BIBLIOMANIE

LETTERATURE, STORIOGRAFIE, SEMIOTICHE

n. 58, dicembre 2024

BIBLIOMANIE
Letterature, Storiografie, Semiotiche

numero 58, dicembre 2024

ISSN: 2280-8833

www.bibliomanie.it

Indice

Laura D'Alessandro, Laura Galoppini, *Editoriale*, pag. 7

SAGGI E STUDI

Maria Luisa Conforti, *Porti ed empori nel Mediterraneo del I millennio a.C.: luoghi di approdo, scambio di merci, crocevia di popoli*,, pag. 9

Laura Galoppini, *Storie di mare e di mercanti*, pag. 48

Filippo Galletti, *Porti e approdi nelle descrizioni di pellegrini e viaggiatori del XV secolo*, pag. 58

Beatrice Borghi, *Illuminare il Mediterraneo. Il faro di Alessandria e la storia, faro dell'umanità*, pag. 80

Laura D'Alessandro, *I Fari tra letteratura, poesia, arte e musica. Il mito e la metafora*, pag. 92

Stefano Gilli, *Il Faro di Livorno detto anche "il Fanale dei pisani"*, pag. 120

Manuela Mohr, *Observation, action,* agency *: le phare dans les dystopies contemporaines*, pag. 134

Fatima Seddaoui, *Pour une réflexion esthétique du phare dans un film policier,* L'Homme de Londres *de Béla Tarr*, pag. 155

Ivana Baldi, Liana Baldaccini, Maria Rosaria Catino, *Nuovi fari nel Mediterraneo*, pag. 165

Roberta Amato, L'isola *(2008),* Mediterraneo *(2017),* Notiziario *(2023),* Voi *(2024) di Armin Greder. Tetralogia di un mare senza luci*, pag. 174

Francesco Pellegrini,*«Una guerra disperata»: Voci e testimonianze dalla campagna di Sicilia del 1943*, pag. 198

NOTE E RIFLESSIONI

Elena Grammann, D'un phare l'autre. *Vagabondaggi letterari per mare e per terra*, pag. 216

Anna Agostini, *I fari di Livorno e di Palermo nelle "istantanee" seicentesche di un cavaliere di Santo Stefano*, pag. 232

Matteo Veronesi, *Fari montaliani (e baudelairiani)*, pag. 237

Giovanni Greco, *In ricordo di Alberto De Bernardi, abilissimo tessitore di storie*, pag. 241

Alice Sibilio, *Voce di donna:* Persepolis *di Marjane Satrapi tra Iran, identità e graphic novel*, pag. 243

Marco Petrelli, *«*Pulling all the weight of history*». Una riflessione sull'opera di Jesmyn Ward*, pag. 265

Munira Rasulova, *Alessandro Baricco a Samarcanda*, pag. 272

Antonio Castronuovo, *La musica che pensa. Compositori come moralisti*, pag. 281

LETTURE E RECENSIONI

Marzio Zanantoni, *Proposte di lettura*, pag. 287

Maria Teresa Martini, *Il fascino leggendario dei fari: di lago, di mare e dipinti*, pag. 294

Ruggero Rollini, *Recensione di Laura Corazza,* Per una cittadinanza scientifica*, Scholé 2024*, pag. 308

Claudio Tugnoli, *Recensione di Guglielmo Manitta,* Storia e origini della fotografia. Dalla camera oscura alle conseguenze dell'annuncio di Daguerre (1500-1839)*, Il Convivio Editore, Castiglione di Sicilia (CT) 2024, pp. 378*, pag. 313

Claudio Tugnoli, *Recensione di Francesco Roat,* Senza più io né mio. La mistica di Margherita Porete*, presentazione di Marco Vannini, Le Lettere, Firenze 2024*, pag. 317

Angela Zangaro, *Riflettendo sul romanzo di Daniele Mencarelli,* Brucia l'origine, pag. 321

Francesca Nepori, *L'ossessione infinita. Sul* Dizionario del bibliomane *di Antonio Castronuovo*, pag. 325

Valentina Ricci, *Matteo Cavezzali,* A morte il tiranno*, Storielibere.fm, 2020*, pag. 328

DIDACTICA

Letizia Soriano, *La bellezza di non comandare*, pag. 335

Rita Belenghi, *Un dittico pucciniano. Parte prima. Un'introduzione storico-critica a Puccini*, pag. 339

Laura D'Alessandro and Laura Galoppini
Fari, passaggi e approdi

Come citare questo articolo:
Laura D'Alessandro, Laura Galoppini, *Fari, passaggi e approdi*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, dicembre 2024

Il termine “faro” deriva dal nome dell’isola (Faros) posta all’imboccatura del porto di Alessandria d’Egitto dove era stata edificata, nel III sec. a. C., la famosa costruzione, una delle sette meraviglie dell’Antichità, concepita per fornire una indicazione sicura ai naviganti durante la notte, nome che è poi rimasto a indicare tutti i manufatti di questo genere.
L’affascinante storia dei fari si perde nella notte dei tempi e va di pari passo con la storia della navigazione. I fari, costruiti in posti strategici in prossimità delle coste, offrono sicurezza ai naviganti segnalando la via da seguire tra le molte insidie – scogli, secche, fondali bassi, ecc. – prima dell’approdo in un porto.
Costruzioni solitarie destinate ad affrontare le tempeste hanno finito per costituire una metafora della vita stessa degli uomini, come una luce nel buio: il loro forte potere evocativo è sempre stato di grande ispirazione per tutte le forme dell’arte. La letteratura disponibile sui fari, molto ricca e sempre suggestiva, è spesso accompagnata dalle immagini dei fari stessi, di mappe antiche, carte nautiche, sezioni architettoniche che, mentre aiutano la conoscenza concreta degli edifici e dei luoghi spesso sperduti, spingono l’immaginazione verso il mondo fantastico dei viaggi, delle avventure e della scoperta di nuovi orizzonti.
Il mito del faro, guardiano della notte, roccaforte tra le onde, simbolo e metafora di sicurezza, si trasfigura nel ruolo messianico di guida. Laddove c’è luce, c’è speranza. Sensazione di una solitudine antica e infinita. Il fascino della metafora del faro seduce e ammalia senza distinzioni.
Così il faro si trova sovente a essere fonte di ispirazione in poesia, in letteratura, in musica e nel cinema. Oggi recuperare e riqualificare i fari esistenti, parte del patrimonio diffuso dello Stato, significa accrescerne il potenziale paesaggistico, storico-culturale e anche turistico, e tornare a guardare ai fari con la speranza che possano tornare a essere luce nel buio.

SAGGI E STUDI

Maria Luisa Conforti

Porti ed empori nel Mediterraneo del I millennio a.C.: luoghi di approdo, scambio di merci, crocevia di popoli

Come citare questo articolo:
Maria Luisa Conforti, *Porti ed empori nel Mediterraneo del I millennio a.C.: luoghi di approdo, scambio di merci, crocevia di popoli*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 1, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12003

1. Introduzione: un mare che unisce

Il Mediterraneo antico si configurava come un contesto di elevata complessità, agendo da collegamento tra le civiltà emergenti lungo le sue sponde. Questa regione, caratterizzata dalla presenza di abbondanti risorse e posizioni vantaggiose a livello naturale, si trasformò in un crogiolo di interazioni economiche, politiche, religiose e sociali. Le diverse genti che si insediarono lungo le coste lasciarono un'impronta indelebile, mentre la loro prossimità geografica favorì la percezione di questo mare non come una barriera, bensì come una via di comunicazione privilegiata, un elemento unificante piuttosto che divisivo.
Gli scali marittimi costituivano snodi cruciali di un'articolata rete che attraversava l'intero bacino. Lungi dall'essere semplici punti di transito per le merci, questi centri svolgevano un ruolo ben più significativo, poiché erano percepiti soprattutto come luoghi di convergenza e interazione tra saperi diversi. Il commercio di beni materiali si intrecciava alla circolazione di idee, pratiche, conoscenze tecniche e innovazioni artistiche. Mercanti, marinai e viaggiatori, muovendosi tra questi spazi, diffondevano anche esperienze provenienti da mondi lontani, alimentando un dinamismo vibrante. In questi ambienti, le tradizioni locali si arricchivano di elementi esterni, trasformando le aree portuali in laboratori di integrazione e ibridazione.
Il presente studio si propone di esaminare il ruolo del Mediterraneo come asse portante nello sviluppo delle civiltà antiche, focalizzandosi sui porti e sugli empori delle principali società che si affacciarono su questo bacino, in particolare **Fenici**, **Etruschi**, **Greci** e **Romani**. In seguito, verranno analizzate anche le **tecniche costruttive portuali**, che testimoniano il livello di avanzamento ingegneristico raggiunto. Gli scavi hanno dimostrato

come tali strutture fossero progettate non solo per accogliere grandi imbarcazioni, ma anche per proteggere i prodotti di scambio dagli agenti atmosferici e facilitare le operazioni di carico e scarico. Banchine, moli e magazzini rinvenuti nel corso delle indagini archeologiche, offrono una testimonianza tangibile della complessità dei circuiti economici e della loro evoluzione nel tempo. Inoltre, saranno esaminate le **metodologie archeologiche contemporanee**, come gli scavi subacquei e i rilevamenti attraverso le tecniche geofisiche, per illustrare come abbiano permesso una comprensione più approfondita e dettagliata delle dinamiche storiche che si sono avvicendate.
Si confronteranno queste diverse popolazioni, evidenziando come ciascuna abbia contribuito alla creazione di una cultura mediterranea condivisa, pur mantenendo caratteristiche distintive. Attraverso l'esame di alcune città portuali più rappresentative, utilizzando evidenze materiali e documentarie, si illustrerà il loro ruolo come luoghi di innovazione. L'obiettivo sarà ricostruire un quadro del Mediterraneo come sistema integrato, in cui le interazioni avvenivano non solo attraverso conflitti e competizioni, ma anche tramite il commercio, le alleanze e lo scambio. Tuttavia, considerando l'ampiezza e la complessità del tema, l'articolo si focalizzerà inevitabilmente su una selezione limitata di aspetti, con particolare riferimento al **I millennio a.C.**, un periodo caratterizzato da intensi cambiamenti e sviluppi, durante il quale si posero le basi per la successiva espansione e dominazione romana.

2. Fenici: tra Oriente e Occidente

I Fenici, un popolo di origine semitica, stanziato lungo le coste dell'attuale **Libano**, si affermarono come una delle principali civiltà presenti nel Mediterraneo a partire dal **I millennio a.C.**, con città-stato che prosperarono grazie alla loro posizione strategica. Situate lungo le più importanti rotte commerciali, divennero fin da subito influenti centri di scambio. In particolare, già dalla **fine del IX secolo a.C.** e soprattutto tra **VIII e VI secolo a.C.** intrapresero un esteso processo di colonizzazione, stabilendo numerose fondazioni in questo mare. L'espansione non fu motivata unicamente dalla necessità di accedere a nuove risorse e mercati, ma rifletteva anche la loro abilità commerciale e la capacità di organizzare reti di scambio a lungo raggio, che favorirono l'interazione tra diverse civiltà. L'influenza che ebbero si estese ben oltre i confini del Levante, con un impatto significativo anche nelle regioni più occidentali, specialmente nella Penisola Iberica, in Sicilia e in Sardegna. Attraverso il contatto, ebbero un ruolo importante nello scambio di beni e idee, contribuendo in alcuni casi all'evoluzione delle *élite* locali, come quelle tirreniche e sarde[1]. Un esempio emblematico della loro maestria è rappresentato dalla rotta **Tiro-*Gādir*** (fig. 1) che non solo collegava l'Oriente con l'estremo Occidente, ma dimostrava anche come i Fenici fossero in grado di percorrere questo lungo e pericoloso tragitto attraverso tutto il Mediterraneo. Tale dominio permise di influire su diverse regioni, consolidando la posizione

come intermediari commerciali.

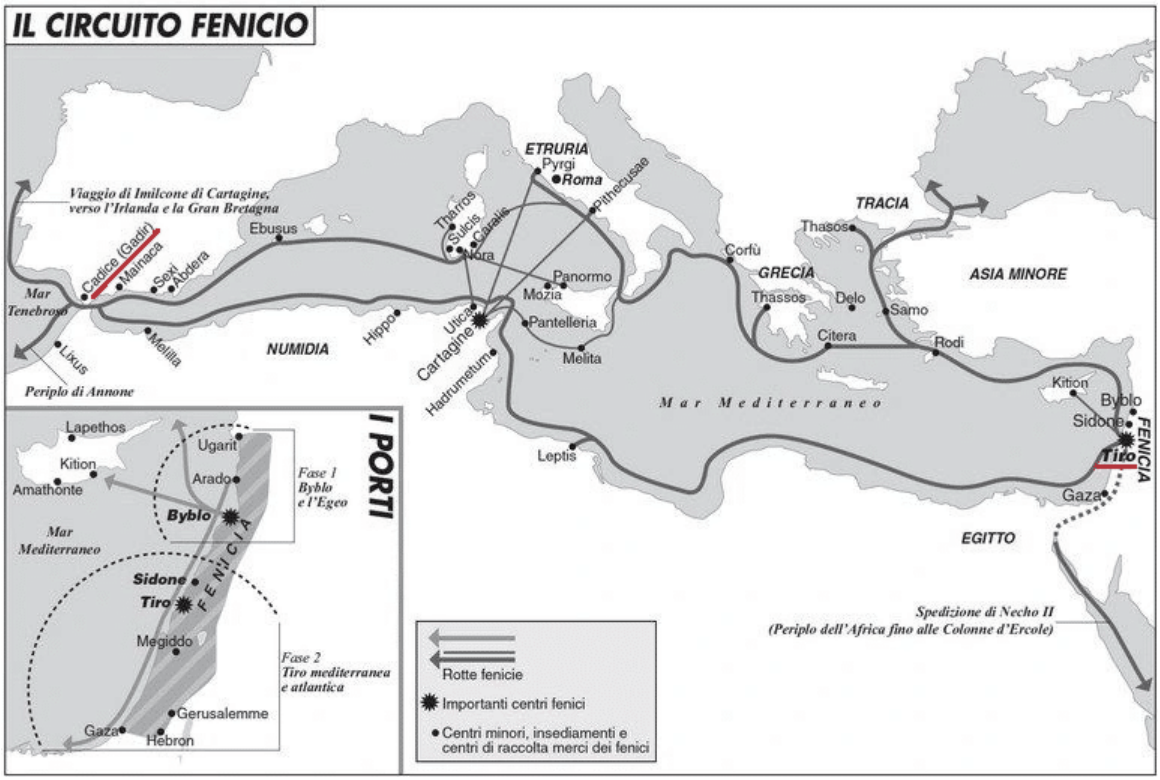


Fig. 1 – Possibili rotte dei Fenici nel Mediterraneo. Sottolineate in rosso, le città di Tiro e Cadice (*Gadir*).
Fonte: I Fenici / Rotte, empori e merci nel Mediterraneo – Storia Romana e Bizantina

Tiro (in fenicio ***Ṣūr*** con il significato di "roccia") fu fondata, secondo le tradizioni storiche, durante il **II millennio a.C.**, configurandosi come uno dei centri più antichi e rilevanti del Mediterraneo orientale. La sua collocazione geografica, situata su un'isola vicino la costa dell'odierno **Libano**, la rese essenziale per le attività commerciali e marittime, contribuendo a trasformarla in una potenza navale di primaria importanza grazie alla conformazione naturale del litorale, che favorì l'incremento di approdi sicuri ed efficienti. Iniziò

a svilupparsi come insediamento costiero urbano a partire dal **1500 a.C.** circa grazie all'accrescimento del complesso portuale. Da questo punto di vista, disponeva di due scali principali e ben distinti per funzione e posizione: il **"porto sidonio"** a nord e il **"porto egizio"** a sud, sebbene l'identificazione precisa di quest'ultimo rimanga controversa e alcune fonti suggeriscano che fosse un ancoraggio naturale piuttosto che artificiale. Questa divisione poteva essere utile all'ottimizzazione della gestione del traffico, supportando così il controllo strategico delle rotte. La potenza non si limitava soltanto al predominio sul mare, ma si estendeva a un'egemonia mercantile, poiché sviluppò una flotta che le consentì di avere notevole influenza sulle città-stato fenicie e su altri territori lontani. Le imbarcazioni erano rinomate per la velocità e la capacità di trasporto e la città era famosa specialmente per il commercio di beni pregiati come il **legname**, la **porpora** e, in generale, manufatti di altissima qualità. Il ruolo di questo centro è stato ulteriormente chiarito dagli scavi archeologici condotti negli ultimi decenni, rivelando infrastrutture portuali di grande valore. Queste indagini, supportate dalle tecniche di prospezione geofisica, hanno permesso di identificare e mappare le fondamenta dei moli e delle banchine, nonché di individuare le aree di deposito e le strutture logistiche associate, soprattutto nel porto settentrionale che, attualmente, si trova all'incirca sotto quello della moderna città di ***Sour*/Tiro**, rivelando come fosse di dimensioni maggiori rispetto a quello odierno. Studi sui sedimenti hanno mostrato che fu soggetto a significativi accumuli di sabbia, in parte dovuti alla formazione di un istmo causato dalla costruzione del **molo di Alessandro**

Magno che ha collegato permanentemente l'isola alla terraferma, alterando così le dinamiche costiere (fig. 2). Recentemente sono stati valutati alcuni cambiamenti significativi nella localizzazione dell'altro punto di approdo, in particolare durante i periodi ellenistico e romano. La configurazione originale venne modificata da trasformazioni del litorale, causate sia da processi naturali che da interventi umani, come l'espansione urbana e la costruzione di infrastrutture legate a questo ambiente[2].

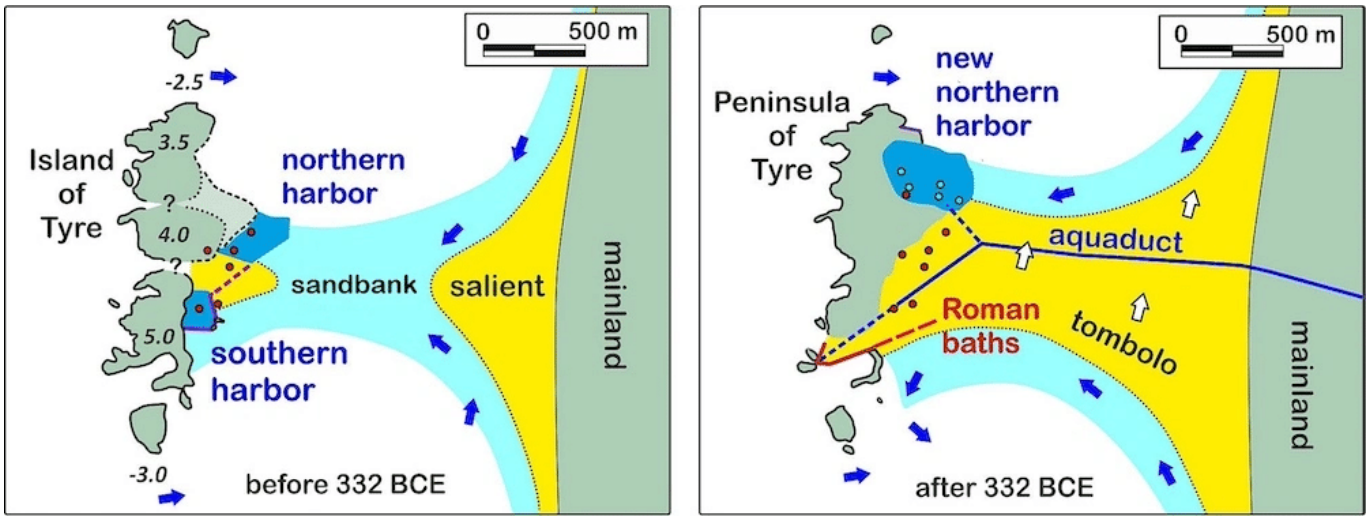


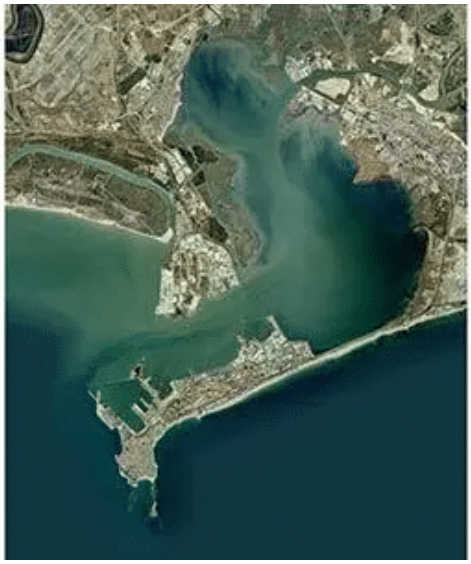
Fig. 2 – Mappe paleogeografiche di Tiro che mostrano l'impatto della formazione dell'istmo sabbioso sui due porti fenici: il porto settentrionale, spostato più a nord, e il porto meridionale trasformato in un'area destinata alle terme romane. Le frecce rappresentano il flusso di sabbia (blu: marino, bianco: terrestre).
Fonte: Arthur de Graauw, Gilles Brocard, Jean-Philippe Goiran, *Where is the Phoenician harbour of Tyre*?, in *ArchéOrient – Le Blog*, 2024, p. 4.

All'opposto, ***Gādir*** costituisce uno degli insediamenti più antichi nel contesto della colonizzazione fenicia in Occidente. La fondazione, collocata con maggiore

precisione verso la **fine del IX secolo a.C.**, attribuita agli stessi abitanti di Tiro, avvenne in un periodo in cui questa popolazione stava estendendo il proprio dominio lungo le coste della Penisola Iberica. Il toponimo deriva da un termine fenicio che significa “recinto” o “fortezza”, suggerendo la presenza di una struttura protettiva o di una conformazione geografica peculiare del luogo. Tale denominazione riflette probabilmente la sua importanza strategica, concepita come un avamposto collocato in una regione ricca di risorse naturali. La città, situata su un’isola alla foce dell’attuale **baia di Cadice** (fig. 3), occupava un punto di snodo fondamentale per le comunicazioni dell’epoca, fungendo da ponte tra l’area mediterranea e l’Atlantico. L’ubicazione facilitava il commercio di metalli preziosi, in particolare lo **stagno**, proveniente dalle regioni nord-occidentali dell’area iberica, un tipo di scambio vitale per l’economia cittadina, ma anche per tutto il commercio mediterraneo, essendo necessario per la produzione del bronzo. Il porto costituiva uno dei suoi elementi primari, grazie alla posizione ben riparata. Le ricostruzioni moderne continuano a esplorare la sua dimensione e struttura, suggerendo che si trovasse in una zona naturale sicura, che consentiva l’attracco delle navi e offriva riparo durante le avversità meteorologiche. Gli scavi condotti hanno rivelato significativi resti di infrastrutture, inclusi depositi di ceramica fenicia, che testimoniano l’intensa attività commerciale e l’importanza come centro di smistamento delle merci provenienti da diverse parti del Mediterraneo. *Gādir* rivestiva anche un ruolo culturale di prim’ordine, come testimoniato dalla presenza di numerosi santuari dedicati a divinità di grande rilevanza nel

pantheon fenicio, avendo funzioni che andavano ben oltre la mera devozione. Ad esempio, quelli collocati sulle isole di **Sancti Petri** (nella baia di Cadice, a sud-ovest della città), dedicato al dio **Melqart** protettore della navigazione e del commercio, e della **Punta del Nao** (un promontorio sulla costa orientale) associato ad **Astarte**, conosciuta per il suo collegamento ai marinai, non solo erano luoghi di celebrazioni rituali, ma fungevano anche da punti di riferimento per la navigazione stessa. Progettati per essere visibili da mare, operavano come veri e propri fari naturali e offrivano orientamento ai marinai che si avvicinavano alla costa, dimostrando come la religione potesse condizionare direttamente la vita quotidiana e assicurarsi il benessere della comunità. Tale presenza evidenzia come il culto e la navigazione fossero strettamente intrecciate nel pensiero fenicio, poiché non solo rafforzavano l'identità spirituale della comunità, ma influivano anche direttamente sulle operazioni legate al mondo marittimo ed economico[3].

1



2

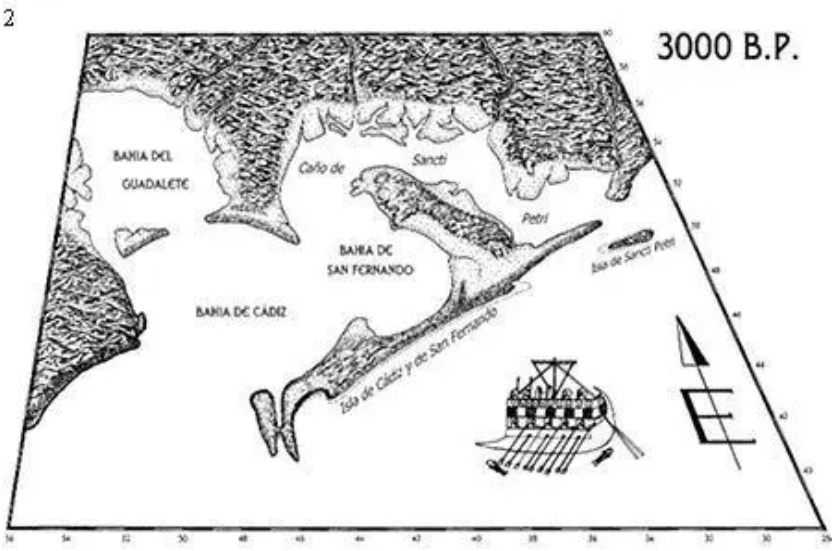


Fig. 3 – A sinistra: Attuale Baia di Cadice, vista aerea.
A destra: Ricostruzione della Baia fenicia di *Gādir*.
Fonte: Ana María Niveau-de-Villedary y Mariñas, *Gadir Revisited: A Proposal for Reconstruction of the Archaic Phoenician Foundation*, in *Vicino Oriente*, XXII, 2018 p. 105

3. Etruschi: sacro e profano

Gli Etruschi furono una delle principali civiltà dell'Italia preromana, la cui origine risale al **IX secolo a.C.** come evoluzione della cultura villanoviana. Raggiunsero l'apice **tra il VII e il VI secolo a.C.**, stabilendosi prevalentemente nell'area corrispondente all'attuale **Toscana**, **Lazio settentrionale** e parte dell'**Umbria**. La loro società si distingueva per una complessa organizzazione urbana, caratterizzata da città autonome ma unite da una comune cultura, oltre che collegate da reti commerciali e legami religiosi, riflessi nella presenza di santuari nei principali porti. Le loro abilità emersero con particolare rilevanza grazie alla posizione strategica nel Mediterraneo, riuscendo a sviluppare una rete di interazioni che si espandeva verso la Grecia e la Fenicia, comprendendo alleanze, conflitti e trattati commerciali. Pur non esercitando un controllo territoriale diretto, gli Etruschi giocarono un ruolo fondamentale come intermediari tra le civiltà del Mediterraneo orientale e occidentale, permettendo loro di accumulare significative ricchezze e di esercitare una notevole influenza. La costruzione e la gestione dei porti (fig. 4) furono fattori chiave del loro successo economico, considerati non solo centri di vendita ma anche luoghi di interazione, dove merci, idee e tecnologie venivano scambiate[4]. Tra i principali centri etruschi, **Spina** e **Pyrgi** rivestirono un ruolo di grande rilievo, pur

essendo localizzate in ambienti geografici distinti. Mentre la prima città fungeva da nodo economico nel nord dell'Etruria, collegando l'entroterra padano al mondo greco tramite l'Adriatico, l'altra, lungo la costa tirrenica, rappresentava un rilevante porto-santuario, avendo stretti legami con il mondo fenicio-punico.



Fig. 4 – Rotte commerciali etrusche nel Tirreno. Nel riquadro in rosso, i porti di Spina e Pyrgi.
Fonte: Gli Etruschi (parte seconda) – tuttatoscana

Pyrgi, ubicato lungo la costa laziale a pochi chilometri a nord di Roma, costituì un approdo di fondamentale importanza per l'antica città etrusca di **Caere** (l'odierna **Cerveteri**). Frequentato significativamente dal **VII secolo a.C.**, divenne strategico durante questo periodo, inserendosi nel complesso sistema di rotte che collegavano il mondo etrusco al bacino mediterraneo, favorendo interazioni economiche e sociali con Greci, Fenici, e successivamente, Romani. Il porto non era un semplice scalo commerciale, ma un centro vitale per la distribuzione di prodotti alimentari e beni provenienti da differenti aree. Le ricerche subacquee hanno apportato nuove conoscenze sull'antica linea di costa e sulla configurazione del porto naturale, suggerendo la presenza di un'area protetta da formazioni geologiche che facilitavano l'approdo e la navigazione delle piccole imbarcazioni. Sono stati ipotizzati una darsena e un antemurale che riparava l'insenatura, lungo circa 200 metri e costruito con grandi blocchi di pietra, orientato parallelamente alla costa che fungeva da protezione dell'area dai venti (fig. 5). Tra i reperti rinvenuti figurano **anfore greche e fenicie da trasporto**, oltre a ceramiche di varia provenienza e oggetti legati alla vita ordinaria e cerimoniale della città, a conferma degli intensi traffici dell'epoca. Pyrgi rappresenta un esempio eloquente di come abbiano saputo creare punti di contatto tra diversi popoli. Infatti, grazie alla sua doppia funzione, illustra perfettamente la complessità delle reti di scambio nell'epoca preromana. Insieme al porto, è stato riconosciuto un **santuario**, considerato uno dei più imponenti complessi religiosi etruschi finora conosciuti. Consacrato principalmente alla dea **Uni** (l'equivalente di Giunone) e alla divinità fenicia

Astarte, testimonia la profonda connessione tra potere religioso e politico, come evidenziato dalla presenza di edifici monumentali e iscrizioni votive, riflettendo l'importanza del culto sia per la comunità locale che per i visitatori stranieri. Una scoperta significativa avvenne nel 1964, quando, nei pressi del santuario, furono ritrovate **tre lamine** costituite da sottili fogli d'oro contenenti iscrizioni in etrusco e fenicio, rappresentando una testimonianza straordinaria tra le due civiltà. Redatte con uno stile solenne e ufficiale, documentano la dedica di ***Thefarie Velianas***, una personalità locale di alto rango (definito "re" nei testi fenici o *lucumone*), che consacrò questi manufatti alle due divinità tutelari del luogo. L'uso simultaneo di entrambi gli idiomi riflette i legami diplomatici e culturali tra le *élite* di queste due popolazioni ed evidenzia anche la funzione dell'area sacra come luogo di incontro e scambio tra le comunità. Questi reperti attestano l'importanza stessa del santuario come fulcro di legittimazione del potere per l'aristocrazia locale, rivelando il complesso intreccio tra fede e governo[5].



Fig. 5 – Il comprensorio di Pyrgi, area degli scavi condotti dalla Sapienza (Università di Roma).
Fonte: Pyrgi: nuove scoperte e nuovi progetti per l'antico porto e santuario

La città di **Spina**, fondata alla **fine del VI secolo a.C.**, rappresenta un modello di insediamento portuale dell'Etruria settentrionale. Posizionata nel **delta del fiume Po**, divenne cruciale per i traffici tra l'entroterra e il Mediterraneo, estendendosi in un'area lagunare caratterizzata da una fitta rete di canali e corsi d'acqua che facilitavano il trasporto di merci e persone (fig. 6). Gli scavi

hanno permesso di localizzare l'antico nucleo insediativo, identificando una serie di infrastrutture che testimoniano un'intensa attività economica e un'organizzazione logistica di notevole complessità. In particolare, alcune indagini geomorfologiche hanno rivelato ulteriori dettagli, confermando l'importanza delle vie fluviali interne per lo scambio a medio raggio. Tali operazioni coinvolgevano una vasta gamma di prodotti, dai beni agricoli locali, come il **grano**, a quelli importati, in particolare le **ceramiche attiche** provenienti dalla Grecia. L'arrivo di questi manufatti attesta, quindi, i rapporti con il mondo greco, ma evidenzia anche la suggestione esercitata sulla società etrusca di Spina, dove questi modelli estetici si integravano con le tradizioni locali, contribuendo a un'identità eterogenea. Sono state messe in evidenza resti di edifici con funzione produttiva, soprattutto **botteghe artigianali** dedicate alla lavorazione di metalli e ceramiche, le cui creazioni erano destinate principalmente al mercato interno, con alcune indicazioni di una possibile distribuzione nelle zone limitrofe. L'analisi ha consentito di identificare le tecniche, mostrando una combinazione di saperi locali e influenze esterne, riflesso della capacità di adattamento economico della città alle esigenze del mercato e alle variazioni delle rotte stesse. Un elemento rilevante nella storia di Spina riguarda la **pirateria** nell'Adriatico, un mare rinomato per la presenza di predoni che costituivano una seria minaccia per i traffici. Il fenomeno costituiva una costante fonte di insicurezza economica e sociale per le città costiere, frequentemente esposte al rischio di saccheggi e devastazioni. Con l'invasione celtica e il declino delle città etrusche dell'entroterra, molti rifugiati trovarono

asilo in questo territorio, dove la pirateria divenne un mezzo di sopravvivenza per alcuni di questi gruppi. L'area, naturalmente protetta dalle paludi, si rivelò una base strategica per queste attività che andarono a minacciare le rotte commerciali greche e le economie delle altre popolazioni locali. In generale, questo luogo, rappresenta un caso emblematico per comprendere le dinamiche di mobilità e identità nell'Etruria padana, poiché si configurava come un vero crocevia in cui convergevano influenze diverse. Ciò emerge chiaramente non solo dai reperti materiali ma anche dalle pratiche funerarie della comunità che riflettevano una fusione culturale tra elementi etruschi e greci. La città non era semplicemente un porto commerciale ma un vivace centro, dove un'identità complessa e in costante evoluzione prendeva forma[6].

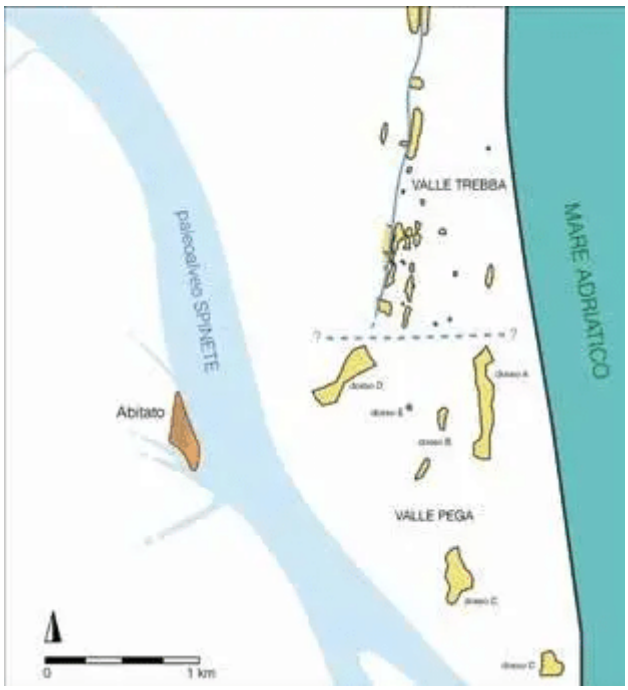


Fig. 6 – Ricostruzione planimetrica dell'antico paesaggio di Spina. In marrone, il principale nucleo abitativo; in giallo, i terreni interessati da sepolture; le linee blu indicano i canali che attraversavano la necropoli.

Fonte: Andrea Gaucci, Paola Desantis, *Spina. la città portuale nelle lagune del Delta padano e il commercio nel Mediterraneo*, in *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Electa, Milano, 2019, p. 408

4. Greci: colonie ed empori

Il rapporto che i Greci ebbero con il Mediterraneo si rivelò fondamentale per il processo di espansione. La geografia della regione greca, con una penisola frammentata e una moltitudine di isole, favorì lo sviluppo di città indipendenti che sfruttarono il mare sia per il sostentamento che per attività commerciali e coloniali. **Tra l'VIII e il VI secolo a.C.**, fondarono numerosi insediamenti lungo le coste mediterranee, stabilendo una presenza significativa in molteplici aree (fig. 7). Queste nuove città agevolarono la diffusione della cultura greca e permisero l'accesso a risorse e mercati lontani, creando un sistema di scambi che collegava le varie parti del mondo allora conosciuto. Le interazioni con gli autoctoni nei nuovi territori colonizzati combinavano tattiche di cooperazione e conflitto, con i Greci che integravano elementi indigeni nel loro sistema, adattandosi alle specificità dei contesti locali. Inoltre, la fondazione di emporia, punti strategici lungo le rotte economiche, contribuirono a creare zone di contatto dove le influenze elleniche si mescolavano con quelle native, generando nuove forme di espressione artistica, religiosa e sociale[7]. ***Nàukratis*** in Egitto e ***Massalìa*** in Gallia, rispettivamente il principale emporio greco nel Delta del Nilo e il più importante porto sulla costa occidentale del Mediterraneo, condividevano una funzione simile come punti di interconnessione a livello economico, poiché entrambi fungevano da snodi che

collegavano l'area mediterranea con le regioni più interne.



Fig. 7 – La colonizzazione greca nel Mediterraneo. Nel riquadro in rosso, i porti di *Naucratis* (*Nàukratis*) e *Massilia (Massalìa*).
Fonte: [L'espansione delle poleis greche nel Mediterraneo – Storia Romana e Bizantina]

Nàukratis rappresenta uno dei mercati ellenici più rilevanti del mondo antico, situato nel Delta del Nilo a circa 80 km da Alessandria. Secondo alcune fonti, la città fu concessa ai Greci durante il regno del faraone **Amasis** nella **prima metà del VI secolo a.C.**, ma alcune prove indicano una loro presenza già durante il regno di **Psammetico II** (595-589 a.C.). Attualmente, si trova vicino al moderno villaggio di ***Kom Gi'eif***, a ovest di un ramo del fiume che nel tempo si è prosciugato. Divenne un centro polivalente che integrava anche funzioni

religiose e sociali, fungendo da punto di raccolta e distribuzione dei beni provenienti da tutto il Mediterraneo. Tra le principali merci scambiate figuravano anfore di produzione cipriota, ceramiche greche e prodotti manifatturieri. Oltre a questi, la città era anche un importante centro per il commercio di beni di lusso, come **conchiglie lavorate** (attribuibili alla produzione fenicia) e amuleti a forma di **scarabeo** in ceramica smaltata, considerati simboli di status e ampiamente apprezzati dalle società orientali. Fu un nodo culturale dove popolazioni diverse come Greci, Egizi e probabilmente alcuni gruppi di origine fenicia interagivano, creando un ambiente cosmopolita ricco. Non vi sono evidenze specifiche che testimoniano l'esistenza di una comunità mista, sebbene il sincretismo culturale sia implicitamente suggerito dai ritrovamenti, contribuendo comunque a un clima di reciproca influenza. Questo si rifletteva anche nell'architettura religiosa, con templi dedicati a divinità di varia provenienza, essendo sia luoghi di venerazione che centri di aggregazione, nonostante non esista una vera e propria fusione tra i culti, che rimasero generalmente separati. Le campagne di scavo, avviate già alla fine del XIX secolo e proseguite nel corso del XX secolo, hanno rivelato una straordinaria quantità di reperti che illustrano la ricchezza e la varietà della vita cittadina. I resti di magazzini, insieme alle strutture artigianali e residenziali adiacenti, sottolineano il ruolo centrale del porto come fulcro delle attività economiche di *Nàukratis* (fig. 8). Nonostante i dettagli specifici siano piuttosto limitati, tali edifici erano probabilmente adibiti allo stoccaggio delle merci, fungendo da depositi. Grazie all'utilizzo di metodi geofisici, è stata possibile una

mappatura dettagliata dell'area portuale, rivelando possibili banchine e strutture di attracco, ma senza una conferma di una più complessa rete di impianti per la distribuzione. Questi elementi tendono a confermare il ruolo della città come uno dei principali snodi logistici del bacino orientale, contribuendo in modo decisivo alla sua prosperità economica e rafforzando la supremazia nella regione[8].



Fig. 8 – I dati raccolti dai vari scavi hanno reso possibile ricostruire l'aspetto di *Nàukratis* nel suo periodo di massimo splendore. La città si estendeva lungo il vasto ramo Canopico del Nilo ed era contraddistinta da un denso tessuto urbano di case in stile egiziano e santuari, sia greci che locali. Ricostruzione CGI di Grant Cox, Naukratis 3d reconstruction Fonte: Naukratis – Greeks in Egypt | British Museum

Massalìa (l'attuale **Marsiglia**), fondata intorno al **600 a.C.** dai coloni di Focea, è uno dei casi più emblematici della colonizzazione greca nel Mediterraneo occidentale. La scelta della località non fu casuale, sorgendo su una baia

naturale (fig. 9) che offriva un porto sicuro e facilmente difendibile, mentre la vicinanza alle principali vie marittime e terrestri la rendeva un punto ideale per gli scambi tra il mondo ellenico e le genti celtiche, fungendo da tappa obbligata per i commercianti che volevano accedere ai mercati dell'Europa continentale. I massalioti importavano **olio d'oliva**, **vino**, **ceramiche** e **prodotti artigianali** che venivano scambiati con **metalli**, **grano** e altre materie prime provenienti dalle regioni limitrofe. L'importanza non era soltanto economica, ma si estendeva anche al piano culturale e politico. Infatti, l'espansione della mentalità greca nella Gallia meridionale avvenne attraverso *Massalìa*, centro di trasmissione delle idee e delle tecnologie, come testimoniano le interazioni culturali e i reperti archeologici rinvenuti nel sito. Questa diffusione, però, non avvenne in modo unilaterale, poiché le interazioni contribuirono alla creazione di una cultura ibrida, frutto dello scambio reciproco di tradizioni e pratiche. Le indagini archeologiche hanno rivelato un complesso portuale altamente sviluppato, dotato di strutture in pietra, con elementi di supporto in legno per alcune sezioni temporanee, che ne garantivano la resistenza. Fu sicuramente ampliato e migliorato nel corso dei secoli, adattandosi all'aumento del traffico. Tra le scoperte più interessanti vi sono i resti di moli e banchine che testimoniano un'avanzata pianificazione e una gestione efficace delle attività legate a quest'ambito. Le fonti scritte e archeologiche indicano che era nota in tutto il Mediterraneo per l'efficienza della sua infrastruttura portuale, come confermato anche dalla scoperta di rimesse per navi, utilizzate per la conservazione e la protezione delle imbarcazioni, piuttosto che per interventi di

emergenza o come centri di costruzione. L'organizzazione degli spazi cittadini, con strade che conducevano direttamente al porto ed edifici pubblici situati in prossimità delle banchine, testimoniano l'importanza di queste attività nella vita quotidiana, un'urbanizzazione integrata che rifletteva una società che faceva del commercio via mare il cuore pulsante della sua economia e del suo sviluppo.
Tale quadro viene ulteriormente arricchito dall'analisi della **rotta che collegava *Massalìa* alla Sardegna e alla Sicilia**, rappresentando uno dei percorsi più importanti del Mediterraneo occidentale. L'esame dei flussi mostra come la città fungesse da hub centrale, essendo anche un elemento chiave per l'integrazione tra le diverse regioni del bacino[9].

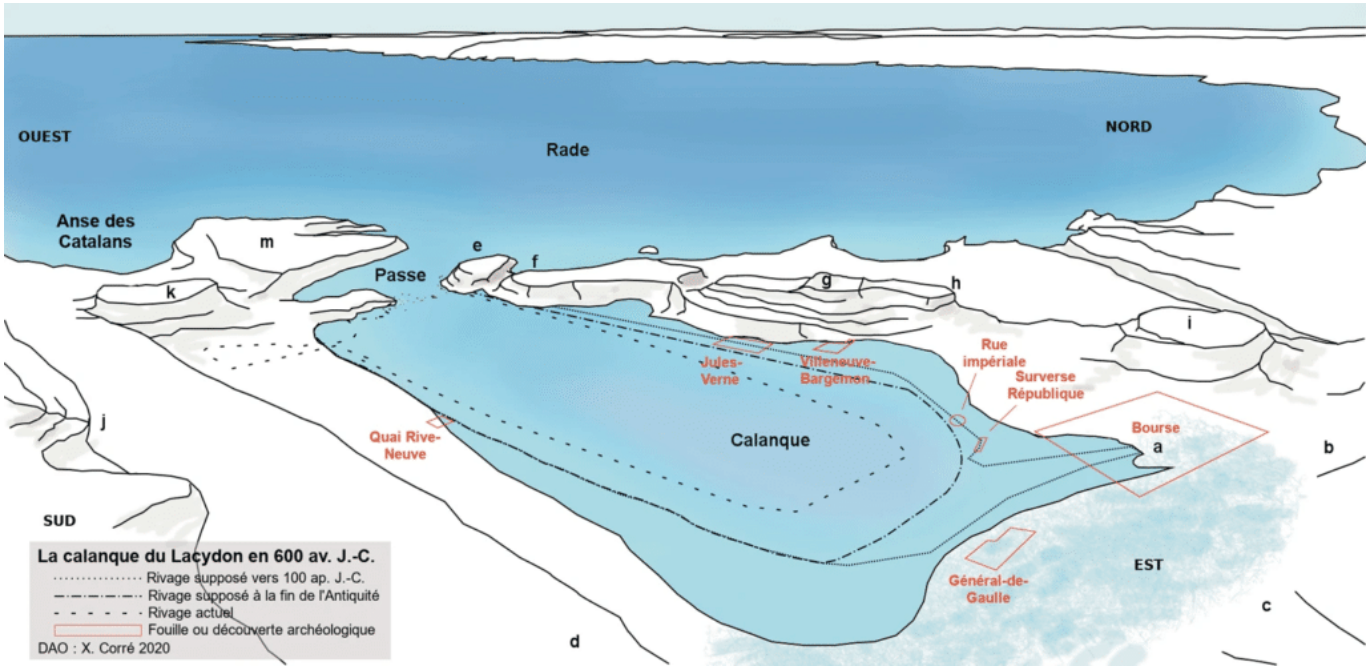


Fig. 9 – L'immagine illustra l'evoluzione della *calanque du Lacydon*, il porto naturale di Marsiglia, dalle origini (nel 600 a.C.) fino ai tempi moderni. Sono evidenziati i diversi livelli del litorale ipotizzati nel tempo, con indicazioni delle aree archeologiche e delle principali zone urbane odierne.
Fonte: Xavier Corré, *Le complexe portuaire antique de Marseille. The ancient port complex*

of Marseille, in *Les ports dans l'espace méditerranéen antique. Fréjus et les ports maritimes,* Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, pp. 213-227 (Les ports dans l'espace méditerranéen antique – Le complexe portuaire antique de Marseille – Presses universitaires de Provence)

5. Romani: ingegneria e dominio

Roma, tradizionalmente fondata nel **753 a.C.** lungo il fiume **Tevere** e non lontana dalla costa tirrenica, sfruttò fin da subito la sua ubicazione per consolidare le principali vie di comunicazione e il controllo territoriale della penisola italica. Con l'espansione progressiva, investì nelle capacità navali, sviluppando progressivamente una flotta formidabile che le consentì di esercitare un dominio strategico in molte aree del Mediterraneo. La vittoria su Cartagine nelle guerre puniche sancì l'ascesa incontrastata della sua supremazia sulla parte occidentale del bacino, mentre con le successive vittorie contro i regni ellenistici, rafforzò gradualmente il suo controllo anche nelle zone orientali. Dopo che fu stabilito il dominio su entrambe le sponde, i romani iniziarono a riferirsi a queste acque con il termine di ***Mare Nostrum*** (fig. 10), proprio a indicare la loro ambizione su questo spazio vitale. La tranquillità delle rotte marittime era però una questione chiave, intrecciata con il successo del commercio e con l'efficienza logistica, in particolare per i rifornimenti destinati a Roma e alle sue province. Tra le maggiori minacce esterne vi era sicuramente la pirateria che rappresentava un serio pericolo per la sicurezza, sforzo che culminò con la campagna di **Pompeo** nel **67 a.C.**, durante la quale riuscì a ridurre drasticamente tali attività illecite[10]. Un legame significativo riguarda i

porti di ***Puteoli***, nel Golfo di Napoli, e ***Leptis Magna***, in Libia. Sebbene fossero in aree geografiche differenti e non ci siano evidenze storiche di un collegamento diretto, entrambi erano fondamentali per l'economia romana, poiché facevano parte di una rete commerciale più ampia che univa le diverse regioni, un flusso costante di merci e risorse che transitavano attraverso percorsi ben curati e navigabili, sostenuti da una serie di trasporti e infrastrutture efficienti.



Fig. 10 – La mappa rappresenta l'estensione massima dell'Impero Romano, evidenziando tutte le province, le acquisizioni territoriali, le frontiere fortificate, i territori vassalli e zone abbandonate, offrendo un quadro della complessità amministrativa e militare dell'impero. Nel riquadro in rosso, i porti di *Puteoli* e *Leptis Magna*.

Fonte: ‘Il mare secondo Roma’ – Limes

Puteoli venne fondata come colonia greca intorno al **530 a.C.** con il nome di ***Dicearchia***, che significa “governo giusto”. Situata sulla costa nord-occidentale del **Golfo di Napoli**, nell’odierna area di **Pozzuoli**, fu conquistata dai Romani nel **194 a.C.**, divenendo rapidamente uno dei porti più rilevanti del Mediterraneo. La città era la porta d’accesso per una vasta gamma di beni provenienti da tutto il bacino, grazie a una complessa e articolata rete che supportava questo traffico. L’area portuale includeva numerosi magazzini pubblici (*horrea*) per il deposito delle merci e per il loro stoccaggio, nonché strutture per l’attracco di grandi navi mercantili (fig. 11). Questa sofisticata organizzazione consentiva di gestire in modo efficiente e ordinato i numerosi prodotti che vi transitavano. Uno degli elementi più indicativi era il **grano** che giungeva in gran parte dall’Egitto, la cui produzione agricola era essenziale per rifornire Roma e le altre grandi città sotto il suo dominio. Puteoli funzionava come uno snodo per il trasbordo di questo prodotto che veniva poi trasportato sia via terra che via mare fino a Ostia. Questo commercio non era solo vitale per l’alimentazione della popolazione urbana, ma rappresentò anche una componente decisiva durante l’età imperiale, poiché la distribuzione gratuita di grano (**annona**) costituiva uno strumento politico per mantenere il consenso tra le grandi masse. Oltre al grano, era nota per il mercato degli **schiavi**, un’importante fonte di profitto soprattutto durante la tarda Repubblica, con navi

provenienti dall'Oriente cariche di prigionieri di guerra catturati nelle province per essere venduti sia nelle piazze locali che trasferiti soprattutto a Roma. Tutte queste operazioni erano sostenute da imponenti imbarcazioni, le ***naves onerariae***, alcune delle quali erano di dimensioni eccezionali e potevano gestire un ingente carico. Grazie a una tecnologia avanzata, che comprendeva rinforzi strutturali e una capacità di stivaggio ottimizzata, erano progettate per affrontare le rotte più lunghe e per resistere alle condizioni variabili del Mediterraneo. Inoltre, *Puteoli* era rinomata per le attività dei mercanti e degli imprenditori locali, che gestivano i traffici finanziari, contribuendo alla sua stessa prosperità economica e culturale. Grazie al clima temperato e alla posizione privilegiata, divenne una località prediletta dall'aristocrazia romana, dove i membri più facoltosi della società costruivano sontuose ville e trascorrevano le loro estati, cercando rifugio dal caos e dalla frenesia della capitale. La città fu un esempio straordinario di come un porto potesse influenzare la vita economica, politica e sociale di un'intera regione[11].



