre-deux-guerres. Suivent des études approfondies portant sur la critique de Proust chez Giacomo Debenedetti, Giuseppe Antonio Borgese et Giovanni Macchia comme sur les contacts, thématiques ou formels, entre la *Recherche* et l'œuvre d'écrivains tels qu'Italo Svevo, Attilio Bertolucci et Giorgio Bassani. Les deux dernières interventions concernent la critique italienne de Proust des années 1980-1990, le travail accompli chez Mondadori pour la nouvelle édition de la *Recherche* et les débats avec la critique française contemporaine autour de l'établissement du texte d'*Albertine disparue*.

**8. *Lettres italiennes en France (II). Réception critique, influences, lectures*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2005, 252 p., 15 €.**

Les treize contributions ici réunies expliquent les différentes modalités selon lesquelles ont été comprises et diffusées à l'étranger les œuvres d'auteurs italiens, du Trecento au Novecento. L'exploration attentive des éléments qui ont déterminé à chaque fois l'« horizon d'attente » dans le pays d'accueil a permis de dresser un inventaire précis des facteurs en jeu dans la réception de Pétrarque, Vico, Alfieri,



Collodi, Salgari, De Amicis, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Marinetti, Papini, Brancati, Bonaviri et Calvino. Ont été ainsi pris en considération divers aspects, tels que l'intertextualité et la traduction, l'édition et la diffusion, la lecture et l'interprétation critique. Parmi les pratiques de la réception, cette dernière a été tout particulièrement privilégiée comme angle d'attaque, en raison du rôle déterminant qui est le sien. Quel rôle a joué la critique française dans la reconnaissance de la littérature italienne en France (et en Europe)? Quelles œuvres ont été saluées, et lesquelles négligées? Au nom de quels critères, et selon quelles modalités? C'est à toutes ces questions qu'ont été apportées des réponses nuancées, fondées sur une documentation riche et sûre.

**9. *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, textes recueillis et présentés par Viviana AGOSTINI-OUAFI et Anne-Rachel HERMETET, Presses universitaires de Caen, 2006, 192 p., 15 €.**

Les interventions ici réunies, par la diversité des disciplines concernées et des approches mises en œuvre, prennent en compte les aspects théoriques et pratiques de la traduction littéraire. La variété des problématiques explorées est liée à la complexité du phénomène traductif: la place de l'auteur, l'importance de l'original, le rôle du traducteur, la nature du texte cible et la relation de celui-ci avec le texte source, enfin la lecture du texte traduit faite par le critique et le lecteur. Quant aux pratiques traduisantes étudiées, elles proposent un échantillon très large d'exemples tirés de la littérature traduite.

Tout en tenant compte du contexte international, ces interventions privilégient les théories contemporaines de la traduction circulant en France et en Italie. La pluralité d'approches théoriques et méthodologiques, de perspectives croisées et d'analyses textuelles, présentée dans ce volume, se veut une contribution à l'approfondissement de la réflexion sur la traduction littéraire, en particulier franco-italienne.

**10. *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche*, textes recueillis et présentés par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, Presses universitaires de Caen, 2007, 274 p., 15 €.**

Giosuè Carducci, contemporain de la formation de l'État unitaire italien, a été le premier poète italien prix Nobel de littérature, en 1906. Après avoir connu une popularité exceptionnelle, même auprès du grand public, ce «classique» de la littérature italienne du XIX<sup>e</sup> siècle a par la suite été frappé par le mépris, voire la dérision. Aujourd'hui, après une longue période où la plupart des hommes de lettres avaient cessé de s'intéresser à lui, on constate un renouveau d'intérêt pour le poète, professeur et homme politique toscan, naturalisé bolonais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet intérêt se prolonge pour l'éminent élève du professeur Carducci, le poète Giovanni Pascoli, qui reprit son flambeau poétique ainsi que la chaire de son maître à Bologne en 1907. À l'occasion du centenaire de la mort du prix Nobel, l'université de Caen Basse-Normandie a invité des experts reconnus français et italiens

les 11 et 12 mai 2007, dont les contributions sont réunies dans ce numéro. Leurs études analysent la réception et la postérité des deux poètes Carducci et Pascoli en France et en Italie tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, présentent des aspects particuliers de leur œuvre et ouvrent des pistes de recherche sur l'œuvre poétique mais aussi sur l'ensemble de la production des deux auteurs.