Fig. 11 – Plausibile ricostruzione dell'area di *Puteoli*. La città era nota per il suo porto artificiale, le infrastrutture avanzate e la connessione strategica con altre province romane. Fonte: romanoimpero.com/2010/12/puteoli-pozzuoli-campania.html

Leptis Magna, situata lungo la costa settentrionale della **Libia**, rappresenta un caso di città che ha saputo fondere e valorizzare diverse influenze nel corso della sua esistenza. Fondata dai Fenici nel **VII secolo a.C.** come emporio mercantile, occupava una posizione importante per il commercio costiero e per i rapporti con l'entroterra africano, rendendola un centro di scambio per merci agricole e altre risorse provenienti dall'Africa. Nel **I secolo a.C.** fu incorporata

nella provincia romana dell'*Africa Proconsularis*, raggiungendo il culmine della prosperità durante **Settimio Severo**, imperatore originario proprio di *Leptis Magna*, che arricchì la città con una serie di nuovi edifici pubblici e la trasformò in una metropoli imponente. Uno degli elementi centrali della sua crescita fu rappresentato dal porto (fig. 12), un'infrastruttura complessa e ben organizzata che includeva un'area utilizzata per le attività commerciali, con moli ed elementi che agevolavano le operazioni di carico e scarico delle merci. Questo sistema era corredato di numerosi magazzini adiacenti all'area, impiegati per lo stoccaggio dei prodotti, permettendo alla città di fungere da punto di raccolta e smistamento per una vasta gamma di beni provenienti da diverse parti dell'impero romano e oltre. Le banchine erano strutturate per accogliere sia navi mercantili di grandi dimensioni che imbarcazioni locali, avvalendosi di un sistema che includeva frangiflutti funzionali alla protezione dalle correnti e alle operazioni di attracco. Di particolare rilievo era il **tempio della *gens* Flavia**, situato in posizione dominante sul panorama portuale a sottolineare la stretta interconnessione tra dimensione religiosa e attività economico-commerciale. Nonostante oggi rimangano solo poche tracce dell'intera area portuale, gli studiosi hanno ricostruito la sua probabile forma e funzione. In passato, la sua storia è stata spesso trascurata rispetto ad altri edifici monumentali e solo recentemente le indagini hanno rivelato la grandezza di questo sistema, dimostrando che non fosse solo un punto di transito per merci e persone, ma un'infrastruttura che sosteneva una rete di attività essenziali per la crescita di *Leptis Magna* all'interno del mondo romano. Un altro elemento significativo era

il **faro**, posizionato all'ingresso del porto, che garantiva la sicurezza della navigazione lungo la costa, orientando i marinai soprattutto durante la notte o in condizioni di scarsa visibilità, riducendo il rischio di naufragi e incidenti. Non era solamente funzionale, ma possedeva anche un valore simbolico significativo, rappresentando la potenza e l'avanzamento della città e riflettendo, di rimando, la sua importanza a livello commerciale e culturale nel Mediterraneo[12].



Fig. 12 – Disegno ricostruttivo dell'area portuale di *Leptis Magna* in età severiana (opera di Jean-Claude Golvin). Si noti anche la presenza del faro, situato strategicamente all'ingresso. Fonte: Emilio Rosamilia, *Quando una città non parla del suo porto: Leptis Magna*, in *Il Mediterraneo e la Storia III. Documentando città portuali*, Quasar, Roma, 2021, pp. 266.

6. Tecniche costruttive: innovazioni e adattamenti

Le tecniche costruttive portuali e navali nell'antichità si svilupparono in modo eterogeneo tra Fenici, Etruschi, Greci e Romani, riflettendo non solo le diverse competenze di ciascuna civiltà, ma adattandosi alle peculiarità geografiche e alle risorse locali. Non si limitarono a costruire infrastrutture per l'attracco e la navigazione, ma progettarono porti e imbarcazioni che rispondessero a determinati obiettivi strategici, commerciali e militari.

I **Fenici**, celebri navigatori e mercanti, ebbero una complessa rete di scali lungo le coste del Mediterraneo, funzionale al sostegno del loro florido commercio. Le infrastrutture che crearono erano spesso orientate verso la funzione mercantile, pur includendo occasionalmente elementi difensivi o per la gestione di flotte militari. Dimostrarono una profonda conoscenza delle dinamiche costiere e delle esigenze del traffico nel bacino mediterraneo, adottando tecniche finalizzate a proteggere le navi dalle intemperie e a rendere più efficienti le operazioni di carico e scarico delle merci. Inizialmente, sfruttarono approdi naturali, come insenature e baie protette, migliorandole con interventi di carattere relativamente semplice e limitato. In seguito, vennero integrate con strutture artificiali come banchine e moli, che garantivano la sicurezza delle navi anche in condizioni climatiche avverse. La capacità di adattarsi alle specifiche esigenze topografiche delle regioni in cui andavano a stabilirsi dimostrò l'elevato livello tecnico raggiunto. Queste realizzazioni si rivelarono perfettamente funzionali, contribuendo a consolidare così il predominio commerciale per secoli. Inoltre, erano rinomati anche per la maestria nella progettazione e nella costruzione

navale, realizzando imbarcazioni adatte alle lunghe traversate nel Mediterraneo e al trasporto di merci pesanti. Tale abilità rifletteva una profonda competenza tecnica, con particolare attenzione alla robustezza e alla manovrabilità, qualità fondamentali per affrontare viaggi estesi. Le loro navi includevano diverse tipologie, come le ***gauloi*** (navi da trasporto) e le ***hippoi*** (imbarcazioni multiuso) (fig. 13), costruite con legni resistenti all'acqua come il cedro, abbondante in Libano. Erano progettate per essere agili, dotate di scafi arrotondati che miglioravano la stabilità, facilitata dall'uso di remi e vele quadrate. È stato ipotizzato che i Fenici abbiano elaborato una sorta di **"portolano"**, una guida nautica che descriveva punti di riferimento costieri, sebbene non vi siano prove definitive a riguardo. La loro abilità nella navigazione avanzata, basata probabilmente sull'osservazione degli astri, consentì loro di spingersi con sicurezza in mare aperto. Infine, l'installazione di torri o segnali luminosi e la creazione di punti di attracco strategici lungo le rotte rappresentarono ulteriori innovazioni che contribuirono significativamente al successo[13].



Fig. 13 – Bande di bronzo dai cancelli di Balawat (Nimrud, Iraq). Viene rappresentato il

trasporto di tributi su "*hippoi*" dall'isola di Tiro alla terraferma. Gli scaricatori si immergono in acqua per tirare le imbarcazioni a riva utilizzando delle corde.
Fonte: Anne Marie Smith, *Phoenician ships: types, trends, trade and treacherous trade routes*, Master of Arts in Biblical Archaeology, University of South Africa, 2012, p.104
.

Gli **Etruschi**, pur con informazioni frammentarie rispetto ad altre civiltà, accrebbero le loro competenze nell'uso dei porti naturali, dimostrando un'interazione profonda con il mare. Il loro rapporto con questo ambiente era strettamente legato alle attività economiche, caratteristica che influenzò fortemente le loro strategie lungo i percorsi commerciali. Le infrastrutture erano spesso collocate in posizioni che garantivano protezione e accesso alle principali vie di scambio. Questa necessità era accentuata dalla posizione che ebbero tra il bacino occidentale e orientale del Mediterraneo, dove il controllo rappresentava una fonte di potere e ricchezza. Molte città etrusche erano situate più nell'entroterra, ma erano collegate ai loro porti attraverso vie ben organizzate. La selezione dei siti per la costruzione dei punti di approdo era guidata dalla geografia del territorio, privilegiando baie, foci di fiumi o insenature protette che garantivano una difesa contro i venti e le onde, offrendo al contempo riparo per le imbarcazioni. Quando necessario, venivano effettuati interventi per migliorare le caratteristiche di queste località, eseguendo lavori più semplici, come la costruzione di banchine e rampe. Meno documentate sono le opere più complesse, come potevano essere moli e frangiflutti in pietra, e le evidenze archeologiche di aree altamente strutturate, come quelle romane, sono

più limitate. Sul fronte della costruzione navale, dimostrarono una notevole padronanza delle tecniche più avanzate dell'epoca, con influenze sia dei Greci che dei Fenici con i quali avevano frequenti contatti, ma apportando anche alcuni piccoli cambiamenti. Le loro navi erano dotate di remi e di vele (fig. 14), rendendole adatte non solo alla navigazione in mare aperto ma anche a operazioni attraverso i fiumi, determinanti per il controllo dei percorsi interni. Un'importante innovazione fu l'introduzione dei **rostri** nelle navi da guerra (attribuiti a ***Pisaeus Tyrrheni***) che migliorarono notevolmente le capacità di combattimento e di manovra, contribuendo alla superiorità nelle battaglie marittime, grazie alla possibilità di speronare e danneggiare le navi nemiche. Oltre ai progressi in questo ambito, svilupparono una vasta rete di collegamenti che favorì lo scambio con altre civiltà, diventando intermediari essenziali tra i mercanti dell'area greco-fenicia e i popoli dell'ambiente celtico, grazie soprattutto al commercio di metalli[14].

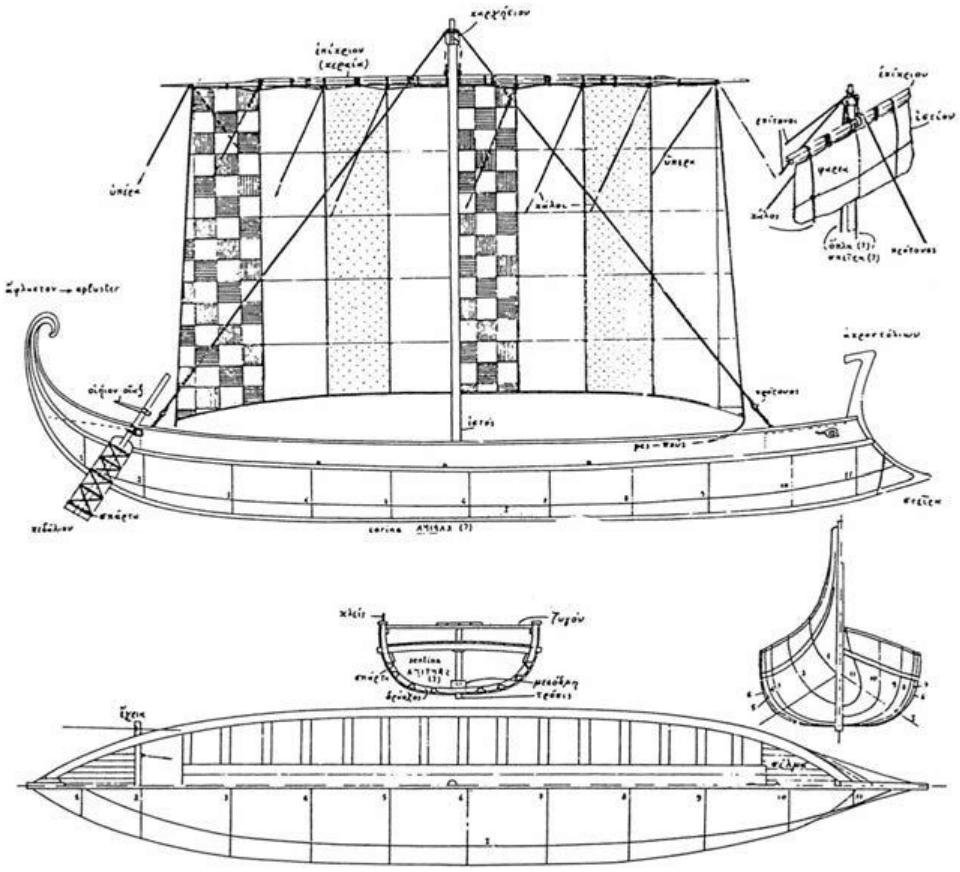


Fig. 14 – Nave etrusca, ricostruzione di Marco Bonino.
Fonte: Stefano Bruni, *Seafaring: ship building, harbors, the issue of piracy*, in Jean MacIntosh Turfa (a cura di), *The Etruscan World, Routledge*, London, 2013, p. 772.

I **Greci** si distinsero per la loro progettazione portuale, un aspetto fondamentale per le poleis costiere che dipendevano dal mare non solo per il commercio ma anche per scopi bellici. La costruzione di queste aree era fortemente condizionata dalla conformazione delle coste, con un'attenta selezione delle posizioni per sfruttare al meglio insenature, promontori e baie. Questi siti

venivano modificati principalmente attraverso interventi limitati, come l'aggiunta di muretti o banchine, piuttosto che con strutture artificiali complesse, utilizzando un approccio empirico basato sull'esperienza pratica e sulle necessità contingenti. Spesso, erano rafforzati da mura difensive adatte sia a resistere agli attacchi nemici ma anche per facilitare le operazioni portuali. In generale, venivano costruite con tecniche relativamente semplici, utili a offrire protezione dalle tempeste e agevolare l'ormeggio. In alcuni casi particolari, potevano esserci aree separate, progettate per gestire autonomamente il traffico commerciale e quello militare. Un problema ricorrente che dovettero affrontare era il fenomeno dell'insabbiamento provocato dall'accumulo di detriti trascinati dalle correnti. Per mitigare questo avvenimento, utilizzarono diversi espedienti, tra cui la realizzazione di barriere, anche se non sempre efficaci nel prevenire completamente la sedimentazione. Inoltre, gli scali erano dotati di numerosi edifici ausiliari che garantivano l'autosufficienza e includevano magazzini per lo stoccaggio delle merci e cantieri navali per la costruzione e riparazione delle imbarcazioni. Le tecniche greche esercitarono un impatto duraturo sul mondo mediterraneo, come l'uso di blocchi di pietra calcarea o arenaria per l'edificazione delle banchine e dei moli, spesso realizzati accumulando materiali naturali (rocce e massi) sovrapposti senza l'uso di malta o altri leganti artificiali, ma direttamente posizionati in acqua per stabilizzare il fondale. Le loro navi furono il risultato di secoli di esperienza e innovazione, suggestionate dalle interazioni con altre culture marittime, come i Fenici e gli Egizi. Ogni tipologia era studiata per rispondere alle necessità del trasporto

mercantile o delle operazioni belliche. Tra le più celebri spicca la **trireme** (fig. 15), un'imbarcazione militare progettata per essere rapida e manovrabile, caratterizzata da una configurazione di tre ordini di rematori su livelli sovrapposti, una disposizione innovativa che permetteva di aumentare la velocità e la potenza senza ampliare eccessivamente le dimensioni complessive[15].



Fig. 15 – Ricostruzione di una trireme greca.
Fonte: Trireme, la nave da guerra greca – Per saperne di più – Studia Rapido

I **Romani** elevarono ulteriormente le tecniche di costruzione portuale attraverso una serie di innovazioni che segnarono una rivoluzione nell'ingegneria antica. Tra queste, una delle più significative, fu l'introduzione del **calcestruzzo idraulico (o malta pozzolanica)** che consentì la realizzazione di strutture più resistenti. Il materiale, composto da una miscela di cenere vulcanica (prelevata in specifiche aree) e calce, reagiva chimicamente con l'acqua e generava un legante che si induriva progressivamente, rendendo possibile l'edificazione di elementi stabili e duraturi anche in ambienti marini. L'uso si rivelò particolarmente vantaggioso per la costruzione di complessi destinati a resistere alla forza del mare e alle sollecitazioni ambientali. Inoltre, svilupparono sistemi per l'organizzazione dei porti in località prive di protezioni naturali, utilizzando un'ampia gamma di soluzioni per adattarsi alle condizioni specifiche. I moli, ad esempio, realizzati principalmente in pietra e talvolta rinforzati con cemento idraulico, fornivano una protezione efficace all'ingresso dello scalo, creando aree di ancoraggio sicure. Eressero anche fari e torri di segnalazione, essenziali per garantire la sicurezza delle rotte e semplificare l'accesso nei punti di approdo. Spesso situati su promontori o isole artificiali, erano ideati per essere visibili da lunghe distanze. L'adozione di tali elementi e materiali rifletteva non solo il loro avanzamento, ma evidenziava anche la capacità che avevano di gestire infrastrutture su larga scala. Sul fronte navale, eccellevano sia nella costruzione di navi da guerra che mercantili. Le **quinqueremi** erano imponenti e altamente specializzate, caratterizzate da più banchi di remi per lato. Il termine non indica cinque file sovrapposte, ma si

riferisce alla presenza di cinque rematori per ogni fila o a una specifica configurazione tra rematori e remi (fig. 16). Erano progettate per la velocità in battaglia, nonché per la loro capienza nel trasportare equipaggi numerosi e armamenti pesanti. Le **onerarie**, invece, erano grandi navi da carico, in grado di trasportare ingenti quantità di merci, con dimensioni variabili e una capacità che superava le centinaia di tonnellate, anche se la maggior parte erano adatte a rotte costiere e fluviali. I Romani introdussero miglioramenti nei sistemi di **ancoraggio e ormeggio**, come l'uso di bitte e catene per garantire la sicurezza delle navi in porto, nonché implementarono metodi per facilitare il carico e lo scarico delle merci, probabilmente con sistemi semplici di leve e carrucole[16].

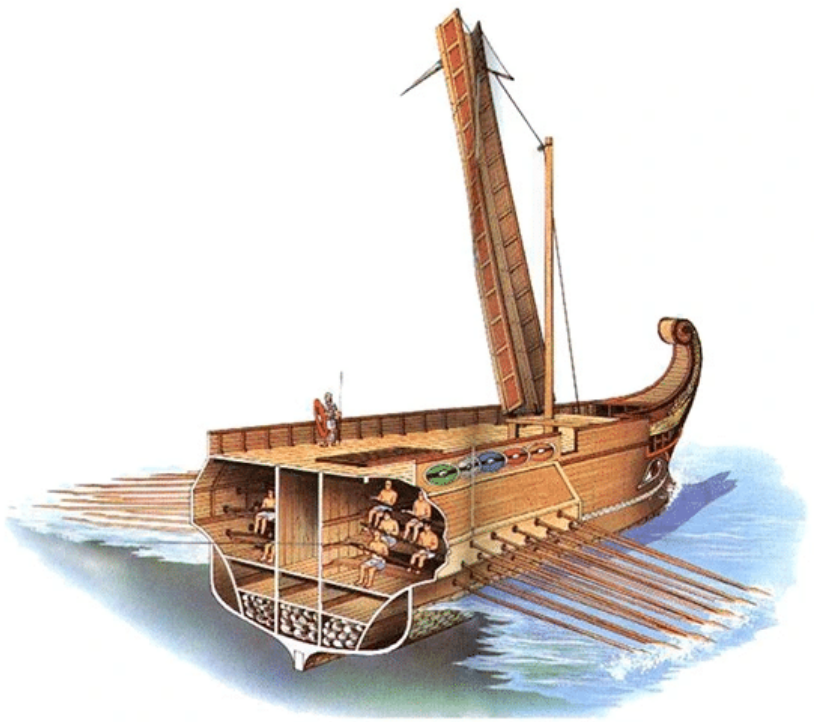


Fig. 16 – Sezione di una quinquereme romana. L'immagine mostra la configurazione dei rematori su diversi livelli. Si noti a prua il "corvo", una passerella girevole dotata di un gancio all'estremità. Questo strumento era utilizzato per agganciare le navi nemiche e consentire l'abbordaggio diretto.

Fonte: romanoimpero.com/2009/10/navi-romane.html

Queste tecniche costruttive costituiscono un affascinante indicatore delle capacità e delle strategie commerciali e militari delle civiltà mediterranee. Ognuna ha avuto un ruolo chiave nell'evoluzione di queste infrastrutture, adattando le proprie metodologie alle specifiche sfide geografiche e alle esigenze socio-economiche del tempo. La loro abilità di innovare e integrare conoscenze provenienti da altre popolazioni ha facilitato sia la comunicazione che plasmato le dinamiche di potere. L'eredità di tali tecniche, alcune delle quali anticipano soluzioni moderne, continua a esercitare un certo fascino sul nostro approccio all'ingegneria navale e portuale, dimostrando che il passato è fondamentale per comprendere e sviluppare le installazioni contemporanee[17].

7. Archeologia subacquea: nuovi strumenti per il passato

L'archeologia in contesto sommerso costituisce una branca altamente specializzata, volta a esaminare l'influenza reciproca tra comunità umane e ambienti acquatici, concentrandosi sull'esame delle tracce materiali lasciate lungo le linee costiere, nei fondali marini o nei corsi d'acqua dolce, come fiumi e laghi. Questa disciplina deve confrontarsi con una serie di sfide tecniche, logistiche e metodologiche peculiari che non si riscontrano nell'archeologia terrestre, come le problematiche legate al lavoro subacqueo, spesso eseguito in condizioni ambientali sfavorevoli, l'esigenza di impiegare attrezzature

specifiche per il rilevamento e la documentazione dei siti, così come il recupero dei resti stessi che devono essere trattati con la massima cura al fine di preservarne l'integrità (fig. 17). Il campo dell'**archeologia subacquea** si suddivide implicitamente in ambiti diversi, ognuno dei quali riveste un'importanza distintiva. Tra questi, l'**archeologia marittima** si occupa soprattutto di esaminare le interazioni tra le collettività e il mare, studiando le strutture e le aree connesse allo sfruttamento delle risorse specifiche di questo ambiente. Tale approccio è fondamentale per comprendere come abbia plasmato lo sviluppo delle società nel corso dei millenni, promuovendo scambi culturali, economici e tecnologici. Parallelamente, l'**archeologia navale** si focalizza sull'analisi delle imbarcazioni, consentendo una visione approfondita sull'evoluzione delle tecniche di costruzione e dei contesti di utilizzo. Non solo vengono esplorati gli aspetti ingegneristici delle navi, ma integra le informazioni ottenute con ricerche sulle pratiche commerciali e le dinamiche geopolitiche delle civiltà passate, rendendo possibile ricostruire le reti di scambio che hanno caratterizzato le relazioni tra le diverse regioni[18].



Fig. 17 – Un archeologo subacqueo durante le operazioni di documentazione in un sito sommerso.
Fonte:
Archeologia subacquea, alla scoperta del patrimonio sommerso – Tusciaweb.eu

Queste prospettive offrono una solida base per comprendere l'importanza delle tecniche di documentazione nella ricerca subacquea, essenziali per garantire una registrazione e conservazione accurata delle informazioni. Un approccio particolarmente rilevante in questo contesto è rappresentato dalla **fotogrammetria**, una metodologia che consente la ricostruzione tridimensionale dei siti archeologici sommersi mediante l'uso di fotografie

digitali ad alta risoluzione. Tale procedimento permette non solo di eseguire esplorazioni remote di questi luoghi, evitando così le operazioni di scavo che possono risultare rischiose e dispendiose, ma anche di generare modelli che possono essere utilizzati per la creazione di ricostruzioni virtuali e simulazioni, utili sia per la ricerca scientifica che per la divulgazione e l'educazione pubblica[19].

Negli ultimi anni, le **geoscienze** stanno rivestendo un ruolo chiave nell'archeologia subacquea, fornendo strumenti avanzati per studiare siti sommersi, come antichi porti e altre strutture associate, spesso alterati da differenti fattori esterni. Queste discipline consentono di integrare informazioni provenienti da vari ambiti per offrire una visione complessiva dell'evoluzione degli habitat marini e degli insediamenti che si sono sviluppati. L'approccio interdisciplinare consente di esaminare le interazioni tra processi geologici e attività umane, mediante l'analisi dei sedimenti, delle stratigrafie e delle modifiche morfologiche dei fondali, essenziale per determinare la natura dei materiali presenti e dei processi attivi in quel momento. Tra gli obiettivi principali di questo approccio vi sono il **monitoraggio dei tassi di sedimentazione** e **la ricostruzione della paleogeografia costiera** che permettono di comprendere l'adattamento dei punti di approdo ai cambiamenti ambientali e climatici nel corso dei millenni. L'importanza di tali studi emerge soprattutto nell'identificazione di infrastrutture, poiché questi ambienti sono soggetti a notevoli modificazioni. Processi come la subsidenza, l'insabbiamento e il sollevamento del sottosuolo marino possono essere causati da dinamiche

come il bradisismo e l'erosione, che contribuiscono a occultare o alterare i resti archeologici sepolti. Molti siti portuali nel Mediterraneo hanno subito un rapido interramento causato dall'aumento dell'apporto fluviale di sedimenti, fenomeno esacerbato anche dai mutamenti relativi al livello del mare. Queste dinamiche assumono maggiore importanza nei contesti deltizi, dove i depositi alluvionali dei fiumi interagiscono con l'ambiente marittimo, creando un sistema in costante evoluzione. Tale analisi stratigrafica consente di ricostruire le fasi di crescita o declino dei porti situati in queste aree, rivelando come le variazioni del regime dei fiumi e le trasformazioni del paesaggio abbiano condizionato l'uso e la funzionalità di questi scali. Infatti, viene offerta anche una prospettiva più ampia sulle dinamiche ambientali che hanno modellato e, in alcuni casi, compromesso o distrutto le antiche infrastrutture[20].

La capacità di queste tecniche nel restituire una visione tridimensionale del fondale è indispensabile per la pianificazione di interventi di conservazione e recupero del patrimonio sommerso, permettendo una gestione sostenibile di queste risorse. Uno degli esempi più affascinanti di archeologia subacquea nel Mediterraneo è il porto sommerso di ***Baia***, nel **golfo di Napoli** (fig. 18). Un tempo lussuosa località romana, rinomata per le sue ville e terme, fu frequentata da aristocratici e imperatori, ma venne gradualmente sommersa a causa del fenomeno del bradisismo che portò all'abbassamento progressivo del suolo nel corso dei secoli. Attualmente, il sito si trova all'interno di un'area marina protetta, una misura che garantisce la conservazione e la gestione sostenibile, rappresentando un eccellente modello di musealizzazione

subacquea reso accessibile attraverso immersioni guidate. Inoltre, grazie all'uso di tecnologie avanzate, è stato completamente documentato con un alto grado di dettaglio, permettendo la creazione di modelli che offrono una sua visione immersiva. La sinergia tra questi elementi ha trasformato *Baia* in un importante punto di riferimento per lo studio e la valorizzazione dei beni sommersi, dimostrando come l'innovazione possa contribuire alla preservazione e alla fruizione di queste aree archeologiche[21].



Fig. 18 – Parco archeologico sommerso di *Baia*.
Fonte: Un nuovo percorso di visita nello straordinario Parco archeologico sommerso di Baia | Napoli da Vivere

8. Conclusioni: eredità e futuro della ricerca

L'analisi dei porti e degli empori nel Mediterraneo del **I millennio a.C.** rivela la complessità e la vitalità delle interazioni commerciali e culturali tra alcune delle più influenti civiltà del mondo antico, come i Fenici, gli Etruschi, i Greci e i Romani. Questi insediamenti costieri non erano semplici punti di approdo, ma **crocevia di innovazioni**, luoghi dove le tradizioni si incontravano e si influenzavano reciprocamente. La loro ubicazione ha favorito lo sviluppo di rotte fondamentali per lo scambio di beni e prodotti, ma ha anche facilitato la diffusione di idee e pratiche tra popoli diversi. Le tecniche impiegate testimoniano un'avanzata ingegneria e una profonda comprensione delle dinamiche legate al mare, riflettendo la capacità organizzativa delle civiltà che li hanno realizzati. Queste strutture, insieme alle difese costiere, erano progettate non solo per favorire il commercio, ma anche per resistere alle sfide imposte dalla natura e dagli attacchi nemici. Oggi, grazie all'emergere di nuove metodologie nell'archeologia subacquea, il nostro approccio alla ricerca storica è stato completamente rivoluzionato. Tecnologie avanzate hanno permesso di recuperare reperti ed elementi sommersi che un tempo erano inaccessibili, aprendo nuove prospettive nella documentazione e nell'interpretazione del passato, contribuendo a una comprensione più completa delle dinamiche economiche e sociali delle civiltà mediterranee. Lo studio non si limita all'analisi dei resti materiali, ma si estende a un'esplorazione delle connessioni umane che hanno plasmato queste popolazioni. Tali scoperte ci invitano a riflettere sul nostro rapporto con il mare che, fin dall'antichità, ha rappresentato una fonte di

risorse e opportunità ma anche di sfide e rischi. Il nostro presente rimane indissolubilmente legato a questo elemento vitale, rendendo imperativo che la ricerca e la valorizzazione del patrimonio sommerso continuino a guidare la nostra comprensione del passato e a orientare la nostra visione del futuro.

Note

1. – *The Purple Traders, 1000 BC–700 BC*, in David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford University Press Oxford, 2011, pp. 63-82.
   – Massimo Botto, *I Fenici e la formazione delle aristocrazie tirreniche*, in *I Nuragici, i Fenici e gli altri: Sardegna e Mediterraneo tra bronzo finale e prima età del ferro. Atti del I Congresso internazionale in occasione del venticinquennale del Museo Genna Maria di Villanovaforru, 14-15 dicembre 2007*, C. Delfino, Sassari, 2012, pp. 51-80.
   – Sandro Filippo Bondì, *I Fenici in Occidente*, in *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)* , École Française de Rome, Roma, 1983, pp. 379-407.
2. – Arthur de Graauw, Gilles Brocard, Jean-Philippe Goiran, *Where is the Phoenician harbour of Tyre?* , in *ArchéOrient – Le Blog*, 2024.
   – Ibrahim Noureddine, Aaron Mior, *Archaeological Survey of the Phoenician Harbour at Tyre, Lebanon*, in *Bulletin d'archéologie et d'architecture libanaises (BAAL)*, 18, 2018, pp. 95-112.
   – Ibrahim Noureddine, *New Light on the Phoenician Harbor at Tyre*, in *Near Eastern Archaeology*, 73 (2-3), 2010, pp. 176-181.
   – Igor M. Diakonoff, *The Naval Power and Trade of Tyre*, in *Israel Exploration Journal*, vol. 42, no. 3/4, 1992, pp. 168-193.
   – Nick Marriner, Christophe Morhange, Marcelle Boudagher-Fadel, Michel Bourcier, Pierre Carbonel, *Geoarchaeology of Tyre's ancient northern harbour, Phoenicia*, in *Journal of Archaeological Science*, Volume 32, Issue 9, 2005, pp. 1302-1327.
3. – Ana María Niveau-de-Villedary y Mariñas, *Gadir Revisited: A Proposal for Reconstruction of the Archaic Phoenician Foundation*, in *Vicino Oriente*, XXII, 2018 pp. 91-109.
   – Eduardo Ferrer-Albelda, Francisco José García Fernández, Antonio M. Sáez Romero, Javier Rodríguez-

Corral, Pedro Albuquerque, *The Route of the Tin: Gadir and the Phoenician Trade in the Northwest of Iberia (4th–2nd centuries BC)*, in *Revista Hélade*, 5(2), 2019, pp. 118-151.
– Giovanni Garbini, *Le origini di Cadice*, in *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 41, No. 2, 1999, pp. 159-166.
– Natalia López-Sánchez, Ana Mª Niveau-de-Villedary y Mariñas, Juan Ignacio Gómez-González, *The Shrines of Gadir (Cadiz, Spain) as References for Navigation. GIS Visibility Analysis*, in *Open Archaeology*, 5, no. 1, 2019, pp. 284-308.

4. – *The Triumph of the Tyrrhenians, 800 BC–400 BC*, in David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford University Press Oxford, 2011, pp. 100-118.
   – Giovannangelo Camporeale, *Porti e infrastrutture portuali d'Etruria*, in *Il mare degli Etruschi*, in *Atti del Convegno promosso dalle Commissioni consiliari Seconda "Agricoltura" e Quinta "Attività culturali e Turismo" del Consiglio regionale della Toscana, Piombino – Orbetello, 18-20 settembre 2009*, pp. 11-23.
5. – Flavio Enei, *Alle origini del porto etrusco di Pyrgi: i presupposti preistorici*, in *Archaeologia Maritima Mediterranea: International Journal on Underwater Archaeology*, 8, Fabrizio Serra, Pisa, 2011, pp. 13-28.
   – Flavio Enei, *Pyrgi sommersa: i risultati delle nuove indagini subacquee nel porto dell'antica Caere*, in *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina*, XXV, Edizioni Quasar, Roma, 2018, pp. 343-361.
   – Laura Maria Michetti, Barbara Belelli Marchesini, *Pyrgi, porto e santuario di Caere: tra conoscenze acquisite e ricerche in corso*, in *Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina*, XXV, Roma, Edizioni Quasar, 2018, pp. 245-280.
   – Laura Maria Michetti, *Incontrarsi nel porto. Il santuario di Pyrgi tra Etruschi, Greci e Fenici*, Intervento presentato al convegno *Incontrarsi al limite. Ibridazioni mediterranee nell'Italia preromana*, Ferrara, 6, n.s. 1, 2020, pp. 127-142.
   – Maria Paola Baglione, *The Sanctuary of Pyrgi*, in Jean MacIntosh Turfa (a cura di), *The Etruscan World*, Routledge, London, 2013, pp. 613-631.
6. – Andrea Gaucci, Paola Desantis, *Spina. la città portuale nelle lagune del Delta padano e il commercio nel Mediterraneo*, in *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Electa, Milano, 2019, pp. 407-411.
   – Elisabetta Govi, *Mobilità e identità in Etruria padana: problemi e prospettive della ricerca archeologica. Il caso di Spina*, in *Preistoria Alpina*, 53, 2023, pp. 63-76.
   – Giuseppe Sassatelli, Elisabetta Govi, *Etruria on the Po and the Adriatic*, in Jean MacIntosh Turfa (a cura di), *The Etruscan World*, Routledge, London, 2013, pp. 281-300
   – Giuseppe Sassatelli, *Gli Etruschi di Spina e la pirateria adriatica*, in *Hesperìa*, 19, 2004, pp. 21-30.
   – Lorenzo Zamboni, Carla Buoite *Le officine mutevoli: analisi spaziale e riesame delle evidenze produttive nel porto adriatico di Spina (VI-III sec. a.C.)*, in *Scienze dell'Antichità*, vol. 23, n. 2, 2017, pp. 377-386.
7. – *The Heirs of Odysseus, 800 BC–550 BC*, in David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the*

Mediterranean, Oxford University Press Oxford, 2011, pp. 83-99.
– Giuseppe Nenci, Silvio Cataldi, *Strumenti e procedure nei rapporti tra Greci e indigeni*, in *Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*, École Française de Rome, 67, Rome, 1983, pp. 581-605.

8. – Albert Leonard Jr., *Ancient Naukratis: Excavations at a Greek Emporium in Egypt Part I: The Excavations at Kom Ge'if*, in *Annual of the American Schools of Oriental Research*, vol. 54, 1997, pp. 1-35.
– Albert Leonard Jr., *Ancient Naukratis: Excavations at a Greek Emporium in Egypt. Part II: The Excavations at Kom Hadid*, in *The Annual of the American Schools of Oriental Research*, vol. 55, 1998, pp. 1-25.
– Kristian D. Strutt, Thomas Iain Ross, *Geophysical survey at ancient Naukratis, Egypt*, in *ISAP News. The Newsletter of the Internationa Society of Archeologica Prospection*, 39, 2013, pp. 3-6.
– Luisa Bonadies, *La presenza fenicia in Egitto: il caso di Naukratis*, in *Folia Phoenicia: an international journal*, vol. 1, 2017, Fabrizio Serra, Pisa, pp. 33-38.
– Thomas Iain Ross, Alexandra Villing, *Naukratis revisited 2012: integrating new fieldwork and old research*, in *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan*, 20, 2013, pp. 81-125.
9. – Adriene Baron Tacla, *"Massália, cidade foceia: mito ou realidade?" Observações a partir da relação porto-cidade*, in *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Suplemento 12, São Paulo, 2011, pp. 111-123.
– Giacomo Manganaro, *Massalia-Sardegna-Sicilia: la rotta commerciale in epoca ellenistica*, in *Le Ravitaillement en blé de Rome et des centres urbains des débuts de la République jusqu'au Haut-Empire. Actes du colloque international de Naples, 14-16 Février 1991*, École Française de Rome, Roma, 1994, pp. 261-265.
– Judith McKenzie, *Massalia (Marseilles)*, in David Blackman & Boris Rankov (a cura di), *Shipsheds of the Ancient Mediterranea*n, Cambrige University Press, Cambridge, 2014, pp. 376-388.
– Maurice Euzennat, *Ancient Marseille in the Light of Recent Excavations*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 84, no. 2, 1980, pp. 133-140.
– Xavier Corré, *Le complexe portuaire antique de Marseille*. *The ancient port complex of Marseille*, in *Les ports dans l'espace méditerranéen antique. Fréjus et les ports maritimes,* Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, pp. 213-227.
10. – *Carthage Must Be Destroyed', 400 BC–146 BC*, in David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford University Press Oxford, 2011, pp. 166-190.
– *'Our Sea', 146 BC–AD 150*, in David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford University Press Oxford, 2011, pp. 191-211.
– Fergus Millar, *The Mediterranean and the Roman Revolution: Politics, War and the Economy*, in *Past & Present*, no. 102, 1984, pp. 3-24.
– Philip De Souza, *Piracy in the Graeco-Roman World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 179-224.

11. – Domenico Musti, *Il Commercio degli schiavi e del grano: il caso di Puteoli – sui rapporti tra l'economia italiana della tarda Repubblica e le economie ellenistiche*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 36, 1980, pp. 197-215.
– Fausto Zevi, *Le grandi navi mercantili, Puteoli e Roma*, in *Le Ravitaillement en blé de Rome et des centres urbains des débuts de la République jusqu'au Haut-Empire. Actes du colloque international de Naples, 14-16 Février 1991*, École Française de Rome, Roma, 1994, pp. 61-68.
– Giuseppe Camodeca, *Puteoli porto annonario e il commercio del grano in età imperiale*, in *Le Ravitaillement en blé de Rome et des centres urbains des débuts de la République jusqu'au Haut-Empire. Actes du colloque international de Naples, 14-16 Février 1991*, Publications de l'École Française de Rome, Roma, 1994, pp. 103-128.
– Luigi Amato, Claudia Gialanella, *New evidences on the Phlegraean bradyseism in the area of Puteolis harbour*, in Luigi Amato & Claudia Gialanella (a cura di), *Geotechnical Engineering for the Preservation of Monuments and Historic Sites*, 2013, pp. 137-149.
12. – Anna Maria Dolciotti, *Il complesso templare della gens Flavia a Leptis Magna (Libia): tra scenografia, funzionalità e colorismo*, in *Vespasiano e l'impero dei Flavi: atti del convegno, Roma, Palazzo Massimo, 18-20 novembre 2009*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2012, pp. 263-272.
– Emilio Rosamilia, *Quando una città non parla del suo porto: Leptis Magna*, in *Il Mediterraneo e la Storia III. Documentando città portuali*, Quasar, Roma, 2021, pp. 265-289.
– Niccolò Masturzo, *Leptis Magna. Note sulla geografia dell'abitato, tra emporio fenicio e città imperiale*, in *Μνημείον: Scritti in memoria di Paolo Fiorina*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2013, pp. 185-212.
– Rebecca Elizabeth Mattson, *Lighthouses in Antiquity: Case Studies of the Lighthouses at Dover, England; Patara, Turkey; and Leptis Magna, North Africa*, tesi Master of Science in Maritime Archaeology and Conservation, Texas A&M University, dicembre 2018, pp. 114-143.
– Steven L. Tuck, *The Expansion of Triumphal Imagery Beyond Rome: Imperial Monuments at the Harbors of Ostia and Lepcis Magna*, in *Memoirs of the American Academy in Rome,* Supplementary Volumes, Vol. 6, *The Maritime World of Ancient Rome*, 2008, pp. 325-341.
13. – Anne Marie Smith, *Phoenician ships: types, trends, trade and treacherous trade routes*, Master of Arts in Biblical Archaeology, University of South Africa, 2012, pp. 58-113.
– Arad Haggi, *Report on Underwater Excavation at the Phoenician Harbour, Atlit, Israel*, in *International Journal of Nautical Archaeology*, 39(2), 2010, pp. 278–285.
– Enrico Acquaro, *Per un portolano fenicio*, in Graziella Fiorentini, Maria Caltabiano, Anna Calderone (a cura di), *Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di Ernesto De Miro*, Bibliotheca Archaeologica, 35, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 21-36.
14. – Giovannangelo Camporeale, *The Etruscans and the Mediterranean*, in Sinclair Bell, Alexandra A. Carpino

(a cura di), *A Companion to the Etruscans*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2015 pp. 67-86.
– Patrice Pomey, *Ships and Shipping*, in Alessandro Naso, *Etruscology*, De Gruyter, Berlino, 2017, pp. 371-390.
– Stefano Bruni, *Seafaring: ship building, harbors, the issue of piracy*, in Jean MacIntosh Turfa (a cura di), *The Etruscan World, Routledge*, London, 2013, pp. 759-777

15. – Anthony J. Papalas, *The development of the trireme*, in *The Mariner's Mirror*, 83(3), 1997, pp. 259-271.
– David John Blackman, *Ancient harbours in the Mediterranean. Part 2*, in *International Journal of Nautical Archaeology*, 11(3), 1982, pp. 185-211.
– *Harbour-works in the Greek World*, in Chiara Maria Mauro, *Archaic and Classical Harbours of the Greek World: The Aegean and Eastern Ionian contexts*, Archaeopress, 2019, pp. 44-65.
16. – Andrew Wilson, *Trade in the Roman Empire*, in Jeremy Tanner & Andrew Gardner (a cura di) *Materialising the Roman Empire*, UCL Press, 2024, pp. 99-122. <br← -="" david="" john="" blackman,="" boris="" rankov,="" *The Maritime World of Ancient Rome, in International Journal of Nautical Archaeology, 33(1), 2004, 173-175.*
– Geoffrey Rickman, Plenary Address: Ports, Ships, and Power in the Roman World, in Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary Volumes, Vol. 6, The Maritime World of Ancient Rome, 2008, pp. 5-20.
17. **Per la stesura di questo paragrafo sono stati consultati anche i seguenti saggi e monografie sull'argomento:**
– Arthur De Graauw, *Ancient Port Structures: An engineer's perspective*, in *Portus Limen Project workshop*, Roma, 2019, pp. 1-36.
– Carlo Beltrame, *Archeologia marittima del Mediterraneo. Navi, merci e porti dall'antichità all'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2012
– Chiara Maria Mauro, *Un secolo di ricerca scientifica sui porti antichi del Mediterraneo: Origini, sviluppi e prospettive*, in *Revista de historiografía*, 35, 2021, pp. 55-77.
– J. Richard Steffy, *Nautical archaeology construction techniques of ancient ships*, in *Naval Engineers Journal*, Volume 87, Issue 5, 1975, pp. 85-91.
– Nick Marriner, Christophe Morhange, Clément Flaux, Nicolas Carayon, David Kaniewski, *Harbors and Ports, Ancient*, in *Encyclopedia of Geoarchaeology. Encyclopedia of Earth Sciences Series*, 2023, pp.1-26.
18. – Carlo Beltrame, *Archeologia marittima del Mediterraneo. Navi, merci e porti dall'antichità all'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 17-38.
– Massimo Capulli, *Archeologia in contesto subacqueo*, Forum Edizioni, 2021, pp. 15-27.
19. – Carlo Beltrame, *Documentare in archeologia navale*, in Daniela Gandolfi (a cura di), *Archeologia Subacquea. Storia, organizzazione, tecnica e ricerche*, Quaderni della Scuola Interdisciplinare delle

Metodologie Archeologiche (SIMA), vol. 3, Istituto di Studi Liguri, 2017, pp. 159-174.
– Pascal Drap, Julien Seinturier, Daniele Scaradozzi, Paolo Gambogi, Laurent Long, François Gauche, *Photogrammetry for virtual exploration of underwater archeological sites*, in *XXI International CIPA Symposium, 1-6 October, Athens, Greece,* 2007, pp. 1-6.

20. – Jean-Philippe Goiran, Chr. Morhange, *Geoarcheology of ancient mediterranean harbours: issues and case studies*, in *Topoi Orient – Occident*, 11 (2), 2003, pp.647-669.
– Marco Reggiannini, Ovidio Salvetti, *Seafloor analysis and understanding for underwater archeology*, in *Journal of Cultural Heritage*, 24, 2017, pp. 147-156.
– Matthieu Giaimea, Nick Marrinerb, Christophe Morhangec, *Evolution of ancient harbours in deltaic contexts: a geoarchaeological typology*, in *Earth-Science Reviews*, 191, 2019, pp. 141-167.
– Nick Marriner, Christophe Morhange, *Geoscience of ancient Mediterranean harbours*, in *Earth-Science Reviews*, 80, 2007, pp 137-194.

21. – Paola Miniero, *Il parco sommerso di Baia: da sito archeologico ad area marina protetta*, in *Comunicare la memoria del Mediterraneo*, Publications du Centre Jean Bérard, 2007, pp. 197-204.
– Paola Miniero, *Baia Sommersa e Portus Iulius: il rilievo con strumentazione integrata Multibeam*, in David John Blackman & Maria Carolina Lentini (a cura di), *Ricoveri per navi militari nei porti del Mediterraneo antico e medievale: Atti del workshop – Ravello, 4-5 novembre 2005*, Edipuglia, Bari, 2010, pp. 101-108.

Laura Galoppini
Storie di mare e di mercanti

Come citare questo articolo:
Laura Galoppini, *Storie di mare e di mercanti*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 2, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12005

…
El mar hierve y se ríe
con las olas y la espuma de leche azul y plata,
el mar hierve y se ríe
bajo el cielo azul.
…
Antonio Machado, *El mar*

1. *Lo pericolo del mare*
Il Mediterraneo, un mare che deve il suo nome al fatto di collocarsi in 'mezzo alle terre', ai tre continenti – Europa, Nord Africa, Asia occidentale- che separa e allo stesso tempo unisce, è stato la principale via di comunicazione per i popoli che vi si affacciavano e che, fin dalla più remota antichità, lo hanno percorso in tutte le direzioni per conoscere nuove terre, per commerciare, per conquistare, per cercare altre possibilità di vita. Già alle origini della letteratura europea è presente, con il fascino che emana e i timori che suscita, con le isole che lo punteggiano e le terre che vi si affacciano, come la quinta scenica del viaggio di Ulisse[1]. Il mare che vide la spedizione dei Greci verso Troia, gli scontri navali fra Roma e Cartagine, gli assedi ottomani di Rodi, Cipro e Malta e la battaglia di Lepanto fu sì teatro di conflitti sanguinosi[2], ma anche lo spazio di scambi commerciali e culturali destinati a segnare nel tempo e in profondità la civiltà come la cultura scientifica: un esempio è quello del pisano Leonardo Fibonacci (il padre era un notaio al servizio dei mercanti alla dogana di Bugia) che con il suo *Liber Abaci* introduceva in Europa la numerazione indo-arabica e l'uso dello zero che ancora oggi utilizziamo[3].
Fin dall'antichità, coloro che lo percorrevano conoscevano le molte insidie della sua

navigazione e, in particolare, la mutevolezza del regime dei venti e la presenza di numerose secche lungo le coste[4].
Nel Medioevo e nella prima età moderna (periodo a cui faccio riferimento con questo contributo) l'esperienza tramandata fin dai tempi più antichi si era concretizzata in un'arte della navigazione, indispensabile – anche in un mare non vasto come il Mediterraneo – per riuscire a portare felicemente a termine il viaggio intrapreso. Parte essenziale dell'arte di navigare era costituita dalla capacità di scrutare il cielo[5]: per determinare la rotta della navigazione (attraverso la posizione delle stelle e dei pianeti in relazione con i punti cardinali) e per cercare di prevedere le variazioni delle condizioni atmosferiche (direzione e forza dei venti, tempeste, fortunali, bonacce) che tanta importanza hanno per chi viaggia sul mare, vagliando tutti i segni che si potevano ricavare anche dai fenomeni elettrici (forma dei fulmini), ottici (lampi, arcobaleno), sonori (tuoni) che avvenivano nell'atmosfera.
Le fonti scritte relative a 'storie di mare e di mercanti', testimonianze sia documentarie che narrative, non si contano.
Per quanto concerne i viaggi a scopo commerciale, la documentazione più ricorrente è proprio quella prodotta dalle aziende: contratti, contabilità, libri mastri, polizze di carico, tipica documentazione 'involontaria', cioè non redatta per informare noi, ma ricchissima di informazioni fondamentali. Tutta questa documentazione, che si presenta a volte come un insieme arido di cifre e note poco attraenti, delinea in realtà la rete di una vastissima attività economico-commerciale e ne illustra alcuni aspetti particolari.
Un esempio è dato dai contratti che dividevano tra più soggetti i rischi d'impresa; una cautela che testimonia in modo esemplare come per i mercanti la navigazione significasse affrontare grandi pericoli con la conseguente necessità di ammortizzare, con la suddivisione del rischio, eventuali perdite di merci e di capitali[6].
Ricordiamo, per esempio, fra i documenti di questo tipo le commende genovesi (XII sec.) e pisane (XIV sec.) che attestano il movimento delle imbarcazioni – galee, navi, barche, uscieri, legni ecc.- che, nella prima metà del Trecento salpavano alla volta dei centri mediterranei, lungo le coste dell'Africa, delle grandi isole, della Francia e della Penisola Iberica, con un progressivo ripiegamento nel Tirreno per quanto riguarda Pisa[7].
Le navi erano il mezzo di trasporto più veloce e più economico, ma al tempo stesso molto rischioso, sia per i pericoli connessi alla navigazione in senso proprio (tempeste, burrasche, venti contrari), sia a quelli derivanti dall'uomo (pirati, corsari). Nelle lettere dei mercanti si accenna quasi sempre alla grande preoccupazione per questi viaggi. Per esempio, il lucchese Antonio Quarti nel 1401 scriveva da Bruges alla compagnia Datini di Barcellona che avrebbe voluto inviare ancora più balle di lana inglese ma non lo faceva per paura del viaggio per mare, «lo pericolo del mare non mi lassa». In questo caso il pericolo a cui si accenna è quello dei pirati inglesi le cui incursioni in quel periodo si erano fatte più frequenti[8].