11. *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, textes recueillis et présentés par Jacqueline SPACCINI et Viviana AGOSTINI-OUAFI, Presses universitaires de Caen, 2008, 186 p., 15 €.

Massimo Bontempelli (1878-1960) est le théoricien et le principal représentant italien du « réalisme magique » ; son style d'écriture devance la production latino-américaine des García Márquez et Allende et prépare le postmoderne de Paul Auster. Écrivain éclectique, son œuvre se déploie sur plus d'une quarantaine d'années, au cours desquelles il s'est produit en tant que romancier, dramaturge, nouvelliste, essayiste, critique d'art et journaliste. En raison de son adhésion initiale au fascisme (dont il s'éloignera) et malgré la mise en résidence forcée que Mussolini lui imposera, Bontempelli connaîtra un déclin, consécutif à une méfiance intellectuelle à son égard qui s'est répercutée jusqu'à nos jours. Les contributions ici réunies soulignent le rôle culturel que cet intellectuel joua à son époque parmi les siens. Les spécialistes de cet auteur se sont penchés sur l'ensemble de son œuvre multiforme (l'écriture narrative, les pièces de théâtre, les critiques d'art...) selon des modalités d'approche diverses, permettant de mettre en valeur le talent polyvalent de cet écrivain et de retrouver les multiples échos bontempelliens dans les perspectives littéraires ouvertes par ce précurseur presque méconnu.

12. *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. I, textes recueillis et présentés par Christian DEL VENTO et Xavier TABET, Presses universitaires de Caen, 2009, 212 p., 15 €.

Ce numéro de *Transalpina* (qui sera suivi d'un second) prend en considération la question de la critique littéraire durant le fascisme et celle des rapports que le régime entretint avec les milieux académiques, universitaires et scolaires, ainsi qu'avec le monde de l'édition. Il tente de reconstruire quelques-unes des principales interprétations d'ensemble de l'histoire littéraire italienne et des théories générales de la littérature qui s'affrontèrent alors. Il examine tout particulièrement les usages qui furent faits de certains classiques italiens, lus comme des « prophètes » et des « précurseurs » du fascisme. On y trouve l'analyse de plusieurs institutions qui servirent de relais à la diffusion de la culture durant le *Ventennio*. Sont retracés aussi les parcours de quelques personnages de premier plan de la vie culturelle, ayant été des intellectuels « organiques » du régime ou au contraire des opposants en exil ou de l'intérieur. Enfin, une partie de ces deux volumes est consacrée à une comparaison avec la situation d'autres pays européens (la France, l'Espagne, l'URSS).

Peu de travaux évoquent en France cet aspect de la culture italienne du *Ventennio*. Or il s'agit là d'un aspect d'autant plus important que, au XX<sup>e</sup> siècle, quelques-uns parmi les principaux chemins interprétatifs et paradigmes historiques se sont constitués, ou consolidés, durant le fascisme. De sorte que lorsque l'Italie républicaine s'interrogera sur les racines démocratiques de ses traditions culturelles, il lui reviendra de combattre, ou de retourner, ces paradigmes et vulgates, mais aussi parfois de les absorber, fût-ce de façon implicite.

**13. *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. II, textes recueillis et présentés par Christian DEL VENTO et Xavier TABET, Presses universitaires de Caen, 2010, 222 p., 15 €.**

Ce numéro de *Transalpina* (comme le précédent n° 12) prend en considération la question de la critique littéraire durant le fascisme et celle des rapports que le régime entretint avec les milieux académiques, universitaires et scolaires, ainsi qu'avec le monde de l'édition. Il tente de reconstruire quelques-unes des principales interprétations d'ensemble de l'histoire littéraire italienne et des théories générales de la littérature qui s'affrontèrent alors. Il examine tout particulièrement les usages qui furent faits de certains classiques italiens, lus comme des « prophètes » et des « précurseurs » du fascisme. On y trouve l'analyse de plusieurs institutions qui servirent de relais à la diffusion de la culture durant le *Ventennio*. Sont retracés aussi les parcours de quelques personnages de premier plan de la vie culturelle, ayant été des intellectuels « organiques » du régime ou au contraire des opposants en exil ou de l'intérieur. Enfin, une partie de ce deuxième volume est consacrée à une comparaison avec la situation d'autres pays européens (la France, l'Espagne, l'URSS).

Peu de travaux évoquent en France cet aspect de la culture italienne du *Ventennio*. Or il s'agit là d'un aspect d'autant plus important que, au XX<sup>e</sup> siècle, quelques-uns parmi les principaux chemins interprétatifs et paradigmes historiques se sont constitués, ou consolidés, durant le fascisme. De sorte que lorsque l'Italie républicaine s'interrogera sur les racines démocratiques de ses traditions culturelles, il lui reviendra de combattre, ou de retourner, ces paradigmes et vulgates, mais aussi parfois de les absorber, fût-ce de façon implicite.

**14. *La littérature de jeunesse italienne du XX<sup>e</sup> siècle*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2011, 242 p., 18 €.**

Ce numéro de *Transalpina* porte sur la littérature italienne pour l'enfance et la jeunesse du XX<sup>e</sup> siècle, souvent peu connue en France. Il éclaire cette période, et présente les auteurs les plus significatifs et les œuvres les plus importantes de son histoire récente, dans laquelle les déclins ont alterné avec les renaissances, les continuités avec les ruptures.

Cette production littéraire et artistique a été portée par plusieurs générations de romanciers, poètes et dessinateurs, qui se sont succédé d'une époque à l'autre :

après la floraison des années 1900-1920, le siècle a été marqué par un arrêt de la création sous le fascisme, puis par des années de conformisme sous la république catholique et conservatrice du deuxième après-guerre. Mais les romans de Landolfi et de Buzzati, la poésie d'Alfonso Gatto et les premiers textes de Gianni Rodari annoncent déjà la renaissance qui s'épanouira dans les « fabuleuses années 1970 », et qui ne s'éteindra plus ensuite : à côté de Rodari prendront place Marcello Argilli, Roberto Piumini, Bianca Pitzorno, Beatrice Masini, Bruno Munari, Nicoletta Costa, Agostino Traini, et toutes celles et tous ceux qui participeront à la nouvelle période de créativité, tant dans le domaine narratif que dans celui de l'image et de l'illustration, qui légitimera la littérature italienne pour la jeunesse au niveau mondial.

15. *L'Unité italienne racontée*, vol. I, *Interprétations et commémorations*, textes recueillis et présentés par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Jean-Yves FRÉTIGNÉ, Presses universitaires de Caen, 2012, 272 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* (qui sera suivi d'un second) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie à l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX<sup>e</sup> siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches.

Ce premier volume, consacré aux interprétations et aux commémorations, regroupe des études sur l'historiographie du Risorgimento, sur les protagonistes de cet épisode (Mazzini, Pie IX, Garibaldi), ainsi que sur les récupérations de la tradition risorgimentale. Le second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présentera des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation ainsi que sur les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes...) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

16. *L'Unité italienne racontée*, vol. II, *Voix et images du Risorgimento*, textes recueillis et présentés par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Jean-Yves FRÉTIGNÉ, Presses universitaires de Caen, 2013, 272 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* (comme le précédent n° 15) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie

à l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX<sup>e</sup> siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches. Ce second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présente des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation (Rovani, D'Azeglio, De Amicis, Verga), ainsi que sur les mémorialistes, les poètes et les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes...) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

**17. *L'écrivain et les formes du pouvoir à la Renaissance*, textes recueillis et présentés par Juan Carlos D'AMICO, Presses universitaires de Caen, 2014, 288 p., 18 €.**

Ce numéro de *Transalpina* est consacré à la culture politique de la Renaissance, notamment à l'utilisation des sources anciennes par plusieurs auteurs de traités et de textes politiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Les auteurs étudiés sont Bartolomeo Cavalcanti, Bartolomeo Carli Piccolomini, Machiavel, Paolo Paruta, Alessandro Piccolomini et Tommaso Campanella. Dans la droite ligne de la tradition culturelle humaniste, les écrits analysés dans ces articles répondent au dessein de transmettre aux Modernes les savoirs des Anciens en les adaptant aux différentes situations politiques présentes dans les villes-États de la péninsule italienne. Les thèmes abordés accordent une place importante à la lecture d'Aristote par Machiavel, au rôle central de l'expression *vivere civile* (toujours chez le Secrétaire florentin), ainsi qu'à l'importance de la poésie politique chez Campanella et à la philosophie de la praxis chère à Cavalcanti.