Oltre ai contratti notarili altre fonti importanti sono i registri doganali, straordinari per la quantità e varietà dei dati che ci hanno lasciato. Si pensi alle *Aduanas sardas*, i registri del porto di Cagliari nel periodo catalano-aragonese, ci rivelano l'andamento dei commerci e il variare delle rotte mediterranee – Barcellona, Pisa e gli approdi della Toscana meridionale, Napoli, Amalfi, Tropea, Gaeta, Paola, i porti delle isole minori del Tirreno e della Sicilia – nel lungo periodo dal 1351 fino al 1429. Vi compaiono migliaia di nomi (insieme con le donne, le *tavernere*, che acquistavano modesti quantitativi di vino da servire nelle taverne) il loro nome, il "cognome", talora il mestiere (mercanti, armatori, tavernieri, bottegai, etc.) e la nazionalità secondo la quale erano tassati[9]. Sono indicati i vari tipi di nave – cocche, galiote, legni, barche, galee – che giungevano nel porto e le varie merci che caricavano o scaricavano: lana, cotone, pellami, manufatti vari, formaggi, vino, paste alimentari, e tutto ciò che era richiesto sui vari mercati[10].

2. *Sì come usanza suole*

Altro genere di fonti è costituito da quelle narrative, tra le quali si vuole segnalare la novella di Landolfo Rufolo nel Decamerone (*Decameron*, II, 4), straordinaria, in quanto scritta con la penna del Boccaccio, anche se basata su una trama elaborata in ambienti mercantili, che fornisce un'immagine vivace dell'esercizio della mercatura nel Mediterraneo[11]. Il protagonista, per impinguare la sua ricchezza, si improvvisa mercante ma, incapace di esercitare il mestiere, diviene presto povero; si trasforma allora in pirata, viene catturato dai Genovesi la cui nave fa naufragio. Scampato alla morte per essersi aggrappato a una cassetta di legno – che poi si rivelerà piena di gioielli – torna a Ravello arricchito ma abbandonerà la mercatura. Il mondo del mare e dei mercanti è il protagonista e, al tempo stesso, l'ambiente in cui si svolge la vicenda.

Così quando Landolfo si fa mercante, «…sì come usanza suole esser de' mercatanti, fatti suoi avvisi, comperò un grandissimo legno e quello tutto, di suoi denari, caricò di varie mercatantìe ed andonne con esse in Cipri»; quando si mostra incapace di esercitare il mestiere confrontandosi con la concorrenza, « …con quelle qualità medesime di mercatantìe che egli aveva portate, trovò essere più altri legni venuti; per la qual cagione non solamente gli convenne far gran mercato di ciò che portato avea, ma quasi, se spacciar volle le cose sue, gliele convenne gittar via; laonde egli fu vicino al disertarsi»; quando, fallito nel ruolo di mercante e rovinato economicamente, decise di trasformarsi in pirata e, acquistato «un legnetto sottile da corseggiare diessi a far sua della roba d'ogni uomo»[12], e qui si mostra il labile confine che poteva dividere il commercio dalla pirateria. Vi troviamo anche riferimenti alla tipologia delle navi: «grandissimo legno, legnetto sottile da corseggiare, due gran cocche, paliscalmi (le scialuppe)», ai venti che si incontrano in navigazione (*uno scilocco … un vento tempestoso*), alle insenature che offrivano un riparo (*in un seno di mare il quale una piccola isoletta faceva, da quel vento coperto…*), alla navigazione lungo la costa (*marina*

marina si condusse), al naufragio (*percosse in una secca, e non altrimenti che un vetro percosso ad un muro tutta s'aperse e si stritolò*).
Si potrebbe considerare come la morale della novella che non si può esercitare la mercatura senza essere esperti dell'arte. Infatti, Landolfo Rufolo arricchitosi alla fine fortunosamente, ma consapevole della sua imperizia nella mercatura e i rischi di mare, prende alla fine la risoluzione più ragionevole e, «senza più voler mercatare, si ritenne, ed onorevolmente visse infino alla fine» nella sua Ravello.
L'esperienza del mare e della navigazione non era appannaggio solo dei mercanti ma, in particolare nel periodo medievale, era condivisa dai molti pellegrini che affrontavano cammini di terra e di mare per recarsi ai luoghi santi. Dalle esperienze e dalle memorie di questi uomini ha origine un particolare genere letterario, la cosiddetta letteratura odeporica, costituita dai racconti di questi viaggi di fede e di conoscenza, degli itinerari scelti, delle difficoltà affrontate, dei paesaggi e delle città attraversate, dei pericoli scampati; a questo genere appartiene l'antico *Itinerarium Terrae Sanctae Anselmi Adournes militis* (1470-1471), che narra del pellegrinaggio a Gerusalemme del nobile di origine genovese Anselmo Adorno[13]. Partito da Bruges il 19 febbraio 1470, insieme al figlio e ad altri nobili fiamminghi, salpò per la Terra Santa da Genova, mentre al ritorno, giunto a Brindisi il 24 novembre dello stesso anno, risalì la penisola italiana rientrando a Bruges, via Colonia, il 4 aprile del 1471. L'*Itinerarium*, opera dedicata al re di Scozia (Giacomo III), mentre ci rivela la raffinata cultura europea dell'Autore, nell'accurata attenzione ai luoghi, alle società e alle istituzioni, può anche essere letto come un manuale, quasi una sorta di pratica di mercatura, ove si raccolgono notizie a uso dei mercanti, che ben rivela lo stretto rapporto degli Adorno con il mondo degli affari.
La navigazione, con le sue difficoltà e le sue complessità, finì per costituire una metafora dell'agire umano nel mondo e del dominio della vita interiore. Il domenicano Bernardino degli Albizzeschi di Massa Marittima (1380-1444), affermava che «colui che ha delle cose di questo mondo da Dio» doveva «operare molte cose, come bisogna a una nave a voler navigare». Così il mondo marinaresco poteva suggerire singolari esempi e paragoni adatti a spiegare specifiche situazioni del mondo: così San Bernardino usava le varie tipologie di imbarcazioni per dare un'immagine efficace delle città e delle loro differenze. Le grandi cocche rappresentavano le città maggiori – Siena, Milano, Venezia, Roma -mentre i centri minori erano le galee, barche, barchette, gondole. E, così come per le navi in mare, la loro forza era comunque costituita dalla loro unione che le avrebbe rese forti e invincibili[14]. Nella stessa linea di pensiero la mancanza di unità e di armonia nel governo di una città era tradizionalmente rappresentata con l'immagine resa celebre da Dante, di una nave non governata abbandonata alla tempesta, «nave sanza nocchiere in gran tempesta» (*Purgatorio* VI, 77).

3. *Colpi del mare grosso*

Le voci stesse dei protagonisti delle vicende, a volte avventurose, a volte tragiche, legate alla navigazione le ritroviamo in alcuni peculiari documenti. Diversi manoscritti tardo medievali ci conservano i testi di litanie (*le sante parole*) che i naviganti recitavano quando si sentivano in pericolo non avvistando terra e non conoscendo la propria posizione in mare; le litanie enumeravano tutta una serie di santuari sulle coste del Mediterraneo e alcune dell'Atlantico intercalati dalla richiesta di aiuto divino[15].

In un'altra fonte di età moderna, i testimoni diretti sono gli stessi comandanti delle navi che formalmente espongono ai Consoli del mare di Livorno le vicende della loro navigazione: come quando il capitano di una nave mercantile, partita da un porto del Mar Baltico carica di granaglie, o da un porto sardo, siciliano, o spagnolo, carica di vino, lane, formaggi e altri prodotti, si presentava per denunziare, con un suo dettagliato racconto, quanto gli era capitato nel corso del suo viaggio e giustificare la perdita o il danneggiamento del carico trasportato. In genere i danni erano dovuti a «dei corsari europei durante i frequenti conflitti fra gli stati.

Così l'11 marzo del 1595 Pietro Durante di Marsiglia padrone della saettia *San Iacopo Buona Ventura*, a causa di una tempesta, era stato costretto a gettare fuori bordo della merce che stava trasportando a Livorno: alcuni barili di zolfo e del tartaro che aveva caricato a Napoli e Pozzuoli, insieme con diverse balle di comino[16]. Joan *Fanderaider* (Van der Heider) di Amburgo, capitano della nave *Il leone d'oro*, carica di 110 laste[17] di grani da consegnare a Livorno, era partito da Amburgo il 17 novembre del 1595, per giungere a Livorno il 14 febbraio dell'anno successivo. Nel corso dei 3 mesi di navigazione aveva prima incontrato una violenta tempesta con forti venti di libeccio per cui «fu forzato a piglare la sua navicatione per di fuora della Inghilterra et Scotia»; e aveva nuovamente dovuto affrontare i medesimi venti e il mare grosso, prima «già trovandosi sopra la Scotia», poi nel golfo del Leone, tra Minorca e la Sardegna, dove la nave aveva perso l'albero di gabbia col relativo sartiame e vele[18].

In alcuni casi le disavventure di un viaggio potevano includere sia gli eventi metereologici avversi sia i pericoli derivanti dalla guerra di corsa. Nel 1596, ad esempio, Antonio Angiolo di Marsiglia, proprietario del *galeonetto* nominato *Santa Anna Buonaventura*, presentava una relazione ai Consoli del mare raccontando che era partito da Cadice dopo aver caricato la sua nave con diverse merci, «quoia, salsapariglia, bottiglie d'ulive, botte di vino et altre mercantie di conto di più mercanti, et di robbe, perle, contanti et altre robbe», che dovevano essere portate a Livorno. I mercanti che avevano noleggiato la nave per la spedizione erano a conoscenza del pericolo d'incontrare corsari inglesi e avevano espressamente raccomandato al comandante della nave di gettare a mare, nel caso in cui si fossero imbattuti nei corsari, le lettere che gli avevano consegnato e dichiarare tutto il carico come di proprietà dei francesi con i quali gli inglesi non erano allora in conflitto.

Partiti quindi il 22 gennaio da Cadice, dopo una breve navigazione, per le condizioni del vento, furono costretti a tornare indietro: «con buon tempo fino alla mezza notte fino al capo di Trefegar [Trafalgar], quindici migla alto mare, et si misse levante fresco che li fece tornare alla volta di Calis [Cadice]». Qui si imbatterono in una nave corsara inglese che non furono in grado di evitare e che li inseguì «tirando artelleria et moschettade» fino a raggiungerli. Così il comandate e l'equipaggio, come stabilito, gettarono a mare le lettere e dichiararono agli aggressori che il carico della nave era di proprietà francese, persistendo in questa versione nonostante le ripetute minacce del comandante inglese il quale, ovviamente, cercava di estorcere la dichiarazione che il carico era di proprietà spagnola per potersene impadronire. Dopo tre giorni di prigionia l'equipaggio e la nave furono rimessi in libertà, non senza che gli inglesi avessero comunque saccheggiato una parte del carico costringendo con la violenza il capitano a rilasciare una dichiarazione che la merce sottratta era di proprietà spagnola. La merce rubata è dettagliatamente elencata nella relazione: «et alla fine saccheggiorno il detto galeonetto, et in prima rompendo le casse presono camicie et vestiti del detto padrone et marinari, et di poi quattro fardi di salsaparigla, dugento quoia in circa, otto arrove di olio, dodici pezze di ciambellotti[19], dugento scudi del padrone et marinari di dodici reali castellani l'uno, quattro botte di vino, molte bottigle di ulive, dua barili di tonnina, una pezza di tela Olanda, uno barile di acciughe, tre cassette in quali erano dua vestiti di velluto, dua cassette che vi erano olii di vette o balsamo, una bottigla di ferro bianco che non si sapeva quello vi fussi drento, una pezza di tela bianca, uno involtiglo di pelle, sei sacha di gengiovo [zenzero] del detto padrone et marinari, uno pachetto di perle et altro come al discarico si troverà mancare». Dopo aver incontrato un'altra nave corsara, la *Santa Anna Buonaventura* giunse nei pressi di Gibilterra e, avendo intravisto altre navi, nel timore si trattasse di corsari, preferì fuggire affrontando il mare grosso imbarcando acqua finché riuscì a raggiungere Maiorca dove il capitano presentò una prima relazione su quanto accaduto e da dove ripartì riuscendo finalmente ad arrivare a Livorno[20].
Ancora, nel giugno del 1598, Paulo Deschinovich di Ragusa (*raugeo*), capitano della nave *San Giovanni Battista* faceva relazione ai Consoli del mare di Livorno su quanto accadutogli nel suo ultimo viaggio[21]. Partito da Lisbona a gennaio di quell'anno, dopo aver caricato la nave di zuccheri e altre merci, si portò a Cadice per imbarcare altre mercanzie da dove ripartì verso Livorno. All'altezza del Cabo de Gata, in Andalusia, la nave fu investita da una forte tempesta (*fortuna crudelissima causata da venti ponenti et libecci con grandissimo impeto et forza*) e, trovandosi in grave rischio per le violente ondate, i marinai furono costretti ad abbandonare la barca che rimorchiavano a poppa della nave e che si era riempita d'acqua e che così andò perduta. Approdati ad Alicante il 25 febbraio, dopo aver caricato altre merci ripartirono ma furono costretti a gettare l'ancora a Porto Pedro in Maiorca per il maltempo e di qui ripartirono il 24 marzo. Poco dopo aver ripreso la navigazione s'imbatterono in 5 navi inglesi che intimarono di fermarsi e, al loro rifiuto,

cominciarono a inseguirli aprendo il fuoco, per cui furono costretti a ritornare a Maiorca con la nave danneggiata: «gridavano che amainassino le vele, le quali non volendo amainare li cominciorno a tirare di molti tiri di bonbarde et archibuseria, con li quali tiri hanno fatto molto gran danno alla detta nave et nelle vele, arbori, sartie et della gente ferita, et di più la detta nave toccò un colpo da basso dal'acqua per dove entrò di molt'acqua dentro alla nave et per la diligenza del capitano et gente si salvorno dentro a Porto Pedro in Maiorca con cinque palmi d'acqua dentro alla nave, nel qual luogo cercorno usare ogni diligenza di rimediare, come rimediorno, alla detta acqua, et in detto luogo di Porto Pedro fece suo consolato».
Ripartiti il 2 aprile da Maiorca, la notte del 5 incontrarono nuovamente una violenta tempesta in balia della quale rimasero anche tutta la giornata successiva, con la nave che imbarcava acqua e pressoché impossibilitati a governarla per la rottura del timone e di una vela, «per la gran fortuna et furia di venti non si poteva in altro modo governare la nave per causa del timone che s'era rotto … si roppe detta vela per la gran rabbia del vento et colpi del mare grosso», per cui decisero di alleggerire la nave gettando fuori bordo parte della merce e altre cose. La decisione viene presa, nel racconto del comandante, dopo essersi affidati alla Madonna di Montenero, «et però si tenevano persi del tutto, et havendo fatto voto a nostra Signora di Montenero …», con un atto di 'devozione marinaresca' frequente in simili situazioni drammatiche. Ripreso in parte il controllo della nave, fecero vela verso la Sardegna continuando ad aggottare per tre giorni, «stando tre giorni continui tutta la gente et alcuno passeggiero a aggottare l'acqua, senza riposarsi mai», finché giunsero al porto di Cagliari, ultima tappa prima di arrivare a Livorno il 12 maggio.
I racconti che riferiscono traversie di questo genere, e si incontrano assai frequentemente nelle relazioni rese ai Consoli del mare, forniscono un'idea piuttosto precisa della realtà della navigazione e dei rischi ad essa connessi. Tuttavia, essa significava oltre alle 'grandi paure' e inevitabili pericoli, anche il misurarsi con le proprie capacità e pure vivere momenti di grande bellezza. E il mare diventa allora, nell'immaginario collettivo, simbolo di libertà e luogo dell'anima.

Note

1. Ringrazio il dott. Giancarlo De Fecondo per avermi segnalato, con la consueta generosità, i documenti inediti relativi al fondo *Consoli del mare* di Livorno conservato presso l'Archivio di Stato di Pisa. Questo testo è una rielaborazione del mio intervento dedicato a *Storie di mare e di mercanti* presentato a Bologna alla XX Festa Internazionale della storia (Sala Stabat Mater – Biblioteca dell'Archiginnasio, 25 ottobre 2023); la bibliografia sulle tematiche relative al commercio e alla navigazione è sterminata e, in questo contributo,

ci limitiamo a citare quella strettamente indispensabile.
Angelica Fago, *Il viaggio marino di Odisseo tra narrazione mitica e realtà mediterranea*, in *Il Mediterraneo. Un mare di storie*, a cura di F. Ciccodicola, "Storia, antropologia e scienze del linguaggio" XXXIII, fasc. 2-3 maggio dicembre 2018, pp. 127-150. Si ricorda di Michel Mollat du Jourdin, *L'Europa e il mare dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1993; Scipione Guarracino, *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

2. Per il periodo medievale, alcune osservazioni in Marco Tangheroni, *La guerra sul mare*, in *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, saggi raccolti da Franco Cardini e Marco Tangheroni, Firenze, Edifir, 1990, pp. 31-49.
3. Marco Tangheroni, *Fibonacci, Pisa e il Mediterraneo*, in *Leonardo Fibonacci. Il tempo, le opere, l'eredità scientifica*, a cura di M. Morelli – M. Tangheroni, Pisa, Pacini, 1994, pp. 15-34; Raffaella Franci – Laura Toti Rigatelli, *L'eredità di Leonardo Fibonacci*, in *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di L. A. Radicati di Bozzolo, Cinisello Balsamo (Milano), Amilcare Pizzi (Pisa – Cassa di Risparmio), 2002, pp. 45-67; *Un ponte sul Mediterraneo. Leonardo Pisano, la scienza araba e la rinascita della matematica in Occidente*, a cura di Enrico Giusti (a cura di), con la collaborazione di Raffaella Petti, Firenze, Polistampa, 2002; di recente è stata pubblicata l'opera del Fibonacci, cfr. Leonardi Bigolli Pisani Fibonacci, *Liber Abbaci*, Edidit Enrico Giusti adiuvante Paolo d'Alessandro, Leo S. Olschki, 2020; per la didattica nelle scuole, Progetto Fibonacci
4. Marco Tangheroni, *Commercio e navigazione nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1996; Antonio Musarra, *Medioevo marinaro. Prendere il mare nell'Italia medievale*, Bologna, Il Mulino, 2021; si ricorda anche il Convegno Internazionale di Studi dedicato a *Il Mediterraneo fra storia e innovazione* (Viareggio, 17-19 settembre 2021) i cui Atti sono in corso di stampa.
5. Laura Galoppini, *Una storia tra realtà e immaginario. L'arte di solcare i mari*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato, Rivista di Storia-Lettere-Scienze ed Arti", n. 74 (2007), San Miniato al Tedesco, Tipolitografia Bongi, pp. 169-214; Beatrice Borghi, Laura Galoppini (a cura di), *Andare per lo mondo. Antologia di viaggi attraverso i secoli tra realtà e immaginario*, a cura di Bologna, Pàtron Editore, 2022.
6. Papa Gregorio IX nella *Decretale Naviganti vel eunti ad nundinas* (1234) affrontò il problema stabilendo che colui che dava in prestito una somma di danaro «a qualcuno che sta per salpare o va a una fiera, e pattuisce la restituzione di una somma maggiore di quella mutuata per il fatto che assume un rischio», doveva essere considerato un usuraio. Per aggirare questo ostacolo e non incorrere nella gravissima accusa dell'usura si concepirono strumenti tecnico-giuridici come, per esempio, la commenda, un contratto dove un finanziatore (*socius stans*) anticipava una somma di danaro o di merci da negoziare nell'ambito di un viaggio marittimo, generalmente a un mercante (*tractator*); qualora l'operazione avesse avuto successo, l'utile veniva diviso secondo quanto era stato stabilito per legge oppure concordato tra le parti. La sua diffusione risale al X

secolo e la troviamo già nei capitoli di diritto marittimo del *Constitutum Usus* di Pisa (XII sec.).

7. M. Berti, *Commende e redditività di commende nella Pisa della prima metà del Trecento (da documenti inediti)*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, vol. II, Napoli, Giannini, 1978, pp. 53-145, ora in Id., *Nel Mediterraneo ed oltre. Temi di storia e storiografia marittima Toscana (Secoli XIII-XVIII)*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 83-173.
8. «Ma che io non avessi paura del mare, ogni anno vi manderei 600 panni e più, se più ne poteste vendere, inperochè mi vàe molto bene per lo traficho delle lane, ch'io facio: chè di chontinuo debo avere da loro da franchi 10 in 20 migliaia, e arei buono merchato di panni, pure ch'io ne volessi prendere; ma lo pericholo del mare non mi lassa», Archivio di Stato di Prato, n. 854. 16/416747, Lettere Bruges-Barcellona, dalla Compagnia di Antonio Quarti, in Federigo Melis, *Mercanti-imprenditori italiani in Fiandra alla fine del Trecento*, in "Economia e Storia", 2 (1958), pp. 144-161, cit. pp. 150-151.
9. Le tariffe da pagare variavano in base alla nazionalità, cioè agli accordi politici ed economici del tempo, Laura Galoppini, *I registri doganali del porto di Cagliari (1351-1429)*, in *Quel mar che la terra inghirlanda. In ricordo di Marco Tangheroni*, a cura di F. Cardini, M. L. Ceccarelli, vol. II, Ospedaletto-Pisa, Pacini Editore, 2007, pp. 399-406.
10. La guerra, invece, bloccava del tutto ogni attività commerciale per cui durante il conflitto decennale con l'Arborea (1353-1409) il porto rimase chiuso per lunghi periodi e nei registri si trova annotato: «per la guerra del jutge de Arboreha: nichil».
11. Roberta Morosini, *Boccaccio e il mare. L'invenzione dello spazio narrativo della modernità*, in Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2000, pp. 147-286.
12. Per alcune riflessioni cfr. Marco Tangheroni, *Andar per mare nel Medioevo: naufragi, pirateria e guerra di corsa*, in TangheroniMorosini *Commercio e navigazione nel Medioevo*, cit., pp. 218-227.
13. Beatrice Borghi, *Il Mediterraneo di Anselmo Adorno. Una testimonianza di pellegrinaggio del tardo medioevo*, Bologna, Pàtron, 2020.
14. «Come sta il mare, così anco sta la terra abitabile. Nella terra vi so' anco navi, barche, barchette, gondole, brigantini, cocche. O in che modo? Siena è una cocca, e la insegna sua è la balzana [gonfalone senese, diviso in due fasce orizzontali bianco e nero], e ha la vela e ciò che bisogna a potere naicare, e ha i ripari da poter campare da tutti i pericoli della terra. E così so' anco de l'altre cocche, maggiori una che l'altra. È una cocca Milano, e così ha anco la sua insegna. Simile, anco Vinegia: anco come è Roma, ma Roma è maggior che Siena, e così è maggiore una che un'altra. Tutte queste e simili a queste si può dire che sieno cocche. So' anco delle galee, so' delle barchette e delle gondole, e tu puoi intentarlo come so' terre atte a potere combattere e a resistere a chei le combattesse. E brigantini so' cotali tenute, forti per modo, che si possono difendare da chi lo' fa guerra. Tutte queste navi, galee, cocche, barche, barchette, gondole e ognuna per sé

nel grado suo, quando so' unite insieme fra loro, non potranno mai esser vente. Ma se aranno divisione fra loro non è niuna sì grande, che non possa essere vinta, e così perirà in mare», in Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul campo di Siena 1427*, a cura di C. Delcorno, vol. II, Milano, Rusconi, 1989, *Predica XV*, pp. 68-71.

15. Valentina Ruzzin, *La Bonna Parolla*. *Il portolano sacro genovese*, in Atti della Società Ligure di Storia Patria, n.s., 53 (2013), 2, pp. 21-59 in forma digitale su "Reti Medievali"; Michele Bacci, *Portolano sacro Santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo Medioevo e prima età moderna*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, edited by Erik Thunø and Gerhard Wolf, Roma, «l'Erma» di Bretschneider, 2004, pp. 223-248.
16. Archivio di Stato di Pisa (ASPi), *Consoli del mare*, filza 10, cc. 523-564.
17. Misura per gli aridi prevalentemente usata nell'Europa settentrionale, con valori variabili, oscillanti intorno a 30 hl; talora anche unità di misura di massa, usata per carichi di navi, con valore di circa 20 quintali.
18. ASPi, *Consoli del mare*, filza 12, cc. non numerate.
19. Un genere di panno che si faceva di pelo di cammello o di capra, cfr. Cammellòtto – Significato ed etimologia – Vocabolario – Treccani
20. ASPi, *Consoli del mare*, filza 10 (1595-1596).
21. ASPi, *Consoli del mare*, filza 17, giugno 1598.

Filippo Galletti

Porti e approdi nelle descrizioni di pellegrini e viaggiatori del XV secolo

Come citare questo articolo:
Filippo Galletti, *Porti e approdi nelle descrizioni di pellegrini e viaggiatori del XV secolo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 3, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12024

Introduzione

Dal punto di vista storiografico, il porto è stato una costante negli studi di storia marittima[1], tuttavia, solo a partire dagli anni Settanta del XX secolo, si è sviluppato un approccio interdisciplinare allo studio dei porti e delle attività portuali. Questo rinnovato interesse ha coinvolto storici dell'economia, del commercio, della navigazione, della storia urbana e dell'archeologia, favorendo nuove riflessioni metodologiche e prospettive di ricerca che hanno arricchito la produzione scientifica. In particolare, la pubblicazione dei tre volumi curati da John Gilissen, uno dei quali dedicato all'età antica e medievale, ha stimolato un'intensa attività accademica, con articoli, simposi, saggi e volumi che hanno posto il porto al centro del dibattito storico nella sua complessità[2]. Secondo questo indirizzo, i grandi convegni sono stati l'occasione per approfondire il ruolo dei porti e della navigazione nell'età di mezzo in un prospetto comparativo[3], mentre non sono mancate le riflessioni su alcune città e porti nel contesto mediterraneo[4].

L'essenza di questo approccio risiede nella concezione del sistema dei porti e delle città portuali medievali come un insieme integrato, in cui politica, società, istituzioni ed economia si intrecciavano, formando un unico organismo dinamico, dal momento che a partire dal XIV secolo, come aveva già sottolineato Braudel, si era creato «un insieme di vie marittime e terrestri collegate tra loro, e quindi di città che, dalle più modeste alle medie, alle maggiori si tenevano tutte per mano»[5].

Secondo la definizione giuridica di Ulpiano redatta nel III secolo e passata nel Digesto giustinianeo, il porto era un «*conclusus locus, quo importantur merces et inde exportantur: eaque nihilo minus statio est conclusa atque munita*»[6], sul quale venivano esatti i tributi di scalo, essendo il porto una *res publica*[7]. Gli elementi che la tradizione romana ha tramandato alle elaborazioni dei secoli successivi erano dunque riparo, sicurezza, strutture

adatte al commercio ed entrate fiscali.
Anche nelle *Siete Partidas* volute da Alfonso X di Castiglia (1221-1284) si sentì il bisogno di dare definizione di *puerto*, una parola ritenuta *dubdosa*. Esso venne definito come un luogo chiuso da montagne in riva al mare, dove si caricavano e scaricavano navi, ma era considerato anche luogo dove la nave poteva svernare ancorata; e durante le tormente anche le spiagge e le baie, non protette, potevano fungere da porto[8].
Nella codificazione duecentesca, dunque, la varietà semantica legata al porto si allargò, passando dai grandi scali ricordati da Ulpiano, sui quali si esigevano i tributi di scalo, a tutte le spiagge e alle distese di sabbia che potevano potenzialmente servire per ormeggiare la nave.
Questa estensione semantica si rifletteva, come ricorda Simbula, nella varietà terminologica che si ritrova nei portolani che dal XIII secolo raccoglievano descrizioni di rotte e porti, includendo scali ben organizzati e semplici moli di attracco; si trovano per esempio, buoni porti, porti fluviali, porti *per forza* della città (cioè quelli artificiali), *ponitori* sulle spiagge, *caricatoi*, *surgitori*, *salvatori*, *aferatoi* e *vernatori*[9].
Con ancora più forza, nel corso del XV secolo, i porti e gli approdi marittimi divennero snodi fondamentali per l'espansione delle reti commerciali, la mobilità delle persone e la diffusione culturale in Europa e nel Mediterraneo. Questo periodo, caratterizzato da un'intensificazione dei viaggi sia per scopi commerciali sia devozionali, vide un aumento significativo delle testimonianze lasciate da pellegrini, mercanti e avventurieri sulle strutture portuali e sull'operatività delle infrastrutture marittime[10]. I resoconti di viaggio e i diari dei pellegrini costituiscono, infatti, fonti preziose per la ricostruzione dell'aspetto, della funzionalità e delle dinamiche sociali e culturali che animavano i porti dell'epoca[11].
Con queste premesse, l'articolo si propone di analizzare alcune di queste descrizioni, ponendo l'accento sulle impressioni e sulle osservazioni di viaggiatori che, spesso per la prima volta, si trovavano di fronte a porti stranieri o esotici, offrendo una prospettiva unica sulla struttura e sull'organizzazione di questi luoghi. Attraverso l'esame delle fonti storiche e dei resoconti di viaggio, si è cercato di delineare un quadro delle principali caratteristiche di porti e approdi, evidenziando come questi spazi fossero percepiti dai viaggiatori e quale ruolo giocassero nella costruzione dell'immagine culturale e geografica dell'altro e dell'altrove.
L'analisi delle descrizioni fornite dai pellegrini e dai viaggiatori del XV secolo non solo permette di osservare le caratteristiche fisiche e architettoniche dei porti, ma offre anche spunti interessanti sulle pratiche, le dinamiche sociali e le aspettative che animavano la vita dei porti in un'epoca di crescente "globalizzazione" e interazione culturale[12].
I resoconti che sono stati presi in considerazione per la ricerca sono quelli di Niccolò III d'Este (1413), Mariano da Siena (1431), Pero Tafur (1453-1454), Roberto da Sanseverino (1458), William Wey (1458), Felix Fabri (1480, 1483) e Pietro Casola (1494).

Luchino dal Campo, cancelliere del marchese Nicolò III d'Este, redasse nel 1413 la *Peregrinazione del Principe*, descrivendo i luoghi e soprattutto gli incontri diplomatici che il marchese fece durante il viaggio[13].
Mariano da Siena nel 1431 si recò per la terza volta in Terrasanta. Da questa esperienza nacque il resoconto di viaggio che offre, tra le altre cose, quelle poche notizie biografiche che lo riguardano. Rettore della parrocchia della parrocchia di San Pietro a Ovile a Siena, descrisse un itinerario abbreviato in Terrasanta, probabilmente dovuto alle possibili ristrettezze economiche, alla salute o alle disponibilità di imbarco per il ritorno. La narrazione è parallela, per quanto incompleta, con la relazione di Gaspare di Bartolomeo che al momento del viaggio doveva avere sui trentacinque anni e non era, però, mai stato in Terrasanta[14].
L'*hidalgo* ed esploratore spagnolo Pero Tafur redasse tra il 1453 e il 1454 un libro dal titolo *Andanças e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos* sui suoi viaggi avvenuti un ventennio prima nei tre continenti che si affacciano sul Mediterraneo e raccontò di aver partecipato a battaglie, pellegrinaggi e missioni diplomatiche per il re d'Aragona Giovanni II; visitò la Terrasanta, l'Egitto e la penisola del Sinai, dove incontrò Niccolò Da Conti, col quale condivise le informazioni sul Sud-est asiatico [15].
Roberto da Sanseverino, che assunse il cognome d'Aragona per concessione del Re di Napoli Ferdinando I, fu condottiero italiano, figlio di Leonetto e di Elisa Sforza, sorella di Francesco duca di Milano e la sua relazione di viaggio, avvenuto nel 1458, è ricca di descrizioni dettagliate e informazioni sui luoghi santi di Palestina[16].
Il resoconto del 1458 del prete inglese William Wey, membro del Collegio Reale di Santa Maria di Eton e che aveva già svolto un pellegrinaggio a Santiago de Compostela e che avrebbe poi svolto un terzo pellegrinaggio a Gerusalemme nel 1462, racconta l'itinerario religioso verso la Terrasanta[17].
Il frate domenicano di Ulm Felix Fabri effettuò due pellegrinaggi in Terrasanta: il primo nel 1480 a Gerusalemme di cui ne rimarca le oggettive difficoltà del viaggio, l'altro nel 1483 con una deviazione al deserto del Sinai e al Cairo. Le sue esperienze vennero trascritte nel dettagliato *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinatoniem*[18].
Pietro Casola, sacerdote e canonico milanese, descrisse nella *Peregrinazione a Gerusalemme* (1494) un racconto vivido e personale, dove si susseguono osservazioni spontanee e acute sui costumi incontrati e sulla difficoltosa vita di bordo, descrizioni dei luoghi visitati, aspetti di natura economica, culturale e perfino culinaria[19].
La selezione degli autori è stata mirata a coprire una certa gamma di nazionalità e status sociali – Italia, Germania, Inghilterra e Spagna –, includendo nobili, cavalieri, religiosi e cortigiani, nel tentativo che questo approccio diversificato consenta di offrire una visione più completa possibile delle percezioni dei viaggiatori nei confronti dei porti a cui attraccavano.

I porti secondo i viaggiatori

L'analisi dei sette resoconti ha fatto emergere una certa ampiezza di descrizioni e aggettivazioni riferite ai porti incontrati nel loro viaggio. Il totale delle occorrenze riscontrate è 215; ascrivibili a diverse sfere percettive. Tra le più frequenti, in 29 occasioni, i viaggiatori affermano di trovarsi o di aver sentito parlare di un *buon* porto; in 25 descrivono i moli come *attivi*; in 24 ritengono l'approdo *protetto*; in 19 *grande*. Per una visione globale dell'analisi si vedano i dati raccolti nella Tabella 1.

Descrizione	**Frequenza**	**Percentuale**
Buono	29	13,5
Attivo	25	11,7
Protetto	24	11,2
Grande	19	8,8
Pericoloso	17	7,9
Sicuro	17	7,9
Fari/Torri/edifici	14	6,5
Affollato	11	5,1
Bello	10	4,6
Libero/vuoto	9	4,2
Migliore	9	4,2
Stretto	6	2,8
Posizionamento	6	2,8
Antico	5	2,3
Inadeguato	4	1,9
Piccolo	3	1,4
Fatto a mano	2	0,9
Inadatto al commercio	2	0,9
Inconsueto	2	0,9
Nuovo	1	0,5
Totale	**215**	**100**

Tabella 1. Frequenza e percentuale delle descrizioni dei porti dei viaggiatori.
Fonte: Elaborazione personale

Secondo l'analisi dei sette resoconti, la descrizione principale che i viaggiatori presi in considerazione fanno dei porti e degli approdi riferisce alla sfera del *buono* e, in generale, alla bontà dei porti. Luchino dal Campo, nel viaggio compiuto con il suo signore Niccolò III, definisce come *buoni* porti quelli di Giaffa[20] e di Io/Ios, nelle Cicladi meridionali[21]. Mariano da Siena, invece, riconosce questi aggettivi a *Castilroxo*, l'odierna Castelrosso/Kastellorizo e alla vicina *Cacabo*[22]. Per l'avventuriero Tafur sono numerosissimi i *buenos puertos*, e non solo nel Mediterraneo: Ceuta[23], Genova[24], Porto Venere[25], Candia[26], Rodi[27], Castelrosso/Kastellorizo[28], Tenedo (isola poco a sud dello stretto dei Dardanelli, conosciuta anche come Bozcaada)[29], Anversa[30], Trapani[31] e Cagliari[32]. Per Sanseverino il porto di Ragusa è *bene* situato[33], mentre Wey riconosce Giaffa come un buon porto[34]. Felix Fabri, invece, parla spesso della necessità per i pellegrini di attraccare in un buon porto[35], come lo sono quelli di Nimona, sull'isola di Cipro[36], in Frigia, sulla parte asiatica dell'Ellesponto, vicino Troia[37], Io/Ios, che chiama anche *Nyon* o *Nium*[38], Corfù[39], Curzola/Korčula[40], Ragusa/Dubrovnik[41] e Lesina[42]. Anche La Mecca risulta essere per il domenicano di Ulm *civitas bona et portis maris non mediocris*[43]. A volte, invece, l'aggettivo qualificativo non è sufficiente e i viaggiatori passano al comparativo di maggioranza *migliore*. Sono migliori i porti di Modone per Roberto da Sanseverino[44], di Cartagena, di Tenedo (nel Mar Egeo, a sud dello stretto dei

Dardanelli), che è anche nuovo, e di Pera (Istanbul) per Pero Tafur[45].
I porti sono luoghi dove si svolgono diverse attività, per questo viaggiatori come Pero Tafur, Pietro Casola e Felix Fabri si concentrano sulla dimensione *attiva* dei porti e sulle tipologie di lavori che vi si svolgevano. Modone e Corone, in Morea sono *puertos descargadores*[46]; a Candia, invece, nel molo *fecho a mano* vi sono molti mulini a vento[47]. A Castelrosso/Kastellorizo ci sono saline che forniscono una grande rendita all'Ordine dei cavalieri di Rodi[48]; presso il muro del porto di Rodi Pietro Casola conta almeno sedici mulini a vento[49] che continuamente macinano[50]; nelle vicinanze del porto di Corfù, invece, vi era un grande borgo dove *si fanno li mercati, el è cosa molto spaxada, e lì sono tute le hostarie e taverne*[51]; mentre a Ragusa è in attività l'arsenale, dove si costruiscono navi e galee[52]. Alessandria d'Egitto e Costantinopoli si distinguono per il *grant cargo e descargo con los cristianos*[53]. In particolare Alessandria risulta essere *civitas commodissime sita ad celebranda commercia*[54], anche se Felix Fabri confessa di aver sentito molte storie terribili sui gabellieri (*exactores*) del porto[55]. Alessandria è una delle città maggiormente frequentate dai mercanti italiani, che commerciano in tutto il Mediterraneo, e dagli egiziani, che riforniscono la città di merci e spezie aromatiche[56]. La centralità delle spezie riguarda anche La Mecca, verso la quale convergono in grande quantità spezie aromatiche, pepe, chiodi di garofano, zenzero e simili, e da lì vengono portate trasportate da pellegrini sui cammelli e inviate anche a Damasco, in Siria, e ad altri luoghi[57]. Lo stesso Fabri, con poche parole, restituisce la centralità di Venezia nel commercio mediterraneo: nella laguna si trasportano

omnia bona orientis et occidentis; ex quo bona orientis transfundunt in occidentem et occidentis in orientem[58].

I porti devono cercare di proteggere le imbarcazioni ancorate da tempeste e burrasche e allo stesso tempo proteggersi da potenziali attacchi nemici e di pirati. Per questo motivo molti dei porti che i viaggiatori incontrano sono protetti, *muniti*, circondati da mura o fortificazioni. Roberto da Sanseverino ringrazia il Signore di essere giunto nei porti di Milo, nel ducato di Nasso o dell'Arcipelago, e a Scarpanto/Kárpathos, nel Dodecaneso, prima dello scatenarsi del fortunale[59]. La protezione può essere offerta da elementi naturali, come a Porto Venere, dove un'isola davanti al porto fa *muy grande abrigo*[60] o a Milo[61] e Muter, vicino Sebenico/Sibenik[62], dove il promontorio e le pareti rocciose proteggono il porto; o da elementi artificiali, come catene, attestate a Kyrenia sull'isola di Cipro[63], Ragusa/Dubrovnik[64] e Venezia[65], mura e fossati, come a Giaffa[66], o castelli e fortificazioni, come a Venezia, dove due castelli chiudono il porto dalla parte del mare[67], a Lesina, dove un castello sovrasta il porto e le acque[68], a Oplothiki/Porto Cavaliere, nei pressi di Loryma nell'odierna Turchia, *dove erano due belle castelle*[69], a Giaffa, con due torri[70], a Io, dove gli abitanti hanno fortificato la città con mura e torri, in particolare il porto, e hanno eretto una roccaforte estremamente robusta, che sorge in parte dalle profondità del mare[71] o nella già citata Milo, dove accanto alla protezione naturale offerta dalle rocce del promontorio, vi era anche un castello per la sorveglianza del porto[72].

La posizione del porto, dunque, poteva risultare una caratteristica rilevante per

la protezione e la funzionalità del porto. I viaggiatori a volte annotano questo aspetto. Le navi entrano in porto attraverso un fiume ad Anversa e Pisa[73]; il porto di Io, invece, era circondato da monti[74].

Tra le relazioni dei viaggiatori una caratteristica rilevante dei porti è la dimensione e capacità, per questo si ritrovano spesso gli aggettivi *grande*, *ampio* e simili. Ovviamente, tra tutte le città *non si trova citade se possa equiparare a Venezia quanto al numero de li navilii, ed al grande porto*[75] e anche Costantinopoli è dotato di un porto *amplissimum*[76]. Ma vengono considerati grandi scali anche Alessandria[77], Messina[78], Modone[79], Lesina[80] e Castelrosso/Kastellorizo[81]. Per altri porti, invece, si preferisce l'aggettivo profondo o capace, destinato a significare quei porti che potevano ospitare imbarcazioni di un certo tonnellaggio, come Rodi[82], Io[83], Melo (che è al tempo stesso anche un *parvos portus*), Corfù e Curzola/Korčula [84]. Tenedo/Bocaazda e Gibilterra secondo Tafur sono dotati di buoni sorgitori, tali da permettere l'ancoraggio in rada aperta[85].

I porti di piccole dimensioni non generalmente vengono toccati dai pellegrini diretti verso la Terrasanta, dal momento che tendevano a seguire un itinerario pressocché standard che seguiva delle tappe e degli approdi adeguati alle navi e alle esigenze dei viaggiatori. Tuttavia, qualche piccola riferimento si trova. Pero Tafur, nelle sue *Andanças*, riferisce del piccolo porto di Kyrenia, a Cipro, che era chiuso da una catena, e del porto di Tunisi dal fondale basso tale da impedire l'attracco di qualsivoglia nave e da obbligare lo scarico delle merci su barche leggere che solo successivamente avrebbero raggiunto il porto[86]. Altri

attracchi, invece, sono proprio ritenuti *inadeguati*, come per esempio Nasso, Paro e Nicomedia, *steriles et inutiles portus*[87] o inadatti al commercio come Nicosia, a Cipro[88], e Tessalonica/Salonicco, che *non es puerto diestro para fazer mercadurías*[89].

Non sempre però i porti sono sinonimo di rifugio. A volta possono rivelarsi *pericolosi*. I motivi possono essere i più diversi, come la presenza di un'entrata angusta, una cattiva segnalazione dei moli o l'incapacità strutturale del porto di proteggere le imbarcazioni durante le tempeste. Roberto da Sanseverino elenca come porti pericolosi Venezia per l'ingresso delle navi nel porto[90], Giaffa e soprattutto Modone, che in poche pagine viene definito pericoloso ripetutamente[91]. Il porto di Giaffa è molto pericoloso anche per Mariano da Siena[92] e per Felix Fabri, che lo definisce *horribilis portus*[93]. Tra i porti pericolosi vengono annoverati anche Candia[94] e Ancona[95]. L'entrata *stretta* del porto è considerata problematica a Giaffa[96], a Candia[97], a Tenedo/Bozcaada e a Bruges[98].

Altri porti invece erano capaci di trasmettere *sicurezza*. Spesso questa percezione era legata alla presenza di mura e bastioni, anche se non sempre le fortificazioni erano garanzia di incolumità.

Nonostante la pericolosità, Modone era considerato da Pero Tafur un porto dove le navi potevano stare al sicuro[99]; e anche Gibilterra *tiene puerto muy seguro*[100]. Generalmente risultavano sicuri anche quei porti dell'Adriatico orientale, o della *Sclavonia* come la chiamavano i viaggiatori, per via della conformazione del territorio, ricco di insenature, isole e promontori naturali[101]. A Pietro Casola

viene detto che tra Fasana/Fažana e Brioni, in Istria, c'era un porto che si diceva molto sicuro; e si distinguono per la loro sicurezza anche Rovigno, benché abbia un porto *inconsuetus*,[102] e Lesina[103]. Per lo stesso motivo, anche gli approdi delle isole dell'Egeo potevano trasmettere fiducia nel viaggiatore: la già citata Io/ios aveva un *securo porto*[104], ma lo erano anche Lemno e Milo, descritto come *profundum, tranquillum et securum*[105]. Fuori dal Mediterraneo il porto di Bruges, è considerato sicuro, grande e con presenza di mercanti[106], sebbene abbia una entrata stretta.

La presenza di fari, segnali o torri poteva essere dirimente tra un porto *sicuro* e uno *pericoloso*. A volte, i viaggiatori descrivono questi imprescindibili segni del paesaggio marittimo e portuale. Quando approda vicino a Sebenico/Sibenik, Felix Fabri raggiunge la sommità della collina che sovrasta il porto e trova un alto mucchio di pietre e sopra di esso una grande croce di legno come segno. Infatti, come spiega il domenicano, «in luoghi portuali, tali segnali sono posti in modo che, quando i naviganti vengono sorpresi da una tempesta, possano vedere verso quali coste devono rifugiarsi senza pericolo»[107].

Alcuni di questi segni diventano punti di riferimento quasi iconici. A Genova si trova un molo con una torre con un faro, che arde tutta la notte, e dall'altra parte del porto un'altra torre molto alta con un altro faro, affinché si riconosca l'ingresso del porto[109].

Tuttavia, la fascinazione principale dei viaggiatori è esercitata da Rodi e Alessandria.

Il ricordo del Colosso di Rodi era ancora presente nel XV secolo: Fabri informa

infatti che «ciò che il volgo racconta riguardo a questo Colosso è meraviglioso; ammetto di non averlo letto, ma di averlo udito. Dicono infatti che quel Colosso si trovava in mare e sorvegliava il porto di Rodi. Con le gambe distese l'una dall'altra, stava all'ingresso del porto, così eretto in altezza che le navi, per quanto alte e grandi, passavano sotto di lui, tra le sue gambe e sotto il suo ventre»[110]. Mariano da Siena, invece, offre una misurata descrizione del porto a lui contemporanea e precisa che il molo di Rodi è largo circa dodici braccia, su di esso ci sono diciotto torri tonde, con un diametro di circa otto braccia, distanziate l'una dall'altra di circa otto braccia e su ognuna vi è un mulino a vento che macina continuamente[111]; tra le torri, che potevano essere illuminate in caso di bisogno, e dai camminamenti delle mura, c'era almeno una bombarda. Fabri lo sperimenta sulla propria pelle quando l'imbarcazione su cui viaggia viene scambiata per nave nemica e viene esploso un colpo che getta nello spavento l'equipaggio[112].

Il colto domenicano racconta anche che ad Alessandria ci sono due porti separati da una lingua di terra molto stretta, sulla cui estremità si erge una torre di straordinaria altezza, che si dice sia stata costruita da Giulio Cesare e che i locali chiamano *Fareglan*, come anche l'intero porto con la lingua di terra e gli edifici. Il porto anteriore è destinato all'accoglienza delle navi dei cristiani, mentre quello posteriore è riservato alle navi musulmane[113]; questa torre, precisa, un tempo «veniva chiamata *Pharum* o *Farum*, era altissima ed era una delle sette meraviglie del mondo. Infatti, essa stava sopra quattro grandi infrastrutture di vetro, che si trovavano a venti passi sotto la superficie del

mare, sul fondo, e sopra di essi era stata costruita una pesante struttura che si elevava in alto. Sulla sua sommità ardeva sempre un fuoco acceso, il quale, brillando lontano e ampiamente sul mare, durante la notte era un segno per i naviganti per individuare il porto. Quest'opera era ammirata dai sapienti del mondo, che si stupivano di come queste strutture così grandi potessero essere realizzati in vetro, di come fossero state trasportate senza rompersi»[114]

Alcuni di questi porti erano particolarmente affollati, in particolar modo quelli che si trovavano lungo la rotta dei pellegrini verso la Terrasanta, come Corfù[115] o Lesbo[116]; e quelli che avevano un ruolo economico preminente dal punto di vista commerciale, come l'antica Beronice, che nel XV secolo veniva chiamata Thor, porto egiziano sul Mar Rosso, dove giungevano le spezie aromatiche provenienti dall'India su navi costruite senza ferro[117] e Alessandria, *classibus et navibus repletus*[118]. In base alle contingenze del momento il porto poteva anche essere *deserto* o *sterile*. Felix Fabri incontra diversi porti vuoti, come Lesina, Limassol, Modone, Corzula[119].

Talvolta, accanto alla questione funzionale, alcuni pellegrini esprimono un giudizio estetico sui porti che incontrano, definendoli *belli*. È il caso di Roberto da Sanseverino, che descrive come belli i porti di Ragusa/Dubrovnik, Giaffa e Acri[120]; di Candia e Io/Ios per Pietro Casola[121]; di Rodi per Mariano da Siena[122]; di Alessandria, Modone, Muter (presso Sebenico/Sibenik) e Venezia, che viene definita *mirabile*, nelle parole di Felix Fabri[123]. Non mancano poi riferimenti all'antichità degli approdi. Giaffa, *portus antiquissimus*[124], era per William Wey il porto dove attraccò il profeta Giona[125]; mentre Pafos, a Cipro, era ritenuto

vetustissimus[126].

Conclusioni

Le descrizioni dei porti e degli approdi fornite dai sette pellegrini e viaggiatori del XV secolo offrono una prospettiva interessante sulle infrastrutture e le dinamiche socio-economiche dei centri portuali dell'epoca. L'analisi dei resoconti evidenzia una pluralità di percezioni e valutazioni, che spaziano dall'efficienza commerciale alla sicurezza, dalla bellezza estetica all'importanza strategica. Queste testimonianze non solo tracciano un quadro della realtà materiale e funzionale dei porti, ma riflettono anche l'immaginario culturale e le aspettative dei viaggiatori, contribuendo alla costruzione di una geografia dell'altro e dell'altrove.

Attraverso i loro occhi, emerge un Mediterraneo animato da scambi e relazioni, dove i porti fungono da nodi cruciali per la mobilità e l'interazione culturale. L'eterogeneità delle descrizioni – che abbracciano la grandezza e l'affollamento dei porti, la loro protezione naturale o artificiale, e la vivacità delle attività svolte – sottolinea la complessità e la centralità di questi luoghi nel processo di connessione tra Oriente e Occidente. Al contempo, i giudizi negativi su porti ritenuti inadatti o pericolosi testimoniano i limiti strutturali e i rischi connessi alla navigazione e al commercio marittimo del periodo.

Ad ogni modo, alcuni porti e città emergono dalle descrizioni dei pellegrini. Venezia è un porto di straordinaria importanza commerciale, descritto come un centro nevralgico del Mediterraneo e protetto da due castelli e da una catena

che chiudeva il porto. I viaggiatori ne ammirano la grandezza, la vivacità e il ruolo di intermediario tra Oriente e Occidente: *omnia bona orientis et occidentis* si incontravano qui[127].

Alessandria è considerata una delle città portuali più importanti del Mediterraneo orientale. Due porti separati accoglievano rispettivamente navi cristiane e musulmane. Il celebre Faro, un tempo una delle sette meraviglie del mondo, rappresentava un segnale cruciale per i naviganti, con la sua luce visibile da grandi distanze. Alessandria era un centro commerciale di primo piano, specializzato nel commercio di spezie e beni orientali, benché a volte la presenza di esattori fiscali fosse spesso motivo di lamentele da parte dei viaggiatori[128].

Rodi era un porto profondamente fortificato, connotato dalle sue torri e i suoi mulini a vento. I viaggiatori descrivono diverse torri tonde dotate di macchine difensive e di illuminazione. Era un importante snodo commerciale e un luogo simbolico, evocativo del Colosso che un tempo si trovava all'ingresso del porto. La sicurezza di Rodi era una priorità, come dimostrato dalle strutture difensive che proteggevano la città e le sue attività marittime[129]. Nell'isola infatti aveva sede l'Ordine degli Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme, detto di Rodi.

Giaffa rappresentava un porto fondamentale per i pellegrini diretti in Terrasanta, ma spesso era descritto come pericoloso. Le sue strettezze e l'assenza di protezioni adeguate rendevano l'entrata complessa, e le tempeste potevano facilmente mettere a rischio le imbarcazioni. Tuttavia, la sua posizione strategica ne faceva una tappa obbligata per molti viaggiatori[130].

Descritta come un porto attivo e sicuro, caratterizzato dalla presenza di un grande borgo dove si tenevano mercati e dove si trovavano osterie e taverne, Corfù era un luogo di scambio commerciale vivace, grazie anche alla sua posizione strategica lungo la rotta verso la Terrasanta.
Situati rispettivamente in Morea e a Creta, Modone e Candia erano porti molto frequentati dai mercanti e dai pellegrini. Modone era noto sia per il traffico commerciale sia per il rischio legato alla pericolosità delle sue acque. Candia, con i suoi moli costruiti a mano e i mulini a vento, rappresentava un esempio di porto ben attrezzato per le attività economiche.
Fuori dal Mediterraneo, Bruges, grazie al porto di Sluis, era descritta come sicura, affollata e ben organizzata. La sua stretta entrata non impediva alle attività commerciali di prosperare, rendendolo uno dei porti più attivi del nord Europa[131]; mentre La Mecca, attraverso anche il porto di Jeddah, viene descritta non solo come un importante centro religioso, ma anche come un nodo di rilevanza commerciale. Era un punto di raccolta per spezie aromatiche, pepe, chiodi di garofano, zenzero e altri beni preziosi provenienti dall'Oriente, che venivano poi trasportati dai pellegrini su cammelli verso Damasco e altre destinazioni. Felix Fabri la definisce una *civitas bona*. Questa descrizione riflette il doppio ruolo della Mecca nel XV secolo: epicentro spirituale e snodo commerciale strategico, grazie alla sua posizione lungo le rotte carovaniere e marittime del Mar Rosso[132]
In definitiva, l'esame delle fonti mette in luce come i porti del XV secolo fossero spazi fisici e simbolici che intrecciavano funzionalità pratiche, strategie

politiche e rappresentazioni culturali. Le loro descrizioni non sono solo utili per ricostruire la realtà storica, ma rappresentano anche una finestra sulle dinamiche di percezione e rappresentazione che caratterizzavano il rapporto tra viaggiatori e spazi marittimi nel tardo Medioevo.

Note

1. Antonio Di Vittorio (a cura di), *Tendenze e orientamenti nella storiografia marittima contemporanea*, Pironti, Napoli, 1986. Sugli orientamenti e sviluppi della storia marittima in tempi recenti cfr.: Gelina Harlaftis, *Storia marittima e storia dei porti*, «Memoria e ricerca», 11 (2002), pp. 5-21; Michela D'Angelo, *L'histoire maritime en Italie*, Mediterranean Maritime History Network, 2014.
2. John Gilissen, *Les grandes escales*, Édition de la Librarie Encyclopédique, Bruxelles, 1974.
3. *La navigazione mediterranea nell'alto medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1978; Simonetta Cavaciocchi (a cura di), *I porti come impresa economica*, Le Monnier- Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, 1988; Ennio Poleggi, *Città portuali del Mediterraneo. Storia e archeologia*, Atti del Convegno internazionale di Genova, Sagep, Genova, 1989; *Città di mare nel Mediterraneo medievale. Tipologie*, Atti del Convegno di studi, Centro di cultura e storia amalfitana, Amalfi, 2005; *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea*, Firenze University Press-Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, 2019.
4. Per esempio, cfr.: Luciano Palermo, *Il porto di Roma nel XIV e XV secolo. Strutture socio-economiche e statuti*, Istituto di studi romani, Roma, 1979; Luciano Grossi Bianchi ed Ennio Poleggi, *Una città portuale nel medioevo: Genova nei secoli X*-XVI, Sagep, Genova, 1980; Alberto Tenenti e Ugo Tucci, *Storia di Venezia. Il mare*, Treccani, Roma, 1999; Gherardo Ortalli e Dino Puncuh, *Genova, Venezia e il Levante nei secoli XII-XIV*, Società ligure di storia patria, Genova, 2001; Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Skira, Milano, 2003.
5. Fernand Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e le tradizioni*, Bompiani, Milano, 1987, p. 51.
6. Dig. 50.16.59.
7. Dig. 50.16.17.1.

8. *Las siete partidas del Rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios codices antiguos*, tomo III, Imprenta Real, Madrid, 1807, Partida septima, titulo 33, ley 8, p. 721.
9. Pinuccia F. Simbula, *I porti del Mediterraneo in età medievale*, Mondadori, Milano, 2009, p. 6.
10. Per una visione generale del fenomeno del pellegrinaggio, tra i tanti contributi, cfr.: Franco Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2002.
11. Sull'interesse storico della letteratura odeporica cfr.: Jean Richard, *Il santo viaggio. Pellegrini e viaggiatori nel Medioevo*, Jouvence, Roma, 2003, in part. pp. 105-115.
12. Secondo Jurgen Osterhammel e Niels P. Petersson il fenomeno della globalizzazione affonda le sue radici nel medioevo. Per una sintetica panoramica, cfr.: J. Osterhammel e N. P. Petersson, *Storia della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2005. Paolo Grillo ha recentemente parlato di "globalizzazione medievale": cfr., P. Grillo, *Le porte del mondo. L'Europa e la globalizzazione medievale*, Mondadori, Milano, 2019.
13. Giovanni Ghinassi, *Viaggio a Gerusalemme di Nicolò da Este*, in *Miscellanea d'opuscoli inediti o rari dei secc. XIV e XV, Prose*, Unione tipografico-editrice, Torino, 1864, pp. 99-160; Gabriele Nori, *La corte itinerante. Il pellegrinaggio di Nicolò III in Terrasanta*, in *La corte e lo spazio. Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagni e Giuseppe Quondam, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 233-246; Caterina Brandoli (a cura di), *Viaggio del marchese Nicolò d'Este al Santo Sepolcro (1413)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2011.
14. Domenico Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa fatto e descritto da ser Mariano da Siena nel secolo XV. Codice inedito*, Stamperia Magheri, Firenze, 1822. Più recente: Paolo Pirillo (a cura di), *Mariano da Siena. Viaggio fatto al Santo Sepolcro. 1431*, Pacini, Pisa, 1992.
15. Marcos Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1874; Giuseppe Bellini (a cura di), *Andanças e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos*, Bulzoni, Roma, 1986.
16. Gioacchino Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto per Roberto da Sanseverino*, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna, 1888.
17. Pietro Porcasi (a cura di), *William Wey, Itinerarium peregrinacionis (1458)*, Lecce, edizioni digitali del CISVA, 2010.
18. Konrad Dietrich Hassler (a cura di), *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, 3 voll., Stuttgart, Literarisch Verein, 1843.
19. Giulio Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme tratto dall'autografo esistente nella Biblioteca Trivulzio*, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, Milano, 1855.
20. C. Brandoli (a cura di), *Viaggio del marchese* cit., p. 65.
21. *Ibidem*, p. 78.

22. D. Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa* cit., p. 120.
23. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 8.
24. *Ibidem*, p. 12.
25. *Ibidem*, p. 15.
26. *Ibidem*, p. 47.
27. *Ibidem*, p. 123.
28. *Ibidem*, p. 125.
29. *Ibidem*, p. 135.
30. *Ibidem*, p. 258.
31. *Ibidem*, p. 301.
32. *Ibidem*, p. 302.
33. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa* cit., p. 32.
34. P. Porcasi (a cura di), *William Wey, Itinerarium* cit., p. 3.
35. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, pp. 90, 132 e 159.
36. *Ibidem*, III, p. 240.
37. *Ibidem*, III, p. 294.
38. *Ibidem*, III, p. 295.
39. *Ibidem*, III, p. 351.
40. *Ibidem*, III, p. 360.
41. *Ibidem*.
42. *Ibidem*, III, p. 363.
43. *Ibidem*, II, p. 542.
44. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa*, cit., p. 236.
45. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., pp. 11, 136, 139.
46. *Ibidem*, p. 45.
47. *Ibidem*, p. 47.
48. *Ibidem*, p. 125.
49. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 45.
50. D. Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa* cit., p. 121.

51. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 33.
52. *Ibidem*, p. 29.
53. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., pp. 119, 182.
54. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 175.
55. *Ibidem*, III, p. 145.
56. *Ibidem*, III, p. 176: *Italici vero ipsum mare mediterraneum complectuntur et negotiantur per ejus insulas et ad Constantinopolim et ad caeteras maritimas regiones Europae , Asiae , et Africae usque ad alium maris limbum , quem transgredi mercando non audent nec ultra procedere possunt , et portus transmarini magis nominati sunt Barutinus , Tripolitanus et Alexandrinus. Graeci vero, Capadoci, Armeni, Syri, Palaestini, Arabes et Aegyptii et Libyi negotiantur ab ora maris per suas latissimas regiones usque in Ardech, sive Thor, sub monte Sinai, et ibi tollunt ab Indis species aromaticas et ducunt eos in suas regiones, et Aegyptii Alexandriam replent.*
57. *Ibidem*, II, p. 542.
58. *Ibidem*, III, p. 432.
59. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa* cit., pp. 215 e 243.
60. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 15.
61. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 316.
62. *Ibidem*, III, p. 369.
63. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 123.
64. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 360.
65. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 204.
66. P. Porcasi (a cura di), *William Wey, Itinerarium* cit., p. 3; K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, p. 186.
67. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes*, cit., p. 204.
68. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 104.
69. C. Brandoli (a cura di), *Viaggio del marchese* cit., p. 48.
70. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 205.
71. *Ibidem*, III, p. 240.
72. *Ibidem*, III, p. 319.
73. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes*, cit., pp. 249 e 295.

74. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 96.
75. *Ibidem*, p. 18.
76. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 304.
77. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes*, cit., p. 119.
78. *Ibidem*, p. 298.
79. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa* cit., p. 236; G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 37.
80. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 104.
81. D. Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa* cit., p. 120.
82. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 45.
83. *Ibidem*, p. 96.
84. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, pp. 316, 351 e 360.
85. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., pp. 6 e 135.
86. *Ibidem*, pp. 123 e 301.
87. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 299-300.
88. *Ibidem*, I, p. 171.
89. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 189.
90. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 386.
91. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa* cit., pp. 25, 70 e 232-245.
92. D. Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa* cit., p. 12.
93. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, p. 205.
94. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., pp. 40 e 42.
95. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, pp. 155 e 158.
96. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa* cit., p. 70; K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, p. 205.
97. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., pp. 40 e 42.
98. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes*, cit., pp. 136 e 255.
99. *Ibidem*, p. 236.
100. *Ibidem*, p. 6.
101. *Ibidem*, p. 42; K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, pp. 136.

102. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, pp. 131.
103. *Ibidem*, III, p. 363.
104. Ibidem, III, p. 295; G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 96.
105. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 316.
106. M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 256.
107. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, pp. 369-370: *altum acervum lapidum et super eum grandem crucem ligneam in signum portus. Sunt enim in locis portuosis sic signa locata, ut dum navigantes tempestas acceperit, possint videre, ad quae littora sine periculo confugere debeant.*
109. [M. Jiménez de la Espada (a cura di), *Andanças e viajes* cit., p. 12./efn_note]; sopra il monte di Giaffa, vi è una piccola torre attraverso la quale i marinai riconoscono il porto e la patria[108]P. Porcasi (a cura di), *William Wey, Itinerarium* cit., p. 4.
110. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 252: *Verum hoc, quod vulgus refert de isto Colosso magis mirabile est, quod fateor me non legisse sed audivisse. Dicunt enim, quod Colossus ille in mari stabat et portum rhodianum observabat, distentis enim ab'invicem cruribus stabat in introitu portus ita in altum erectus, quod naves quantumcumque altae et magnae per crurium medium sub ventre ejus intrabant.*
111. D. Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa*, p. 121.
112. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, p. 46.
113. *Ibidem*, III, pp. 175-176.
114. *Ibidem*.
115. *Ibidem*, I, p. 36; G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola* cit., p. 33.
116. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, p. 293.
117. *Ibidem*, II, p. 469.
118. *Ibidem*, III, pp. 177-178 e 211.
119. *Ibidem*, I, pp. 33, 43, 52 e III, p. 363.
120. G. Maruffi (a cura di), *Viaggio in Terra Santa* cit., pp. 32, 71, 185.
121. G. Porro (a cura di), *Viaggio di Pietro Casola*, cit., pp. 42, 96.
122. D. Moreni (a cura di), *Del viaggio in Terra Santa* cit., p. 121.
123. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., III, pp. 211, 338, 369, 403.
124. bidem, I, p. 203.
125. P. Porcasi (a cura di), *William Wey, Itinerarium* cit., p. 4.

126. K. D. Hassler (a cura di), *Evagatorium* cit., I, p. 171 e III, p. 217.
127. Venezia, il suo porto e il mare sono indissolubilmente legati; per una panoramica cfr.: Ermanno Orlando, *Venezia e il mare nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2014.
128. Per il porto di Alessandria, cfr. il saggio di Beatrice Borghi in questo numero: B. Borghi, *Illuminare il Medioevo. Il faro di Alessandria e la storia, faro dell'umanità*, «Bibliomanie», 58 (2024).
129. I viaggiatori del Tre e Quattrocento giunti a Rodi sono al centro dell'articolo di Michel Balard, cfr.: M.Balard, *The urban landscape of Rhodes as perceived by fourteenth and fifteenth century travellers*, «Mediterranean Historical Review», 10 (1995), pp. 24-34.
130. Sulla rete transmediterranea dei pellegrini cfr. i saggi contenuti in: Michele Bacci e Martin Rohde (a cura di), *The Holy Portolano / Le portulan sacré. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages. Fribourg Colloquium 2013 / La géographie religieuse de la navigation au Moyen Âge. Colloque Fribourgeois 2013*, Berlin, München, Boston, De Gruyter, 2014
131. Per la dinamicità del mercato delle Fiandre e in particolare di Bruges nel XV secolo, cfr.: Laura Galoppini, *Mercanti fiorentini e Bruges nel tardo medioevo*, Pisa University Press, 2014.
132. Per approfondire, cfr: John L. Meloy, *Imperial Power and Maritime Trade: Mecca and Cairo in the Later Middle Ages*, Middle East Documentation Center, Chicago, 2010.

Beatrice Borghi
Illuminare il Mediterraneo. Il faro di Alessandria e la storia, faro dell’umanità

Come citare questo articolo:
Beatrice Borghi, *Illuminare il Mediterraneo. Il faro di Alessandria e la storia, faro dell’umanità*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 4, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12010

1. La storia, il faro dell’umanità

«Se studiate il Medioevo vi accorgerete che è diverso da ciò che siamo, da ciò che l’Europa è oggi diventata. Avrete come l’impressione di fare un viaggio all’estero. Occorre non dimenticare che gli uomini e le donne di questo periodo sono i nostri antenati, che il Medioevo è stato un momento essenziale del nostro passato, e che quindi un viaggio nel Medioevo potrà darvi il duplice piacere di incontrare insieme l’altro e voi stessi»[1].

È nelle pagine del volume *Il Medioevo spiegato ai ragazzi (ma non solo)* che Jacques Le Goff (Tolone, 1° gennaio 1924 – Parigi, 1° aprile 2014) si rivolge alle nuove generazioni per raccontare quel lungo periodo chiamato “Medioevo”, per rappresentare la vita quotidiana degli uomini e delle donne, le loro mentalità e il loro immaginario che furono alla base della genesi dell’Europa e, in definitiva, per sottolineare l’importanza di apprendere la storia. Animato da una straordinaria passione per la ricerca e la diffusione della conoscenza storica, l’opera di Le Goff si mosse nel solco delle nuove prospettive aperte dalle *Annales* – dal nome della rivista fondata nel 1929 da Marc Bloch e Lucien Febvre – occupandosi con rigore scientifico e grande talento narrativo di figure apparentemente di secondo piano rispetto alla tradizione storiografica, come il mercante, il banchiere, l’intellettuale, la famiglia. Affiancando alla sua attività di studioso quella di divulgatore di testi rivolti a tutti (la parola “divulgazione” che «non solo non mi disturba, ma anzi mi piace parecchio”»[2]), rese accessibile la conoscenza storica, anzitutto ai giovani a cui ha dedicato per l’appunto nel 2007 il volume prima ricordato. È sempre a loro che Le Goff si rivolse con l’appello del 2013 in difesa della lettura e del valore inesauribile dei libri, perché essi «sono strumenti essenziali e insostituibili di crescita culturale e civile. Per questa ragione occorre

moltiplicare le occasioni di incontrarli e in particolare i luoghi – come le biblioteche e le librerie – in cui sono disponibili a tutti»[3].
È su tali basi che nell'anno 2023 ha preso vita il progetto di realizzare un convegno dedicato alla storia dei fari, in relazione a quanto il Maestro Le Goff pronunciò, il 9 ottobre 2008 nella sua abitazione parigina, quando ricevette una delegazione dell'Università di Bologna che gli conferì il prototipo del premio "il Portico d'oro" che avrebbe assunto poi il suo nome. Nella conversazione, lo Storico disse che «la storia è innanzi tutto necessaria in quanto è lezione di verità; essa deve appoggiarsi sui documenti, essa deve discuterli: è la sua virtù primaria, essere una maestra di verità e di spirito critico. La memoria può sbagliarsi, la memoria può essere accecata dalla passione, la storia deve essere oggettiva o meglio deve essere vera». E qui, l'affondo, straordinario, le parole che accompagneranno studiosi e ricercatori – e tra queste anche la sottoscritta – nella loro vita professionale: «la storia insegna all'umanità intera da dove viene, quello che è e lascia intravedere dove va. La storia domina e illumina l'avvenire ed il presente e apre la porta verso il futuro». La motivazione di chi si occupa di storia – gli insegnanti di storia, gli scrittori di storia – devono preoccuparsi di essere accessibili a tutti ed in particolare a quanti faranno il futuro della società stessa, cioè i giovani e gli studenti perché «la storia è, credo, il faro dell'umanità ed è da questo portico che deve passare questa verità».
Parole che si sono concretizzate nell'esperienza del congresso del 25 ottobre 2023, nell'ambito della XX edizione della "Festa internazionale della storia"[4] dal titolo "Il Mediterraneo oggi, tra passato e futuro. I fari nella storia"[5] e che ha saputo far dialogare – con sguardi e linguaggi diversi – studiosi sulla storia dei fari e sulla loro rappresentazione nella poesia, letteratura, cinema e arte, la cui portata simbolica è tale da aver alimentato una configurazione metaforica fra le più strutturate.
Fari che possono (e sappiamo che non sempre è così) illuminare la speranza di un approdo. Il saggio affronta, attraverso le fonti narrative di viaggio, uno dei primi fari costruiti nell'antichità e che ha illuminato la storia – e tante storie – di un continente e di una città: Alessandria d'Egitto.

2. Il faro d'Alessandria d'Egitto

La strada per il mondo avrebbe portato ad Alessandria verso quella parte che apriva l'Egitto al Mediterraneo e a tutte le terre delle sue coste.
Ai tempi dei faraoni cinque rami serpeggiavano verso il mare attraverso le zone fertili diversamente dalla stretta valle fluviale che collegava il Paese alla parte inferiore. Fin dalle prime dinastie, l'Egitto aveva commerciato con i Paesi del Mediterraneo e con le isole dell'Egeo e intorno al I millennio a.C. sorse un porto abbastanza trafficato sulla costa settentrionale dell'Egitto, chiamato *Thonis* in egiziano ed *Heracleion* in greco. Almeno due approdi permettevano l'attracco alle navi; a poco più di 3 chilometri a ovest, Canopo era un

centro religioso connesso a Thonis-Heracleion grazie, come sempre, all'acqua della rete di corsi navigabili. Ed era, secondo Strabone una città di celebrazioni 'nota soprattutto per le masse che si recano ai festeggiamenti pubblici perché notte e giorno ci sono folle di uomini e donne sulle imbarcazioni, che cantano e ballano senza freni e con totale dissolutezza'[6].
Nel 332 a.C. il re macedone Alessandro Magno invase l'Egitto apportando profonde modifiche in ogni luogo che raggiunse. La dinastia fondata da uno dei suoi generali, Tolomeo, regnò sul Paese fino alla conquista romana del 30 a.C.[7] La città che portava il nome del suo fondatore sostituì Menfi come capitale d'Egitto e porto principale, trasformando Thonis-Heracleion e Canopo in città di secondo piano.
Alessandria divenne in breve tempo centro cosmopolita di commercio, cultura, studio, di magnifica bellezza, imponente con il suo grande viale largo 30 metri con colonnati, palazzi, templi e con lo svettante faro.
Le fonti arabe medievali hanno dedicato ampio spazio narrativo alla città di Alessandro, luogo di confine tra due continenti, e in particolare al suo faro, visto, descritto e, dopo la seconda meta del Trecento, unicamente immaginato.
L'Islàm non rinnegò mai l'esercizio del commercio e del guadagno che costituivano il principale interesse della società "altra", rimarcando nella mercatura 'un esempio di benevolenza e provvidenza divina verso i bisogno umani'[8]. I traffici commerciali facevano la ricchezza di una città e di un Paese e l'allargamento della frontiera arabo musulmana comportò la definizione di 'un mercato aperto alla fede e alla lingua dei dominatori'[9] che conseguentemente permise agli Arabi di allargare, tramite i viaggi, le conoscenze, le acquisizioni geografiche e più in generale delle curiosità scientifiche ben oltre i confini della loro fede. Infatti, nel Mar Mediterraneo il trinomio città-mercato-mare era un fenomeno strutturale, già a partire dall'alto medioevo, che non subì alcuna influenza da parte delle realtà circostanti: sia da parte dell'imperialismo bizantino sia da parte dell'espansionismo islamico, senza che si creassero fratture in seno ad esso. Successivamente, tra la fine dell'XI e la fine del XVI secolo, gli equilibri di forza furono modificate da una serie di alleanze, nate tra alcuni comuni italiani e i signori feudali di Borgogna, Normandia, Provenza e Iberia e più tardi dallo stabilirsi delle corone normanne, sveva, francese, angioina, portoghese e castigliana; oltre alla presenza di forze esterne all'Europa, come i Mongoli e il mondo islamico, arabo e turco.
L'anonimo del IV secolo[10] ritiene utile descrivere le terre a sinistra della Siria tra cui l'Egitto, Alessandria e l'intera Tebaide per essere i depositari di prodotti che, grazie ai benefici del Nilo, venivano esportati in altri continenti, come il grano, i cereali, il vino e il papiro.

C'è dunque il paese dell'Egitto, coronato dal fiume chiamato Nilo, il cui corso irriga tutta la superficie del paese. Esso offre tutti i prodotti della terra, tranne l'olio, e cioè grano, orzo, legumi e vino in

abbondanza […]. Ad Alessandria, la metropoli d'Egitto, si possono trovare filosofi e dottrine di tutte le specie.
Alessandria è veramente una grande città, notevole per il suo disegno urbano, con una grande disponibilità di tutti i beni e ricca di beni alimentari […].Vi si trova ogni genere di prodotti, sia aromi che merci di origine barbara. Infatti, al di là dei confini della Tebaide essa tocca i popoli indiani, e tutto ciò che da costoro riceve lo esporta dappertutto […].
Essa possiede inoltre un prodotto che non esiste altro che ad Alessandria e in Egitto, un prodotto senza il quale non si potrebbe far funzionare né l'amministrazione né le imprese private e che sembra da solo essere il sostegno all'umanità intera. Di cosa stiamo facendo l'elogio? Del papiro. È Alessandria che lo produce e che lo invia nel mondo intero, mostrando così a tutti questa utile merce […]. Più del resto della provincia, Alessandria gode dei benefici del Nilo, il fiume che, nella stagione estiva, irriga con le sue inondazioni tutta la terra, preparandola per le semine. E una volta fatte le semine, gli abitanti sono riempiti da una grande benedizione: da 100 a 120. E poiché simili raccolti si hanno tutti gli anni, questa terra è utile anche alle altre province. È da là che Costantinopoli riceve la maggior parte dei suoi approvvigionamenti, e così pure le province orientali, a causa della presenza dell'esercito imperiale e della guerra contro la Persia.

Come nell'antichità, quando le navi fenice, greche e romane avvicinarono le sue coste, nel periodo chiamato medioevo il continente liquido fu uno spazio di scambio di grande importanza. E, a partire da questo, l'Europa medievale incominciò a dare forma alla propria personalità, dove il *mare nostrum* dei Romani continuò ad essere uno spazio di comunicazione primordiale per tutti gli abitanti delle sue sponde.
Partendo dalle relazioni tra nomadi e sedentari, passando da fasi di invenzione, sviluppo a quelle di tracciamento e fissazione, le vie della storia hanno intrecciato il reticolo di itinerari che attraverso strade e rotte hanno contribuito a delineare i caratteri dei soggetti in movimento: da coloro che percorrevano le vie della fede, a chi conduceva traffici mercantili. In tale contesto il mare, come abbiamo visto, ha rappresentato nei millenni uno dei principali vettori di scambi rendendo i porti luoghi cruciali per l'economia[11].
Nell'antichità i fari erano stati progettati e costruiti per aiutare i marinai a trovare un porto sicuro e accogliente, le cui architetture erano enormi proprio perché dovevano essere viste da molto lontano, e dunque sottolineare l'importanza della loro funzione.
Poche le tracce che ci sono pervenute sulle imbarcazioni utilizzate dagli antichi popoli prima che i Fenici facessero la loro comparsa sul mare intorno al 1200 a.C. dominandone le acque e connettendo le regioni costiere affacciate sul Mediterraneo con navi impreziosite dal legno di cedro – che cresceva abbondante sulla loro terra – e dall'utilizzo delle vele: una più grande, retta da un albero centrale e una più piccola retta da un albero a prua, e da due timoni posti a fianco della poppa. Risalgono infatti all'età del ferro alcuni disegni rupestri di barche – probabilmente piccole imbarcazioni di giunchi[12] – rinvenute in diverse aree europee e africane, e al 2500 a.C. le rappresentazioni di barche in legno con un ingegnoso sistema di alberatura che poggiava sui bordi tali da rendere più leggera la stessa imbarcazione,

ritrovate in due tombe egiziane a Saqqara. Le popolazioni antiche hanno scoperto relativamente presto che potevano solcare gli elementi liquidi, tra laghi, fiumi e mari, inizialmente spostandosi con una navigazione diurna e costiera attraverso fragili imbarcazioni e poi raggiungendo altre coste, trasportando merci e persone. Il buio rappresentava l'ignoto, faceva paura e il mare si pensava fosse abitato da mostri marini, vortici spaventosi che avrebbero inghiottito uomini e barche, e per evitare la navigazione notturna il sicuro ancoraggio diveniva una caletta.
Il Mediterraneo a partire dall'VIII secolo fu un 'lago arabo'[13] anche se le sue coste non furono mai interamente in mano degli Arabi e comunque in quel periodo governavano su tutta l'Africa del Nord e sulla penisola iberica. Il popolo dell'attuale Libano superò questi timori ancestrali, spingendosi oltre le Colonne d'Ercole raggiungendo le coste meridionali dell'Inghilterra. Sebbene la navigazione rimase prevalentemente costiera e diurna, la necessità di navigare anche di notte, orientandosi con gli stessi e rudimentali strumenti nautici, portò l'uomo ad affinare l'ingegno per affrontare i pericoli degli scogli affioranti, delle rocce o secche insidiose. I falò che si accendevano lungo le spiagge in posizione conosciuta e rialzata furono il segnale sicuro per i naviganti. Si trattava di impalcature, sopra le quali venivano issate delle ceste in cui si ardeva legna e pece utilizzata come combustibile. Una soluzione che però non eliminava del tutto i pericoli che nemici e pirati facessero del falò ovvero la messa in atto di strategie per deviare le navi e poi depredarle.

3. Il faro d'Alessandria nella letteratura di viaggio

Nella letteratura di viaggio, la descrizione del faro di Alessandria occupa un posto privilegiato e di grande ispirazione per chi si imbatteva o immaginava, sui resti rimasti, la sua antica storia. Il faro ammaliava i viaggiatori e i racconti pervenuteci sono di straordinaria bellezza, tra meraviglia per il suo potere evocativo, e di precisione tecnica scientifica per l'unicità della sua architettura.
Il faro di Alessandria era monumentale, il primo ad essere edificato sull'isolotto di Pharos – che dette poi il nome a tutti gli altri fari della storia – da Sostrato di Cnido, alto 130 metri, posto su una base di 30 metri per lato, la cui luce poteva irradiarsi sino a 40 chilometri di distanza, danneggiato irreparabilmente da due terremoti avvenuti nel 1303 e 1323. Le sue rovine furono poi utilizzate nel 1480 dal sultano d'Egitto Quaitbay per l'edificazione di un forte nelle vicinanze. Diversi blocchi furono recuperati in mare.
I fari erano governati e custoditi dai guardiani che, come ricorda Matvejević nel suo *Breviario Mediterraneo* sono 'gli equipaggi dei fari, cioè il personale che somiglia piuttosto ai monaci dei conventi di un tempo che non ai marinai, non si aspettano chissà quale particolare gratitudine'[14].
La città era intravista sulla linea dell'orizzonte dai viaggiatori, e il faro rappresentava la tangibilità del segno della *mirabilia*.

Alessandria era la città dei congegni, delle sperimentazioni dei segni di pietra a carattere astrologico. Al-Iskandariyya 'polarizza su di sé una serie di connotazioni che ne fanno una città frontiera tra questo mondo e l'altro, tra il noto e l'ignoto'[15].
Omero ci informa che esisteva un'isola nel mare davanti all'Egitto che 'la chiamano Faro. […]. In essa vi è un porto, con ottimi approdi, donde spingono [in mare] le navi librate, dopo che hanno attinto acqua scura'[16].
Sull'isola vicinissima alla terraferma di Faro, ritorna Strabone (I sec. d.C.) evidenziando la natura del suo porto, 'con due imboccature, giacché la costa del continente forma un'insenatura, spingendo al largo due promontori, e l'isola è situata nel mezzo e chiude la baia con la sua disposizione parallela alla riva. […] La punta dell'isola è rocciosa e battuta dal mare tutt'intorno. Porta una torre mirabilmente costruita in marmo bianco, a molti piani e col medesimo nome dell'isola. […] Sostrato di Cnido, amico dei sovrani, ha dedicato questo edificio, per la sicurezza dei naviganti'[17].
Sul costruttore del faro, Luciano (115–80 d.C.) dà questa versione: 'Sostrato figlio di Dexifane, Cnidio, ha dedicato questo edificio agli dèi salvatori [probabile riferimento a Tolomeo I Soster e alla moglie Berenice che appaiono sulle monete d'oro da otto dracme, coniate da Tolomeo II, con la dicitura di 'dèi'[18]], a vantaggio di coloro che navigano i mari'[19].
Plinio il Vecchio[20] fa riferimento alla magnanimità del re Tolomeo nel concedere all'architetto Sostrato di Cnido di 'incidere il suo nome sull'edificio stesso'.
Ebn Haukal, mercante, geografo e viaggiatore arabo, proveniente da Baghdad, a causa di un'ingente perdita patrimoniale iniziò nel 943 un viaggio trentennale nelle regioni dell'Islam. Di *Eskanderia* Alessandria rimarca la sua posizione 'costruita in riva al mare' e la bellezza delle case e dei monumenti edificati in marmo. Il faro si trovava 'fuori nel mare' ed era un 'minareto' o 'torre di guardia' realizzato in pietra dura e molto alto. Nessuno 'senza una guida può arrivarci' anche per la consistente presenza di abitazioni ('oltre trecento')[21].
Già nel 642, Abd Allah ibn Amr ibn al-As (616-683), comandante arabo e compagno di Maometto che guidò la conquista musulmana dell'Egitto, divenendone poi governatore nel 640-646 e nel 658-664, racconta dei magnifici edifici di Alessandria che risplendono ancora di calcare e marmo bianco[22].
Della città fondata da Dhu al-Qarnayn (Alessandro Magno) e della sua incantevole cittadella ne parla anche il geografo arabo Al- Muqaddasi (XI sec.), al quale ritorneremo più volte nella trattazione, noto anche col soprannome de 'il Gerosolimitano', che ci offre una suggestiva descrizione del faro sottolineando, come del resto quasi tutti i viaggiatori, le tante case che lo attorniavano sull'isolotto e dei suoi custodi:

> Il faro di Alessandria ha le sue fondamenta saldamente ancorate in una piccola penisola, e può essere avvicinato da una strada stretta. È saldamente incastonato nella roccia, e l'acqua sale sul faro sul lato ovest. Lo stesso vale per la fortezza della città, tranne per il fatto che il faro è su una penisola su cui ci

sono trecento edifici, ad alcuni dei quali può andare un cavaliere a cavallo; lui potrebbe vai a tutti usando una parola d'ordine. Il faro è elevato sopra tutte le città lungo la riva, e si dice che lì ci fosse uno specchio che poteva essere visto da ogni nave dalle coste di tutto il mare. Un custode assiste ad esso ogni giorno e notte, e non appena una nave entra nel suo campo visivo, lui avvisa il comandante, che invia gli uccelli che vanno a riva, che quelli ci può essere in uno stato di prontezza[23].

Nel 1110 e 1117, il viaggiatore andaluso Abu Hamid al-Gharnati visitò Alessandria. Del faro ci illustra, oltre a descriverlo, i tre piani che lo compongono:

Il primo livello è un quadrato costruito su una piattaforma. Il secondo è ottagonale e il terzo è rotondo. Tutti sono costruiti in pietra sbozzata. In cima c'era uno specchio di ferro cinese di sette cubiti di larghezza (364 cm), usato per osservare i movimenti delle navi sull'altra sponda del Mediterraneo. Se le navi erano nemiche, i guardiani del Faro aspettavano che si avvicinassero ad Alessandria e, quando il sole iniziava a tramontare, spostavano lo specchio in direzione del sole e lo indirizzavano sulle navi nemiche per bruciarle in mare. Nella parte inferiore del Faro c'è una porta a circa 20 cubiti dal livello del suolo; vi si sale attraverso una rampa ad arco di pietra sbozzata.

Poco dopo, nel 1166, Abu Haggag Yosuf Ibn Mohammed el-Balawi el-Andalusi, visitò l'isola di Faro osservando la sua posizione e rimarcando come era munita di una banchina o molo su cui era possibile camminare. Di seguito la descrizione che ne fa:

Il Faro sorge all'estremità dell'isola. È una costruzione quadrata di 8 metri e mezzo di lato, bagnata dal mare tranne che su due lati: l'orientale e il meridionale. Questo basamento misura, lungo i fianchi, dall'alto fino ai piedi del Faro, 6 metri e mezzo, e di tanto si eleva sopra il livello del mare. Peraltro, dalla parte del mare, è più vasto per via della costruzione ed è molto inclinato, come il fianco di una montagna. Siccome l'altezza del basamento aumenta man mano che sale verso le pareti del Faro, la larghezza va scemando fino a che raggiunge le dimensioni di cui si è detto sopra. Da questa parte la costruzione è solida, le pietre sono ben sagomate, ben posate, lunghe, ma con la superficie più ruvida che altrove nell'edificio. La parte che ho appena descritto è recente, perché da questo lato l'opera muraria di un tempo aveva bisogno di essere sostituita.
Sul lato meridionale, quello che dà sul mare, c'è un'iscrizione antica che non sono in grado di leggere: non si tratta di una vera e propria epigrafe, perché le lettere sono rilevate in pietra nera dura. Il mare e il vento insieme hanno eroso la pietra di fondo e le lettere sporgono rilevate grazie alla durezza del materiale di cui sono fatte. La A misura un po' più di 54 centimetri. La parte superiore della M spicca come un grande buco in un crogiolo di rame. Le altre lettere sono più o meno delle stesse dimensioni.
Il vano della porta del Faro è collocato in alto. Una rampa di circa 183 metri di lunghezza portava fino alla cima. È una rampa posata sopra una serie di archi ricurvi; il mio compagno si mise sotto uno di questi archi spalancando le braccia, ma non riuscì a toccarne le pareti. Ce ne sono sedici, di questi archi, e ciascuno si fa sempre più alto fino a raggiungere il vano di passaggio; l'ultimo poi è particolarmente alto. [Dev'essere la scala che si nota sulle monete].

Precise le misurazioni che i viaggiatori appuntarono nei diari:

Superammo l'apertura e ci inoltrammo per circa 73 metri di profondità. Sulla sinistra trovammo una porta chiusa, che ignoriamo dove conducesse. Circa 110 metri più in là trovammo una porta aperta. La varcammo e ci trovammo in una stanza comunicante con un'altra uguale, e poi un'altra ancora, e così via per un totale di diciotto stanze, tutte comunicanti fra loro e allineate su un corridoio. Ci rendemmo conto allora che l'isola di Faro era disabitata. Proseguimmo per altri 110 metri, contando altre quattordici stanze a destra e a sinistra. Percorsi altri 44 metri, trovammo ancora diciassette stanze. Finalmente, 100 metri più in là, raggiungemmo il primo piano [del Faro]. Non c'era scala, ma una rampa che si snodava gradatamente attorno al nucleo cilindrico di questo immenso edificio. A destra avevamo un muro non particolarmente spesso, a sinistra il corpo dell'edificio, di cui prima avevamo esplorato le stanze. Entrammo in un corridoio largo 1,6 metri, ricoperto da pietre levigate che formavano il soffitto; due miei compagni non riuscirono a passarci.
Quando giungemmo in cima al primo piano, ne misurammo l'altezza da terra con un pezzo di corda al quale appendemmo una pietra: erano 57 metri e 73 centimetri. Il parapetto era all'incirca 1,83 metri […].

Ibn Jubayr, viaggiatore e poeta arabo-andaluso del XII sec. (1183), divenuto poi funzionario nell'amministrazione del wālī di Granada, ci offre una suggestiva descrizione della 'moschea benedetta' – fascio di luce indispensabile per raggiungere la città –, con dovizia di informazioni sull'architettura (anche se 'la descrizione di esso è insufficiente, gli occhi non riescono a comprenderlo e le parole sono inadeguate, tanto è vasto lo spettacolo'), le cui dimensioni sono state misurate personalmente e visitata anche all'interno:

Una delle più grandi meraviglie che abbiamo visto in questa città è stato il faro che Dio Grande e Glorioso aveva fatto erigere dalle mani di coloro che erano costretti da tale lavoro come 'un segno per coloro che prendono ammonimento dall'esaminare il destino degli altri' [Corano XV, 75] e come guida per i viaggiatori, perché senza di esso non potrebbero trovare la vera rotta per Alessandria. Può essere visto da più di settanta miglia ed è di grande antichità. È molto robusto in tutte le direzioni e compete con i cieli in altezza.
Abbiamo misurato uno dei suoi quattro lati e abbiamo scoperto che era lungo più di cinquanta braccia. Si dice che in altezza sia più di centocinquanta *qamah* [uno qamah = altezza di un uomo]. Il suo interno è uno spettacolo maestoso nella sua ampiezza, con scale e ingressi e numerosi appartamenti, in modo che chi penetra e vaga per i suoi passaggi si perda. Insomma, le parole non riescono a darne un'idea. Possa Dio non lasciare che smetta di essere un'affermazione dell'Islam e preservarlo. Al suo vertice è una moschea che ha le qualità della beatitudine, poiché gli uomini sono benedetti pregando in essa […]. Siamo saliti in questa moschea benedetta e vi abbiamo pregato. Abbiamo visto tali meraviglie di costruzione che non possono essere descritte fedelmente[24].

Al-Mas'ūdī, nella sua opera, che ha il merito di contenere ragguardevoli notizie storico e geografico scientifiche (X sec.), riferendosi alla settima meraviglia del mondo, afferma che

lo specchio fu posto appositamente alla sommità del faro per contrastare gli attacchi dei 'sovrani di Rūm, morto Alessandro, attaccavano i sovrani d'Egitto e d'Alessandria' che lo collocarono per scorgere i nemici che arrivavano dal mare; 'tuttavia chi entra nel faro, senza conoscerne accesso e uscita, vi si smarrisce per la gran quantità di stanze, piani, corridoi'[25].
La torre che illumina il Mediterraneo appare un luogo costruito per smarrirsi, un labirinto sotto al quale 'stanno tutti i tesori' della città[26]. Alessandro, infatti, 'quando venne in possesso delle ricchezze delle pietre preziose di Šaddād figlio di 'Ād e dei sovrani arabi d'Egitto e di Siria, fece costruire sotterra dei porticati coperti con cupole, archi e volte. Qui depositò quelle ricchezze, denari, monete, pietre preziose, e sopra, vi edificò quel faro per mille braccia in alto slanciato, come sopra lo specchio'[27].
Gli specchi di bronzo lucidato permettevano di far riflettere la luce del sole fino al largo; di notte venivano accesi dei fuochi. Benché non si è a conoscenza di descrizioni esatte del funzionamento del faro, anche a causa della riservatezza di un impianto di così elevata tecnologia che si rifacevano alla teoria delle coniche e della catottrica note negli ambienti scientifici alessandrini (Apollonio ed Euclide), si può ipotizzare che dalla forma cilindrica del contenitore della sorgente provenisse un fascio di luce girevole, di grande utilità per i viaggiatori, molto di più di una sorgente fissa.

4. Conclusioni

Lo storico e documentarista John Julius Norwich nell'introduzione al suo volume *Il Mare di Mezzo* afferma che il 'Mediterraneo è un miracolo'. Guardandolo sulla carta geografica siamo portati a darlo per scontato, ma obiettivamente è qualcosa di unico, 'uno specchio d'acqua che, come nessun altro al mondo, sembra essere stato fatto apposta per diventare culla di culture'[28]. La sua storia come raccontata dai diari degli esploratori è iniziata lungo quel braccio di acque compresse tra l'Africa settentrionale e l'Eurasia e le vicissitudini che hanno modellato il suo habitat, definendo vincoli evolutivi che hanno dato forma alle specie, che lo hanno popolato e che lo abitano partono proprio dall'Africa e dall'Egitto si è anticipato per millenni quel miracolo del Mediterraneo. La luce del faro di Alessandria avrebbe seguito i viaggiatori verso un porto sicuro o dal quale partire per ricercare nuove torri luminose.
Nell'*Odissea*, il mare era l'emblema della vita, *essere* ovvero sostanzialmente *stare* in balia delle onde, spesso naufragando e perdendosi nel viaggio[29]. Come ricorda l'antropologa Nadia Beda 'il mondo non è solo questione di esseri umani, ma anche di acqua. L'acqua 'fa la storia', la sue e la nostra'[30].
Grazie al naufragio di Ulisse possiamo capire che il perdersi per mare poteva diventare un'occasione per non fermarsi alla paura della morte. Il mare era proprio il luogo dove questa tensione tra vita e morte diventava ricerca e al contempo perdita e allontanamento da sé, da cui si poteva ritrovare sé stessi: era una possibilità.

La partenza verso una nuova terra – concetto inteso anche metaforicamente – non era così facile. Perché partire per un viaggio che ti allontanava dalla sicurezza, dalle persone amate, dalla propria vita? Fu il desiderio irrefrenabile di affrontare il mare e tentare nuove esperienze in territori mai attraversati che spinse Ulisse a vagare sulle onde del Mediterraneo per poi avventurarsi in un lungo ritorno a casa. Proprio in questo passaggio fondamentale di arrivare a conoscere qualcosa fino in fondo solamente lasciando ciò che già si conosceva, Fernand Braudel ci avverte sull'addentrarsi nella storia del Mediterraneo, e dunque dell'Egitto:

viaggiare senza lasciare del tutto la propria casa è una tentazione, una gioia che fa parte del viaggio. Ho forse ceduto, ancora una volta, perché ho peccato di curiosità e anche perché ho sempre pensato che non esiste storia veramente comprensibile se non ampiamente estesa attraverso l'intero tempo degli uomini, e che è giusto confrontare le proprie idee e spiegazioni con paesaggi storici inconsueti[31].

Dobbiamo andare oltre e per farlo abbiamo bisogno di staccarci dalla nostra quotidianità, dal nostro stare costantemente ancorati alle nostre certezze. E fu quello che fece Ulisse: Itaca era lo scopo del viaggio in mare, ma alla fine era solo nel viaggio; unicamente nel naufragio in isole sconosciute e nell'incontro di vari personaggi che Ulisse diviene l'eroe che ora conosciamo. E fu quello che fecero altri viaggiatori, come quelli trattati nel volume. Riprendendo le parole di Le Goff, in apertura al saggio, quelle storie di ieri e di oggi ci rammentano che la storia è il "faro dell'umanità"; quella luce si può anche spegnere se non assumiamo consapevolmente la sua rilevanza nella formazione del cittadino, perché senza di essa – la storia – difficilmente saremmo in grado di approdare a nuovi porti.

Note

1. Jacques Le Goff, *Il Medioevo spiegato ai ragazzi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 7.
2. Jacques Le Goff, *Una vita per la storia. Intervista con Marc Heurgon*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 239.
3. Jacques Le Goff, Italia, difenditi come fa la Francia, «La Repubblica», 5 febbraio 2013.
4. La "Festa internazionale della storia è una multiforme manifestazione a carattere nazionale e internazionale che rende Bologna "capitale della Storia" mettendo in vetrina forme di promozione e diffusione della sua conoscenza condotte in Italia e nel mondo. Nelle aule, nei teatri, nei musei, nelle chiese, nelle sale pubbliche, nelle strade e nelle piazze, si affrontano con lezioni, conferenze, dibattiti, concerti, spettacoli e mostre i temi che legano i vissuti personali e collettivi alle vicende presenti e future. Caratteristica peculiare e comune delle giornate bolognesi è il ruolo delle scuole, dell'Università, degli enti e delle associazioni

culturali che, accanto ai grandi esperti e studiosi di richiamo, possono esibire ciò che hanno acquisito durante attività di ricerca volte a recuperare le radici del presente, valorizzando la storia della città e del territorio o mettendo a fuoco grandi temi storici: Festa della Storia

5. Tra i relatori menzioniamo Caterina Bonvicini, Beatrice Borghi, Laura D'Alessandro, Laura Galoppini, Armin Greder. Con la partecipazione delle insegnanti Ivana Baldi e Maria Rosaria Catino della scuola primaria e secondaria di primo grado di Pianoro (Bo) e di Roberta Amato, coordinatrice dell'incontro.
6. Strabone, *Geografia*, XVII, 1, 16.
7. Ne medioevo circolava una leggenda araba sull'ubicazione della tomba del condottiero macedone che sarebbe stata sotto la moschea di Nabi Danyal (profeta Daniele). La ricerca ossessiva del sepolcro di Alessandro continuò per secoli e per tutto il XIX secolo. Heinrich Schliemann visitò Alessandria con lo scopo di trovare i resti ma le autorità religiose locali glielo impedirono. Forse il più celebre cercatore fu Stelios Komoutsos che investì tutti i suoi soldi, nella metà del XX secolo, per cercarla, ma anche per lui la ricerca fu infruttuosa. George Saunder, *Alexander's Tomb: The Two-Thousand Year Obsession to Find the Lost Conqueror,* Basic Books, New York, 2007.
8. Francesco Gabrieli, *Viaggi e viaggiatori arabi*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 15.
9. Gabrieli, *Viaggi e viaggiatori arabi*, p. 15.
10. Jean Rougé(a cura di), *Expositio totius mundi et gentium,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, capp. 34-36, pp. 169-73, tratto da Alberto De Bernardi, Salvatore Guarracino (a cura di), *L'operazione storica*, vol. I: *Il medioevo* (Milano: Mondadori, 1991), p. 89. Borghi, Galoppini (a cura di), *Andar per lo mondo. Antologia di viaggi attraverso i secoli tra realtà e immaginario*, a cura di Bologna, Pàtron Editore, 2022, p. 60.
11. Borghi, Galoppini (a cura di), *Andar per lo mondo,* p. 1.
12. Incisioni rupestri della Valcamonica. Si tratta di barchette a protome ornitomorfa: Angelo Eugenio Fossati, *L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica, in Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre comuna*, Milano, Edizioni ET, 1991, pp. 11-72. Si ricorda che la stele di Tresivio, in Valtellina, finora datata al I sec. d.C., presenta la figura di barca solare, che indurrebbe a ritenere una datazione anteriore (VI o V sec. a.C.), Fossati, p. 43.
13. Grabrieli, *Viaggi e viaggiatori arabi*, p. 22.
14. Predrag Matvejević, *Breviario Mediterraneo*, Milano, Garzanti, 2004, p. 56.
15. Matvejević, *Breviario,* p. 166. Sulla posizione di Alessandria si veda François de Polignac, 'Al-Iskandariyya: oeil du monde et frontière de l'inconnu', *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age – Temps Modernes*, XCVI, 1 (1984), pp. 425-29.
16. Omero, *Odissea*, IV 354 sg., 358 sg.