**18. *Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique*, textes recueillis et présentés par Viviana AGOSTINI-OUAFI et Antonio LAVIERI, Presses universitaires de Caen, 2015, 246 p., 18 €.**

Ce numéro de *Transalpina*, né de la synergie entre les traductologues de l'équipe ERLIS et le groupe de recherche « Multilinguisme, Traduction, Création » de l'ITEM, s'interroge sur la poétique du traducteur en action à partir de ses archives. Les archives – mémoire des traductions à travers les traces de leur genèse (brouillons, tapuscrits, dialogues épistolaires...) – ne sont pas seulement le lieu où l'on peut observer le traducteur à l'œuvre, mais aussi un espace heuristique de reconfiguration de notre relation aux savoirs : le lieu et l'espace où tradition, traduction et invention nous donnent rendez-vous pour reconstituer – au plan génétique, philologique et herméneutique – le processus traductif en tant que pratique réflexive et identitaire,

collaborative et sociale. Dans un parcours privilégiant les échanges littéraires franco-italiens – Bona de Mandiargues et Alberto Savinio, Giorgio Caproni et André Frénaud, Camillo Sbarbaro et Gustave Flaubert, André Pézard et Dante... –, les contributions ici réunies prennent en compte la pluritextualité et la spécificité processuelle des pratiques traduisantes : la traduction comme dispositif d'écriture (Nicole Brossard), la relation entre écriture et autotraduction, la traduction à quatre mains (Amelia Rosselli), la retraduction et ses variantes. Par la richesse de ses approches et de ses analyses, ce volume contribue à tisser des liens nouveaux entre traductologie, philologie et critique génétique, critique des traductions et historiographie littéraire, tout en soulignant le rôle joué par des dispositifs matériels et symboliques dans l'émergence des communautés du traduire.

**19. *Le cinéma italien d'aujourd'hui entre film politique et film engagé*, textes recueillis par Mariella COLIN et préfacés par Rosella GIARDULLO, Presses universitaires de Caen, 2016, 268 p., 15 €.**

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, la production cinématographique en Italie connaît un vrai renouveau, qui a attiré l'attention du public et de la critique. Dans la grande tradition qui a fait de la réflexion sur le politique et sur l'engagement des caractères structurants du cinéma italien, une nouvelle génération de cinéastes s'est montrée capable de réinventer le langage cinématographique pour cerner les personnages politiques et démasquer les visages du pouvoir. Leur attention s'est aussi portée sur les changements qui ont transformé le pays : la violence urbaine, l'emprise des médias, les processus de marginalisation et d'exclusion, l'immigration et l'impossibilité de l'intégration.

Ce numéro de *Transalpina* s'inscrit dans une perspective résolument moderne, qui met en évidence la volonté des réalisateurs d'aujourd'hui de suivre la leçon des grands maîtres du cinéma engagé, tout en innovant pour trouver de nouvelles formes narratives. Grâce à l'approfondissement des questions émergentes, les études ici réunies explorent la relation qui s'est établie entre la politique, la réalité sociale et le cinéma, dans un contexte nouveau et vivant.

**20. *Edmondo De Amicis. Littérature et société*, textes recueillis et présentés par Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2017, 300 p., 18 €.**

Edmondo De Amicis (1846-1908) est internationalement connu comme l'auteur de *Cuore* (1886), un livre pour la jeunesse qui, par la durée de sa lecture, a agi en Italie comme un puissant instrument d'unification nationale. Mais le succès durable de *Cuore* a fini par éclipser son œuvre, alors qu'il avait été l'écrivain le plus aimé de son temps, et qu'il avait joué un rôle de guide et de médiateur tout au long d'un parcours qui l'avait conduit des batailles du Risorgimento à l'adhésion au parti socialiste. Dans les dernières décennies, son œuvre a été constamment rééditée et revisitée par

la critique; un regain d'intérêt qui trouve une nouvelle confirmation dans ce numéro de *Transalpina* qui lui est entièrement consacré, dans le but de faire connaître au public français d'aujourd'hui l'un des intellectuels les plus représentatifs d'une époque exemplaire au plan idéologique et politique. Les études ici réunies offrent une vision d'ensemble de l'œuvre de De Amicis, dont elles retracent les étapes fondamentales en éclairant dans tous ses aspects cet écrivain à l'esprit toujours en éveil, qui sut exprimer les idéaux et les valeurs typiques de son temps, mais aussi percevoir mieux que quiconque l'importance des facteurs d'évolution en cours dans la société italienne, comme l'école, l'émigration et les luttes ouvrières.