17. Strabone, *Geografia*, XVII, 1, 6.
18. Edward Morgan Forster, *Alexandria, a history and a guide*, Alexandria, Whitehead Morris, 1922, pp. 145-52; Jelle Bruning, *The Rise of a Capital: Al-Fustāt and Its Hinterland, 18-132/639-750*, Leiden-Boston, Brill, 2018.
19. Luciano di Samosata, Quom*odo historia conscribenda sit*, 62.
20. Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, 83.
21. Tratto da Deborah Manley, Sahar Abdel-Hakim (ed.), *Traveling through Egypt from 450 B.C. To The Twentieth Century*, Il Cairo-New York, The American University in Cairo Press, 2008, p. 18.
22. Clive Foss, 'Egypt under Muʿāwiya Part I: Flavius Papas and Upper Egypt', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 72, 1, (2009), pp. 1-24.
23. Manley, Hakim (a cura di), *Traveling,* p. 21.
24. Manley, Hakim (a cura di), *Traveling*, pp. 18 e 21.
25. Citato in Angelo Arioli, *Le città mirabili. Il labirinto arabo medievale*, Milano, Mimesis, 2003, p. 44.
26. In arabo non esiste una parola che definisca il termine "labirinto". Il concetto (raramente le fonti ci restituiscono la descrizione e comunque, salvo in al-Bīrūnī, mai una parola specifica) è assimilabile al "deserto" come dedalo, il cui attraversamento è già di per sé una esperienza che confonde. Vedi Edward C. Sachau (a cura di), *Alberuni's India. An An Account of the Religion, Philosophy, Literature, Geography, Chronology, Astronomy, Customs, Laws and Astrology of India About A.D.1030*, London, Gyan Publishing House,1887, p. 158, poi Cambridge University Press, 2012.
27. Citato in Arioli, *Le città mirabili,* p. 61.
28. John Julius Norwich, *Il Mare di Mezzo. Una storia del Mediterraneo*, Palermo, Sellerio, 2020, p. 4.
29. Borghi, Galoppini (a cura di), Andare per lo mondo.
30. Nadia Breda, 'Per un'antropologia dell'acqua'*, Erreffe La ricerca folklorica*, 51 (aprile 2005).
31. Fernand Braudel, *Memorie del Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2004.

Laura D'Alessandro

I Fari tra letteratura, poesia, arte e musica. Il mito e la metafora

Come citare questo articolo:
Laura D'Alessandro, *I Fari tra letteratura, poesia, arte e musica. Il mito e la metafora*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 5, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12018

Ora erano molto vicini al Faro. Eccolo che si stagliava, nudo e dritto, abbagliante di bianco e nero, e si vedevano le onde rompersi in schegge bianche come vetro infranto contro gli scogli. Si vedevano le venature e le spaccature degli scogli. Si vedevano chiaramente le finestre; un tocco di bianco su una di esse, e un ciuffo di verde sullo scoglio. Un uomo era uscito e li aveva guardati con il cannocchiale ed era rientrato. Ecco com'era, pensò James, il Faro che per tutti quegli anni avevano visto attraverso la baia; era una torre nuda su una roccia deserta.
Al Faro, Virginia Woolf

1. Mito e leggenda

«Quando il silenzio viene interrotto dal sibilo del vento, dal fragore dei flutti o dallo stridio dei gabbiani, quando di notte le ore e i minuti sono scanditi dal ticchettio del meccanismo di rotazione di una lanterna, quando sul mare un raggio di luce sferza l'oscurità e le tenebre, siamo certi di trovarci al cospetto di un faro marittimo»[1].

Dalle parole tratte dal bellissimo libro di Giovanni Bonfiglio *Fari e Guardiani. Storie di Fari e dei Fanalisti Siciliani*, emerge come i fari abbiano sempre avuto, e lo hanno tuttora, un fascino irresistibile. Sarà perché si ergono sempre in zone isolate e selvagge, il pensiero corre a storie misteriose e storie avventurose che partono da quel fascio di luce che spazza il buio della notte e lambisce il mare. Sarà probabilmente anche la stessa struttura, che ricorda il castello, a scatenare il desiderio del fantastico e dell'avventuroso. La rappresentazione è sempre triadica: una torre, una lampada, un guardiano. O forse sarà per via del vento che sibila su per le scale a chiocciola, per il rumore delle onde, o per lo sguardo verso l'infinito. Luce che orienta i naviganti, segnalando alle barche di passaggio il

confine della costa e il pericolo della scogliera: il faro è l'ultima torre luminosa prima del nero del mare, dell'oceano, ma è anche il simbolo di una solitudine assoluta, tempestosa e quasi eroica. Il faro è per sua stessa natura legato al tema del lontano, del viaggio, della "frontiera". Temi e suggestioni che sono stati al centro del convegno del 25 ottobre 2023, nell'ambito della XX edizione della "Festa internazionale della storia"[2], dal titolo "Il Mediterraneo oggi, tra passato e futuro. I fari nella storia"[3].

Sono tanti gli elementi da cui nasce il desiderio di porre il faro al centro dell'ispirazione creativa: i guardiani, la suggestiva scala a chiocciola che conduce alla stanza dell'orologio, il fascio lucente che si infiltra fra i flutti e le onde notturni, la sensazione di una solitudine antica e infinita.

Una delle massime esperte di fari in Italia, Annamaria Lilla Mariotti, ha dedicato ai fari pagine meravigliose tra dettagli storici, architettonici, curiosità, leggende, fotografie e soprattutto un'immensa passione ed esperienza personale. Dalla sua preziosa attività di studi e ricerche emerge come la storia di ogni faro sia una storia affascinante che si intreccia con la storia e le identità territoriali. Queste "sentinelle del mare" suscitano da sempre suggestione e mistero. Nell'immaginario collettivo, evocano spesso un senso di libertà e di solitudine ma anche il sogno di una vita a contatto con la natura. Quante storie potrebbero raccontare i fari. Di terribili tempeste che li squassavano alle fondamenta, di salvataggi, di naufragi e di mistero. E come non pensare a presenze misteriose, forse vecchi guardiani finiti in mare nel tentativo di un salvataggio, o di uomini e donne morti di solitudine, lontani da tutto.

Le storie dei corsari e dei naufragi delle navi, sono confluite in leggendarie e avventurose narrazioni entrate a far parte del folklore locale di molti Paesi[4]. Come nel caso del faro di Ocracoken, situato in una piccola isola, da cui prende il nome, al largo del North Carolina. È un faro ancora operante pur essendo tra i più antichi dell'intera costa orientale degli Stati Uniti. Risale, infatti al 1823. Ocracoke è famosa anche per un altro motivo. Lungo le coste del North Carolina nel diciottesimo secolo veleggiavano molti galeoni pirati attirati dalla possibilità di nascondersi e trovare rifugio nelle varie isole e isolette da cui sferrare i loro attacchi. Il pirata conosciuto come Blackbeard (Barbanera), fu tra i più famosi. Quando il faro fu costruito sull'isola, era ormai passato del tempo dalle scorrerie dei pirata, tuttavia il suo ricordo si era legato inesorabilmente all'isola tanto da tramandare nel tempo i racconti del suo passaggio. Gli abitanti di Ocracoke, ancora oggi, raccontano che nelle notti tempestose, quando solo la luce del faro taglia l'oscurità, il fantasma senza testa di Blackbeard si aggiri nei dintorni e che spesso si veda il suo vascello che naviga intorno all'isola in cerca del suo capitano[5].

Non stupisce, dunque, se il faro per la simbologia a cui è legata, cioè di portare luce e chiarezza, ha sempre trovato spazio nella letteratura, nell'arte, nella poesia e anche nella musica ispirando artisti di tutto il mondo. Le torri sorte per guidare i naviganti sono anche

percorsi di scoperta di sé.
La letteratura disponibile sui fari è incredibilmente ricca e sempre suggestiva perché accompagnata da immagini, sezioni di fari, mappe antiche, carte nautiche, e immagini di dettagli che aiutano a conoscerli meglio. E a lasciarsi ammaliare. Nella poesia e nella letteratura sono infinite le volte in cui il faro si è fatto luce tra un mare di parole. I fari hanno sempre avuto un potere evocativo notevole e di grande ispirazione per tutte le forme dell'arte. Molto spesso è proprio il faro ad avere un ruolo fondamentale nello sviluppo di storie, altre volte fa da sfondo.
Ma ci sono anche fari interiori, percorsi in cui si affrontano tempeste mentali ed emotive. I faro assume una connotazione personale, sentimentale e simbolica da cui si sviluppa la sottile vicenda del romanzo *To the Lighthouse*[6] della britannica Virginia Woolf (1882-1941), pubblicato nel 1927. La scrittrice trasfigura la meta da raggiungere in una metaforica destinazione irraggiungibile. Ambientato sull'Isola di Skye, nelle Ebridi, all'inizio dell'opera il faro appare inaccessibile a causa del maltempo che ne impedisce l'escursion. Si rivelerà, invece, essere l'elemento di connessione tra passato e presente, un unicum nella narrativa del flusso di coscienza. Diviene il simbolo di un ricordo, quasi un lascito della vecchia generazione alla nuova. Il faro assume su di sé «*l'esteriorizzazione del desiderio umano di porre ordine nel caos dell'esistenza. È una certezza, tanto stabile quanto è fragile l'animo umano*»[7].
Il romanzo ci ha regalato passaggi indimenticabili:

«*…Ora erano molto vicini al Faro. Eccolo che si stagliava, nudo e dritto, abbagliante di bianco e nero, e si vedevano le onde rompersi in schegge bianche come vetro infranto contro gli scogli. Si vedevano le venature e le spaccature degli scogli. Si vedevano chiaramente le finestre; un tocco di bianco su una di esse, e un ciuffo di verde sullo scoglio. Un uomo era uscito e li aveva guardati con il cannocchiale ed era rientrato. Ecco com'era, pensò James, il Faro che per tutti quegli anni avevano visto attraverso la baia; era una torre nuda su una roccia deserta*».

Così la scrittrice consacrava il mito del faro nella letteratura:

«*Quando calava la sera, il raggio del faro che col buio si posava d'autorità sul tappeto mettendone in rilievo il disegno, alla luce più dolce dell'estate si mescolò col chiaro di luna e scivolando gentile come per posare una carezza indugiava di soppiatto a guardare, per poi tornare di nuovo amorevole*».

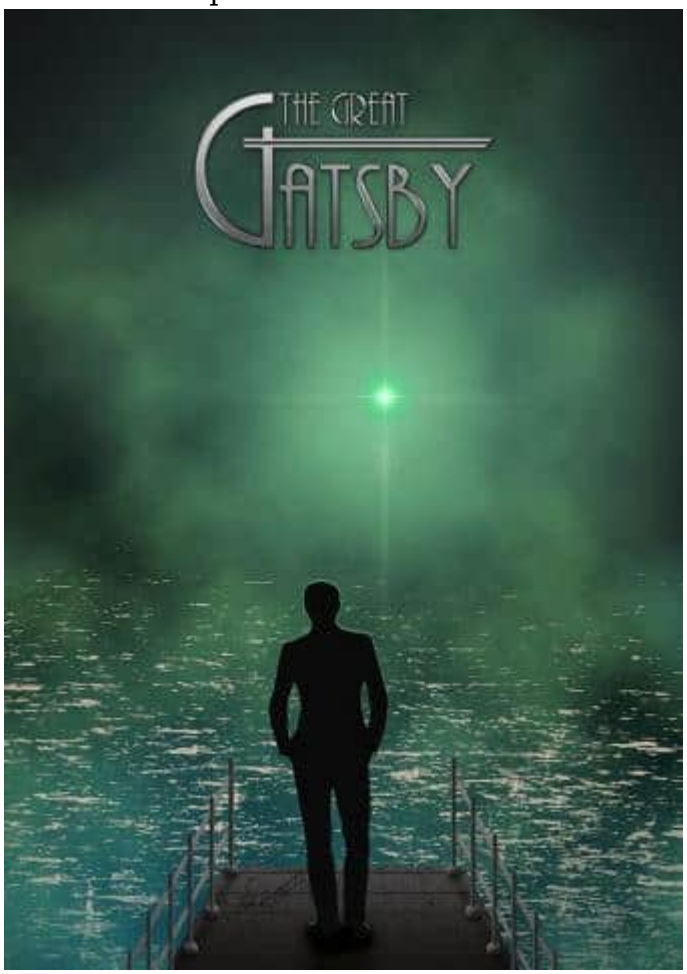
Per Achille Bonito Oliva[8],

«*la gita al faro diventa la metafora dell'approccio all'opera d'arte che, mediante i segnali della sua bellezza, sviluppa stabilità contemplativa e instabilità sensoriale. Tale intervallo sembra ben sincronizzarsi con il pulsare del faro nel suo alterno concedersi e nascondersi alla vista, ma sempre nella conferma di un ritmo circolare che stabilizza la misura della distanza, quella necessaria per*

guardare e interrogarsi sul mondo»[9].

E *Gita al faro* è anche il titolo di un festival letterario che si svolge ogni anno, nel mese di giugno per una settimana, nella suggestiva cornice dell'isola di Ventotene. L'evento è un'occasione privilegiata di condivisione e confronto fra gli scrittori intorno alla letteratura, alla cultura in genere e al suo ruolo contemporaneo, echi lontani dei circoli letterari e intellettuali di altra epoca. Un privilegio, ma anche un richiamo ad un impegno sociale.
Il faro, guardiano della notte, roccaforte tra le onde, simbolo e metafora di sicurezza, si trasfigura nel ruolo messianico di guida. Laddove c'è luce, c'è speranza, disvelamento chiarificatore di verità. Luce intermittente, che si mostra e si nasconde viene raccolta dallo scrittore Italo Svevo ne *La Poetica del Faro e della Formica* per definire la costruzione di un'opera letteraria. Il faro è l'illuminazione che ispira, il sentimento, mentre la formica, coglie l'opportunità di questo momento di luminosità nell'intermittenza per organizzare i dati, fisare gli oggetti e trovare la strada che porta al faro.
Nella raccolta di saggi, prefazioni, articoli e conferenze dello scrittore siciliano Vincenzo Consolo dal titolo *Di qua dal faro*[10], rovescia la prospettiva e racconta l'isola partendo dal mare che la circonda. Un Mediterraneo teatro di bellezza e di civiltà, di scempi e di scorribande. Al centro di questo mare è la Sicilia, terra meticcia e sorprendente che accoglie Pirandello e Tomasi di Lampedusa, la cultura araba e quella magrebina. In perfetta armonia con il suo polimorfo *genius loci*, riflesso di una terra e di un'umanità caratterizzate dalla "mescolanza di cose frammiste". Il governo borbonico vedeva, infatti, nell'isola un territorio "al di là" del faro di Messina, Consolo si vede "al di qua" del faro, cioè in Sicilia. Della sua amata isola ce ne parla con il cuore e la mente, alla luce della sua memoria.
Colm Tóibín, scrittore irlandese, sceglie la durezza di una scogliera per il suo romanzo *Il faro di Blackwater*[11], in cui il protagonista, malato di Aids, chiede di trascorrere un'ultima vacanza nella casa del faro con la nonna, la madre e la sorella, e alcuni amici, in una convivenza dolorosa, in un'atmosfera e in un luogo in cui far rivivere le memorie dell'infanzia.
E come non richiamare nel romanzo *Il grande Gatsby*[12] di Francis Scott Fitzgerald[13], l'indimenticabile immagine, in cui il protagonista Jay Gatsby – magistralmente interpretato dall'attore Leonardo Di Caprio nella versione cinematografica del 2013 del regista Baz Luhrman[14] – su un molo nell'oscurità della notte e da lontano un faro, indica un sogno, un desiderio «*…Senza volerlo diedi un'occhiata al mare e non distinsi niente all'infuori di un'unica luce verde, minuscola e lontana, che avrebbe potuto essere l'estremità di un molo. Quando tornai a guardare nella direzione di Gatsby, questo era scomparso ed io ero di nuovo solo nell'oscurità inquieta*». Una luce verde così bella quanto irraggiungibile, che assorbe nel suo raggio colorato infondendo desiderio. Desiderio che equivale a un sogno, "il sogno" del misterioso protagonista del romanzo, che ricompare da un passato nebbioso

ricorrendo all'inganno pur di arrivare a raggiungere il suo obiettivo (sogno), riconquistare la donna che ha perso.



Fitzgerald F.S., Immagine de *Il grande Gatsby*, 1925

Un altro grande viaggiatore della fantasia e dell'immaginazione, Jules Verne, ci ha regalato altre immagini suggestive del faro. Il romanzo, *Il faro in capo al mondo* (*Le Phare du Bout du Monde*)[15], pubblicato postumo nel 1905 dal figlio Michel e oggi attribuito quasi interamente a lui, ci trasporta in una storia che racconta la corsa contro il tempo dell'eroe per accendere la luce che salverà le

navi di passaggio, tra ostacoli naturali e minacciosi pirati nel faro «…*Come ebbero raggiunto il locale di guardia, sopra il quale si trovavano la lanterna e le apparecchiature che producevano la luce, i due ufficiali sedettero sul banco circolare fissato al muro. Dalle quattro finestrelle aperte in quel locale lo sguardo poteva vedere tutti i punti dell'orizzonte. Benché il vento fosse moderato, soffiava abbastanza forte a quell'altezza, senza tuttavia coprire le strida acute dei gabbiani, delle fregate e degli albatri che passavano con grande sbattere di ali*». La trasposizione cinematografica è del 1971 con il titolo *The Light at the Edge of the World*, diretto da Kevin Billington, con Kirk Douglas e Yul Brinner.

L'amore ai tempi del colera[16], di Gabriel García Márquez, non sarebbe stato il romanzo che conosciamo senza l'immagine del faro e del guardiano del faro:

«*Da allora era solito andare di pomeriggio a conversare con l'uomo del faro sulle innumerevoli meraviglie della terra e dell'acqua che l'uomo conosceva. (…) Fiorentino Ariza imparò ad alimentare la luce, prima con carichi di legna e poi con orci di olio, prima dell'arrivo dell'energia elettrica. Imparò a dirigerla e ad aumentarla con gli specchi, e in svariate occasioni in cui l'uomo del faro non poté farlo si fermò a vigilare dalla torre le notti del mare. Imparò a conoscere le imbarcazioni dalle loro voci, dalla misura delle loro luci sull'orizzonte, e a percepire che qualcosa di loro gli tornava indietro nei lampi del faro. (….). In nessun altro luogo diverso dal faro aveva vissuto le ore più felici nè aveva trovato miglior consolazione alle sue infelicità. Fu il posto che amò di più. Tanto che per anni cercò di convincere sua madre, e più tardi lo zio León XII, di aiutarlo a comprarlo. Poiché i fari del Caribe erano a quell'epoca di proprietà privata e i*

loro proprietari riscuotevano il diritto di passo fino al porto a seconda della grandezza delle imbarcazioni. Fiorentino Ariza pensava che quella fosse l'unica maniera onorevole di fare un buon affare con la poesia, ma né la madre né lo zio la pensavano allo stesso modo, e quando avrebbe potuto farlo con le sue risorse i fari erano già diventati proprietà dello Stato».

Nel romanzo *To Have and Have Not* di Hemingway, il faro è luce che orienta in una notte buia ma piena di speranze:

«*…Girai la chiavetta e spensi il motore. Era inutile sciupare benzina. Intendevo lasciare andare il battello alla deriva. Quando si fosse fatto buio, avrei sempre potuto orientarmi con la luce del faro del Morro o, se il battello fosse andato troppo alla deriva con quelle di Cojimar, per puntare su Bacuranao*»[17].

Colpisce la connotazione filantropica dello scrittore George Bernard Shaw «*Non riesco a pensare a nessun altro edificio costruito dall'uomo così altruista come un faro. Sono stati costruiti solo per servire*»[18].
Il faro è poi richiamato come metafora, in opere teatrali e soprattutto nella poesia. William Shakespeare, scrive in chiave metaforica: «*Amore è un faro sempre fisso che sovrasta la tempesta e non vacilla mai…*»[19].
Pablo Neruda, non si sottrae al fascino metaforico nelle sue poesie:

«*Era l'ora felice dell'assalto e del bacio./ L'ora dello stupore che ardeva come un faro*»[20].

In *Ultimi cori per la terra promessa*[21], Giuseppe Ungaretti ci regala un'immagine romantica e struggente del faro:

«*L'amore più non è quella tempesta/ Che nel notturno abbaglio/ Ancora mi avvinceva poco fa/ Tra l'insonnia e le smanie,/ Balugina da un faro/ Verso cui va tranquillo / Il vecchio capitano*».

E struggenti sono anche i versi del poeta Kahlil Gibran[22]:

«*Un grande amore s'impossessò di lui… /Un amore la cui forza allontana la mente/ dal mondo quantificabile e misurabile./ Un amore che parla/ quando la lingua della Vita/ rimane silenziosa…/ Un amore che si erge/ come un faro azzurro/ per indicare la via con luce invisibile*»[23].

Eugenio Montale nella sua poesia *Dora Markus*[24], personaggio femminile sostanzialmente di fantasia, un mito poetico, scrive queste parole:

«*La tua irrequietudine mi fa pensare/ agli uccelli di passo che urtano/ ai fari nelle sere tempestose*».

Cesare Pavese ne *I mari del Sud*[25] richiama il faro nei versi:

« *… Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiestose salivo con lui: dalla vetta si scorge nelle notti serene il riflesso del faro lontano, di Torino. Mio cugino ha parlato stasera. Mi*

ha chiesto se salivo con lui: dalla vetta si scorge nelle notti serene il riflesso del faro lontano, di Torino».

Poetiche e immaginifiche sono le parole dello scrittore Antonio Tabucchi:

«*Come può essere presente la notte. Fatta solo di se stessa, è assoluta, ogni spazio è suo, si impone di sola presenza, della stessa presenza del fantasma che sai che è lì di fronte a te ma è dappertutto, anche alle tue spalle, e se ti rifugi in un piccolo luogo di luce di esso sei prigioniero perché intorno, come un mare che circonda il tuo piccolo faro, c'è l'invalicabile presenza della notte*»[26].

Nella raccolta poetica *I Fiori del male*, l'opera più famosa di Charles Baudelaire – oltre che tra le più conosciute del panorama poetico – il poeta inserisce il componimento *I fari (Les Phares)*, dedicata all'arte. Baudelaire disegna, si potrebbe quasi dire "letteralmente", un quadro, di artisti di cui ne descrive le caratteristiche. Il tema centrale è l'arte e la sua potenza. Tra le arti *Baudelaire* non inserisce la sua, cioè la letteratura, ma richiama pittori, scultori e compositori, di diversa nazionalità: Rubens, Leonardo Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, *Puget, Watteau, Goya*, Delacroix, Weber. Pur non essendo citata l'arte poetica è proprio una poesia a raccogliere le testimonianze della bellezza e della potenza dell'arte che ci salva dall'oscurità. Gli artisti sono dunque i "fari", sono la luce di umanità nello smarrimento esistenziale. Baudelaire ci mostra il quadro dell'arte e della sua immensa luce: un faro, che ci illumina la via e ci mostra come si è degni di vivere.

Anche Gándhí ricorre alla metafora del faro per promuovere la sua missione di pace di libertà:

«*La vera Ahimsa*[27] *dovrebbe significare libertà assoluta dalla cattiva volontà, dall'ira, dall'odio, e un sovrabbondante amore per tutto. La vita di Tolstoj, con il suo amore grande come l'oceano, dovrebbe servire da faro e da inesauribile fonte di ispirazione, per inculcare in noi questo vero e più alto tipo di Ahimsa*».

E al faro come metafora ricorre anche l'astronauta italiano Luca Parmitano, quando dallo spazio vede l'Italia allontanarsi. C'è un'immagine che lo coglie di sorpresa e lo rassicura:

«*mi sono girato, ed era lì ancora una volta. Purtroppo, mi mancano le parole. Sicilia, un'isola di luce, un faro per questo viaggiatore*»[28].

2. Tra infinito e visioni oniriche

La storia della pittura offre numerose interpretazioni del faro, in svariate chiavi. Nell'arte pittorica, infatti, il faro è stato, ed è, per molti artisti un simbolo misterioso e fonte di ispirazione. Spesso è un elemento che caratterizza un paesaggio marino, un golfo, una scogliera, un'isola. Altre volte è l'elemento principale su cui l'artista ha proiettato il proprio talento, l'ispirazione e sé stesso.

È il caso del famoso dipinto *The Lighthouse at Two Lights* di Edward Hopper in cui il faro erompe dal promontorio roccioso presso *Cape Elizabeth*, nel Maine.

La struttura nel dipinto è pervasa da una sfumatura malinconica e di raccoglimento tipica dei temi cari al pittore. Il faro è il "centro" dell'opera, non si scorge alcun mare ma lo si immagina. Sembra quasi uscito da un sogno inquieto[29]. In Hopper il faro è talvolta raffigurato in maniera sospesa, astratta quasi una visione onirica. Non cede nella pittura generalista, delle rappresentazioni "marine", ma difende un suo sguardo caratteristico. Il faro ricorre in molti dei suoi dipinti assumendo una posizione preponderante tanto da essere ritenuto l'autoritratto dell'artista stesso. Hopper sceglie il Maine e il Massachusetts, luoghi a lui cari come *Cape Cod*, la penisola uncinata del Massachusetts e che in lui è la rappresentazione più fedele dell'aura malinconica dell'America Pastorale durante il periodo della Grande Depressione.



The Lighthouse at Two Lights, Edward Hopper, 1929

Un altro faro famoso nella pittura è *Stormy sea with Lighthouse* del tedesco Carl Blechen. Lungo una costiera, nel mezzo di un mare tempestoso, sorge la struttura del faro che con il suo fascio luminoso rende il cielo d'un colore metallico. Segno del contrasto spirituale che il pittore vuole evocare attraverso il suo cupo romanticismo.



Carl Blechen, *Stormy sea with Lighthouse,* 1826

Nell'opera *Bell Rock Lighthouse* di William Turner, tutti gli elementi terrestri sembrano scomparire. Rimane solo il mare, avvolto da onde impetuose che abbracciano un bianco faro nascosto tra la schiuma salata. Turner dipinge il faro di Bell Rock, alto ben 35 m, a largo della costa di Angus, in Scozia.



William Turner, *Bell Rock Lighthouse*, 1819.

E sempre in un mare tempestoso si erge in tutta la sua forza e potenza il faro di *Eddystone* fissato in un dipinto da Anton Melbye[30].



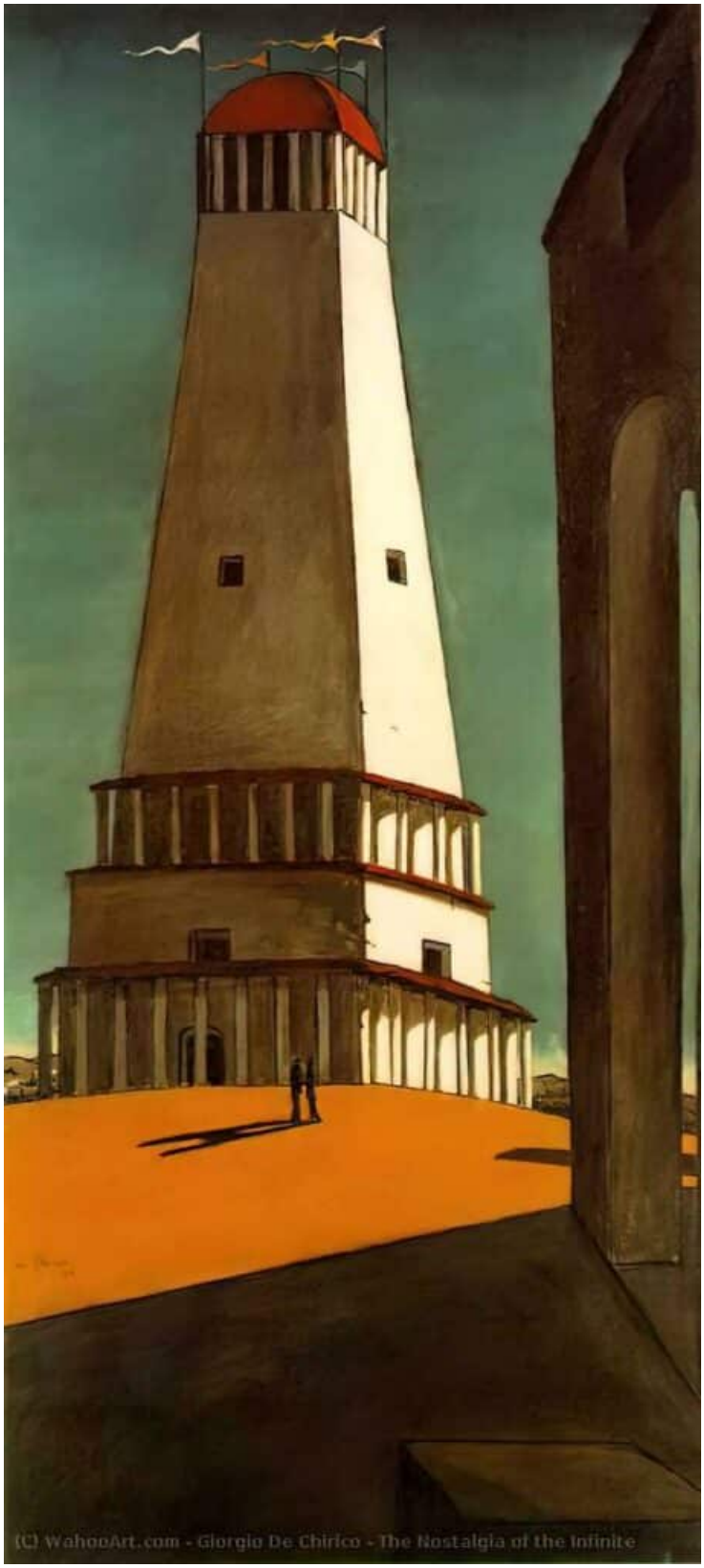
Anton Melbye, *Eddystone Lighthouse*, 1846

Il dipinto, olio su tela, *L'ospizio e il faro di Honfleur*, del puntinista Georges Seurat, del 1886, rivela l'applicazione della sua tecnica di uso del colore per infondere nell'osservatore una sensazione di armonia e di emozione. Sembra quasi voler toccare le corde più intime di chi, con lo sguardo, sta tentando di cogliere il senso, ciò che si nasconde e non si svela dietro la rappresentazione di un ospizio e di un faro. Due elementi accostati ma non mescolati come lo sono i colori.



Georges Seurat, *L'ospizio e il faro di Honfleur*, 1886

E come non pensare ad un faro nel dipinto di ispirazione metafisica *La Nostalgia dell'Infinito* di Giorgio De Chirico, il dipinto che inaugura la serie delle "torri". Il quadro rappresenta una grande torre bianca piramidale, sovrastando con la sua imponenza le due figure umane che passeggiano ai suoi piedi. Un'immagine capace di ridestare nell'uomo il senso dell'infinito in virtù della sua forma che si eleva potentemente verso il cielo, quasi a voler suggerire un'"altra" dimensione.


(C) WahooArt.com - Giorgio De Chirico - The Nostalgia of the Infinite

De Chirico, *La Nostalgia dell'Infinito*, 1913

Nel dipinto di Pablo Picasso *Les Baigneuses*, il faro è un elemento accessorio, di sfondo, che incornicia una più ampia veduta paesaggistica.



Pablo Picasso, *Les Baigneuses*, 1918

Nella rappresentazione metafisica de *Il faro* di Renato Guttuso, il faro assume un ruolo primario e viene dipinto in tutta la sua maestosità. Diviene personificazione della ricerca di solitudine e libertà dell'uomo.



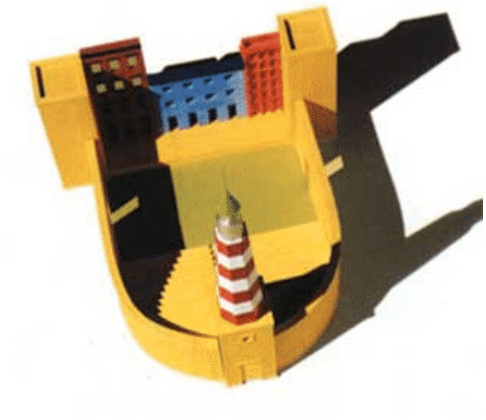
Renato Guttuso, *Il Faro*, 1931

3. Spazio e tempo, forma e immagine

La suggestiva forma del faro ha influenzato anche l'architettura e il designer dell'era moderna e contemporanea. Per l'architetto Aldo Rossi[31], è stata fonte ispiratrice dell'anfiteatro, collocato presso l'impianto di filtraggio dell'acqua R.C. Harris sul lago di Toronto. L'opera è un chiaro richiamo «*al teatro romano che fa da ponte tra quello greco e quello moderno. Le tre facciate sul palcoscenico rappresentano una varietà di possibili architetture e sono fiancheggiate su ogni lato da una torre nuda. Davanti alla scena fissa ci sono le sedute libere e il faro che serve da punto focale e rappresenta una chiamata alla vastità del mare dalla terraferma. Inoltre, il faro è un simbolo marittimo che collega analoghe città portuali*»[32].







Aldo Rossi, *Teatro Faro*, 1987

Alla struttura suggestiva dei fari, si ispirano alcuni manufatti in porcellana (servizio da caffè, da tè e altro) che Aldo Rossi ha realizzato nel 1997 per il brand tedesco Rosenthal. Il piano di vetro nella parte superiore, riproduce una lanterna di vetro, quella di un faro, che conferisce agli oggetti un'irresistibile originalità.

E sempre creati da Aldo Rossi sono il Faro nel parco Valkenberg di Breda nei Paesi Bassi e il faro ottogonale che sorge all'interno della città di Lanciano in provincia di Chieti.



Aldo Rossi, *Il faro di Lanciano* (Chieti).

Due fari, dunque, costruiti all'interno di spazi urbani dove non ci si aspetterebbero queste strutture. E non sono i soli. A Roma, incuriosisce il "Faro del Gianicolo" chiamato anche "Faro di Roma" o "Faro degli italiani

d'Argentina" che si illumina in occasioni commemorative. Una di queste è per ricordare i *desaparecidos* e le vittime del golpe militare argentino del 1976. Alto ben 20 metri, sorge sulla sommità dell'omonimo colle ed è costituito da blocchi in marmo bianco Botticino. Fu progettato nel 1911 dall'architetto e deputato Manfredo Manfredi. Il faro, ovviamente non è un punto di riferimento per la navigazione, ma un'opera dal grande valore simbolico. È stato, infatti, posizionato nel luogo dove avvennero gli scontri per la difesa della Repubblica romana del 1849 e fu donato alla città dalla comunità di Italiani di Buenos Aires, come testimonianza del legame con la patria di origine[33]. In epoca passata si era diffusa la consuetudine (vietata ma tollerata), di servirsi della balconata del Faro – rivolta verso lo storico carcere di Regina Coeli nel vicino Rione Trastevere – da cui i familiari comunicavano messaggi ai familiari detenuti, gridando a gran voce notizie ritenute essenziali e urgenti.

Dal bellissimo libro/viaggio *Andar per Fari* di Luca Bergamin, si trova una curiosità a proposito di fari di terra che sorgono all'interno di settori urbani. Si tratta del faro partenopeo «in via Serapide, nel quartiere di Santa Lucia, all'incrocio con la verace via Pallonetto…stinto di giallo e inghiottito voracemente dai palazzi, si trova a 350 passi da quel mare che un tempo doveva bagnarlo. Risale forse al XVI secolo il suo basamento originario: sbirciando dal cancelletto in ferro, si nota un tunnel che dà accesso all'ascensore e anche gli oblò al posto delle finestre rimandano a correnti e onde»[34].

Il fascino irresistibile dei fari ha portato il viaggiatore acquerellista italiano, Giorgio Maria Griffa, munito di pennelli e acquerelli, a compiere un viaggio

meraviglioso per fissare sulla carta i meravigliosi fari costruiti dagli Stevenson, una famiglia di ingegneri che, tra il 1790 ed il 1940, ha avuto tra le proprie fila otto membri progettisti e costruttori dei 97 fari che tuttora costellano le coste della Scozia. Si tratta proprio della stessa famiglia del più noto scrittore Robert Louis Stevenson che non seguì la strada di famiglia e così facendo ci ha regalato dei libri indimenticabili[35]. Tuttavia Stevenson, lo scrittore, aveva a cuore il valore dell'opera e dell'ingegno della sua famiglia, tanto da riconoscere che «*Ogni qualvolta sento l'odore dell'acqua salmastra, so di non essere lontano da una delle opere dei miei antenati…e quando i fari si accendono lungo le coste della Scozia sono orgoglioso di pensare che brillano più luminosi grazie al genio di mio padre*». Ebbene, Griffa ha dipinto tutti i fari degli Stevenson raccogliendoli in un volume di una bellezza struggente *I fari degli Stevenson*[36]. Ogni faro, un dipinto, corredato di una scheda con l'indicazione della latitudine e della longitudine, l'altezza, la struttura, i dettagli dei lampi al secondo. In ogni scheda, riaffiora il ricordo di uno Stevenson: Robert, Alan, David, Thomas, Charles.

L'artista Annarita Ruggiero[37], interpreta il faro come elemento che caratterizza uno dei volti femminili in *Viaggio Discontinuo*. L'opera, ispirata alla rilettura de *Le città invisibili*[38] di Italo Calvino, rappresenta un dritto e un rovescio, con una figura "di qua" e una di là", senza un sotto e un sopra, due figure oniriche che non possono essere separate. Da una parte, sempre sulla scia calviniana, «*la pittura diviene l'arte di racchiudere il mare in un bicchiere; dall'altra, come scrive Dante "piove dentro l'alta fantasia", così i volti si riflettono e si*

specchiano, come suggestive facce della stessa medaglia, mentre i pesci divengono capelli colorati e i capelli colorati diventano pesci. Una semplice barchetta di carta, quindi, può solcare l'oceano, mentre i sogni prendono forma e vita divenendo un Faro»[39].



Annarita Ruggiero, *Viaggio discontinuo*, 2024

La fotografia contemporanea attribuisce al faro un ruolo di spessore, come

elemento nostalgico, che racchiude tutte le connotazioni che si sono sedimentate dall'arte nel tempo. Evocativo e potente è l'iconico scatto del Faro *La Jument* (Bretagna, Francia) realizzato dal fotografo Jean Guichard. Le acque al largo della costa occidentale della Bretagna sono uno dei mari più pericolosi in Europa con frequenti violente tempeste, onde enormi e forti correnti. Una di quelle famose tempeste sul Mare d'Iroise si verificò il 21 dicembre 1989. Un fronte di bassa pressione proveniente dall'Irlanda portò venti di burrasca e onde gigantesche alte da 20 a 30 metri che si infrangevano in modo spaventoso e spettacolare contro il faro. Le onde si abbatterono sulle finestre inferiori della struttura, strapparono la porta d'ingresso, inondarono la torre e trascinarono via i mobili. Nello stesso momento, il fotografo Jean Guichard si trovava a Lorient intento a noleggiare un elicottero per scattare foto aeree della tempesta. Guichard voleva sorvolare il Mare d'Iroise nonostante le condizioni di volo estremamente pericolose. L'elicottero raggiunse *La Jument* e si librò in aria per permettere a Guichard di scattare foto delle onde che si abbattevano sul faro. All'interno della torre, il guardiano del faro Théodore Malgorn sentì l'elicottero e scese le scale per vedere cosa stesse accadendo. Proprio in quel momento, un'onda gigantesca si alzò sul retro del faro e Guichard scattò la sua foto diventata famosa in tutto il mondo mentre l'onda si infrangeva contro la torre. Fortunatamente Malgorn riuscì a rientrare e a chiudere la porta evitando di essere risucchiato dalla forza dell'onda. Le spettacolari foto della tempesta del 1989 di Jean Guichard divennero un successo immediato e gli valsero il secondo posto al premio *World Press Photo* del 1991.

È così che Guichard rappresenta l'eredità pittorica di William Turner e Anton Melbye.



Jean Guichard, *Faro La Jument*, 1989

In ambito cinematografico, il Faro di Capel Rosso, costruito nel 1883 sull'Isola del Giglio, è stato scelto dal regista Paolo Sorrentino nel 2012, per girare alcune scene del film Premio Oscar *La Grande Bellezza*[40]. Da allora questo edifico, dal particolare disegno a strisce bianche e rosse, è diventato meta di culto per molti viaggiatori. Un'attenzione tale da indurre un gruppo di imprenditori a

trasformarlo in un centro polifunzionale per visite e studi sul mare.
Mike Oldfield, compositore e polistrumentista britannico, affida, al suo lavoro musicale *Earth Moving*[41], le parole: «*Sento una corrente nell'aria stanotte. Posso sentire la terra muoversi. L'amore è un faro, una luce guida*».
E ancora in musica il faro ispira la misteriosa *The Lighthouse* di Siouxsie Sioux[42] & Hector Zazou[43], con voci sciamaniche unite a varie influenze dal sound tipicamente nordico. Tratto dall'album collettivo *Chansons Des Mer Froides*, il testo del brano è un estratto dal poemetto *Flannan Isle* di Wilfred Wilson Gibson[44]. La cantautrice e polistrumentista Andrea Mirò[45] affida all'*Uomo del faro* la sua ispirazione:

«*Forse farà paura/L'intermittenza che dà/Sopra a quell'acqua torbida/La luce accesa da me/Ma la paura è un limite/E l'orizzonte è un'idea/Oltre la mia vertigine/E l'immaginazione che scruta la notte… Sale un rosario di scale/Tra le albe e i tramonti che passano via/Tra i silenzi interrotti dal mare/Che si muove da sempre con me/Da sembrare sia io, che ho scoperto nel mare una casa/Tra pioggia, maestrale e in assenza di luna/Sarà la mia vita che come nessuna/Ha paura del buio tra i sassi alla base/Però il mio nome io lascerò qui/Questo è il mio nome, lo scriverò qui*»

Difficile, dunque, sottrarsi al fascino della metafora del faro che seduce e ammalia senza distinzioni. Vale anche per un critico d'arte, accademico e saggista come Achille Bonito Oliva, per il quale:

«*contemplare un'opera d'arte corrisponde ad una vera gita al faro. Per sua costituzione,*

il faro si presenta alla vista a una grande distanza attraverso l'intermittenza di un battito luminoso. Già da lontano si propone come un avviso ai naviganti, ma non tranquillo e accogliente. Con il suo intervallo luminoso tra accensione e buio, il faro drammatizza la presenza della terra o dello scoglio ed evoca ai miei occhi i sospetti di naufragio, accresciuti dal suo pulsare intermittente. Tale intermittenza più che costituire un segnale accogliente, dispone il navigante in un sistema mentale di allarme».

Suggestive e affascinanti le sue parole sull'opera d'arte al punto di avanzare:

«*la possibilità di pensare al faro come una grossa scultura che misura contemporaneamente spazio e tempo, luce e intervallo. Perché, in fondo l'opera d'arte è semplice produzione di catastrofe, strappo nell'equilibrio tettonico del linguaggio che l'artista realizza attraverso un processo elaborativo di una forma lampante e presente come il pericolo di uno scoglio. Il Faro, segna, con la sua intermittenza luminosa, la sicura stanzialità del territorio che occupa, indica nello stesso tempo la distanza che lo separa dallo sguardo del navigante. Questi, si muove nello spazio liquido e instabile del mare, abitato da lunghe ombre e dal buio della notte. In questo spazio il navigatore è sottoposto ai colpi del vento e dei marosi. Il faro diventa il segnale che invita verso il riparo della terra ferma e insieme avverte paradossalmente di questo pericolo. Segnale ambivalente questo del faro, che incorpora dell'arte il fattore luminoso, l'intermittenza cromatica del bianco e del nero, e anche la strutturale ambivalenza del messaggio artistico che non produce mai pacificata risposta, bensì piuttosto una formale domanda sul mondo. Il faro, dunque, sembra proporsi come una grande scultura investigativa, un'installazione che sollecita perplessità e interrogazione. L'oscillazione circolare dal buio alla luce del faro ne alleggerisce il peso, mettendo in discussione una staticità*

monumentale che altrimenti diventerebbe un obelisco: segnale, a futura memoria, di un evento drammatico.»[46].

Alla fine di un viaggio affascinante nel libro *Luci sul mare*, l'autore Claudio Visentin conclude che:

«*… Il faro con la sua luce, è il simbolo della coscienza, della ragione e della volontà. Ma la coscienza deve fare i conti continuamente con l'inconscio, sconosciuto e invisibile ai nostri occhi, eppure in grado di condizionarci profondamente.*
Noi siamo il faro ma in qualche modo siamo anche il mare intorno».[47]

Bibliografia

A.A.VV., *Fari del Mondo*, Edizioni Del Prado, Madrid, 2000.

AA.VV., *Margutta. Dove cultura ed arte si fondono*, Dantebus Edizioni, Volume 1/2024.

Barrera J., *Quaderni dei fari*, La Nuova Frontiera, 2021.

Bartolomei C., *L'Architettura dei fari italiani (The Architecture of italian lighthouses)*, 3 vv. Sardegna-Sardinia, Alinea, 2007.

Bartolomei C., *L'Architettura dei fari italiani*, Alinea editrice, 2005

Bergamin L., *Andar per fari*, il Mulino, 2023.

Bonfiglio G., *Fari e Guardiani. Storie di Fari e dei Fanalisti Siciliani*, Editori Edas, 2023.

Bonito Oliva A., *Segno,* in AA.vv., *Al Faro*, Svimservice, Bari 1997.

Boscolo G., *Breve storia dei fari. Da Omero a Internet,* Ugo Mursia Milano, 2015.

Brioschi F., *Il faro e la sua evoluzione simbolica nell'arte*, in Lo Sbuffo, Progetto editoriale dell'Associazione Accademia Civica Digitale.

Christie R., Hague D., *Lighthouses*, Published by Gomer Press, Llandysul, Dyfed, Wales, 1975.

Colm T., *Il faro di Blackwater*, (traduzione di Laura Pelaschiar), Fazi, 2002. Titolo originale *The Blackwater Lightship*.

Consolo V., *Di qua dal faro*, Mondadori, 1999.

D'Alessandro L., *I fari. Luce dei mari e metafora di vita*, in Dialoghi Mediterranei, n. 49, 2021.

D'Alessandro L., *Mediterraneo crocevia di storia e culture. Un caleidoscopio di immagini*, Prefazione di Maurice Aymard, L'Harmattan, Torino, 2014, (ristampa 2016).

Fatta F., *Luci del Mediterraneo. I fari di Calabria e Sicilia*, Editore Rubbettino, 2002.

Fitzgerald F.S., *The Great Gatsby, (Il grande Gatsby)*, New York, 1925.

Gibran K., *Segreti del cuore*, Newton Compton, Roma 1947.

Griffa G. M., *I fari degli Stevenson*, Edizioni Nuages, Milano 2005.

Hemingway E., *To have and have not,* Scribner's, 1937.

Macías González J.L., *Breve Atlante dei Fari in capo al mondo*, Einaudi Editore, 2022.

Manfredini C., A. W. Pescara, *Il Libro dei Fari Italiani*, Ed. Mursia, Milano 1985.

Mariotti A. L., A. Marchese, L. Jelmini, F*ari di Toscana,* Debatte, Livorno 2013.

Mariotti A. L., *Blackbeard, La vita e le avventure del famigerato pirata Barbanera*, Magenes editore Milano, 2011.

Mariotti A. L., *Fari del mondo,* ediz. Illustrata, Magenes Milano, 2019.

Mariotti A. L., *Fari*, Editore White Star, 2005.

Mariotti A. L., *I Fari tra storia e leggenda. Racconti di mare*, Susil Edizioni, Carbonia 2021.

Mariotti A. L., *Racconti di fari e altre storie di mare*, Frilli, Genova 2008.

Mariotti A. L., *Storie di pirati e piratesse del XVIII secolo,* Magenes editore, Milano, 2018.

Mariotti A. L., *Viaggio tra i fari. Diario, racconti, immagini*, Susil Edizioni, 2023.

Márquez G., *L'amore al tempo del colera*, Mondadori Milano 1*985*, titolo originale *El amor en los tiempos del cólera, 1985*.

Matvejevic P., *Breviario Mediterraneo*, Garzanti Milano 2006.

Montale E., *Le Occasioni*, Einaudi, 1939.

Neruda P., *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Editorial Nascimento, 1924

Pavese C., *I Mari del sud*, poemetto narrativo nella raccolta *Lavorare stanca* del 1930.

Pintagro M., *La Sicilia vista dallo spazio. Tutti gli scatti di Luca Parmitano,* in La Repubblica Palermo, 4 settembre 2013.

Sechi N., *Luci sulla costa. Fari, fanali e lanterne della Sardegna. Funzionamento e manutenzione. Racconti di vita vissuta e aneddoti vari*, Taphros Editrice, 2015.

Shakespeare W., *Shakespeare's Sonnets, 1609.*

Shaw G. B., *Cesare e Cleopatra*, atto III, scena II.

Simonetti E., *Fari d'Italia*, Editori Laterza, 2005.

Simonetti E*., Lampi e splendori. Andar per fari lungo le coste del Sud*, Editori Laterza, 2000.

Simonetti E., *Luci ed eclissi sul mare. Fari d'Italia*, Laterza Bari-Roma, 2006.

Simonetti E., *Luci sull'Adriatico. Fari tra le due sponde*, Laterza Bari-Roma, 2009.

Tabucchi A., *Il tempo invecchia in fretta*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Ungaretti G., *Il taccuino del vecchio*, in *Ultimi cori per la terra promessa,* Mondadori, 1960.

Verne J., *Le Phare du Bout du Monde*, 1905.

Visentin C., *Luci sul mare. Viaggio tra i fari della Scozia sino alle isole Orcadi e Shetland*, Ediciclo Editore, 2022.

W. Crompton, *The Lighthouse Book*, Barnes & Nobles Book 1999.

Woolf V., *Al faro*, titolo originale *To the Lighthouse*, 1927.

Zerbini M., *Il faro della Vittoria*, MGS Press, 2001.

Quando il faro indica la meta del viaggio, il Sole 24 Ore, 17 luglio 2015,

Note

1. Bonfiglio G., *Fari e Guardiani. Storie di Fari e dei Fanalisti Siciliani*, Editori Edas, 2023, p. 9.
2. La "Festa internazionale della storia è una multiforme manifestazione a carattere nazionale e internazionale

che rende Bologna “capitale della Storia” mettendo in vetrina forme di promozione e diffusione della sua conoscenza condotte in Italia e nel mondo. Nelle aule, nei teatri, nei musei, nelle chiese, nelle sale pubbliche, nelle strade e nelle piazze, si affrontano con lezioni, conferenze, dibattiti, concerti, spettacoli e mostre i temi che legano i vissuti personali e collettivi alle vicende presenti e future. Caratteristica peculiare e comune delle giornate bolognesi è il ruolo delle scuole, dell’Università, degli enti e delle associazioni culturali che, accanto ai grandi esperti e studiosi di richiamo, possono esibire ciò che hanno acquisito durante attività di ricerca volte a recuperare le radici del presente, valorizzando la storia della città e del territorio o mettendo a fuoco grandi temi storici: Festa della Storia

3. Tra i relatori si menzionano Caterina Bonvicini, Beatrice Borghi, Laura D’Alessandro, Laura Galoppini, Armin Greder. Con la partecipazione delle insegnanti Ivana Baldi e Maria Rosaria Catino della scuola primaria e secondaria di primo grado di Pianoro (Bo).
4. Mariotti A. Lilla, *Storie di pirati e piratesse del XVIII secolo*, Magenes editore, Milano, 2018.
5. Mariotti A. L., *Blackbeard, La vita e le avventure del famigerato pirata Barbanera*, Magenes editore Milano, 2011.
6. Woolf V., *To the Lighthouse*, 1927.
7. Brioschi F., *Il faro e la sua evoluzione simbolica nell’arte*, in Lo Sbuffo, Progetto editoriale dell’Associazione Accademia Civica Digitale.
8. Achille Bonito Oliva (1939) è un critico d’arte italiano.
9. Bonito Oliva A., *Segno,* in AA.V.V., Al Faro, Svimservice, Bari 1997, p. 58.
10. Consolo V., *Di qua dal faro*, Mondadori, 1999.
11. Colm T., *Il faro di Blackwater*, (traduzione di Laura Pelaschiar), Fazi, 2002. Titolo originale *The Blackwater Lightship*.
12. Fitzgerald F.S., *Il grande Gatsby*, Il romanzo è stato pubblicato per la prima volta a New York il 10 aprile 1925 con il titolo originale *The Great Gatsby*. In Italia la prima edizione è del 1936.
13. Francis Scott Fitzgerald (1896 – 1940) è stato uno scrittore e sceneggiatore statunitense, autore di romanzi e racconti. È considerato uno fra i maggiori autori dell’Età del jazz e dei cosiddetti anni ruggenti e, più in generale, per la sua opera complessiva del XX secolo.
14. *The Great Gatsby*, 2013. Nella versione del 1974 del regista Jack Clayton, il protagonista Jay Gatsby era interpretato dall’attore Robert Redford.
15. J. Verne, *Le Phare du Bout du Monde*, 1905.
16. G. García Márquez, *L’amore al tempo del colera*, Mondadori,1985. Il titolo originale del romanzo è El amor en los tiempos del cólera.