**21. *Entre France et Italie. Échanges et réseaux intellectuels au XIX<sup>e</sup> siècle*, textes recueillis par Mariella COLIN, Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Silvia TATTI, Presses universitaires de Caen, 2018, 264 p., 18 €.**

Ce numéro de *Transalpina* s'inscrit dans le système complexe et élargi des échanges franco-italiens, dans lesquels les histoires des individus et des intellectuels s'entrecroisent avec un réseau de références reflétant la multiplicité des occasions culturelles tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans le contexte du *Risorgimento* – qui paradoxalement est la période la moins étudiée jusqu'à présent –, lorsque la France devient la principale terre d'accueil des exilés italiens, et un terrain d'amitiés mais aussi de rivalités intellectuelles et politiques.

En partenariat avec l'axe de recherche *Rivoluzioni Restaurazione Risorgimento Letteratura italiana 1789-1870* de l'Associazione degli Italianisti (ADI), ont été suivies ici de nouvelles pistes, comme les lieux de contact et de sociabilité franco-italiens; l'étude des correspondances; les relations éditoriales et journalistiques; enfin les écritures et les enjeux littéraires entre France et Italie. La reconstruction de ces réseaux au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, entre théâtre, lieux-refuges des exilés, presse, revues, élaborations littéraires, contribue à la construction d'une nouvelle géographie culturelle, qui dépasse toute idée de primauté, supériorité, décadence, progrès différents.

**22. *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, textes recueillis par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO et Giorgio LONGO, Presses universitaires de Caen, 2019, 214 p., 18 €.**

Les articles de ce numéro de *Transalpina* visent à approfondir la connaissance de la réception européenne de l'œuvre de l'écrivain sicilien Giovanni Verga (1840-1922), principal représentant du mouvement veriste, notamment par l'étude de ses traductions et adaptations. Alors que ses romans et nouvelles ont été des sources d'inspiration dans tous les domaines artistiques

(musique, théâtre, cinéma) et ont exercé une influence considérable sur la culture ainsi que dans les débats sur le réalisme et le naturalisme européens, il manque une enquête systématique et globale sur les contextes de traduction et d'adaptation internationale des œuvres de Verga, à la fois historiques et éditoriaux, ainsi que sur les choix linguistiques et stylistiques opérés par ses traducteurs. En tenant compte des difficultés posées par la traduction de l'italien « sicilianisé » et par le caractère exceptionnel de la « langue ethnicisée » de Verga, ses œuvres sont ici analysées dans un cadre interlinguistique et transmédiatique afin de dévoiler leur capacité inépuisable à se renouveler, même au-delà des frontières de l'espace italoophone et des médias.

**23. Enseigner l'italien en Langues Étrangères Appliquées**, textes recueillis par Corinne MANCHIO et Charlotte MOGE, Presses universitaires de Caen, 2020, 226 p., 18 €.

Ce volume de *Transalpina*, consacré à l'enseignement universitaire de l'italien en Langues Étrangères Appliquées (LEA), a pour but de présenter les enjeux inhérents à l'enseignement de la langue italienne dans ce cursus, au sein duquel la langue interagit avec des disciplines telles que l'économie, la géopolitique et le droit.

Les articles de ce numéro ont pour vocation de fournir des repères aux enseignants qui doivent se former et s'adapter aux objectifs professionnalisants de cette filière. Il combine ainsi des analyses sur les contenus et sur les formats des cours, tout en abordant les problématiques italiennes contemporaines, les spécificités disciplinaires et leurs enjeux idéologiques. Il est par ailleurs doté d'une bibliographie thématique substantielle qui dresse un état des lieux des références éditoriales et d'une sitographie.

**24. Traduire – et retraduire – les classiques**, textes recueillis par Viviana AGOSTINI-OUAFI et Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2021, 224 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* porte sur la réception de la littérature italienne en France et notamment sur la (re)traduction de ses « classiques », en prenant en compte les canons de l'histoire littéraire et les conceptions du traduire qui évoluent selon les pays et les époques. Cette historicisation met en évidence une dimension inter-factorielle complexe à la base des retraductions : politiques de marketing et vente, révisions de l'original, défaillances des premières traductions (erreurs et censures), changements de poétiques et des pratiques éditoriales... C'est dans un tel cadre que les études ici réunies proposent des cas spécifiques illustrant les parcours d'œuvres d'auteurs variés, par genre, poétique et style, du Moyen Âge à nos jours : la *Vita Nova* de Dante, les *Piacevoli notti* de Straparola, *I Promessi sposi* de Manzoni, *I Malavoglia* de Verga, *Ferito a morte* de La Capria et *La freccia azzurra* de Rodari. Toute retraduction dévoile ainsi le statut d'inachèvement du traduire.