17. E. Hemingway, *To Have and Have Not*, Scribner's, 1937.
18. Shaw G. B., *Cesare e Cleopatra*, atto III, scena II.
19. W. Shakespeare, *Amore non è amore se muta quando scopre un mutamento*, Sonetto 116.
20. P. Neruda, Poesia *La canción desesperada*, 1924.
21. G. Ungaretti, tratto dalla poesia Ultimi cori per la terra promessa, 1960, parte della raccolta Il taccuino del vecchio, Mondadori, 1960.
22. Gibran K., è stato un poeta, pittore e aforista libanese naturalizzato statunitense.
23. Gibran K., *Segreti del cuore*, Newton Compton, Roma 1947.
24. Montale E., tratto dalla poesia *Dora Markus*, Le Occasioni; Parte prima.
25. Pavese C., *I Mari del sud*, poemetto narrativo nella raccolta Lavorare stanca del 1930.
26. Tabucchi A., *Il tempo invecchia in fretta*, Feltrinelli, Milano, 2009: 42.
27. *Ahimsa* è un termine sanscrito e fa riferimento alla non violenza e al rispetto per la vita. Significa "non uccidere", ma anche non causare sofferenza fisica o morale a nessun essere vivente, che sia attraverso i pensieri, le parole o le azioni
28. Pintagro M., *La Sicilia vista dallo spazio. Tutti gli scatti di Luca Parmitano,*in La Repubblica Palermo, 4 settembre 2013.
29. *Quando il faro indica la meta del viaggio*, il Sole 24 Ore, 17 luglio 2015, Quando il faro indica la meta del viaggio – Il Sole 24 ORE
30. Daniel Herman Anton Melbye (1818-1875), è stato un pittore e fotografo danese specializzato in scene marittime.
31. Aldo Rossi (Milano, 3 maggio 1931 – Milano, 4 settembre 1997) è stato un architetto e teorico dell'architettura. È stato il primo italiano a vincere, nel 1990, il prestigioso Premio *Pritzker* che viene assegnato ogni anno per onorare un architetto vivente, le cui opere realizzate hanno dimostrato una combinazione di talento, visione e impegno, e che ha prodotto contributi consistenti e significativi all'umanità e all'ambiente costruito attraverso l'arte dell'architettura.
32. Fondazione Aldo Rossi, *Teatro Faro*, con Morris Adjimi, Toronto, 1988-1989.
33. Il faro del Gianicolo fu donato in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia e per celebrare Roma Capitale.
34. Bergamin L., *Andar per fari*, il Mulino, 2023, p. 27.
35. Tra i romanzi: *L'isola del tesoro (Treasure Island)* del 1883 e *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, del 1886.

36. Griffa G. M., *I fari degli Stevenson*, Edizioni Nuages, Milano 2005.
37. Annarita Ruggiero, appassionata di colori, dopo la laurea in Architettura, ha iniziato a dipingere su vetro, specchi, ceramiche e legno. Nel tempo ha esplorato varie tecniche fino ad affinare l'approccio con l'acquerello. Temi ricorrenti sono volti femminili, simboli di viaggi onirici tra sensazioni opposte e parole raccontate.
38. *Le città invisibili* è una raccolta di racconti di Italo Calvino pubblicata nel 1972. Il libro di Calvino è composto da nove capitoli, ciascuno dei quali si apre e chiude con un dialogo fra Marco Polo e l'imperatore dei Tartari Kublai Khan, che interroga l'esploratore sulle città del suo immenso impero. Ciascun capitolo contiene cinque descrizioni delle città visitate da Marco Polo, tranne il primo e l'ultimo capitolo che contengono dieci descrizioni. Le cinquantacinque città, ciascuna delle quali ha un nome di donna di derivazione classicheggiante, sono poi raggruppate in undici sezioni: «Le città e la memoria»; «Le città e il desiderio»; «Le città e i segni»; «Le città sottili»; «Le città e gli scambi»; «Le città e gli occhi»; «Le città e il nome»; «Le città e i morti»; «Le città e il cielo»; «Le città continue»; «Le città nascoste». Queste sezioni si succedono di continuo secondo un procedimento di alternanza scalare. La successione delle città e delle sezioni non implica infatti una sequenzialità o una gerarchia, ma, come spiega lo stesso Calvino in Lezioni americane, forma una rete "*entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate*".
39. *Margutta. Dove cultura ed arte si fondono*, Dantebus Edizioni, Volume 1/2024.
40. *La grande bellezza*, film del 2013 co-scritto e diretto da Paolo Sorrentino, ha vinto il Premio Oscar come miglior film in lingua straniera.
41. *Earth Moving*, (1989), è un album del musicista britannico Mike Oldfield.
42. Siouxsie Sioux, pseudonimo di Susan Janet Ballion, è una cantautrice britannica. È conosciuta per essere stata la cantante del gruppo musicale Siouxsie and the Banshees e del duo The Creatures
43. Zazou H., pseudonimo di Pierre Job, è stato un compositore e produttore discografico francese nato in Algeria (1948-2008).
44. Wilfrid Wilson Gibson è stato un poeta britannico (1878-1962).
45. Andrea Mirò, pseudonimo di Roberta Mogliotti, è una cantautrice, direttrice d'orchestra e polistrumentista italiana.
46. A. Bonito Oliva, *Segno*, in AA.VV, Al Faro, Svimservice, Bari 1997, pp. 57-58.
47. Visentin C., Luci sul mare. Viaggio tra i fari della Scozia sino alle isole Orcadi e Shetland, Ediciclo Editore, 2022, p. 105.

Stefano Gilli

Il Faro di Livorno detto anche “il Fanale dei pisani”

Come citare questo articolo:
Stefano Gilli, *Il Faro di Livorno detto anche “il Fanale dei pisani”*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 6, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12020

La Repubblica di Pisa era una delle quattro Repubbliche Marinare italiane, ma Pisa non si trova sul mare, essa fu costruita sul fiume Arno e per proteggere la sua flotta aveva attrezzato e fortificato il Porto Pisano, posto alla foce del fiume, che allora era adiacente a un piccolo borgo prevalentemente di pescatori, chiamato nel tempo “*Labro*”, poi “*Liburnus*” e alla fine “Livorno”. il Porto Pisano divenne quindi il maggior porto della Repubblica marinara di Pisa, dove attraccavano e partivano navi che instauravano commerci con tutto il mar Mediterraneo, oltre che fungere da rifugio alla potente flotta da guerra. La cura che la repubblica marinara dedicava al suo porto è anche documentata da importanti opere pubbliche al servizio delle attività portuali. Tutta la zona circostante assunse importanza militare ed economica.
Dal 1156 con l’intensificarsi degli assalti genovesi al porto per ostacolare l’egemonia pisana nel Mediterraneo occidentale, venne avviata una sua fase di fortificazione, cominciata con la costruzione di una prima torre, e proseguita l’anno successivo, nel 1157, con l’erezione di altre due torri nel *Portus Magnalis*, come si chiamava la parte meridionale del Porto Pisano. Infatti, il console di Pisa Cocco Griffi fece fortificare Pisa ed il porto con alcune torri per difenderne il suo ingresso. La Torre Magna o del Magnale e la Torre Formice o Formica più a sud, furono erette tra il 1157 ed il 1163 alle due estremità dell’imboccatura del porto ed unite da una possente catena ne chiudevano l’ingresso.
Nel 1156-57, nell’ambito della fortificazione del Porto Pisano, venne costruita anche una torre imponente ad uso di faro sulle secche della Meloria[1]. Tale torre aveva presumibilmente anche funzione di fortilizio presidiato da soldati, mentre il faro fu affidato dapprima ai frati Benedettini di Pisa e successivamente agli Agostiniani dell’antica chiesa di San Jacopo in Acquaviva, a Livorno.
La seconda menzione certa di un faro sul mare nei pressi di Livorno risale al marzo 1282. In quell’anno i consoli del mare di Pisa stipularono un contratto con i frati del romitorio di San

Iacopo in Acquaviva per la custodia e il funzionamento del faro. I consoli del mare si impegnarono a fornire al priore di San Iacopo ogni tre mesi 6 staia di olio, 34 soldi per i lucignoli, 18 soldi per il trasporto dell’olio, 6 soldi per una libbra e mezza di candele, 5 soldi per le spugne per lavare la lanterna e 15 lire di salario per i frati. Questi, dal canto loro, si impegnavano a custodire il faro, ad abitarvi, senza precisare in quanti, e a farlo funzionare. Il contratto aveva valore per cinque anni a partire dal primo aprile successivo.
Nel 1162 sulle banchine del porto venne aperto un vasto alloggio per gli equipaggi che vi sbarcavano, detto “*Domus Magna*”, complesso fortificato e difeso da un fossato, mentre nelle vicinanze, nel 1174, fu costruito il “*Fondacum Magnum*”, vasto magazzino fortificato e difeso da una torre. L’ingresso portuale venne chiuso per maggiore sicurezza con una grossa catena tesa tra le due torri, vennero inoltre scavati alcuni nuovi canali nel tentativo di irreggimentare e deviare i corsi d’acqua che gettandosi nel golfo ne favorivano l’insabbiamento: il canale della Vettola per deviare il ramo meridionale dell’Arno, la “fossa antiqua o Catafratta” che deviava le acque dei torrenti Ugione, Cigna, Riseccoli e Mulinaccio verso San Jacopo in Acquaviva.
Nel 1245 sull’odierno colle del Castellaccio, vicino all’antico castello di Loreta, fu decisa da Pisa l’erezione di una torre da usarsi come faro, che doveva avere in cima una terrazza su cui accendere il fuoco. L’onere della costruzione fu affidato ai consoli dei comuni esistenti nelle pievanie di Ardenza, Limone, San Lorenzo in Piazza e Camaiano, cioè a tutti i borghi che erano nella Capitaneria di Porto Pisano. In realtà la costruzione di un tale faro non fu mai terminata.
La cruenta rivalità con Genova sul campo commerciale portò le due Repubbliche alla ricerca continua del momento più propizio per annientare le flotte nemiche ed assumere il predominio sulle rotte commerciali del Mediterraneo. Per prima Pisa fu sul punto di riuscirci nel luglio del 1284: 30 galee genovesi al comando di Benedetto Zaccaria, futuro doge di Genova, erano state inviate in Sardegna a Porto Torres per portare supporto alle truppe Genovesi che assediavano Sassari e in porto non ne erano rimaste che 58. Il piano dei Pisani era di colpire in netta superiorità (settantadue galee) la flotta ligure a Genova per poi affrontare le rimanenti unità in Sardegna e chiudere per sempre il conto con la Superba.
Il 22 luglio I Pisani partirono per cogliere di sorpresa la flotta Genovese ma a causa di un fortunale che rallentò gli spostamenti quando arrivarono vicino a Genova fu avvistata in lontananza la flotta di Zaccaria di ritorno da Porto Torres. I Pisani, valutando di aver perso la superiorità numerica, decisero di non attaccare e rientrarono in porto, non senza lanciare una ultima provocazione ai Genovesi, sotto forma di una pioggia di frecce d’argento.
La flotta della Repubblica di Genova raccolse la sfida, e alle prime luci dell’alba del 6 agosto 1284, salpò verso Porto Pisano. La scelta del giorno di San Sisto sulla carta era propizio ai pisani in quanto foriero di vittorie e celebrato ogni anno. Si narra che quel giorno, durante la tradizionale benedizione delle navi prima della battaglia, la croce d’argento del pastorale

dell’Arcivescovo di Pisa si staccò, i Pisani non si curarono di questa premonizione negativa, dopotutto era il giorno del loro patrono, e irriverenti urlarono che a loro bastava il vento propizio per vincere anche senza l’aiuto Divino.
L’ammiraglio genovese Oberto Doria, imbarcato sulla San Matteo, la galea di famiglia, guidava una prima linea di 63 galee da guerra composta da otto “Compagne” (antico raggruppamento dei quartieri di Genova): Castello, Macagnana, Piazzalunga e San Lorenzo, schierate sulla sinistra (più alcune galee al comando di Oberto Spinola), e Porta, Borgo, Porta Nuova e Soziglia posizionate sulla destra.
Benedetto Zaccaria comandava invece una squadra di trenta galee che vennero tenute in retroguardia e “mascherate” facendo abbattere gli alberi che sostenevano le grandi vele latine, in modo da essere scambiate per navi disarmate (non esistevano ancora i cannocchiali).
La flotta pisana era in parte ormeggiata dentro Porto Pisano, mentre un’altra parte sostava poco fuori dal porto.
Al comando della flotta, secondo le consuetudini del Governo Potestale, i Pisani avevano scelto, Albertino Morosini da Venezia. I Veneziani, com’è noto, erano da sempre in rivalità con Genova, ma in questo frangente avevano rifiutato l’appoggio della loro flotta alla repubblica pisana. Assistevano Morosini: il conte Ugolino della Gherardesca (celebre perché cantato da Dante nel XXXIII canto dell’Inferno nella Divina Commedia) e Andreotto Saraceno. I pisani videro avanzare questa flotta verso di loro nelle primissime ore del pomeriggio del 6 agosto e, contando solo 63 legni genovesi valutando di essere superiori di 9 navi in più, decisero di uscire dal porto e dare battaglia.
In agosto nel Tirreno il tempo è quasi sempre buono, il mare calmo, il vento debole. Le fonti dicono che la flotta genovese fu avvistata all’altezza delle secche della Meloria, ossia ad appena 6 km dalla costa, il che lascia immaginare che la giornata non fosse limpida. Forse anche per questo le navi rimaste indietro non vennero avvistate o riconosciute.
I pisani presero il mare rapidamente, schierandosi in una linea di fronte molto lunga (almeno 2,5 km), anche le navi di Doria si disposero in formazione a falcata ovvero a mezzo arco. Lo scontro era dunque frontale. I famosi balestrieri genovesi, al riparo dietro le loro pavesate, tiravano contro i legni pisani, mentre questi tentavano, secondo le tattiche dell’epoca, di speronare le navi con il rostro per poi abbordarle. Qualora l’abbordaggio non avesse luogo, gli equipaggi si colpivano a distanza ravvicinata con ogni sorta di munizioni scagliate da macchine belliche o dalle nude mani, come sassi, pece bollente e calce in polvere.
Le sorti della battaglia furono decise dopo ore dai trenta legni di Benedetto Zaccaria, che piombarono sul fianco pisano, colto completamente impreparato dalla manovra, ed ignaro della stessa esistenza di quelle galee: fu uno sfacelo di legno, corpi e sangue. I pisani resistettero con la forza della disperazione fin quando Zaccaria non si avvicinò alla capitana

pisana con due galee, stese tra di esse una catena legata agli alberi (che nel frattempo aveva fatto rialzare), prese in mezzo la nemica, tranciandole l’asta che reggeva lo stendardo di Pisa. A quella vista, i pisani cercarono scampo in una fuga disordinata: solo le navi agli ordini di Ugolino della Gherardesca si salvarono. Più di 30 galee furono catturate, 7 affondarono, altrettante si incagliarono. La battaglia era persa e con la flotta Pisana anche il faro costruito sulle secche della Meloria venne incendiato e distrutto dai Genovesi.
Ci vollero anni perché Pisa si riprendesse dalla sconfitta e il faro di Livorno fu eretto solo nei primi anni del 1300 più vicino a costa per essere meglio difendibile, imponente per comunicare a tutti che Pisa era ancora una potenza marinara e a guisa di fortificazione per rendere il faro anche una roccaforte imprendibile.



Il Faro di Livorno nella sua struttura originale del 1300 eretto dalla Repubblica di Pisa

Il progetto originale viene attributo a Giovanni Pisano[2] figlio di Nicola. La torre

fu costruita tra il 1303 ed il 1305; all’epoca era completamente circondata dal mare e dotata di approdi, anche se non terminata, nel 1304 era già presidiata, infatti negli statuti pisani dell’ottobre 1304 si dispone che in essa risiedessero stabilmente dei custodi, i quali dovevano avere un’età compresa tra i 25 e i 50 anni, essere uomini di mare e non abitare a Livorno o Porto Pisano. Per essi valevano le stesse regole che per i custodi delle altre torri del Porto Pisano. Nel 1310 al faro erano assegnati due sergenti, i quali dovevano provvedere oltre che alla custodia anche al suo funzionamento. La stessa organizzazione è attestata nel 1316.
Per la sua bellezza il “fanale” è citato da Francesco Petrarca, che lo menziona nel suo *Itinerarium Syriacum*[3] del 1358:

«… *Post hec paucis passuum milibus, portus et ipse manufactus, Pisanum vocant, aderit et fere contiguum Liburnum, ubi prevalida turris est, cuius in vertice pernox flamma navigantibus tuti litoris signum prebet*»
(… Dopo poche miglia ecco il porto artificiale che è detto Porto Pisano, vicino e quasi un tutt’uno con Livorno, dove si erge una fortissima torre, in cima alla quale nella notte una fiamma indica ai naviganti la costa sicura).

Gregorio (Goro) Dati[4], mercante Fiorentino famoso per i suoi viaggi, definì la torre come una delle più belle del mondo. Anche il grande astronomo Galileo Galilei (1564 –1642) usava salire in cima alla torre per portare avanti i suoi esperimenti. Il faro di Livorno è stato anche impresso in alcune monete d’oro

ancora conservate al Museo Civico di Pisa.
Decaduta la Repubblica di Pisa, l’originaria Croce pisana scolpita sulla porta d’ingresso fu cancellata e sostituita dal Giglio fiorentino. Nel 1440 la lanterna in cima al faro fu rifatta, perché l’anno precedente si era bruciata. Gli Ufficiali del porto furono incaricati sia di rifare la lanterna sia di provvederla di olio:

«*ut semper dicta lanterna noctis tempore arderet et luceret, pro honore Communis et salute navigiorum, secundum consuetudinem alias observatam*».
(affinché sempre di notte la detta lanterna arda e faccia luce, ad onore del Comune e per la salvezza dei naviganti, secondo l’uso mantenuto in passato).

Nel 1583 il granduca di Toscana Francesco I de’ Medici, allestì, alla base del fanale, il primo lazzaretto della città (1584) ed il secondo in Italia dopo quello di Venezia, affiancato da alcuni magazzini oggi non più presenti. Quando la famiglia de’ Medici si estinse nel 1736 con la morte di Gian Gastone de’ Medici, l’ultimo della sua stirpe, che non lasciò un erede legittimo, Livorno aveva già ottenuto la qualifica di città, aveva più di 30.000 abitanti, un grande porto e un grande faro, il più antico d’Italia, più vetusto anche del faro di Genova, costruito nel 1543. Nel 1737 il governo della Toscana passò nelle mani dei Duchi di Lorena, il primo dei quali fu il granduca Francesco Stefano di Lorena (1708-1765), noto con il titolo di Francesco III, il quale creò una reggenza presieduta da Marc de Beauvau, principe di Craon.



Raffigurazione artistica dell’ingresso del porto di Livorno in epoca Medicea

Nel 1765 il governo passò nelle mani di Pietro Leopoldo di Lorena (1765-1790), un principe illuminato che apportò molti cambiamenti. Egli aumentò la portata dello scalo livornese, che attraeva navigli da ogni parte del globo conosciuto e divenne un sempre più potente scalo commerciale sia per i beni in transito che per quelli in arrivo, dovuto alla sua sicurezza a cui contribuiva anche la presenza del faro. La dinastia dei Lorena governò per più di un secolo durante il quale Livorno fu occupata dalle truppe francesi e dagli spagnoli ma tuttavia

città e faro sopravvissero. Fu solo nel 1860, dopo le guerre di indipendenza, che la storia di Livorno entra a far parte della storia d’Italia, una nuova nazione, appena costituita, e anche il faro entra nell’elenco dei fari Italiani con il numero 1896.

Il faro arriva così intatto fino al 1944 quando le truppe germaniche in ritirata ricevettero l’ordine di minarlo e distruggerlo. Le macerie del faro restarono sulla piccola isola all’ingresso del porto dal 1944 al 1954.



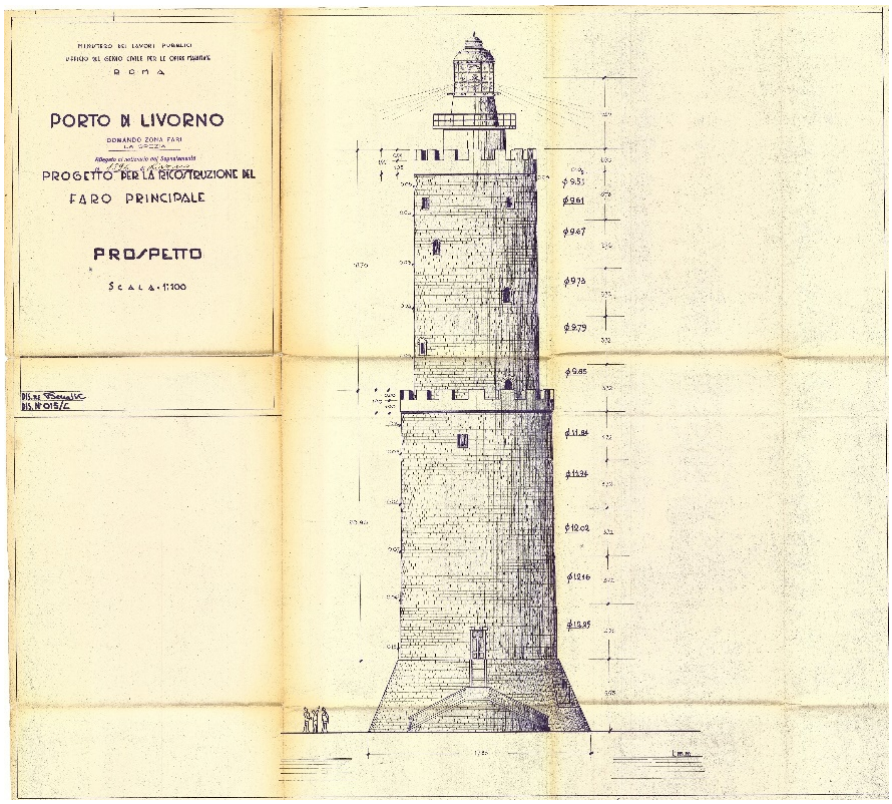
Foto del 1945, da ricognitore aereo, in cui si evidenzia il Faro di Livorno distrutto



Foto del 1954, iniziano i lavori di smantellamento delle rovine del vecchio faro

La ricostruzione voluta dal Presidente Gronchi e da tutti i Livornesi fu ultimata nel 1956. Per la ricostruzione furono utilizzati i disegni che riproducevano il faro pisano mantenendo inalterata la forma e le dimensioni volute dal suo progettista, ma per la realizzazione non furono più utilizzate le preziose pietre della Cava della Verruca (PI) ma la parte portante venne realizzata in cemento armato. Solo una piccola parte delle pietre originali, che si erano salvate dalla distruzione dei guastatori tedeschi, è stata utilizzata in una nicchia che ne ricorda la struttura originale. I lavori cominciarono nel giugno del 1954, dieci anni dopo la distruzione e il lavoro fu eseguito dall’Impresa Ghezzani, in due anni il faro di Livorno era terminato e aveva lo stesso aspetto del faro originale,

i lavori per la ricostruzione del nuovo Fanale costarono 95 milioni di Lire.



Progetto per la ricostruzione del Faro di Livorno

Dal 1956 il faro è tornato sotto la gestione della Marina Militare ed è uno dei principali fari Italiani alto 57 metri e con un a portata di oltre 27 miglia.
Il faro aveva la lanterna, in ferro, e una sorgente luminosa, in principio, a olio, poi a petrolio, con speciali specchi a riverbero fino al 1841 quando furono installate le prime lenti di Fresnel e un bruciatore tipo AGA a gas di acetilene a incandescenza con splendori di 20 in 20 secondi, infine la luce elettrica ha consentito l’uso di una lampadina prima da 3000 W poi da 1500 con una

caratteristica di 4 lampi ogni 20 secondi. L’ottica girevole aveva un meccanismo meccanico azionato da un peso motore e un congegno ad orologeria che ne controllava la discesa consentendo una rotazione ogni 20 secondi tale rotazione, oggi, è realizzata da un motore elettrico.



La lente di Fresnel nel Faro di Livorno con la lampada da 1000 W utilizzata fino al 2020. (Foto Dani)

Purtroppo non esistono elenchi degli antichi guardiani del faro, è andato tutto distrutto. Solo nel 1800 abbiamo delle registrazioni delle forniture che venivano effettuate da una ditta appaltatrice per il combustibile, gli stoppini e quant’altro poteva essere necessario per la gestione del faro. Nel 1911 tutto il Servizio fari passa definitivamente sotto il controllo della Marina Militare.

Approfittando dei nuovi ritrovati della tecnica e della scienza, il nuovo Fanale è oggi assai migliore del vecchio, che già prima sembrava un prodigio della tecnica. La sua altezza totale, compresa la torretta dei macchinari e la lanterna, è ora di metri 53,10 mentre il massimo diametro è 12 metri. Nell’interno, un moderno impianto di ascensore raggiunge gli ultimi piani dove sono i locali di guardia dei faristi detti “stanze di veglia”. Una scala a chiocciola porta alla terrazza merlata e alla lanterna dove sono posizionati gli apparati di comando e controllo, il sistema ad orologeria che ne consente la rotazione anche in assenza di corrente elettrica e la lente di Fresnel a 4 spicchi con elementi diottrici e catadiottrici che amplificano la luce di una lampadina da 1000 W ad alogenuri metallici.



La lente della lanterna di Livorno con la nuova lampada a scarica di gas

Il “Fanale” di Livorno è un faro ad ottica rotante alimentato dalla rete elettrica nella sua sorgente principale che emette 4 lampi ogni 20 secondi con una portata di circa 24 miglia marine, ma può funzionare anche a portata ridotta (18 miglia) con un fanale di riserva detto PRB che funziona con batterie da 12 volt. Il faro è automatizzato dal 2006 con un sistema computerizzato di telemonitoraggio realizzato su specifiche della MMI che ne verifica

giornalmente tutte le funzioni principali e segnala ogni anomalia tramite SMS a una centrale di controllo che è ubicata presso l’Ufficio Tecnico dei Fari di La Spezia e da questo inviato alla Direzione Fari e Segnalamenti del Comando Logistico della Marina a Napoli (a fini statistici e di valutazione) e al Comando Zona Fari Alto Tirreno (SP) per le azioni di riparazione e mantenimento in efficienza.



Faro di Livorno dopo i lavori di manutenzione straordinaria degli anni 2000

Il Faro di Livorno, struttura simbolo della città, possiede grandi potenzialità per eventi e visite guidate. Come i Fari di Genova e di Trieste, anche il Faro di Livorno potrebbe avere una nuova vita con un accordo di couso – attualmente al

vaglio dei vertici del Ministero della Difesa – tra la Marina Militare Italiana, l’Autorità di Sistema Portuale (AdSP) e le Associazioni no profit come l’Associazione “Mondo dei Fari-ETS” che con l’attività dei soci volontari, potrebbe inaugurare una stagione di rivitalizzazione della storica struttura attraverso la programmazione di visite e manifestazioni.



Passeggiata dal Faro alla Madonna dei popoli (Foto MdF)

L’Associazione il Mondo dei Fari, costituita nel 2015 a La Spezia, nasce con

l’obiettivo di promuovere la conoscenza e la valorizzazione dei fari di tutto il mondo attraverso attività civiche, solidaristiche e di utilità sociale e mediante lo svolgimento di una o più delle seguenti attività di interesse generale.
L’Associazione intende intraprendere, per accrescere nei propri associati la conoscenza, la cultura e la storia dei segnalamenti marittimi di tutto il mondo, ogni possibile iniziativa rivolta nei seguenti settori:
• attività culturali di interesse e di promozione sociale con finalità educativa legate a tutto ciò che riguarda la sfera del Segnalamento nautico e dei Fari con particolare riguardo allo studio e alla divulgazione delle tecnologie e della storia dei Fari di tutto il mondo;
• interventi di tutela, e valorizzazione del patrimonio culturale legato ai Fari Italiani, ai sensi del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, e successive modificazioni;
• organizzazione e gestione di attività culturali, artistiche o ricreative di interesse sociale, incluse attività, anche editoriali, di promozione e diffusione della cultura dei fari e delle testimonianze del personale che nei fari ha vissuto e lavorato;
• organizzazione e gestione di attività turistiche di interesse sociale e culturale nei principali fari italiani;
• attività di volontariato in accordo con il Servizio Fari della Marina Militare per consentire l’apertura al pubblico dei principali fari italiani;
• insegnamento, nelle sedi appropriate, di tutto ciò che riguarda i segnalamenti nautici e più in generale la Sicurezza della Navigazione.



Bibliografia

Banti O., *Monumenta epigraphica Pisana saeculi XV antiquiora*, Pacini Editore (Biblioteca del Bollettino Storico Pisano, Fonti 8), Ospedaletto 2000.

Cecconi Andrea, Vaccari Olimpia (a cura di), *Il «silos granario» nel porto di Livorno da Architettura dell’Economia a Landmark Urbano*, Pacini Editore, 2019.

Consolo Vincenzo, *Di qua dal faro*, Mondadori, 1999.

L’Emporio Pittoresco *Il faro e la nuova punta di Livorno*, Milano Sonzogno, 1867, in.xiL, da L’Emporio Pittoresco n. 131.

Guarnieri Gino, *Da Portopisano a Livorno città,* Pisa 1967.

Mariotti Annamaria Lilla, Antonello Marchese, Laura Jelmini, F*ari di Toscana,* Debatte, Livorno 2013.

Mariotti Annamaria Lilla. L., *Blackbeard, La vita e le avventure del famigerato pirata Barbanera*, Magenes editore Milano, 2011.
Mariotti Annamaria Lilla, *Fari del mondo,* ediz. Illustrata, Magenes Milano, 2019.
Mariotti Annamaria Lilla, *Fari*, Editore White Star, 2005.
Mariotti Annamaria Lilla, *I Fari tra storia e leggenda. Racconti di mare*, Susil Edizioni, Carbonia 2021.
Mariotti Annamaria Lilla, *Racconti di fari e altre storie di mare*, Frilli, Genova 2008.
Mariotti Annamaria Lilla, *Storie di pirati e piratesse del XVIII secolo,* Magenes editore, Milano, 2018.
Martigli A., *La ricostruzione del faro*, in “Rivista di Livorno”, anno V (1955), fasc. 3.
Piombanti Giuseppe, *Guida storica e artistica di Livorno*, 2a ediz., Livorno 1903, p.382.8), Ospedaletto 2000.
Razzaguta Gastone, *Livorno nostr*a, Tirrenia – Belforte, 1948.
Repetti Emanuele, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Vol.2, Firenze 1835, vol.4, Firenze 1841.
Santelli Agostino, *Stato antico e moderno ovvero origine di Livorno in Toscana*, 3 voll. Firenze 1769-1772, vol. I.
Targioni Tozzetti Giovanni, *Relazioni d’alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, Vol. 2, Firenze 1768.

Note

1. Le Secche della Meloria sono costituite da alcuni scogli che affiorano nel mar Ligure a 6,1 chilometri a nord-ovest di Livorno. La superficie interessata è di circa 40 km² e si estende all’interno di un’area a forma triangolare nel tratto marino compreso tra la costa livornese e l’isola di Gorgona.
2. Giovanni Pisano (Pisa, 1248 circa – Siena, 1315 circa) è stato uno scultore e architetto italiano. Riuscì a sviluppare gli spunti del padre Nicola, confermando il ruolo preminente della scultura tra le arti figurative del XIII secolo, almeno fino al sorgere di Giotto. Diede alle sue statue forme slanciate ed elegantemente inarcate, ai rilievi un forte senso di movimento e di chiaroscuro, manifestando una forte espressività, senza tuttavia dimenticare mai una solida volumetria tipicamente italiana. Fu protagonista di alcuni dei più importanti cantieri della sua epoca, soprattutto a Pisa, Siena e Pistoia, diventando uno degli artisti più influenti del XIV secolo
3. Francesco Petrarca, Itinerarium Syriacum, in “Opera omnia latina et italica”, Basilea 1581. Nella primavera del 1358 Petrarca riceve l’invito di Giovanni Mandelli, uomo d’arme ma di buona cultura, di recarsi con lui in Terrasanta in pellegrinaggio. Il poeta non se la sentì di affrontare il viaggio, che all’epoca era periglioso e lungo almeno tre mesi. Per accompagnarlo nell’avventura il poeta scrisse allora una lettera, il cosiddetto “Itinerario siriaco”. Nella prima parte, da Genova a Napoli, Petrarca descrive luoghi effettivamente da lui visitati, la seconda da Napoli a Gerusalemme e Alessandria d’Egitto, costruita sui testi degli storici e dei geografi antichi.
4. Consulta del Senato Fiorentino del 22 ottobre 1440, in Targioni Tozzetti, Relazioni d’alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana, vol. II, Firenze 1768, pp.339-340.

Manuela Mohr

Observation, action, agency: le phare dans les dystopies contemporaines

Come citare questo articolo:
Manuela Mohr, *Observation, action, agency: le phare dans les dystopies contemporaines*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 7, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12026

Introduction

Bien que la profession de gardien de phare soit en train de disparaître, et que les phares fonctionnent désormais de manière autonome, ce métier et la construction architecturale dans laquelle il s'exerce hantent les dystopies contemporaines. La nouvelle «So phare away» d'Alain Damasio[1] et *L'Homme qui n'aimait plus les chats* d'Isabelle Aupy[2] s'inscrivent dans ce sous-genre de la science-fiction. Tandis que Damasio met en scène une ville engloutie dans l'asphalte visqueux, où l'unique communication possible entre les habitants passe par des signaux lumineux envoyés depuis les phares, Aupy situe l'action de sa novella sur une île où se trouve un phare gardé par le vieux Thomas. Du jour au lendemain, tous les chats disparaissent de l'île; l'administration du continent les remplace par des chiens, mais prétend que ce sont des chats. La manipulation des masses, orchestrée par le pouvoir, s'oppose à la résistance des occupants des phares. Les dystopies leur accordent le privilège de la parole: le narrateur intradiégétique de *L'Homme qui n'aimait plus les chats* assume cette fonction après la mort de Thomas:

> «[C]'est moi qui ai repris le phare, voilà pourquoi c'est moi qui la raconte cette histoire.[3]» Les occupants des phares initient ou participent activement à la lutte contre les structures oppressantes et injustes, s'exprimant en faveur de valeurs essentielles, comme la liberté et le respect de l'autre. La dimension testimoniale de leur récit leur confère la responsabilité d'observer, de dénoncer et d'agir, comme le déclare Thomas: «Je suis le gardien du phare, mon rôle est de surveiller l'horizon et l'horizon commence à puer la merde de chien.[4]»

Ainsi, cette contribution a pour but d'apporter un éclairage à ce sentiment de responsabilité qui lie étroitement l'univers fictionnel et le monde réel.

D’une part, la posture auctoriale des écrivains de science-fiction, et notamment de Damasio qui est connu pour ses prises de position fortes, renvoie à la mission dont ceux-ci se sentent investis. La croyance en le pouvoir des littératures de l’imaginaire à endosser un rôle de premier ordre dans le monde réel sous-tend cette idée. D’autre part donc, la porosité des mondes science-fictionnel et réel invite à la réflexion sur la réception: comment la métaphore du phare est-elle transformée jusqu’à donner à ce dernier une place de choix dans la diégèse afin d’affronter les défis auxquels l’humanité fait face?

Dualismes apparents

À première vue, les représentations du phare et de ses habitants sous-tendent une conception manichéenne des univers dystopiques: les personnages associés aux phares s’opposent à ceux du continent qui adoptent un comportement égoïste et destructeur. Tandis que les premiers défendent les valeurs humanistes et écologiques, les seconds s’inscrivent dans le camp de leurs adversaires en raison de leur volonté de saboter ces efforts.

Dans «So phare away», plusieurs éléments relatifs à l’univers fictionnel et aux stratégies d’écriture véhiculent un dualisme prégnant. Premièrement, la structure spatiale du monde intradiégétique s’inspire de l’architecture des espaces dans les dystopies urbaines[5]: les occupants des phares, qui ont le privilège de communiquer à travers des codes lumineux, vivent en hauteur; la majorité de la population vivent en bas, exposées aux danger des marées d’asphalte liquide. Cette division est présentée comme absolue: «Tu es né dans un phare ou tu es né sur l’asphalte […]. Tu roules ou tu communiques. Il n’y a plus de mélange possible aujourd’hui.[6]»

Elle reflète la séparation des classes sociales. Parmi les personnages privilégiés, une séparation supplémentaire est annoncée par la Gouvernance : seule l’élite et quelques traducteurs pourront emménager dans les nouveaux phares gigantesques pour investir un vaste espace de communication. Toutefois, aucune communication verticale ne sera permise. Sofia, une traductrice douée, reçoit une proposition pour occuper un grand phare, mais cette idée révulse son amant Farrago: «[J]e sentis Farrago se recroqueviller d’un geste minuscule. Il était encore contre moi une seconde auparavant: une lame d’air de la minceur d’une peur, à présent, nous désolidarisait.[7]»

La nouvelle développe la séparation physique et émotionnelle du couple jusqu’à la rupture finale, causée par une erreur de transmission. La Gouvernance agit comme un pouvoir obscur qui creuse les inégalités et disjoint les liens entre les occupants des phares disposant de connaissances et de ressources pour la renverser. Deuxièmement donc, le manichéisme prend la forme d’un combat déséquilibré entre occupants de phares avertis et une structure tyrannique. Certains ouvrages post-apocalyptiques proposent en effet des «scénarios violents et binaires.[8]»

La nouvelle damasienne, qui semble effectivement avoir pour cadre notre monde après la catastrophe écologique, met l'accent sur la relation de domination dont souffrent les émetteurs dans les phares. Ils se battent en dépit de la situation désespérée et n'abjurent pas leurs valeurs[9]. Finalement, le déséquilibre est aussi exprimé à travers les chiffres: la quantification de la catastrophe politique, sociale et environnementale met en place l'organisation dualiste des humains. La Gouvernance entretient sciemment la pénurie de phares («Ça n'en fera jamais que cinq mille. Pour cinq millions d'habitants[10]») et le statu quo du mode de vie des plus défavorisés. Elle est capitaliste, accordant beaucoup de temps de projection aux phares commerciaux, pénalisant les émetteurs privés et artistiques :

«Les plages d'émission sont les suivantes:
Phares de catégorie C – autophares, phartistes et liphares: 18h à 19h
Phares de catégorie B – vigies-tempêtes, vigies-marées et éclaireurs: 19h à 20h30
Phares de catégorie A – phares commerciaux et publicibleurs: 20h30 à 22h[11].»

Les sociétés dystopiques se caractérisent souvent par la séparation et la hiérarchisation des individus. Cette catégorisation maintient le pouvoir de l'apparat totalitaire que Damasio s'évertue à dénoncer dans «So phare away» et d'autres textes du même recueil: à travers l'opposition «des sociétés corpocratiques hautement surveillées à des microsociétés autogérées, construites dans les marges et interstices du pouvoir[12]», l'écrivain propose un monde fictionnel empreint de manichéisme. En ce que leur présence est révélatrice des dysfonctionnements de la société, les phares contribuent à l'évocation d'un dualisme structurel problématique.
Dans l'œuvre d'Aupy, on relève des stratégies d'évocation de structures manichéennes similaires: tout d'abord, sa rhétorique spatiale oppose les insulaires aux continentaux et, dans une logique de verticalité, le gardien du phare à ceux vivant en bas: «Le vieux du phare pouvait débiter facilement des évidences, sans doute parce qu'il perchait en hauteur, qu'il observait tout depuis sa tour, sous la lumière de sa lampe. Il vivait au-dessus des choses et elles ne le touchaient pas beaucoup, les choses.[13]»
Les chats de l'île sont remplacés et massacrés par les chiens venus du continent. La lutte entre les deux espèces animales, ainsi que celle entre les personnages venus d'horizons différents, est donc inégale. Le déséquilibre se manifeste à travers l'anonymat de la femme du continent, l'absence d'informations sur l'appareil administratif ayant procédé au remplacement des chats par des chiens, et le caractère naïf des insulaires. Ceux-ci sont dépeints comme des gens simples qui ne s'expriment pas de la même manière que les continentaux. Quand ils prennent la parole, les insulaires poursuivent des objectifs adaptés à la vie sur l'île: par exemple, ils ne font pas la distinction entre ami / connaissance / collègue / camarade / confrère / copain[14] parce que tous s'entraident et se soutiennent.

Justement, le décervelage et le contrôle des insulaires est possible parce que les continentaux manient bien les mots et parlent leur propre langue que le narrateur-protagoniste appelle «le *convaincu.*[15]»
L'expression de la quantité permet aussi de séparer les personnages en deux groupes distincts: alors que les insulaires privilégient les quantités indéterminées (ils ont «des chats, beaucoup de chats[16]») et n'ont pas d'heures fixes avant l'arrivée des chiens («Les jours ont passé, une semaine, une dizaine, ça n'a pas vraiment d'importance[17]»),la femme de l'administration emploie les quantités déterminées et affectionne les chiffres précis. Cela concerne d'abord le gardien du phare dont elle connaît la date de naissance et «tout ce qu'on met sur le papier pour payer les impôts.[18]»
En plus de la rigidité administrative, elle-même un indice dystopique, les chiffres sont un outil de violence. Thomas est le premier à subir la classification par les chiffres alors qu'il semble le moins susceptible de réagir à la disparition des chats[19]. Ce paradoxe apparent renvoie d'ores et déjà à l'importance que le phare joue dans la mise en place de la résistance.
Ce mouvement de résistance auquel participent les occupants des phares paraît dès lors diviser les personnages en bons et méchants. Tout se passe comme si la puissance évocatrice de l'architecture et de la fonction traditionnelle du phare était exploitée dans un seul sens. Farrago rappelle que les premiers feux de bois[20], précurseurs des phares, assurèrent la signalisation maritime pour sauver des vies:

> «À l'origine, […] les phares avaient été bâtis pour guider de très loin les navires qui venaient du large. Ils étaient le porte-étendard de la ville, son interface fière, ouverte par construction sur l'extérieur, offrant aux voyageurs la plus généreuse des lumières, celle qui accueille, celle qui sauve.[21]»

Toutefois, ni les phares antiques, ni les phares modernes ne trient les voyageurs en fonction de leurs intentions; la femme de l'administration débarque même «sous les rayons du phare.[22]»
On voit comment, à travers les phares, les textes enchevêtrent étroitement la lumière et l'obscurité[23]; ils travaillent les oppositions binaires de manière à faire ressortir le rôle que jouent les phares et ses occupants dans les dysfonctionnements de l'univers fictionnel.

Nuances révélatrices: des oppositions aux ambiguïtés

Les dystopies contemporaines transposent les fonctions de mise en lien, d'orientation et de refuge du phare dans une écriture qui, en introduisant des nuances ambiguës dans les dichotomies, invente de nouvelles manières d'entrer en relation et de créer un avenir désirable. Dans les sociétés défaillantes de Damasio et d'Aupy, les phares et ceux qui y vivent ou les fréquentent pointent les problèmes qui affligent les lecteurs dans le monde

réel. Les œuvres mobilisent le phare et son imaginaire pour mettre en place deux passages: celui qui aboutit à l'action dans le monde fictionnel, et celui qui amène les lecteurs du monde fictionnel à l' *agency*[24] dans le monde réel.
Le phare protège, isole de l'extérieur et permet à ceux qui partagent les mêmes peurs de trouver du soutien[25]: «J'avais surtout les idées embrouillées. Alors j'ai fait la seule chose à faire, je suis sorti de chez moi pour aller voir le vieux Thomas[26]», dit le narrateur intradiégétique d'Aupy. Les insulaires sans chien «pouvaient se réfugier dans mon phare pour parler. Nous ne faisions rien d'autre que dire ce que nous voyions et nos inquiétudes[27]», explique Thomas. Ce dernier entretient un rapport ambivalent avec les insulaires: «À l'écart, il veille, tourné vers les autres. Tel est le paradoxe du gardien de phare. Son expérience de vie est asociale, mais ce sont les autres qu'en guettant les dangers il protège et avertit.[28]»
L'attitude liminaire du gardien reflète l'entre-deux géographique du phare où se rencontrent les oppositions, en ce que «les phares se trouvent entièrement exposés à ses forces mais aussi, et surtout, au spectacle qu'elle offre, c'est-à-dire au perpétuel dynamisme du monde animé et inanimé qui se répète et se renouvelle sans cesse.[29]
Les dystopies de Damasio et d'Aupy suggèrent que l'insistance sur la juxtaposition des oppositions ouvre sur la réinvention des fonctions du phare dans le monde contemporain; le seuil sur lequel se situe le phare est un espace privilégié favorisant la réflexion, la concentration et introspection[30] grâce à l'isolement. Nonobstant, il peut rassembler des scientifiques de différentes disciplines, collaborant pour rendre le phare toujours plus performant[31]. Fonctionnant de manière automatisée, le phare moderne peut aussi se passer complètement de la présence humaine. Le changement d'un phare occupé à un phare sans gardien illustre un changement de paradigme technologique et souligne la singularité des univers dystopiques de Damasio et d'Aupy, où les phares sont habités.
Les phares sans et avec gardien véhiculent des significations différentes, mais partagent la même fonction de guide. La présence du gardien représente la vigilance humaine, l'engagement et la responsabilité. Ce personnage incarne la figure du protecteur. C'est un symbole de dévouement et de persévérance. Bien qu'ils ne soient pas des gardiens au sens strict, Sofia et Farrago en font également preuve, en ce que leurs compétences linguistiques rendent possibles la traduction et le relais de messages en dépit d'un espace de communication saturé[32]. Qui plus est, le gardien est un symbole du lien entre l'homme et la nature. Son travail est souvent ardu, demandant une attention constante face aux forces de la mer et du vent. Pour les insulaires d'Aupy, celles-ci imprègnent profondément leur vie[33], de sorte qu'elles mènent les personnages de la prise de conscience (la vérité «e glisse dans la mer et dans le vent[34]») à la résistance au complot orchestré par les continentaux. C'est pourquoi le narrateur intradiégétique peut finalement affirmer face à la femme du continent: «Mais son numéro, je le connaissais, et je n'étais plus le même. J'avais pris mon

temps, un temps avec la mer et le vent. Je savais qui j'étais.[35]»
Dès lors, la mise en scène de phares habités est un choix révélateur des dystopies contemporaines ; en réitérant la symbolique de la persévérance et du dévouement des habitants des phares, ceux-ci continuent d'être une métaphore puissante du réconfort et de l'espoir. Plutôt que d'évoquer une époque révolue, où la technologie n'avait pas encore pris le dessus sur l'effort humain, les phares habités se cristallisent comme expression particulièrement importante aux yeux des écrivains de dystopies qui renouvellent son imaginaire pour guider les lecteurs de la fiction à l'action.
Porteur d'une symbolique forte, le phare est un point de repère au sens géographique et psychologique dans les œuvres: il permet aux voyageurs «d'établir leur position et […] les guid[e] jusqu'à leur destination.[36]»
Dans les dystopies, ce positionnement prend une dimension morale qui s'adresse aux lecteurs encouragés à se rendre compte des problèmes du monde réel. L'utilisation de la lumière du phare peut elle-même être présentée comme problématique. Chez Damasio, les phares projettent leur lumière de manière excessive, de manière à rendre la communication et la compréhension interhumaines ardues. À l'aspect quantitatif des messages lumineux s'ajoute l'aspect qualitatif: les habitants des phares sont des «jeteurs de lumière et de blabla d'ampoule[37]»,parlant pour ne rien dire. Visuellement, cet excès est représenté sous forme de nuage de mots qui envahissent les pages (voir Fig. 1).

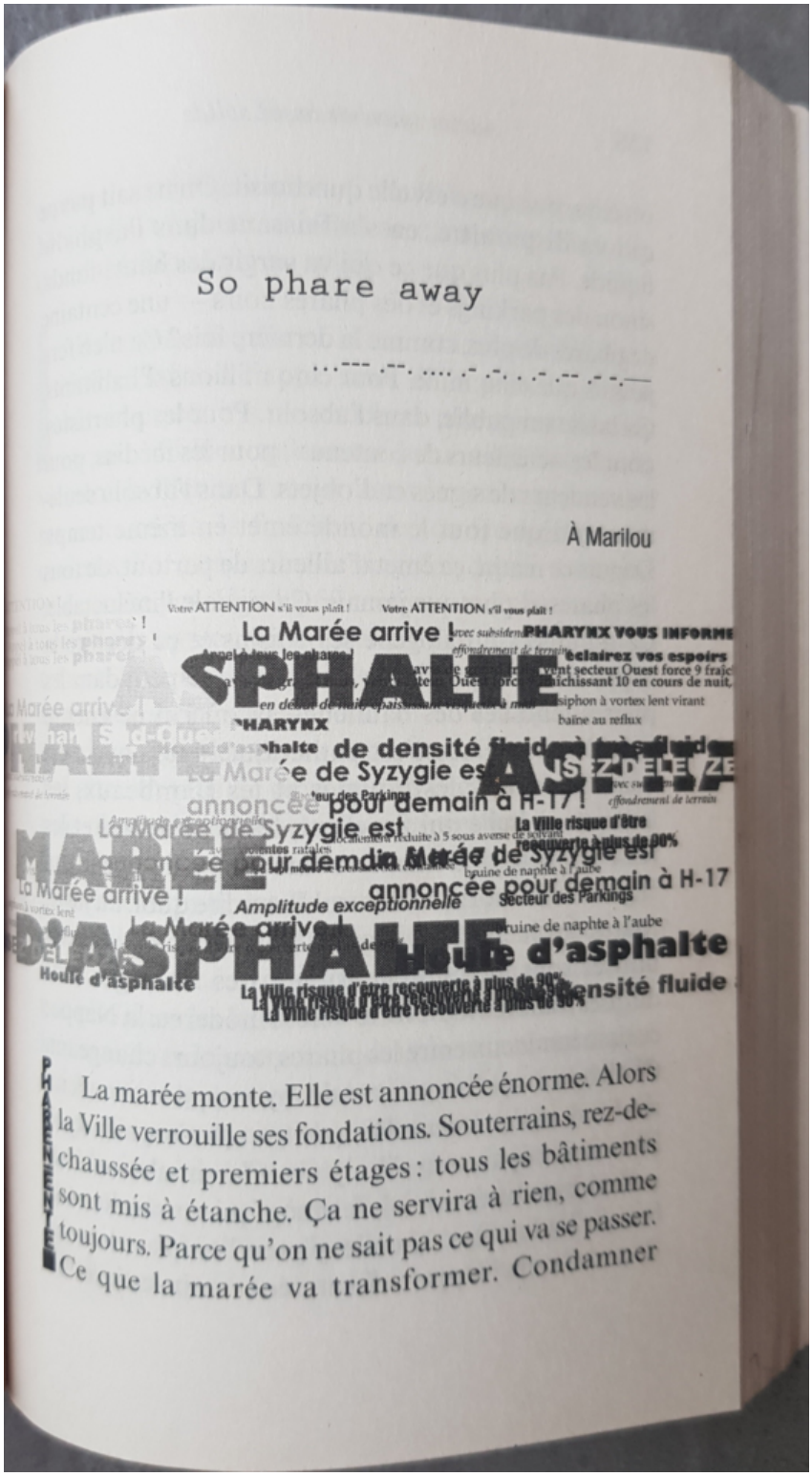


Fig. 1 Un nuage de mots véhiculant l'idée de la communication chaotique par signaux lumineux. L'ambiguïté des messages transmis fait écho à l'ambiguïté de la lumière des

phares. A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 155.

Les bouts de phrase révèlent qu'une catastrophe est imminente[38]. Le texte gagne en complexité à mesure que les lecteurs affrontent les défis conceptuels et visuels. Ils ressentent le désespoir face au texte qui résiste la lecture. Néanmoins, Damasio s'empare de ces émotions a priori paralysantes pour faire émerger une «énergie du désespoir.[39]»

Les bribes textuels dans «So phare away» éveillent la curiosité des lecteurs et les incitent au déchiffrage; ils doivent faire un effort pour comprendre le texte, ce qui les met dans une posture favorable à l'action. Ils adoptent de ce fait une posture active favorisant l'émergence de l' *agency*. Les codes et énigmes font toutefois ressortir les aspects sombres du monde dysfonctionnel sur lesquels les occupants des phares attirent l'attention. Damasio entrave la lisibilité du texte et décrit des scènes violentes en transformant la connotation positive de la lumière du phare en force négative: par exemple, le Régulateur d'un phare promet d'aider Sofia en échange contre des faveurs sexuelles de son amie: «Sors sur ton balcon et déshabille-toi. Si tu restes nue, éclairée par mon projecteur, pendant cinq minutes entières, je ferai un effort.[40]»

Dés lors, la lumière du phare porte atteinte à ses fonctions traditionnelles. Cet acte provoque l'indignation et la frustration chez les lecteurs, d'autant plus que le sacrifice de l'amie est vain. Sofia tente de communiquer à Farrago qu'elle est enceinte, mais le message qui lui parvient est «Sofia attend un enfant de Wous»

– Wous est le nom du meilleur ami de Farrago. Cette erreur provoque la catastrophe: Farrago détruit son phare et songe vraisemblablement au suicide. Les injustices infligées aux protagonistes font naître l'envie d'intervenir du côté de la réception. Quand bien même le potentiel démotivant et effrayant des écritures dystopiques est évident[41], la fiction damasienne agit sur l'état d'esprit des lecteurs. Le mal se transforme en force qui les pousse à agir. Il semble que l'existence même du mal soit la preuve de la possibilité qu'ont les lecteurs d'infléchir l'avenir du monde[42]. L'ambiguïté concernant le rôle des habitants des phares peut être le moteur d'un changement désirable.

L'exemple du Régulateur, ainsi que le comportement de la majorité des occupants de phares dans la nouvelle de Damasio, montrent que le phare ne prémunit pas les humains contre le vice, et que tous ne peuvent pas servir de modèles de comportement. Autrement dit, le vice peut lui-même loger dans un phare. Par ailleurs, on pourrait aussi reprocher à Thomas de ne pas déployer davantage d'efforts pour retrouver sa famille et de s'informer sur la situation de sa femme qui élève seule leur fils tombé malade plusieurs années auparavant. Ces ambiguïtés s'introduisent dans les oppositions apparemment manichéennes entre les bons et les méchants, entre les occupants de phares et les autres. Elles soulignent dans quelle mesure les dystopies repensent les anciennes responsabilités incombant au gardien du phare. Le retournement qui caractérise les habitants des phares, qu'ils soient vertueux ou vicieux, est alors pris au sens propre. Ils ne projettent pas leur lumière sur la mer, mais sur d'autres personnages ou la terre ferme. Farrago déplore que l' «on a[it]

retourné les phares ; on leur a fait éclairer la ville, au lieu d'illuminer l'horizon.[43]»

Il appelle de ses vœux le pouvoir d'émettre «un trou noir. Quelque chose comme un cône d'extinction forant au ventre l'épaisseur du jour[44]», de rester tourné vers les autres. Plutôt que de rediriger la lumière, il désire émettre des messages autrement. Ceux qui se distinguent en s'investissant pour un monde meilleur sont les personnages qui quittent leur phare (Sofia, Farrago) et qui ne l'utilisent pas comme la Gouvernance le prévoit (un gardien de phare dirige sa lumière sur le périphérique pour aider Sofia à le traverser). Les phares n'affirment plus seulement le lien entre les gens de la terre et ceux de la mer, comme l'écrivait encore Léon Berthaut au début du XXe siècle[45], mais participent à la valorisation du lien humain, de l'amour et de l'amitié.

Les dystopies de Damasio et d'Aupy proposent des pistes de réflexion sur la symbolique particulière véhiculée par leurs phares fictionnels. Le genre dystopique se voit souvent attribuer une fonction thérapeutique; en tant qu'écriture «révélatrice d'un certain état de la société[46]», la dystopie part du déclin pour «conduire à imaginer des possibilités d'action.[47]»

Par ce potentiel heuristique, elle se rapproche de l'utopie[48]. C'est la raison pour laquelle «So phare away» et *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, qui insistent sur les caractéristiques utopiques des aspects sémantiques et formels de la narration[49], repensent le phare et du gardien: le premier maintient son rôle d'observateur et de guide tandis que les lecteurs sont encouragés à s'identifier au second afin de conjurer les menaces qui pèsent sur l'humanité. Cette

stratégie est mise en œuvre à travers le rapprochement de l'acte de lecture et des tâches incombant au gardien du phare.

Réflexivité entre utopie et dystopie: responsabilités collectives

Les habitants des phares chez Damasio et Aupy mènent une vie en huis clos et ne quittent presque jamais leur « oupiote.[50]»

Ainsi, quand Thomas décide de conférer au narrateur la responsabilité de gardien, il surprend les lecteurs. Thomas fait passer le bien de tous avant ses propres intérêts[51], ce qui met en avant l'urgence de la situation et confirme le rôle de sauveteur du gardien qui élargit ses modalités d'intervention. Quant à Farrago, l'asphalte est liquide lui permet de rendre visite à Sofia en bateau: «C'est si rare dans ma vie, si précieux de prendre l'air en plein visage hors du phare.[52]»

Croyant que Sofia l'a trompé avec son meilleur ami, il détruit son phare. Sur l'île et sur l'asphalte, le désespoir et la mort attendent les habitants des phares. Cependant, ceux-ci ressentent aussi la menace à l'intérieur des phares dont ils s'éloignent au moment où quelque chose change en leur for intérieur. Alors que l'identification des lecteurs aux habitants des phares est encouragée par l'empathie chez Damasio, Aupy mobilise le rapprochement de la bibliothèque et du phare à travers leur fonction commune d'éclairer, de consoler et de guider. Leur association remonte à l'Antiquité[53] où la bibliothèque et le phare d'Alexandrie constituent deux des sept merveilles du monde:

«Le premier phare dans l'histoire de la navigation, où la lumière était concentrée et réfléchie par un miroir concave: si puissant qu'il pourrait apparemment "atteindre les confins du monde". Mais la lumière de la bibliothèque d'Alexandrie (dans le nouveau bâtiment, la tour est d'ailleurs évoquée dans le cadre de l'inondation de lumière) rayonnait bientôt encore plus loin et devait, en retour, inviter le monde en son sein[54].»

Thomas attire les insulaires dans son phare («Il faisait exprès de perdre [au jeu] pour que je revienne[55]») et tous prennent soin de lui («on l'a fait vieillir notre gardien de phare […] on n'abandonne personne ici.[56]»)
Avant que Thomas décide pour la première fois depuis des décennies de quitter son poste d'observation, le phare devient tout naturellement le lieu de réunion de ceux qui refusent d'adopter un faux chat fourni par l'administration: «À croire qu'on s'était tous passé le mot[57]!»
Comme le phare endosse un nouveau rôle, la façon dont les dissidents se réfèrent à lui souligne le changement («C'est plus un phare ici, c'est un moulin[58]!»)
Suite au réinvestissement du phare comme quartier général des dissidents, son nouveau nom correspond également à une nouvelle dynamique entre ces derniers, qui n'a pas encore de nom[59]. La métaphore du moulin renvoie à l'activité qui caractérise désormais l'intérieur du phare: c'est un lieu encore plus fréquenté qu'auparavant. La métaphore pointe aussi une un paradoxe apparent: alors que, vu de l'extérieur, peu de choses se passent car tous sont assis, boivent et discutent, elle attire l'attention sur les évolutions passant

inaperçues[60]; la résistance qui commence par une évolution psychologique en fait partie

«Il n'est pas sorti grand-chose de tout ça, le vieux du phare nous a écoutés sans dire quoi que ce soit qui a marqué ma mémoire. […] Mais de nous retrouver dans son salon, tous les cinq, avec les mêmes préoccupations, les mêmes doutes qu'on arrivait à peine à formuler, ça nous a fait du bien.[61]»

Elle prépare également une réflexion sur le potentiel métaphorique du phare: «Je pense que nous sommes venus pour vos lumières, Thomas, après tout, vous êtes notre gardien de phare. – Eh! Sergei! […] C'est pas ta spécialité d'habitude les métaphores[62]?»
Progressivement, le narrateur se rend compte du double pouvoir des mots la thérapie et la révolte. La lecture agit comme opérateur de transition entre le passage à l'action dans la fiction et dans le monde réel.
Lorsque Thomas sort du phare, le narrateur prend sa place («garder le phare pour que la lumière reste allumée m'allait bien.[63]»)
Le texte suggère qu'il n'est pas encore prêt à s'engager dans la révolte parce que la prise de conscience nécessaire n'a pas eu lieu. Elle se fait grâce à la petite bibliothèque du phare: «En attendant le retour du vieux, j'ai regardé notre île. Ce qu'elle était devenue, ce qu'elle pouvait devenir. J'étais dans un phare, c'était, je pense, le meilleur endroit pour trouver un peu de lumière dans ce foutoir. La lumière, elle logeait dans l'ampoule, bien sûr, mais aussi sur les

murs.[64]»

Le narrateur a l'impression que la période difficile qu'il traverse se retrouve dans les livres, malgré son caractère inouï. Il est conscient qu'il s'agit d'un effet de perspective («je crois que je choisissais plus ou moins sans le savoir vraiment[65]»), mais cette synchronicité le sensibilise à la nécessité d'agir contre les mensonges de l'administration du continent. En cela, la dystopie émerge comme le reflet des angoisses des humains[66]. Le narrateur comprend également que les actes de lecture et de garde du phare sont intrinsèquement liés: «J'ai veillé tard avec mes bouquins. Après tout, c'est ça un gardien de phare, c'est un veilleur de nuit.[67]»

Tout en préparant le passage du rôle de gardien de Thomas au narrateur, ce rapprochement du phare et de la bibliothèque met en place une mise en abyme : le narrateur qui lit avant de passer à l'action favorise l' *agency* des lecteurs. Ils se reconnaissent d'autant plus dans le narrateur que ce dernier semble se plonger dans des dystopies; cette hypothèse est corroborée par la consolation, l'avertissement et la capacitation résultant de ses lectures, effets qui se recoupent avec les fonctions de la dystopie telle qu'elle est envisagée entre autres par Yannick Rumpala[68]. De cette manière, la novella d'Aupy suscite un «esprit de réaction[69]» dynamisant. L'existence même du mal renvoie au pouvoir de changement qu'ont les lecteurs[70] de dystopies. En ce sens, la dystopie confère des responsabilités à ses lecteurs. Vu que les occupants des phares ne sont pas complètement isolés, mais intégrés dans un réseau de solidarité et de soutien, la responsabilité est portée collectivement.

Conclusion

Très attentifs aux menaces écologiques, politiques et sociales qui pèsent sur l'humanité, les écrivains de science-fiction ne cessent de mettre en avant la cohérence de leurs activités littéraires avec le temps présent. L'articulation des réflexions éthiques et politiques caractérise la SF et joue un grand rôle dans le recueil damasien qui a pour objectif assumé de porter des valeurs et des messages[71]. La novella d'Aupy déploie sa dimension activiste en plongeant les lecteurs dans un monde dystopique afin qu'ils s'engagent dans l'action, partant de leur présent sombre pour «"laisser à désirer" des mondes possibles.[72]»
À l'issue des récits de Damasio et d'Aupy, l'ordre initial n'est pas rétabli: «So phare away» propose une fin ouverte tandis que *L'Homme qui n'aimait plus les chats* se termine sur une note optimise qui ne cache toutefois pas l'inquiétude. Les deux dystopies font ressortir l'ambiguïté des scènes finales qui a pour effet de stimuler la vigilance des lecteurs et de penser les liens possibles à partir du phare. L'œuvre damasienne est à la fois porteuse d'espoir – dans la mesure où un nuage de mots permet de comprendre que Sofia pourrait éventuellement rejoindre Farrago et rectifier le message erroné[73] – et source de détresse, car Farrago fait exploser son phare. Cependant, il crée ainsi une passerelle sur le périphérique («un pont de fortune pour traverser le fleuve automobile[74]») qui permet aux humains de se rejoindre et d'établir le contact sans polluer le ciel. Farrago utilise son phare d'une manière à la fois destructrice et créatrice. Dans l'excipit de la novella d'Aupy, le narrateur fait une révélation majeure: «Ton grand-père a toujours su rester lui-même. C'était son exemple sans doute qui

nous a contaminés. Dommage qu'il n'ait pas pu te voir avant. Depuis le temps qu'il attendait dans son phare.[75]»

Thomas pourrait donc avoir retrouvé sa famille à son insu, ce qui implique que le métier de gardien du phare est transmis d'une génération à l'autre. De plus, cet excipit constitue une métalepse qui, à travers l'apparente adresse aux lecteurs, pointe la porosité des mondes intradiégétique et extradiégétique. Pour cela, cette figure de style apparaissant fréquemment dans les écritures dystopiques[76] déploie une puissance qui saisit les lecteurs; elle contribue donc directement à les empuissanter.

La reprise du phare par le narrateur montre également que ce monument contribue à engendrer l'agentivité à travers le sentiment de responsabilité. En effet, la présence d'un gardien après la départ des continentaux et des chiens envoie un signal fort aux lecteurs: comme il continue de veiller, les insulaires ne sont pas hors de danger; de ce fait, l'humanité doit elle aussi rester vigilante parce qu'un avenir meilleur reste toujours à créer. Dans l'optique de faire advenir un monde plus désirable, ce qui relève du devoir de chacun, la nécessité d'y œuvrer incessamment peut se transformer en action concrète dans le monde réel grâce au gardien du phare. Aux occupants des phares incombe donc le rôle indispensable de maintenir les humains alertes et attentifs. Le mode de vie sur l'île après l'événement affreux correspond en fait à un mode de vie prophylactique capable d'amortir, voire d'éviter une catastrophe similaire.[77]

Dans les dystopies contemporaines, les phares concourent la réorientation des comportements et la mise en avant de l'action, et leur mobilisation dans la

fiction laisse entendre qu'un changement est possible[78]. Dans cette perspective, la dystopie parvient à servir l'agentivité en «repér[ant] les "signaux faibles" dans le présent pour proposer expériences de pensée et distance critique à ses lecteurs.[79]»

Ceux-ci adoptent les objectifs des phares et de la science-fiction: scruter les évolutions et offrir l'assistance lorsque le monde complexe met en échec les manichéismes, forçant les humains à naviguer à vue.

Note

1. Alain Damasio, *So phare away*, in Alain Damasio, *Aucun souvenir assez solide*, Paris, Gallimard, coll. «Folio science-fiction», 2019 [1^ éd. 2007].
2. Isabelle Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2023 [1^ éd. 2019].
3. Ibidem, p. 124.
4. Ibidem, p. 97.
5. Cette spatialité bipartite est particulièrement saisissante dans les œuvres audiovisuelles : que l'on songe par exemple à *Metropolis* de Fritz Lang (1927) ou *Brazil* de Terry Gilliam (1985).
6. A. Damasio, *So phare away,* cit., p. 169.
7. Ibidem, p. 178.
8. Jean-Michel Calvez, *Résilience et renaissance. Les scénarios post-apocalyptiques dans la littérature de science-fiction*, in "Prospective et stratégie", vol. 1, n. 9, 2018, p. 78.
9. En effet, conduire une voiture est « inimaginable» et « contraire à l'éthique» (A. Damasio, *So phare away,* cit., p. 158) pour les occupants du phare, conscients du désastre écologique dont l'humanité elle-même est responsable.
10. Ibidem, p. 156.
11. Ibidem, p. 159-160.
12. Christophe Duret, *Habiter les interstices et leurs possibilités: les discours utopiques et méta-utopiques dans*

Les Furtifs, C@PTCH@ *et* Hyphe…? *d'Alain Damasio*, in "Quêtes littéraires" , n. 11, 2021, p. 224.

13. A. Damasio, *So phare away,* cit., p. 55.
14. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 16.
15. Ibidem, p. 29.
16. Ibidem, p. 14.
17. Ibidem, p. 67. Le narrateur-protagoniste donne aussi l'exemple de Myriam, la boulangère qui passe des heures approximatives, adaptées aux réalités de l'île, à des heures fixes et précises qui relèvent davantage du mode de vie sur le continent.
18. Ibidem, p. 41. Le paratexte de l'œuvre d'Aupy mérite d'être mentionné dans ce contexte: l'auteure place deux citations tirées de *Fahrenheit 451* et de *1984* en tête; non seulement les références à ces dystopies annonce certaines problématiques aux lecteurs avertis, elles comportent aussi chacune un nombre en relation étroite avec les dérives de l'humanité dénoncées par Bradbury et Orwell.
19. «Il n'avait pas de chat, notre gardien de phare. Pas qu'il ne les aimait pas, il s'en foutait, voilà tout. Il ne voulait pas s'en occuper, mais il trouvait bien qu'ils existent. La plupart du temps, il n'en voyait pas la moitié d'une moustache, mais il savait qu'ils étaient là, comme les étoiles dans le ciel. » Ibidem, p. 19.
20. *Le Blog Gallica*, «Contre vents et marées: une petite histoire des phares », consulté le 22 septembre 2024. On lira également la première partie historique de l'ouvrage de Ray Jones, *The Lighthouse Encyclopedia: the Definitive Reference*, Guilford, Globe Pequot Press, 2013 [1^ éd. 2004].
21. A. Damasio, *So phare away,* cit., p. 200.
22. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 22. Toutefois, il convient de signaler l'ambiguïté que cette expression peut comporter: si la femme passe sous les rayons, cela peut signifier qu'elle n'est pas illuminée et se déplace donc à l'ombre, ce qui trahirait ses mauvaises intentions.
23. Tom Nancollas précise que les phares sont «beautifully designed, but never really seen. As architecture, they are defined by this distance from us and by a unique duality: in daylight a building, at night only a light.» *The Guardian*, «Storms and solitude: the literature of lighthouses», consulté le 22 septembre 2024. L'auteur fait aussi allusion à cette dualité dans l'introduction de son ouvrage *Seashaken Houses: A Lighthouse History from Eddystone to Fastnet,* Londres, Particular Books, 2018.
24. Ce terme et son équivalent français «agentivité» seront entendus dans le sens de « capacité à faire des choix, prendre des décisions et gérer des situations complexes d'un individu ou d'un groupe qui se rend compte du contrôle qu'il est capable d'exercer.» Cette définition s'inspire notamment des contributions d'Yves Claravon et de Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo qui considèrent l' *agency* comme l'accomplissement ou la concrétisation de l' *empowerment* («encapacitation»). Yves Clavaron, *Agency,*

empowerment, mimicry ou quelques concepts postcoloniaux à l'épreuve de la littérature, in Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pouvoir de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 154; Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, *Crime et colère dans quelques romans mauriciens, agency, empowerment féminins ?,* in Ibidem, p. 165.

25. Sophie Guermès, *Introduction,* in Sophie Guermès (dir.) *Phares en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 8.
26. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 82.
27. Ibidem, p. 92.
28. S. Guermès, *Introduction,* cit., p. 7.
29. Marcelo Puppi, *L'imagination des phares chez Léonce Reynaud*, in "Livraisons de l'histoire de l'architecture", n. 24, 2012, p. 53.
30. S. Guermès, *Introduction,* cit., p. 7 . Selon Marcelo Puppi, «[i]ls deviennent ainsi des témoins privilégiés du cycle vital de l'univers, ou plutôt, ils favorisent ainsi la prise de conscience de ce cycle, aussi bien chez ses utilisateurs que chez de simples observateurs.» M. Puppi, *L'imagination des phares chez Léonce Reynaud*, cit., p. 53.
31. Voir Vincent Guigueno, *Des phares-étoiles aux feux-éclairs. Les paradigmes de la signalisation maritime française au XIX e siècle*, in "Réseaux", vol. 5, n° 109, 2001, p. 110.
32. Sofia veut « porter vers le jour les moins lumineux qu'elle. La plupart des membres de sa caste se contentaient de traduire, vite et bien […]. Ils étaient nourris par la Gouvernance en conséquence. Sofia s'était concentrée sur la plus modeste (pour moi la plus cruciale) des missions: celle de passeuse. Celle qui consistait à traduire un message d'un code singulier, parfois unique, dans un langage optique que tout le monde puisse comprendre.» A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 176.
33. «Y avait la mer et ses tempêtes qui rythmaient les saisons; y avait le vent qui vous prend au corps, qui vous rappelle que le monde existe, c'est important ça de sentir que le monde existe; et nos chats qui ronronnaient comme la mer et le vent. C'étaient les trois instruments de la musique de notre île.» I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 20.
34. Ibidem, p. 95.
35. Ibidem, p. 119.
36. *Encyclopaedia Universalis*, «Phares», consulté le 22 septembre 2024.
37. A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 159.
38. On parvient à distinguer des mots-clés comme «ATTENTION» en majuscules ou encore «Amplitude exceptionnelle» ce qui, dans le cas d'une «Marée d'asphalte», annonce des dégâts très importants («La Ville

risque d'être recouverte à plus de 90%.») Ibidem, p. 155.

39. Jean-Paul Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, coll. «L'horizon des possibles», 2019, p. 56.
40. A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 191.
41. Voir par exemple Yves Citton et Jacopo Rasmi, *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Paris, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 2020.
42. «Yet, however inescapable this future may be described as, the very existence of such a narrative presupposes that the political community it tries to reach is actually able to do something to thwart it. Oddly enough, a successful dystopia aims at making itself obsolete: once the world it depicts is identified as a possible future, it seems to empower its readers again, restoring a "sense of possibilities" that eventually makes alternative pathways thinkable.». Frédéric Claisse et Pierre Delvenne, *Building on anticipation: dystopia as empowerment*, in "Current Sociology", vol. 63, n. 2, 2015, p. 156.
43. A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 200.
44. Ibidem, p. 161-162.
45. Léon Berthaut *Histoire et légendes des phares*, Gorron, Nos chères provinces, coll. «Aventures et aventuriers», 2023 [1^ éd. 1920].
46. Cécile Leconte et Cédric Passard, *Avant-propos: Retour vers le futur? La dystopie aujourd'hui*, in "Quaderni", n, 102, 2020-2021, p. 17.
47. Ibidem, p. 22.
48. *Fabula*, «Des mondes parfaits», consulté le 22 septembre 2024.
49. Ces caractéristiques sont définies par Alain Pagès, *Des mondes parfaits aux mondes possibles: les territoires équivoques de l'utopie*, in "Quaderni" , n. 41, 2000. Il s'agit des constantes suivantes: l'insularité, l'intemporalité, l'autarcie ainsi que la réglementation ou la planification urbaine.
50. Ce terme apparaît aussi bien chez Aupy que chez Damasio chez la première, il fait référence à la construction architecturale; chez le second, c'est le nom d'une enfant vivant dans un phare et chez qui se rend Sofia afin d'informer Farrago de sa grossesse. L'être humain et le phare se trouvent dès lors désignés par le même nom.
51. «Le vieux Thomas – qui était moins vieux à ce moment – ne pouvait pas lâcher son phare, mais sa femme ne pouvait pas risquer son gamin [nécessitant l'attention médicale sur le continent]. Elle n'est jamais revenue, même pas par temps clair. J'ai toujours pensé que le vieux ne quittait pas sa tour à cause de ça, comme s'il avait peur qu'elle se pointe juste le jour où il serait sorti acheter un pain.» I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 42.

52. A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 168.
53. Encore au XIXe siècle, le directeur du Service des phares et balises Léonce Reynaud décide de mettre à disposition des bibliothèques aux gardiens de phare, comme le rappelle Chantal Reydellet (*La Jaune et la Rouge*, «Des bibliothèques dans les phares à la fin du XIXe siècle», consulté le 22 septembre 2024).
54. «Das erste Leuchtfeuer der Schiffahrtsgeschichte, wo durch einen Hohlspiegel das Licht gebündelt und reflektiert wurde: So stark, dass es angeblich "bis ans Ende der Welt" reichte. Das Licht der Bibliothek von Alexandria aber (im Neubau wird mit der Lichtdurchflutung übrigens der Turm zitiert) strahlte bald noch weiter aus und sollte umgekehrt die Welt hereinholen.» *Der Standard,* «Die Bibliothek als Leuchtturm», consulté le 22 septembre 2024. Traduction personnelle.
55. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 18.
56. Ibidem, p. 43.
57. Ibidem, p. 50.
58. Ibidem, p. 51.
59. «[U]n truc se passait là, entre nous. À se chauffer les mains aux tasses en émail, à se chauffer le corps au vieux poêle et le cœur aux autres, oui, il se passait quelque chose. » Ibidem, p. 54.
60. Certains mouvements invisibles sont négatifs – par exemple, la lente acceptation des faux chats par certains insulaires –, d'autres laissent entrevoir une amélioration de la situation, comme c'est justement le cas des réunions au phare qui agissent sur les relations interpersonnelles et l'état émotionnel des dissidents.
61. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 59.
62. Ibidem, p. 54.
63. Ibidem, p. 99.
64. Ibidem, p. 101.
65. Ibidem, p. 103.
66. Irène Langlet affirme que la dystopie suscite la peur d'un avenir catastrophique (*Le Temps rapaillé. Science-fiction et présentisme,* Limoges, PULIM, coll. «Médiatextes», 2020).
67. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 104.
68. En plus de l'article de blog très éclairant de Yannick Rumpala (*Le blog de Yannick Rumpala*, ««Sur les fonctions possibles des récits apocalyptiques et dystopiques», consulté le 22 septembre 2024), où Rumpala identifie explicitement plusieurs fonctions de la dystopie (critique, cathartique, d'habituation et de capacitation), on lira aussi ses monographies *Cyberpunk's not dead. Laboratoire d'un futur entre technocapitalisme et post-humanité*, Saint-Mammès, Le Bélial, coll. «Parallaxe», 2021, et *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll.

«L'environnement a une histoire », 2018. Ses articles *Inventer un au-delà du capitalisme par la (science-)fiction? Comment l'imaginaire trouve des lignes de fuite en déconstruisant*, in "Cités", n° 95, 2023, et *Que faire face à l'apocalypse ? Sur les représentations et les ressources de la science-fiction devant la fin d'un monde*, in "Questions de communication", n. 30, 2016, sont aussi éclairants.

69. C. Leconte et C. Passard, *Avant-propos: Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui*, cit., p. 21.
70. «Yet, however inescapable this future may be described as, the very existence of such a narrative presupposes that the political community it tries to reach is actually able to do something to thwart it. Oddly enough, a successful dystopia aims at making itself obsolete: once the world it depicts is identified as a possible future, it seems to empower its readers again, restoring a "sense of possibilities" that eventually makes alternative pathways thinkable.» F. Claisse et P. Delvenne, *Building on anticipation: dystopia as empowerment,* cit., p. 156.
71. *Le Bû de la Rue*, « Rencontre avec Alain Damasio», consulté le 22 septembre 2024.
72. Alice Carabédian, *" Utopier le désir!": entretien avec Alain Damasio*, in "Tumultes", n° 47, 2016, p. 73. Claisse et Delvenne développent l'idée d'un point d'inflexion à partir duquel l'histoire de l'humanité peut prendre une nouvelle direction (F. Claisse et P. Delvenne, *Building on anticipation: dystopia as empowerment,* cit., p. 159 sqq).
73. A. Damasio, *So phare away*, cit., p. 203. La mention d'une chaloupe volée permet la possibilité que Sofia rencontre Farrago avant qu'il se tue ou soit tué.
74. Ibidem, p. 199.
75. I. Aupy, *L'Homme qui n'aimait plus les chats*, cit., p. 124.
76. *Colloques Fabula,* «Vivre en dystopie mais lutter contre. La fiction d'anticipation comme expression militante», consulté le 22 septembre 2024.
77. C'est aussi ce que suggère Guillaume de Prémare lorsqu'il écrit: «La collapsologie est une théorie de l'effondrement inéluctable de notre civilisation moderne: un effondrement technique, économique, financier, écologique. Il faudrait s'y préparer en adaptant d'ores et déjà nos modes de vie, en nous habituant à une certaine frugalité, à cultiver la terre, à vivre avec une économie de moyens technologiques.» *Aleteia,* «Dans l'air du temps, une soif d'apocalypse», consulté le 22 septembre 2024.
78. Cette conviction est également développée par F. Claisse et P. Delvenne, *Building on anticipation: dystopia as empowerment,* cit.
79. Fleur Hopkins-Loféron, *La science-fiction face à la covid-19*, in Claudia Senik (dir.), *Pandémies: nos sociétés à l'épreuve*, Paris, La Découverte, coll. «Recherches», 2022, p. 194.

Fatima Seddaoui

Pour une réflexion esthétique du phare dans un film policier, L'Homme de Londres de Béla Tarr

Come citare questo articolo:
Fatima Seddaoui, *Pour une réflexion esthétique du phare dans un film policier, L'Homme de Londres de Béla Tarr*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 8, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12028

1. Introduction

Béla Tarr est révélé par son film de science-fiction, *Hotel Magnezit*, sorti en 1978. Néanmoins, celui-ci attendra 1994, pour sa première consécration, (Prix Caligari au Festival de Berlin) concernant son film *Le Tango de Satan*, un opus qui dure 7h30 minutes qui amorce et signe son esthétique filmique, par l'emploi de plans-séquences qui s'éternisent ou l'usage récurrent du noir et du blanc qui invite d'emblée le spectateur sur le plan de la création. En 2008, sort en salle son film, *L'Homme de Londres,* la troisième adaptation du roman policier de Georges Simenon après celle de 1943, réalisée par Henri Decoin avec les dialogues de Charles Exbrayat avec Fernand Ledoux et, une autre, en 1947, titrée *Le Port de la tentation* (*Temptation Harbour*) de Lance Comfort avec Robert Newton où le phare occupe remarquablement une place de choix dans le récit filmique policier. En effet, dans une adaptation le réalisateur choisit à sa guise ce qu'il souhaite ou non maintenir, supprimer ou encore, ajouter afin d'orienter son intrigue. C'est une démarche transgénérique qui relève du choix des scénaristes. Ainsi, peut-on se demander: vont-ils maintenir tout le texte? Comment passent-ils du roman à l'image? Retenons par exemple *Le Port des brumes* de Georges Simenon, qui a pour cadre

«un petit port, là-bas, entre Trouville et Cherbourg[1]»,

précisément Ouistreham[2] qui fait office de cadre spatial de l'intrigue policière, une commune située dans le département du Calvados, en région Normandie dont la plage de débarquement Sword Beach en fait partie. Le phare y est présent par exemple dans ce

roman dès ses premières pages, lorsque le commissaire Maigret avec la gouvernante Julie, ramènent le capitaine Joris à son domicile, situé près du phare, à Ouistreham. Pour préciser, on y lit:

"On traverse le village de Ouistreham. Julie baisse la vitre. Vous irez jusqu'au port et vous franchirez le pont tournant… Arrêtez-vous à la maison qui est juste à côté du phare. (…). Il n'y avait que le phare et une maison à un étage, entourée d'un jardin. (…)[3]".

Si le roman fait figure d'un phare, les réalisateurs l'évacuent de l'image filmique. Effectivement, ses réalisateurs[4], Jean-Louis Muller et Claude Barma déplacent son intrigue dans la commune de Port-en-Bessin-Huppain qui se trouve toujours dans le département du Calvados, en région Normandie où le phare y est absent. Qu'en est-il du phare du film policier de Béla Tarr, *L'Homme de Londres* ? Comment est-il mis en scène ? Quelles sont ses caractéristiques ? Comment évolue-t-il par rapport à l'enquête policière ? Telles sont les questions qui seront posées, dans le cadre de notre réflexion, qui interrogeront, outre ses spécificités et ses potentialités, ses critères esthético-filmiques autour du phare. En effet, à travers une analyse esthétique du film *, L'Homme de Londres* de Béla Tarr *,* l'objectif de notre article est d'y caractériser le rôle du phare, un bâtiment maritime rarement objet de réflexion dans le film policier adapté du roman de Georges Simenon; néanmoins, qui fait son apparition dans le film de Béla Tarr.

2. Du roman au film policier: un phare

Dans *L'Homme de Londres* de Georges Simenon, le récit policier se déroule à Dieppe, dans l'aérogare maritime qui n'existe plus de nos jours. Un aiguilleur, Maloin y travaille, ancré dans sa routine quotidienne, signe d'ennui et de répétition qui le positionne dans une existentialité morne et sans saveur. Dès les premières pages du roman, l'auteur pose le décor maritime de Dieppe où il y est décrit :

"Il était aiguilleur. Contrairement aux autres aiguilleurs dont la cabine se trouvait en dehors de la vie normale, plantée parmi les voies, les remblais et les signaux, il avait la sienne en pleine ville et même en plein cœur de la ville. Cela tenait à ce que sa gare n'était pas une vraie gare mais une gare maritime. Les bateaux qui arrivaient d'Angleterre deux fois par jour, à une heure et à minuit, se rangeaient le long du quai. Le rapide de Paris, quittant la gare ordinaire, à l'autre bout de Dieppe, traversait les rues comme un tramway et s'arrêtait à quelques mètres du navire. Il n'y avait que cinq voies en tout, et pas de palissade, pas de talus, rien qui séparât le monde du monde du rail du monde tout court. Maloin avait trente-deux marches à franchir et au sommet de l'échelle il trouvait la cabine vitrée où son collègue de jour boutonnait déjà son pardessus[5]".

Un soir alors qu'il est à son poste, celui-ci assiste du haut de sa tour, à une altercation qui

se solde par un homicide dont la victime tombe à l'eau avec une valise remplie d'argent. Après avoir attendu que la rue se désertifie, Maloin récupère cette mallette qu'il découvre pleine de billets qu'il tentera de cacher autant à ses proches qu'aux autres. Néanmoins, témoin il devient coupable du vol de cette valise et, plus tard meurtrier de l'assassin de Teddy. Dès lors, Brown, l'assassin de ce dernier le poursuit, le traque afin qu'il lui restitue l'argent volé. Entre culpabilité et cupidité, l'aiguilleur est tiraillé entre garder l'argent et dénoncer le crime de Brown. L'enquête évoluant, le commissaire enquête non pas sur ce vol mais un double crime. En effet, Brown qui s'est caché, est tué dans le cadre d'une légitime défense par Maloin. Celui-ci alors tiraillé entre la culpabilité et la rédemption, finit par se dénoncer. Dans son film, Béla Tarr déplace le décor en Corse, précisément dans le vieux port de Bastia qui possède en fait deux phares dont les salles respectives sont rouges et vertes, même si dans le film il n'y est aucunement mention du lieu de l'intrigue. Introduit par un long plan-séquence d'un bateau avec des alternances de plans plus ou moins rapprochés, la caméra filme ensuite une gare ferroviaire qui permet dans son ensemble de localiser un port nocturne et brumeux avant d'identifier un homme dans une tour qui observe les allées et les retours des passagers et des trains. Si le roman se tient à Dieppe, ici il n'y est indiqué aucune précision de l'endroit de l'intrigue sinon un port, avec un aiguilleur qui sera témoin d'un meurtre et, qui sera ensuite traqué par Brown pour récupérer l'argent volé par Malouin[6], qui deviendra à son tour, meurtrier après avoir tué Brown, l'assassin de Teddy. Il faut préciser que cette enquête est menée par le commissaire Morrison. Sommairement, Béla Tarr choisit un port avec son phare, non localisé, avec les mêmes personnages principaux pour sa retranscription filmique de l'œuvre de Georges Simenon.

3. Crime et fiction policière – Un port: entre son phare et sa cathédrale

Le phare est observable dans le film à deux moments de l'intrigue policière : d'abord, juste après l'interrogatoire du commissaire Morrisson qui accuse Brown du cambriolage du coffre-fort de Mitchell, qui l'a engagé à résoudre cette affaire et, avant l'intervention de Malouin dans la boucherie dans laquelle sa fille Henriette y est employée en tant que bonne à tout faire. Ce plan-séquence qui dure assez longtemps est une présentation du personnage principal avec les éléments spatiaux-temporels du film, précisément situé après le crime d'un homme tombé dans l'eau du port, la veille, lors de la garde de Malouin. En effet, celui-ci est aiguilleur. Et, il a une fille Henriette qui travaille dans une boucherie à qui il ordonne :

"-Ramasse tes affaires et viens"

tandis que sa patronne crie haut et fort :

"- «Henriette je t'interdis de partir d'ici.
– Tu ne resteras pas une minute de plus. Va t'habiller dépêche-toi !
– Mais il faut qu'elle finisse sa semaine[7]».

Cette séquence est à rapprocher avec celle de la marche de Malouin sur le quai, observable plutôt. Néanmoins, elle est caractérisée cette fois par le bruitage de l'horloge, accrochée sur le mur du magasin, observable à son arrière-fond, cadrée dans un plan fixe. Ce faisant, ce tic-tac est à relier avec le phare immuable qui ne bouge pas et semble traverser tous les temps. Phénomène marqueur de temporalité qui s'étire doucement, sans fin à l'image des plans-séquences qui durent *a minima* 3 minutes. En effet, c'est un usage fréquent chez le réalisateur:

"Les lents mouvements de la caméra qui partent d'une pile de verres, d'une table ou d'un personnage, remontent vers une cloison vitrée (…). Un film de Béla Tarr, ce sera désormais un assemblage de ces cristaux de temps où se concentre la pression cosmique plus que toutes autres ces images méritent d'être appelées des images-temps(…)[8]".

En ce sens, le phare observable lors de cette promenade est inévitablement en lien avec ses éléments associés au temps, qu'ils soient sonores (l'horloge, le cri des mouettes, le ressac des vagues), spatiaux (le port, la tour) qui sont en résonnance avec le phare, une donnée parmi d'autres, intégrée à l'intrigue policière. Qu'en est-il de ce phare dans ce plan ? D'abord, nous découvrons un décor maritime car le personnage se déplace tout le long du port. Ce faisant, le cadre marin domine avec ses bruitages composés des cris de mouettes, du ressac des vagues ou du vent. Plutôt, il faut savoir que cette marche précède sa sortie du café-hôtel où Malouin y a entendu l'interrogatoire du commissaire Morrisson alors qu'il était assis au comptoir pour y boire un verre. Béla Tarr introduit le phare dans un cadre spatial marin avec un phare à l'extrémité d'un plan lorsque l'aiguilleur est en train de marcher en direction de la boucherie. Le décor n'est pas anodin, déjà André Bazin dans son article, "Le décor est un acteur", le valorise et, l'évoque en ces termes :

"rôle dramatique du décor, disions-nous, mais en fonction de ce qu'il faudrait appeler la psychologie du décor. Le décor sert à constituer les personnages tout autant que le jeu des acteurs eux-mêmes[9]".

En outre,

"Le décor est ordinairement, est là avant que le personnage y pénètre et survit à son passage. Ce ne sont plus les relations qui déterminent les situations, c'est le monde extérieur qui pénètre les individus, envahit leur regard et leur être même[10]".

Malouin marche longtemps sur le port, quand à l'arrière-fond d'un plan, le phare y est

visible. Il faut savoir que Béla Tarr a déplacé l'intrigue dans un port en Corse, précisément dans le vieux port de Bastia qui a deux phares, l'un rouge et, l'autre vert. Pour ce faire, le film :

"est aussi le plus singulièrement déterritorialisé, celui dont le jeu de références croisées brouille le plus la carte géographique. Adaptée d'un roman de Simenon, son intrigue criminelle est transposée de Normandie en Corse, refondue dans la prose saturnienne du scénariste László Krasznahorkai[11]".

Déterritorialisé, l'espace marin propose avec son phare, un plan panoramique dans le cadre d'un *travelling* latéral; ensuite, durant un instant, l'on découvre un autre plan fixe et furtif du phare localisé à l'extrémité de la jetée avant de l'observer toujours à l'arrière-fond du plan suivant, où il y est observable maintenant, derrière Malouin qui poursuit son chemin inéluctablement, plusieurs minutes durant, avant de rentrer dans la boucherie dans laquelle sa fille Henriette travaille en qualité de bonne à tout faire. Il faut savoir que, dans le vieux port de Bastia, on y identifie deux phares dont un vert et, celui en question présent dans le plan-séquence, qui est blanc dont sa salle de veille est de couleur rouge[12]. Cet extrait qui dure 3 minutes se situe juste après l'interrogatoire de Brown, dirigé par le commissaire Morrisson et la sortie du domicile de Malouin, saisie dans le miroir, localisé dans le couloir dans le cadre d'un *travelling* latéral. Sa promenade est filmée, en plan rapproché à hauteur du buste latéral du personnage ; ensuite de dos, toujours en plan rapproché qui scande le récit policier. En effet, il semble porter au sens figuré comme au sens propre tout le poids de la culpabilité qui encombre pratiquement l'image visible dans cette séquence, corroborée par la présence de la cathédrale, observable aussi à l'arrière-fond de l'image durant sa promenade avant de se retrouver face à celle-ci. Référence religieuse, elle n'est pas insignifiante car elle est présente dans l'univers romanesque de Georges Simenon. On ne peut s'empêcher de penser au film, *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre,* réalisé en 1959, par Jean Delannoy où la dimension religieuse y est en relation avec le crime. C'est le cas de l'évocation du missel, objet sacré qui sera profané et détourné de sa fonction initiale. Ainsi, deviendra-t-il l'objet du crime, plus précisément, cachera-t-il le faux article du journal inséré dans ce dernier qui annoncera le suicide du comte de Saint-Fiacre dont la vive émotion suscitée par la lecture de cette information dramatique provoquera la mort de la comtesse, sa mère. Revenons au plan mentionné plus haut qui évoque outre la culpabilité, déjà le poids du péché: celui de l'homicide de Brown dont il a été témoin sur le quai la veille et, qu'il a croisé plutôt en lui claquant la porte de l'hôtel-café au nez, événement qui préfigure le crime accidentel à venir de Malouin dans le cadre de son aide à Brown. Le cadre spatial marin est celui du port de Bastia avec son phare en lien manifestement avec son église qui fait écho aux interdits de l'homme : « Tu ne voleras point. Tu ne tueras point ». Si la mer est calme, celle-ci n'est qu'illusion, la tempête sous le crâne de Malouin va bouleverser toutes

ses valeurs: doit-il rendre l'argent de Teddy? Doit-il dénoncer le crime de Brown? Telles sont les questions désormais que l'aiguilleur se pose. Le phare, métaphore de sa conscience, du tiraillement entre le bien et le mal des actes de Malouin, tout comme la cathédrale présente à ce moment précis rend compte de ses actes. En effet, de témoin initial d'un crime sur le quai, celui-ci change de statut devenant ainsi, à la fois un voleur de mallette de billets et un criminel, car il ôtera la vie à Brown en voulant lui apporter des victuailles alors qu'il s'était réfugié dans la cabane, après avoir été dénoncé par sa fille Henriette. Évènement qui fait basculer la vie de Malouin et celle de l'enquête policière.

4. Le phare et ses doubles

4.1. La tour de l'aérogare maritime

L'intrigue policière s'amorce en partie, en tout cas, dès l' *incipit* filmique et, s'organise autour de la tour de l'aérogare où y travaille Malouin. Cette tour rappelle en fait, le phare localisé sur la jetée, visible lors de la longue marche de ce dernier en direction du boucher où il y va pour débaucher sa fille, Henriette. Quelles sont les caractéristiques de cette fameuse tour ? À l'architecture rectangulaire dont la cabine, avec ses grandes et longues baies vitrées, a une forme à la fois hexagonale et circulaire, celle-ci est accessible par une échelle sécurisée, descendue par l'aiguilleur-témoin le soir même du crime de Teddy. Pour ce faire, la caméra a suivi sa descente par un *travelling* qui épouse ses mouvements autrement dit, de haut en bas. Avant tout, il convient de remarquer que sa tour est à l'affiche du film et programme dès lors, le crime en rapport avec celle-ci. Cette proximité formelle de la tour avec le phare n'est pas anodine, plus qu'une ressemblance, et tout comme le phare, à son sommet l'aiguilleur a une vision panoramique du paysage environnant ce qui lui a permis d'être le témoin du meurtre de Teddy. Pour illustrer notre propos, arrêtons-nous, à présent sur le plan fixe qui scande le film. Récurrent, celui-ci présente ce monument central de la fiction filmique. Effectivement, il est l'objet autour duquel se construit celle-ci. Il y occupe une place de plan remarquable, notamment dans les plans où la caméra privilégie ses postures : en plan fixe cadré d'ensemble, panoramique ou encore circulaire très long, ou bien quand la caméra de l'intérieur saisit l'extérieur, à travers les longues baies vitrées de la tour. Parfois, le réalisateur n'hésite pas à la filmer sous des angles de vues différents et variés, de la sorte de la présenter dans ses différentes positions valorisant ainsi son imposante et mystérieuse beauté car cette tour est souvent filmée de nuit contrairement au phare qui apparaît de jour. Pour ce faire, son plan d'ensemble descriptif permet de situer l'intrigue policière. Ainsi, le phare est mis en valeur par un plan fixe panoramique à valeur descriptive. En effet, à travers la fenêtre de la chambre de Malouin, la caméra invite le spectateur à apprécier le paysage marin avec son phare, lui proposant une image presque picturale de celui-ci. D'abord, en plan rapproché à travers sa fenêtre; ensuite, en plan éloigné juste après la discussion du commissaire

Morrison avec Brown. "Picturalisé", le phare se présente alors comme un tableau marin avec au centre son phare, objet d'attention du spectateur et de l'aiguilleur Malouin. Cette séquence se situe juste avant l'arrivée de sa fille Henriette qui lui annonce la présence d'un homme dans la cabane où il s'y rendra avec des victuailles, devinant qu'il s'agit de Brown. Si le phare est observable le jour, la tour de l'aiguilleur l'est de nuit, uniquement. En effet, outre l'obscurité, le brouillard, la brume, la nuit sied tant au genre policier. La tour, double du phare est le point central à partir duquel les événements semblent s'organiser. Elle est l'œil-observateur, témoin du crime qui s'articule entre la scène du quai et celle du domicile de Malouin, souvent dans un registre de clair-obscur que le réalisateur a déjà utilisé dans ses films précédents. Pour ce faire, le réalisateur fait un usage d'un plan en contre-plongée, à peine éclairé par la lumière du réverbère qui rappelle de façon incontestable cette dualité intérieure vécue de Malouin. Tiraillé entre la peur et le silence, Brown occupe et surveille les espaces de Malouin pour exercer sur lui une pression malveillante.

4.2. Malouin, l'aiguilleur: observateur et témoin

Dans le prolongement caractéristique de cette tour, il convient d'indiquer que l'aiguilleur est métaphoriquement la tour elle-même, témoin de ce qui s'est déroulé sous ses yeux. Scène aisément semblable à une tragique grecque.

" Un spectacle et le lent déplacement qui nous conduit vers celui qui le regarde; une masse noire floue qui se révèle être un personnage vu de dos. L'homme derrière une fenêtre reviendra plusieurs fois dans les films selon des modalités diverses. (…). C'est, au début de *L'Homme de Londres*, l'employé Maloin qui, à travers les carreaux de son poste d'aiguillage, voit la valisée jetée du pont du bateau et le meurtre d'un des complices[13]".

Le réalisateur met en scène un aiguilleur qui travaille dans la tour de verre d'une aérogare maritime.

" À travers le carreau d'une fenêtre, dans une petite ville de Normandie ou de la plaine hongroise, le monde vient lentement se fixer dans un regard, s'imprimer sur un visage; peser sur la posture d'un corps, modeler ses gestes et produire cette division du corps qui s'appelle âme: une divergence intime entre deux attentes (…). De l'autre côté de la fenêtre, il y a les lieux clos où les corps et les âmes coexistent, où se rencontrent, s'ignorent, s'assemblent ou s'opposent ces petites monades faites de comportements acquis (…)[14]."

Ce faisant, il fait un usage fréquent du gros plan pour valoriser, souvent de manière suggestive, l'isotopie visuelle par le regard. Pour ce faire, l'aiguilleur devient témoin de son environnement, des allers et retours des bateaux et des trains :

"Une manière d'absolutiser l'acte de voir (…)[15]".