**25. *Les mystères urbains en Italie*, vol. I, *Les textes du XIX<sup>e</sup> siècle*, textes recueillis par Stefano LAZZARIN et Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2022, 200 p., 18 €.**

Les mystères urbains sont l'un des genres les plus fascinants de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Lus par tout le monde à l'époque de leur publication en France, les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue vont connaître un succès immédiat et, à la suite de leur parution, une éclosion soudaine d'imitations dans toute l'Europe. Dans la péninsule italienne, ils provoquent un déluge de publications directement liées à la culture italienne et à ses grandes constantes culturelles, en premier lieu la diversité géographique : Rome, Palerme, Milan, Naples, Florence, Gênes renferment leurs propres mystères que de nombreux écrivains italiens vont s'employer à révéler à leurs lecteurs. Une diversité géographique à laquelle correspond une tout aussi large variété de registres narratifs, lesquels, au fur et à mesure que le siècle avance, vont des intrigues ténébreuses aux pamphlets anticléricaux, des romans criminels aux reportages journalistiques, des enquêtes sociologiques aux manifestes politiques anarchistes ou socialistes.

Ce numéro de *Transalpina* se propose de faire le point sur la littérature italienne des mystères et sur sa réception critique, à partir des textes « classiques ». Les contributions ici réunies reflètent toute la diversité de la littérature des mystères urbains pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en Italie.

**26. *Les mystères urbains en Italie*, vol. II, *Les réécritures du XX<sup>e</sup> siècle*, textes recueillis par Stefano LAZZARIN et Mariella COLIN, Presses universitaires de Caen, 2023, 234 p., 18 €.**

Étrange histoire que celle des mystères urbains : un genre littéraire qui rencontre un succès extraordinaire au XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de la publication du texte fondateur, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-1843), et qu'on délaisse complètement par la suite, si bien que certains critiques ont pu, sans trop d'hésitations, le déclarer mort et enterré. Mais en est-il vraiment ainsi ? En réalité, il n'est pas impossible de repérer des traces « posthumes » des mystères urbains, des cas de « survivance » même, pourvu que l'on se munisse d'une certaine ouverture d'esprit et d'un regard perçant. La littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle, sur laquelle porte ce numéro de *Transalpina*, montre qu'un oubli apparent peut dissimuler une latence féconde : de Massimo Bontempelli et Alberto Savinio à Anna Maria Ortese et jusqu'à Roberto Saviano, d'Italo Calvino à Paolo Zanolini, d'Emilio De Rossignoli à Umberto Eco en passant par Gianfranco Manfredi, pour descendre, au fur et à mesure, vers les créations contemporaines du dessinateur Elfo (Giancarlo Ascari) et de la romancière de science-fiction Nicoletta Vallorani, sans oublier l'écrivain qui, plus que tout autre, semble vouloir faire revivre dans son œuvre la grande saison des mystères du XIX<sup>e</sup> siècle, Dino Buzzati, nombreux sont les auteurs – et les artistes – qui se sont inspirés des maîtres, étrangers et italiens, de ce genre, pour écrire l'épopée des bas-fonds de la littérature contemporaine.

**ESPERIENZE LETTERARIE**

presenta

# **ITALINEMO**

**Riviste di italianistica nel mondo**

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

## **Che cosa è Italinemo?**

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

## **La consultazione del sito è gratuita**

### **Direzione**

**Marco Santoro**

Università di Roma "La Sapienza"

Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. e fax +39 06 35498698

[marcosantoro@italinemo.it](mailto:marcosantoro@italinemo.it)

### **Segreteria**

[segreteria@italinemo.it](mailto:segreteria@italinemo.it)

### **Dibattiti e discussioni**

[forum@italinemo.it](mailto:forum@italinemo.it)

### **Iniziative e progetti in corso**

[notizie@italinemo.it](mailto:notizie@italinemo.it)

## Abonnement

par mail à notre distributeur, le CID: [cid@msh-paris.fr](mailto:cid@msh-paris.fr)

## Commande au(x) numéro(s)

- chez votre libraire (Diffusion-distribution: FMSH - CID)
- sur le site des PUC: [www.puc-ed.fr](http://www.puc-ed.fr)
- sur le site de vente en ligne aux particuliers du Comptoir des presses d'universités: [www.lcdpu.fr](http://www.lcdpu.fr)