Il regarde et souvent, en hors champs pour signifier l'importance de l'observation qui perce l'invisible et par extension ce qui est caché derrière la brume et l'obscurité, elles-mêmes métaphores du mal ou du crime qui se joue finalement sur le quai, (au sens de spectature). Métaphore visuelle, il est l'œil de la tour qui observe et qui permet de voir à travers le bouillard, l'homicide de l'homme de Londres. De plus, c'est le point à partir duquel on peut voir l'horizon, la mer comme le phare qui invite tout un monde poétique par la présence de la brume et du brouillard qui renforcent une aura de mystère et de questionnements chez le spectateur. En outre, on notera un travail d'esthétisation au niveau visuel amplement utilisé. Un exemple révélateur, l'emploi de la métonymie, figure stylistique visuelle qui prend la forme d'un œil présent dans les plans en champ-contrechamps extérieurs notamment lors des échanges entre les regards entre Brown levant sa tête en direction de cette tour derrière laquelle l'aiguilleur Malouin, localisé derrière ses longues baies vitrées, se substitue à l'œil du bâtiment en question.

Conclusion

Dans le film, *L'Homme de Londres* de Béla Tarr, on ne peut ignorer tout le travail d'esthétisation construit autour du phare même s'il y est visible dans deux séquences uniquement : l'une est en relation avec la présentation de l'aiguilleur de la tour de l'aérogare maritime, Malouin observable après le crime de Brown qui a tué Teddy, scène qui le positionne en qualité de témoin de celui-ci et ; l'autre, avant le crime de Brown caché, dans sa cabane qui est tué par Malouin. En arrière-plan ou sur le devant de la scène, il semble que le phare fonctionne comme un élément de bascule incontournable du récit filmique policier. Malouin, témoin devient un criminel car il a cédé à la tentation ainsi que l'a mentionné le film de Lance Comfort, sorti en 1947 titré *Le Port de la tentation* (*Temptation Harbour*). En outre, l'écriture cinématographique qui repose sur des plans-séquences longs, l'alternance de gros plans, on pense par exemple à la tour, au phare scénarisés par le dispositif de la fenêtre ; on rappelle la mallette de billets, les gros plans des personnages et des plans plus larges qui ont matière le même phare, localisé au bord de la jetée, les plans en contre-plongée fonctionnent simplement, car Béla Tarr a une connaissance de l'âme humaine scénographiée et valorisée dans *Les Harmonies Werckmeister* en 2000 et plutôt, dans *Damnation*, en 1988.

Bibliografia

Belletto René, Film noir, POL, Paris, 2011.
Brion Patrick, Le film noir, Nathan, Paris, 1992.
Buss Robin, *French film noir*, London, Éditions Marion Boyars, 1994.

Cléder Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012.
Eco Umberto, « Sémiologie des messages visuels », Communications, n. 15, Education, 1970.
Gaudreault André, Du littéraire au filmique. Système du récit, Armand Colin, Paris, 1999 [1988].
Mespelde Claude, « Du roman noir au film », Mouvements, n° 67, La Découverte, Paris, 2011.
Metz Christian, Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, Paris, 2003 [1968].
Poirson-Dechonne Marion, « Polar français au cinéma (1961-2011), Une esthétique au service d'un engagement politique », Mouvements, n. 67, 2011.
Silver Alain et Ward Elizabeth, Encyclopédie du film noir, trad. Michèle Hechter, Rivages, Paris, 1987.
Simenon Georges, *Simenon tout Maigret, tome 2*, *Le Port des Brumes*, éditions Omnibus, 2019.
Georges Simenon, *Georges Simenon. Les Romans durs, 1931-1934*, *L'Homme de Londres,* éditions Omnibus, 2012.
Tarr Béla, *L'Homme de Londres,* film, 2008.

Note

1. *Simenon tout Maigret, tome 2, Le Port des Brumes*, éditions Omnibus, 2019.
2. « Septembre 1931. La maison « Le Phare » accueille un hôte de passage, l'écrivain Georges Simenon. En croisière sur son voilier, *l'Ostrogoth,* il fait une halte dans le port. Il reste deux mois dans la maison « Le Phare » et s'imprègne de l'atmosphère de l'époque pour écrire, deux ans plus tard, son roman *Le Port des brumes.* Dans le roman qui se déroule à Ouistreham, le capitaine de port Yves Joris est l'un des personnages principaux. « Il est directement inspiré du véritable capitaine de port de l'époque qui habitait dans la maison voisine », raconte Thierry Delmas. « On a même retrouvé son fils qui habitait aussi la maison voisine », Ouistreham. L'histoire gravée dans les murs de la maison Le Phare, Ouest-France : toute l'actualité en direct, l'info en continu en France, dans les régions et dans le monde, Julie Echard, publié le 22/08/2018, consulté le 11 Septembre 2024, Ouistreham. L'histoire gravée dans les murs de la maison Le Phare.
3. *Simenon tout Maigret, tome 2*, *Le Port des Brumes , éditions* Omnibus, 2019, p.793.
4. Sa première diffusion date du 6 Janvier 1972. L'épisode, d'une durée de 78 minutes, est en noir et blanc.
5. Georges Simenon. *Les Romans durs, 1931-1934*, *L'Homme de Londres,* éditions Omnibus, 2012, p. 806.
6. Dans le film de Béla Tarr, il s'appelle Malouin.

7. Voir film de Béla Tarr.
8. *Béla Tarr, le temps d'après*, Jacques Rancière, Actualité critique, 2012, p.40-41.
9. Articles écrits sur Marcel Carné – Marcel Carné, 1949 – « Le décor est un acteur » par André Bazin (Ciné-Club).
10. *Béla Tarr, le temps d'après*, Jacques Rancière, Actualité critique, 2012, p.34.
11. *L'homme de Londres, A Londoni férfi*, Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, consullté le 22 Septembre 2024,L'Homme de Londres (Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, 2006) – La Cinémathèque française
12. *L'homme de Londres*, film, Béla Tarr, séquence de 1.04.00 à 1.07.06.
13. *Béla Tarr, le temps d'après*, Jacques Rancière, Actualité critique, 2012, pp. 31-32.
14. Ibid. ; p. 70.
15. Ibid. ; p. 32.

Ivana Baldi, Liana Baldaccini and Maria Rosaria Catino

Nuovi fari nel Mediterraneo

Come citare questo articolo:
Ivana Baldi, Liana Baldaccini, Maria Rosaria Catino, *Nuovi fari nel Mediterraneo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 9, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12387

Introduzione

Nel passato i fari erano stati progettati e costruiti per aiutare i marinai a trovare un porto sicuro e accogliente. Erano costruzioni enormi non solo perché dovevano essere viste da molto lontano, ma anche per sottolineare l'importanza della loro funzione.
Oggi, nonostante la tecnologia rappresentata dai cellulari che spesso permettono ai soccorritori di individuare la posizione delle imbarcazioni in difficoltà, navigare di notte nel Mediterraneo è sinonimo di pericolo, di incertezza e di cupa oscurità. «Un gommone viaggia al buio, si nota appena una fievole luce bianca intermittente, la torcia di un cellulare, di solito. Un peschereccio al confronto è una luminaria di Natale: c'è il fanale di testa d'albero, la luce verde di dritta, la luce rossa laterale di sinistra. Un peschereccio brilla troppo per essere una barca di disperati che cerca di non farsi notare dalla Guardia Costiera libica e naviga nell'oscurità»[1].
Occorre, dunque, trovare nuovi fari per illuminare il Mediterraneo: i fari della pietas, dell'accoglienza, della solidarietà.
È lo spazio emotivo ed empatico che dovrebbe essere riconsiderato e rafforzato attraverso il racconto di storie che hanno un grande potere in chi legge e in chi ascolta. Esse fanno dilatare la nostra sensibilità e ci aiutano ad immaginare con maggior precisione che cosa significhi essere uomini e donne in situazioni molto diverse dalla nostra, ma che, come noi, affrontano l'avventura della vita nella speranza di trovarvi felicità e di riuscire a determinare il proprio futuro[2]. Questi fari vanno costruiti piano piano nelle menti dei bambini e dei ragazzi che diventeranno così futuri cittadini capaci di "ospitare" nella loro coscienza lo straniero, di accudirlo e di ascoltare le sue storie. In questo modo si può stabilire un contatto empatico con l'altro che porta anche ad un arricchimento personale.
Noi come insegnanti ci siamo chieste quali strumenti abbia la scuola per illuminare il

Mediterraneo con i fari della pietas, dell'accoglienza e della solidarietà. Lo strumento privilegiato ci è sembrato il racconto, in particolare quello per immagini, perché lascia la possibilità di dare alla storia una voce arricchita con il proprio vissuto, le proprie emozioni e i propri pensieri.
Il progetto didattico che segue si basa sul volume di Armin Greder intitolato *Mediterraneo,* una narrazione senza parole, un albo illustrato in bianco e nero. Come ricorda nella postfazione Alessandro Leogrande

«[…] il confine fra il mondo di qua e il mondo di là appare più incerto. Se da una parte i viaggi iniziano molto prima del fatidico approdo sulle nostre coste e, a loro volta, sono fatti di attesa, violenza, paura, sogno, condivisione, dall'altra il nesso tra le responsabilità alla base della loro origine e il cumulo di morti in fondo al mare si rivela in tutta la sua chiarezza»[3].

Il racconto muto di *Mediterraneo* è la denuncia contro una certa indifferenza del genere umano verso quanto accade quotidianamente nel continente liquido rimanendo «intorno alle rive del mare come rane o formiche intorno a uno stagno», così diceva Platone, per bocca di Socrate, nel *Fedone* (II, LVIII).
Lo stesso sentimento viene espresso anche nel recente film vincitore del premio Oscar "La zona d'interesse" di Jonathan Glazer, che, prendendo come spunto il genocidio del popolo ebreo nei campi di concentramento in epoca nazista, arriva a generalizzare il concetto alla situazione attuale denunciando una sorta di anestesia collettiva.
Mediterraneo illustra il viaggio di speranza e di ricerca di un approdo sulle coste del continente Europa, alla ricerca del faro che illumini la terraferma e l'attesa dell'accoglienza sul territorio. Ma il naufragio fa emergere un corpo senza vita «[…] uno dei tanti nelle acque del Mediterraneo, del nostro mare. Osceno pasto di pesci che imbandiranno le nostre tavole. Commensali, nostri commensali, voraci e spietati mercanti di morte. Cariche d'armi, le loro navi, sicure, solcheranno da nord a sud le acque del Mediterraneo, del nostro mare. Armeranno mani fratricide, dilaniando e svuotando villaggi, regioni, stati. In fuga, interminabili carovane di uomini donne bambini attraverseranno deserti di sabbia e di pietre»[4] .
Le immagini del libro di Greder sono molto suggestive e forti, ma nello stesso tempo hanno i contorni poco definiti e questo contribuisce a lasciare spazio alla creatività e all'immaginazione.
Come ha scritto Schopenhauer «[…] I pensieri messi su carta, in fondo, non sono altro che la traccia sulla sabbia di un viandante: è vero, si vede la via che egli ha seguito, ma per sapere che cosa abbia scritto sul suo cammino bisogna adoperare i propri occhi»[5].

Il Progetto
Il progetto *Mediterraneo* è stato realizzato dall'Istituto Comprensivo di Pianoro (Bo) e,

precisamente, rientrava nel PON "CARE" 2023 con l'obiettivo di "prendersi cura" degli alunni con difficoltà anche linguistiche perché non italofoni. Al progetto hanno aderito molti alunni stranieri provenienti dalla Scuola Primaria e Secondaria di I grado dell'I.C. Pianoro. Data la diversa età e provenienza degli alunni si è cercato, fin dall'inizio, di riservare uno spazio ricreativo in cui i ragazzi potessero conoscersi meglio e questo ha fatto sì che si creasse un gruppo coeso e compatto in cui gli alunni fossero capaci di collaborare tra loro per raggiungere l'obiettivo comune.
Il percorso è iniziato partendo dal loro vissuto attraverso un brainstorming sulla parola Mediterraneo. I ragazzi hanno cominciato ad elencare parole che ricordavano le loro vacanze appena trascorse: conchiglie, pesci, sabbia, sole, giochi… Insomma tutte parole per ricordare momenti di gioia, spensieratezza e felicità.
Poi è stato introdotto il discorso storico inizialmente attraverso il video di presentazione del libro di Mario Tozzi, *Mediterraneo tra mito e realtà,* che è la storia del *Mare Nostrum* raccontata dai suoi abitanti tramite il mito e la sua origine attraverso cui gli uomini hanno cercato di chiarire alcuni aspetti fisici della realtà, che gli antichi non potevano spiegare in altra maniera, se non costruendo dei racconti. Tozzi racconta tutti i passi di una storia affascinante e millenaria che, in qualche modo, sconvolge il nostro punto di vista e ci riporta alla natura vera e propria, intesa come fenomeno quasi inspiegabile agli occhi di un essere umano.
Successivamente sono state illustrate, attraverso la carta del Mediterraneo, alcune civiltà importanti che sono nate sulle coste di questo mare e di come si utilizzassero le sue acque e per commerciare, ma anche per conoscere nuove popolazioni.
Infatti, come è noto, fin dalle origini

> «[…] le comunità umane si sono incontrate lungo vie terrestri e fluviali e sugli approdi delle rotte marine, avviando relazioni che hanno consentito conoscenze reciproche, scambi di merci e dialoghi tra le diverse culture ampliandone gli orizzonti. Con i loro spostamenti esploratori, conquistatori, mercanti, profughi, banditi, corsari, viandanti, pellegrini, studenti, turisti, hanno intessuto nei millenni il variegato e ricco mosaico culturale dei continenti. Partendo dalle relazioni tra nomadi e sedentari, passando da fasi di invenzione, sviluppo a quelle di tracciamento e fissazione, le vie della storia hanno intrecciato il reticolo di itinerari che attraverso strade e rotte hanno contribuito a delineare i caratteri dei soggetti in movimento: da coloro che percorrevano le vie della fede, a chi conduceva traffici mercantili. In tale contesto il mare ha rappresentato nei millenni uno dei principali vettori di scambi rendendo i porti luoghi cruciali per l'economia»[6].

Ognuno di noi, pertanto, è unico ed irrepetibile, perché è il risultato della confluenza delle eredità del passato con i contesti e gli influssi del presente. Questa consapevolezza servirebbe a far acquisire maggior rispetto per noi stessi e per gli altri. Pensare in quest'ottica significa riflettere sul fatto che, quando due persone si incontrano, a incontrarsi

sono due storie così profonde e uniche e allo stesso tempo così condivise e legate, che la conoscenza reciproca può divenire un'esperienza affascinante.
Dunque, conoscere sé stessi e, di conseguenza, gli altri costituisce da sempre uno dei migliori antidoti all'incomprensione e a *ll*'ostilità, alla difficoltà di comunicare e all'isolamento[7].
Per le civiltà del passato l'accoglienza era molto importante perché per loro l'ospite era sacro. A questo proposito è stato letto ed analizzato il brano dell' *Odissea* relativo all'incontro tra Ulisse e il gigante Polifemo che rappresenta un momento cruciale della narrazione in cui il protagonista rischia di soccombere proprio perché l'ospite non rispetta i rituali dell'accoglienza.
Richiamare le antiche narrazioni compararle con le storie del presente significa afferrare l'emozione della magia della nostra storia; i racconti della nostra cultura; le parole e le immagini del nostro passato per salire sulle "spalle del gigante" e progredire nella naturale predisposizione dell'uomo di raccontarsi[8].
Il passo successivo è stato quello di aprire un'altra prospettiva relativa al Mediterraneo attraverso la musica. È stato scelto il brano di Mango "Mediterraneo" in cui oltre a descrivere i paesaggi, i profumi, i suoni di questo mare si accenna anche al Mediterraneo come luogo di sofferenza e di morte. Dopo aver analizzato il testo di questa canzone è stato chiesto ai ragazzi di realizzare un *caviardage*.
Si tratta di un metodo di scrittura poetica che aiuta a scrivere poesie e pensieri partendo da testi già scritti: pagine strappate da libri, articoli di giornali e riviste, ma anche testi in formato digitale.
Grazie alla contaminazione con svariate tecniche artistiche espressive (quali il collage, la pittura, l'acquarello, etc.) si dà vita a poesie visive che attraverso parole, segni e colori rivelano emozioni difficili da esprimere nel quotidiano.
Tutte queste attività sono state propedeutiche alla visione del libro di Greder *Mediterraneo* sono state utili per preparare il terreno in cui "piantare" e far capire un testo complesso come quello di Greder.
La comprensione è, infatti, un'arte: qualcosa di cui ci si appropria pian piano, progettando esperienze graduate e progressive di contatto diretto col testo evitando la mediazione preventiva di commenti e spiegazioni inutili se prima il lettore non ha la possibilità di attivare i suoi concetti spontanei e di mobilitare il suo repertorio contestuale. Il senso non è nel testo, ma nel "dialogo con il testo". Nel testo ci sono le tracce da seguire e la costruzione del senso richiede un lettore capace di "adoperare i propri occhi". Il senso è, infatti, un'architettura che si riempie, nel suo farsi, di voci, di storie, di luoghi, di immagini, di pensieri; la sua logica non prescinde dalla dimensione emozionale e cerca un lettore disponibile a risvegliare esperienze, conoscenze, altri testi, per rendere la visione adeguatamente complessa. È il lettore, non l'insegnante che deve poter scegliere, tra le

molte tracce, quelle su cui camminare e non possono che essere del lettore la mobilitazione dei saperi e l'azione immaginativa indispensabili alla comprensione che viene pazientemente conquistata e rimane sempre provvisoria. L'insegnante non può sostituirsi al lettore deve, invece, sostenerne e strutturarne il dialogo[9].
Perciò, siccome il libro presenta immagini molto forti, si è deciso di non commentare, come adulti, le immagini, ma di lasciare libero spazio alle voci dei bambini.
È stato necessario presentare il libro più di una volta affinché i bambini riuscissero a trovare le parole giuste per raccontare la storia. Lasciando spazio all'interpretazione dei bambini anche le tavole più forti sono state raccontate con parole lievi e delicate laddove quelle degli adulti sarebbero risultate troppo dure.
Una volta inventata la storia, i ragazzi sono stati aiutati a contestualizzarla sia da un punto di vista geografico – prestando attenzione alla morfologia dei territori da cui provengono i migranti con l'ausilio di una cartina dell'Africa -, sia da un punto di vista storico – la distruzione di interi villaggi, la clandestinità, il coinvolgimento degli europei nel traffico delle armi, il tragitto seguito dai profughi, l'utilizzo dei mezzi di trasporto nel deserto e sul mare, gli scafisti… -.
Ad esempio, nel libro c'era anche una persona bianca ed allora i ragazzi si sono interrogati sulle motivazioni di questa presenza. Documentandosi hanno scoperto che in Africa ci sono molte guerre e le armi sono spesso fornite dai bianchi che ci guadagnano molti soldi, anche addestrando gli eserciti africani all'uso delle armi.
Poi gli alunni hanno voluto scoprire che tipo di armi venissero vendute e che percorsi segreti facessero per raggiungere i paesi africani in guerra. In seguito, hanno ricostruito, attraverso le immagini, il cammino che le popolazioni in fuga dalla guerra devono percorrere per arrivare sulle coste dove imbarcarsi verso l'Europa. È un percorso molto rischioso attraverso il deserto in parte a piedi ed in parte con mezzi pericolanti. Gli alunni si sono chiesti anche quali costi debbano sostenere le persone in fuga per poter affrontare il viaggio in mare spesso con imbarcazioni non adatte.
L'albo illustrato da Greder è stato interpretato come una fonte iconografica da analizzare in modo approfondito esaminando ogni dettaglio. Gli alunni sono stati invitati ad osservare con attenzione anche le espressioni dei volti e le posture dei personaggi via via presentati.
In questo modo è stato più semplice capire non solamente le emozioni e i sentimenti dei protagonisti della storia, ma anche come molti soldati africani armati dagli europei siano incastrati in quei complessi ingranaggi del processo migratorio da cui non possono sottrarsi.
Così il protagonista della storia, che i ragazzi hanno deciso di chiamare Abel, è diventato un simbolo, un emblema, un'icona che rappresenta tutti quei ragazzi, tutti quei migranti che, rincorrendo la speranza di un futuro migliore, hanno dovuto vivere la sua tragica avventura e hanno perso la propria vita nel "continente liquido".
Per questo motivo Abel ha tante voci sia maschili che femminili. Abel, con il suo racconto, ha

voluto dar voce a chi voce non ne ha più.
Una volta costruita, la storia è stata registrata e drammatizzata con le voci degli alunni. Non è stato facile perché molti non conoscevano bene la lingua italiana e facevano fatica a pronunciare alcune parole. Però, alla fine, con molta pazienza, ce l'hanno fatta. Si è deciso, di comune accordo, di mantenere eventuali imperfezioni di pronuncia come testimonianza tangibile dell'impegno dei ragazzi e della loro volontà di offrire il proprio contributo.
Il lavoro si è concluso nello stesso modo in cui era iniziato, con la medesima domanda: «Quali parole ci fa venire in mente "Mediterraneo"?». Alle parole che erano state dette all'inizio se ne sono aggiunte altre come: speranza, coraggio, opportunità, paura, morte. Il "continente liquido" può essere rappresentato come un cerchio in cui la fine è anche l'inizio e viceversa, il Mediterraneo è, in verità, quello spazio-tempo nel quale gli opposti coincidono.

Conclusioni

Nel progetto presentato sono state utilizzate diverse fonti perché lo spirito del tempo e la visione della società in qualsiasi parte del mondo non sarebbero comprensibili senza utilizzare fonti di diverse tipologie: letterarie, figurative, musicali, multimediali. Strumenti che dipingono a noi stessi la nostra storia, attraverso un racconto di aspetti di vita privata e di realtà immaginativa. Nello specifico l'utilizzo delle fonti letterarie può aiutare a comprendere che la relazione dialettica passato-presente si traduce nell'interrogare il nostro assetto sociale, caratterizzato sempre di più dalla compresenza nel territorio di diversi soggetti culturali, portatori di identità e di memorie collettive[10]. Quando si desidera indagare dunque nello studio delle mentalità, dei sentimenti, delle raffigurazioni reali e ideali di una vita privata in una data società, la fonte letteraria è senza dubbio uno dei migliori strumenti per poterli ricercare. La letteratura permette di comprendere le trasformazioni della cultura, dei comportamenti e le motivazioni che caratterizzano i valori di ogni individuo, di ogni gruppo umano in tutte le epoche e territori. In ogni epoca gli spostamenti umani sono stati indotti oltre che da aspirazioni di scambio e di dialogo, anche dalla volontà di sopraffare e di sottomettere con violenza, guerre, invasioni e colonizzazioni che hanno alimentato per millenni riprovevoli traffici di schiavi e che oggi alimentano i terribili viaggi della speranza di tanti migranti.
Durante questa lunga migrazione planetaria, gli esseri umani hanno espanso e dilatato frontiere naturali, hanno, grazie ai progressi tecnologici, esplorato il pianeta solcando mari e tracciando percorsi viari11[11].
Viaggi che hanno coinvolto movimenti transcontinentali, tra multiculturalismo e interculturalità. Ogni viaggio ha rappresentato l'incontro/scontro con un'altra componente dell'umanità.

Viaggio tra parole, immagini e speranza

Immaginate di ritornare piccoli per un attimo ritrovarvi un bel mattino soleggiato di fine Agosto, nell'aula di una scuola di provincia, insieme ad una dozzina di bambini e ragazzi di età ed addirittura nazionalità differenti, a voi prevalentemente sconosciute e ingaggiate durante l'estate, come voi, da due insegnanti desiderose di farvi fare un viaggio immaginario della durata di circa due settimane attraverso il Mediterraneo e alcune delle sue dinamica, senza ben conoscere, però, il punto di arrivo di questo viaggio.

Ecco questa era la mia situazione, che tra quella dozzina di alunni, dall'alto dei miei tredici anni, ero la più vecchia, anche se come loro ero in attesa di salpare ed ero all'oscuro delle tappe che ci avrebbero accompagnati a spasso per il Mediterraneo nei giorni successivi.

Eravamo confusi e ansiosi di iniziare, alcuni di noi non parlavano bene l'italiano e probabilmente tutti rimpiangevamo un po' le nostre vacanze da poco terminate, eppure la curiosità era il filo conduttore che ci univa e ci chiedevamo se, alla fine di quelle due settimane, avremmo davvero imparato a conoscere meglio il Mar Meditteraneo e, soprattutto, se avremmo compreso a fondo la sua importanza e alcune delle sue dinamiche principali.

Il nostro viaggio iniziò così, partendo da quello che il Mediterraneo rappresentava per noi (cosa se non sole, spiaggia e giornate in compagnia?), sino a ciò che storicamente il Meditteraneo rappresenta, ovvero una culla di civiltà e un'immenso luogo si scambio e incontro di una miriade di diverse culture, storie e tradizioni, che hanno una entità unica nella Storia e che hanno permesso alle aree geografiche che lo circondano di essere uniche. Un luogo dunque di opportunità e di scoperta (come raccontano le vicende dell'Odissea, opera analizzata in classe che forse meglio di tutte racconta la visione del Meditteraneo che gli antichi avevano di esso, e che tutt'oggi fa parte del nostro immaginario) ma anche di morte, concetto affrontato per la prima volta attraverso la canzone "Mediterraneo" di Mango. Un Mediterrano di morte che tendiamo ad ignorare, che speriamo non esista, e che ci convinciamo sia una bufala lontana dalla realtà, sebbene le cronache ci dicano il contrario quotidianamente e nonostante queste ci tocchino più da vicino di quanto possiamo anche solo pensare. Un Mediterraneo di morte che nasce come una ricerca della speranza, una ricerca di nuove opportunità da parte di uomini, donne e bambini come noi che decidono di affrontare un viaggio fatale per non perire comunque, ma molto più lentamente, in una realtà fortemente disagiata, dalla quale sono costretti a scappare anche attraverso i deserti, che nonostante tutto non li scoraggiano, nel desiderio di una vita migliore. Vita migliore che spesso, troppo spesso, finisce sott'acqua, tra centinaia di altri corpi con trascorsi simili ma diversi, tra i detriti di una barca forse troppo vecchia, forse troppo malandata.

Ecco dunque che il viaggio non è più così immaginario e diventa spontaneo chiedersi quante storie diverse sono unite da uno stesso destino o, addirittura, quali fossero le vicende personali che si sono intrecciate tra loro in una tragica fine. Perché è come se solo quando avvertiamo la morte vicina riusciamo a percepire delle sfumature della vita che ci sono sempre state sconosciute, al punto di chiederci se in qualche modo anche le nostre vite, o quelle delle persone che conosciamo, sono legate a quelle tante che muoiono in mare. Così anche il rapporto con i compagni di progetto (o sarebbe meglio dire di viaggio?) assume un significato completamente diverso: si lega, ci si conosce, ci si interessa gli uni agli altri e si cerca di entrare nel vissuto e nelle storie di ognuno di loro, scoprendoli spesso profondamente simili a noi.

Armin Greder, nel silent book "Mediterraneo" fa proprio questo: con un tratto scuro, spesso, ruvido ed

essenziale, più profondo di mille parole, prova ad entrare nel passato, nelle vite e nelle vicende personali di uomini, donne e bambini come noi che sfidano la morte per il loro futuro, accompagnandoli silenziosamente nel loro viaggio e catturando i loro volti, le espressioni, i pensieri e le emozioni. Ma non le parole. Quelle, abbiamo dovuto scriverle noi, e poi recitare, davanti ad un microfono, per dare voce ad intere generazioni che giacciono sul fondo del nostro (e del loro) Mediterraneo, "con i pesci", come direbbe Abel, la vera voce di tutti loro, interpretata da tutti noi, ognuno con il proprio passato, il proprio presente e il proprio futuro, uniti però di fronte alla medesima tragedia e molto, molto più simili di quanto ci si potesse aspettare, nonostante le barriere linguistiche, le differenze di età e le differenti religioni, culture e provenienze, non più problemi ma fonti di arricchimento per noi e per il progetto, che hanno contribuito a rendere il progetto quello che è, e, forse, anche a diventare noi partecipanti delle persone migliori.
Chissà quante persone, quante storie diverse sono passate per il Meditteraneo, passano per il Mediterraneo e passeranno in futuro per il Mediterraneo: è impossibile dirlo.
È stato teatro di guerre, commerci, invenzioni, scoperte, viaggi e molte, molte morti. Constatazione, quest'ultima, fatta al termine del nostro progetto quando, tra l'elenco delle parole che per noi rappresentavano il Mediterraneo, è comparsa anche morte, accanto a sabbia, mare e sole.
È anche, insomma, una storia tragica, quella del Mediterraneo. Ma è la nostra storia, la storia dei nostri antenati e quella dei nostri figli.
E il corso della Storia può essere cambiato solo ed esclusivamente da chi la Storia la vive e la crea. La Storia ci sta chiamando. Sta a noi scegliere se risponderle o meno.

Note

1. C. Bonvicini *Mediterraneo. A bordo delle navi umanitarie,* Einaudi, Bologna 2022, p. 132.
2. Cfr. Baldi I., Borghi B., Catino, M. R., *Illuminare il Mediterraneo, tra ricerca e didattica della storia,* "Dialoghi Mediterranei", n 65 (2024), p. 1.
3. Cfr A. Leogrande," *Postfazione",* in A. Greder, *Mediterraneo,* Orecchio acerbo editore, Verona 2017, pp. 40.
4. *Ibid.*
5. Schopenhauer A., *Sul mestiere dello scrittore e sullo stile,* Adelphi, Milano 1993, p. 27.
6. Borghi B., Galoppini L., *Andar per lo mondo. Antologia di viaggi attraverso i secoli tra realtà e immaginario*, Pàtron, Bologna 2022, p. 1.
7. 7 Cfr. Dondarini R., Quel tempo chiamato Medioevo. Mille anni di vicende, trasformazioni e antefatti dell anostra storia, Liguori, Napoli 2012.
8. 8 Borghi B., Dondarini R., Manifesto della Didattica della storia, «Didattica della storia», I (2019): Un

Manifesto per la Didattica della Storia | Didattica della storia – Journal of Research and Didactics of History

9. Cfr F. Frasnedi, Y. Martari, L. Poli, La lingua in laboratorio, Tecnodid Editrice, Napoli 2005.
10. Borghi B., La Storia. Indagare, apprendere, comunicare, Pàtron, Bologna 2016.
11. Borghi B., Galoppini L., *Andar per lo mondo*, cit.

Roberta Amato

L'isola (2008), Mediterraneo (2017), Notiziario (2023), Voi (2024) di Armin Greder. Tetralogia di un mare senza luci

Come citare questo articolo:
Roberta Amato, *L'isola (2008), Mediterraneo (2017), Notiziario (2023), Voi (2024) di Armin Greder. Tetralogia di un mare senza luci*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 10, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12035

Nei disegni dei bambini che non attraversano il Mediterraneo, inconsapevoli, il mare è azzurro e trasparente. Gentili toni celesti velano le creature colorate che occhieggiano come da una vetrina luminosa. Il mare rassicura nella sua serena riconoscibilità, ricordo di una vacanza o corredo di un diario illustrato delle biografie personali dell'infanzia[1]. *Azzurro come il mare* è una frase in cui ci si può imbattere, in qualche libro per le vacanze un po' all'antica, in quelli che i bambini sfogliano pigramente, per poi riempirli controvoglia incalzati dai genitori alla fine dell'estate.
Il mare di Armin Greder conferma e dissolve le aspettative del lettore. È un mare rimosso, il contraltare del mitico mare dell'infanzia, da cartolina o da invenzione postuma della felicità, magari mai stata tale.



Figura 1 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Voi', Orecchio Acerbo, 2024, pp. 41-42.

Invade le pagine dell'albo illustrato, denso e scuro. Un mare senza la luce amica di un faro, più contaminato dell'inchiostro, più pesante della china. Fatto di carbonio, come le matite dal tratto greve che ne delineano i confini incerti, o la benzina. Si impone con un'altra muta, perturbante evidenza rispetto al disegno infantile. Eppure, come il disegno infantile, disvela e mostra i suoi viventi. Talvolta ancora per poco. Sono pesci feroci che si accaniscono su corpi inermi, corpi attaccati ai corpi dei compagni di traversata. Armin Greder non opera "a tema", non ha un messaggio studiato a tavolino, un destinatario prescelto. In un'intervista, dichiara che un lavoro ben remunerato di copywriter "gli rubava l'anima"[2]. L'essere costretto a convincere le persone "ad acquistare cose di cui non avevano bisogno". Ex pubblicitario, conosce benissimo le modalità di

persuasione, la necessità di parcellizzare il target. E sceglie di non utilizzarle. Sono le storie che lo cercano, che si impongono nella loro urgenza, che implicano -per il lettore di qualsiasi età- un discernimento non immune da rischi.

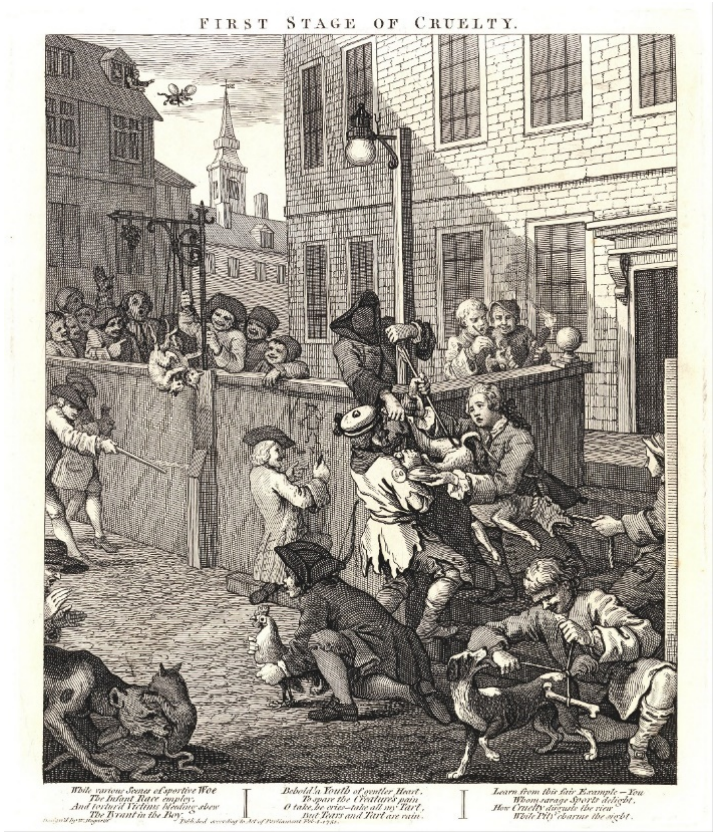


Figura 2 William Hogarth, First Stage of Cruelty, 1751.

Greder ha dichiarato, rispondendomi in uno scambio di mail d'invito a parlare di un tema prescelto in relazione alla sua opera, "di non sentirsi particolarmente a suo agio con le parole" e che "sia stato un disastro ogni volta in cui abbia provato a trasportare in parole ciò che ha rappresentato in immagini". Il

rapporto tra testo e immagini nell’opera di Greder è infatti teso: ne *L’isola*, è demandato a poche, scarne parole in forma di apologo. Una sorta di *Modern moral subject* discendente dalle tavole di William Hogarth, ma spogliato di ogni *protestant sentimentalism*, che André Malraux[3] scorgeva nel pittore londinese. Greder in effetti nasce in un contesto protestante. Dai suoi racconti, si evince che sia nato in una cittadina di lingua tedesca al confine con la Svizzera francese; *L’isola*, anzi, è la trasposizione in un credibile altrove della mentalità ottusa, da difesa strenua della piccola patria, che deve avere oppresso l’artista negli anni giovanili. Tanto da lasciare molto giovane il Paese.
Le parole fanno quasi capolino, in piccolo carattere, discrete, senza disturbare la potenza delle scene in cui sono raffigurate nel loro florido e contagioso terrore collettivo le dispercezioni di un’intera comunità, in cui gli stadi della crudeltà sono molti di più di quattro. E grotteschi. A danno di un piccolo uomo senza nome, nudo, perpetrati da giganti allucinati e vili. Le parole de *L’isola* sono quasi una flebile, ironicamente impassibile, voce della ragione. Che resta inascoltata.

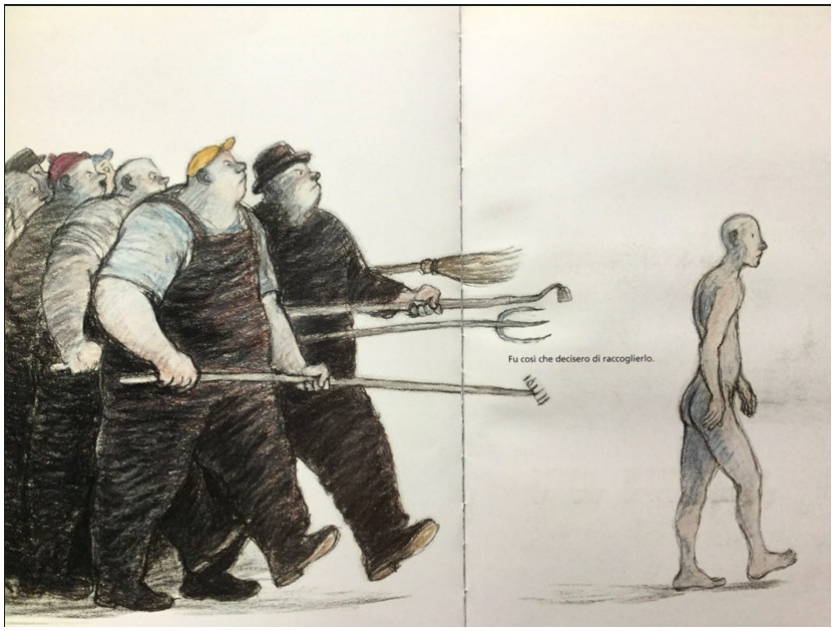


Figura 3 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'L'isola', Orecchio Acerbo, 2008, pp. 7-8.

Mediterraneo non ha parole che all'inizio ed alla fine. È muto ed eloquente.



Figura 4 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'L'isola', 2008, Orecchio Acerbo, pp. 9-10.

Silenzioso e nero come può essere una notte di naufragio. Caterina Bonvicini lo ricorda all'inizio del suo straordinario libro sull'attività di search and rescue nel mare tra la Libia e le coste italiane[4].

L'oscurità del mare, insondabile perché nascosto alla vista, viene squarciata tanto dalle fotochimiche dei rhib di soccorso quanto dal tratto urgente di Greder, che con onestà infantile e implacabile mostra la notte del mare, complementare alle azzurre, distese rappresentazioni estive dei bimbi.

Rivela la sorte del naufrago. Mangiato dai pesci, denudato dai flutti. È un mare che contamina e impregna, come l'odore del distress descritto da Caterina

Bonvicini in Mediterraneo, descrizione ribadita durante la tavola rotonda del 25 ottobre 2023, in Archiginnasio[5]. Qualcosa che satura l'aria e che la pelle assorbe, anche se non riceve le micidiali ustioni di acqua di mare e benzina. A cui lo sguardo non può sfuggire. *Mediterraneo* è forse il libro di Greder che intercetta soglie emotive più profonde.



Figura 5 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Mediterraneo', 2017, Orecchio Acerbo, pp. 8-9.



Figura 6 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Mediterraneo', 2017, Orecchio Acerbo, pp. 4-5.

Le parole al principio e alla fine sono appigli remoti, che non evitano un tuffo al cuore repentino. Si segue impotenti e partecipi alla discesa negli abissi di un migrante senza nome e impronunciabili restano le paure, le colpe, la pietà attonita di chi segue con ogni fibra, sinesteticamente, il dissolversi dell'umanità in un mare diventato estraneo.

Le parole di Alessandro Leogrande giungono salvifiche alla fine dell'opera, segnali di vita. La visione di un approdo razionale, il ripresentarsi dei fatti dopo la discesa ineludibile nell'abisso in cui spesso esitano le traversate. È condotta

senza sconti, con l'urgenza del giusto.

Dati, storia di ordinaria crudeltà oramai senza scale graduate. Notizie che fanno cronaca e si perdono negli anni, nel repository di qualche sito di informazione. Ma nel mezzo, anteriormente al "prima" della partenza e al "dopo" dell'approdo fortunoso, nulla è alluso. Casse d'armi che nutrono di sangue territori destabilizzati dal divide et impera postcoloniale e dalla sporca guerra by proxy dell'Occidente [e ora delle milizie russe] in Africa; casse di pesce che si è nutrito delle carni dei naufraghi e le cui carni sono soppesate con aria da intenditrice da una cliente golosa. L'astante al banco del pesce ha la faccia di chi è sicura nella sua comfort zone, garantita dall'essere nati sulla sponda giusta del Mediterraneo.

Nelle pagine successive, viene dato impassibile conto dei traffici indicibili che si svolgono con la complicità e il benestare dei governi europei, che armano le guardie costiere di quegli stessi paesi di partenza delle traversate e che ne destabilizzano gli equilibri politici, con interventi militari più o meno mirati, più o meno informali.

È il 2017 quando Mediterraneo viene pubblicato: la porta stretta delle rotte del Mare Nostrum garantita dalle attività delle Ong che operano il soccorso in mare si era appena richiusa, a causa di una intensa campagna stampa di criminalizzazione culminata con la pubblicazione da parte di Frontex del suo rapporto annuale, alla fine del febbraio di quello stesso anno[6].

Nel 2017, ricorda Alessandro Leogrande, ricorrono i venti anni dal naufragio di Capo Passero, la prima volta che fu documentata con ampio dispiegamento

mediatico l'infrazione di uno dei più duraturi mitologemi del Mediterraneo. Quello dell'ospitalità. Greder non decreta l'inutilità del mito, anzi: i miti sono una guida, ma quello che conta è la performance, gli attori che la interpretano. E non c'è spazio per l'ospitalità né per la solennità della tragedia. Il racconto senza parole di Greder muove da fatti feriali, crudi ma comuni. Oggi come vent'anni fa il pescatore ributta a mare il corpo impigliato nelle reti "per non avere grane con la Capitaneria di Porto o con la Guardia Costiera".

Non si possono considerare "attori di una tragedia" i migranti attuali, se non a prezzo di una gravissima mistificazione. La mitizzazione del migrante avviene sempre ex post facto, è uno strumento retorico utile a dispiegare una certa pietas di prammatica e ad allontanare dalle coscienze le responsabilità dei naufragi, del ritardo dei soccorsi, di procedure di "accoglienza" tanto tortuose quanto inefficaci. Poi arrivano parole che spogliano tutta la vicenda umana dei migranti di ogni narrativa edulcorata. Carichi residuali. Più recentemente, il silenzio dei principali canali di informazione radiotelevisiva[7].

La decisione di prendere il mare è stabilita in assenza di alternative, non per hybris o per seguire il fato ma per necessità divoranti.

Il migrante è sospeso tra due abissi: quello concreto, sconosciuto, del mare e quello aperto dalle guerre che spera di essersi lasciato alle spalle. La condanna alla clandestinità, all'anomia, è un rischio tollerabile in confronto alla morte certa e alla miseria di devastazioni provocate direttamente con le armi o indirettamente, con lo sfruttamento delle risorse naturali e dal cambiamento climatico[8].

Giorgia Grilli[9] nota la precisa volontà di Armin Greder di portare il lettore all'immedesimazione con lo straniero de *L'isola* o col migrante di *Mediterraneo*. A mio avviso, Greder restituisce senza ipocrisie sia lo sguardo -*emico* del privilegiato su queste masse in cammino, sia uno sguardo -*etico* – e qui l'accezione dell'aggettivo è duplice- dell'artista. Non vi è alcuna concessione alla piacevolezza: le masse dei poveri in movimento verso quella che è solo una speranza di un futuro migliore dell'orrendo presente hanno visi stravolti dalla stanchezza e dalla fatica, in cui il tempo delle difficoltà scorre veloce e invecchia precocemente, segnandoli per sempre.
Greder adotta polemicamente la prospettiva disumanizzante dell'indistinzione, in cui si perdono le caratteristiche di unicità del viso e dell'identità personale. I suoi migranti sono confusi in una burocrazia che è asettica per decreto, per meglio attuare la rimozione del fatto che si tratti di persone e non di "carichi residuali". Ma lo sguardo è anche quello testimoniale e anticipatore dell'artista, che nell'urgenza narrativa rinuncia alla monumentalità -anche se diruta- rintracciabile nelle opere di Käthe Kollwitz, riferimento dichiarato di Greder. Il tratto dell'artista tedesca è energico, netto. Matite di diversa durezza, carboncini usati assertivamente su supporti durevoli come carta preparata col gesso. Alcune tavole di Greder, invece, sono disegnate su comune carta da pacchi. L'artista svizzero non si cura di nascondere i ripensamenti, le cancellature. Persino durante la mostra offerta alle scuole pugliesi nel 2023, erano ben visibili. L'urgenza documentaria ma mai impressionistica di Greder ha la potenza informativa ed indagatrice dei grandi reportages giornalistici.

Si avvale del tratto morbido, quasi decomposto, dei carboncini teneri, delle matite grasse, dei pastelli.
Kollwitz denuncia la bestialità della guerra e nelle opere successive alla morte del figlio nello "insensato macello" del '14-'18, declama, facendosi latrice dell'elegia collettiva di milioni di madri.
Greder indaga, registra, documenta. Sia Kollwitz che Greder sono stati bambini curiosi. La prima con lo sguardo perso fuori dalla finestra dello studio di suo padre, affacciato sul Baltico. L'artista svizzero costretto a fare piano, ad apprendere lo sguardo dolce e intento dei bambini solitari nell'appartamento in affitto dove, al piano di sotto, abitava la scorbutica padrona di casa, sempre in vena di sfratto.
L'opera di Greder intercetta sia i luoghi che il sentire di un altro artista svizzero-tedesco, Paul Klee.
Spesso le tavole di Greder, le meno disperantemente cupe, hanno la leggerezza di uno haiku folgorante con il quale Klee afferrava sublimi attimi del suo quotidiano. "Lo stracchino è il tulipano tra i formaggi", ebbe ad annotare sui suoi Diari[10], durante un viaggio in Lombardia. Tuttavia, Greder non cede alle lusinghe dell'artista novecentesco, irretito vitalisticamente nelle azzurrità mediterranee, riportandone i colori in tavolozza, una volta tornato in patria[11].
L'invocazione muta ed implicita di Osvald, pronunciata sul finale degli *Spettri* di Ibsen, *Mamma dammi il sole*, resta congelata nello sguardo di un bambino migrante stivato in un camion o in un container. Sguardo reso indelebile da una scala di grigi che pare attingere dal fondo dei pensieri più cupi del lettore.



Figura 7 Käthe Kollwitz Saatfrüchten sollen nicht vermahlen werden (I frutti della semina non devono essere macinati) – 1941)



Figura 8 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Mediterraneo', 2017, Orecchio Acerbo, pp. 26-27.



Figura 9 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Mediterraneo', 2017, Orecchio

Acerbo, pp. 28-29.

Semmai, Greder si impegna in un faticoso recupero. Il suo è il gesto di Antigone, strappato alla tragedia e calato nella quotidianità. Greder si fa realmente fratello di ogni sconosciuto restituito dal mare, dipingendone, fuori dalle tavole degli albi illustrati, la tomba nel piccolo cimitero di Lampedusa. Adempiendo alla promessa fatta ad Assuntina, un'anziana dell'isola. Se mai possa esistere una drammatizzazione di tavole tanto potenti quanto ineffabili, non può che essere affidata a bambini stranieri neoarrivati in Italia o di seconda generazione[12].

Non è solo un'occasione di didattica della storia[13], di potere attuare un confronto stridente ma necessario, in cui i "corpi sbattuti dal mare, trascinati tra relitti e vele, alla deriva"[14], sottratti all'oblio della storia da cronisti, tragediografi pittori ed un presente in cui domina l'imprudenza di denominare Themis[15], come la dea dell'Ordine, l'abdicare alla destabilizzazione del Sahel e alla repressione violenta da parte dei governi incapaci di garantire il rispetto dei diritti umani di milioni di persone in fuga dall'inferno degli hotspot libici, dalle frontiere minate e labili del deserto, dalle conseguenze dei cambiamenti climatici.

Dalla *cattiveria dell'Occidente*, come dice senza mezzi termini Greder, nella dedica del suo ultimo albo, *Voi*. I libri successivi a Mediterraneo sono un affondo sulle contraddizioni, sulle ipocrisie e sui processi di oblio collettivo della parte

ricca del mondo.

In *Notiziario*, ricompare la tavola del corpo straziato dalle onde oltre alla notizia, appena accennata in pagina, di un naufragio in Egeo. Greder infrange ogni rassicurante certezza e fa a brandelli ogni sospensione dell'incredulità nei confronti di fatti percepiti come distanti e quindi di nessun rilievo.

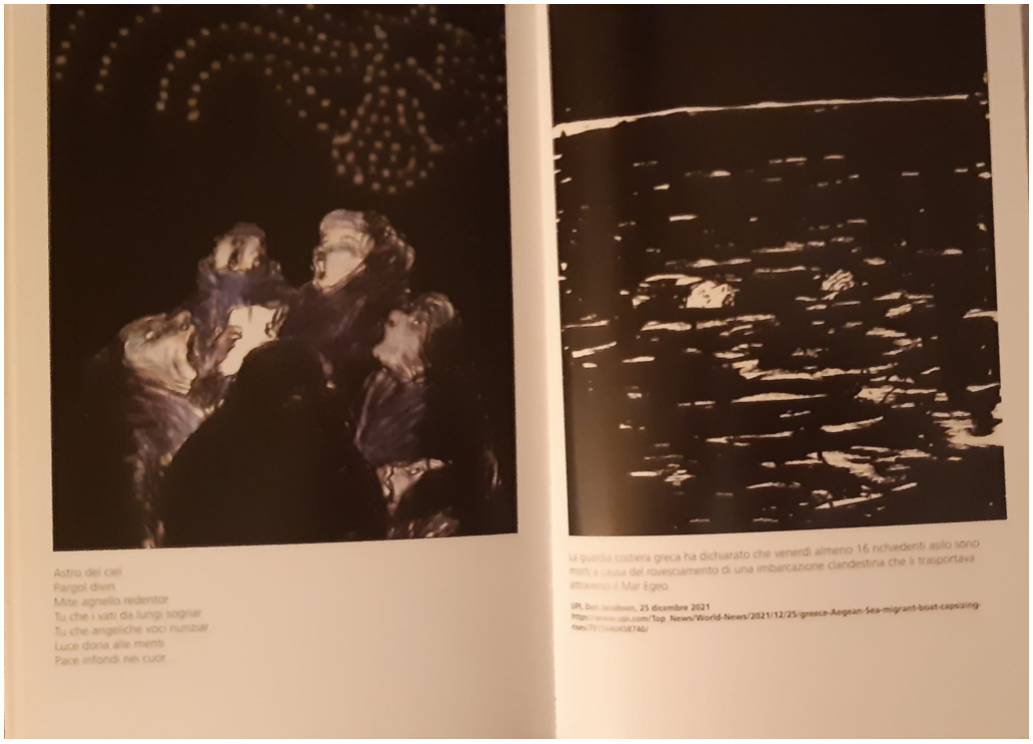


Figura 10 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Notiziario', 2023, Orecchio Acerbo, pp. 32-33.

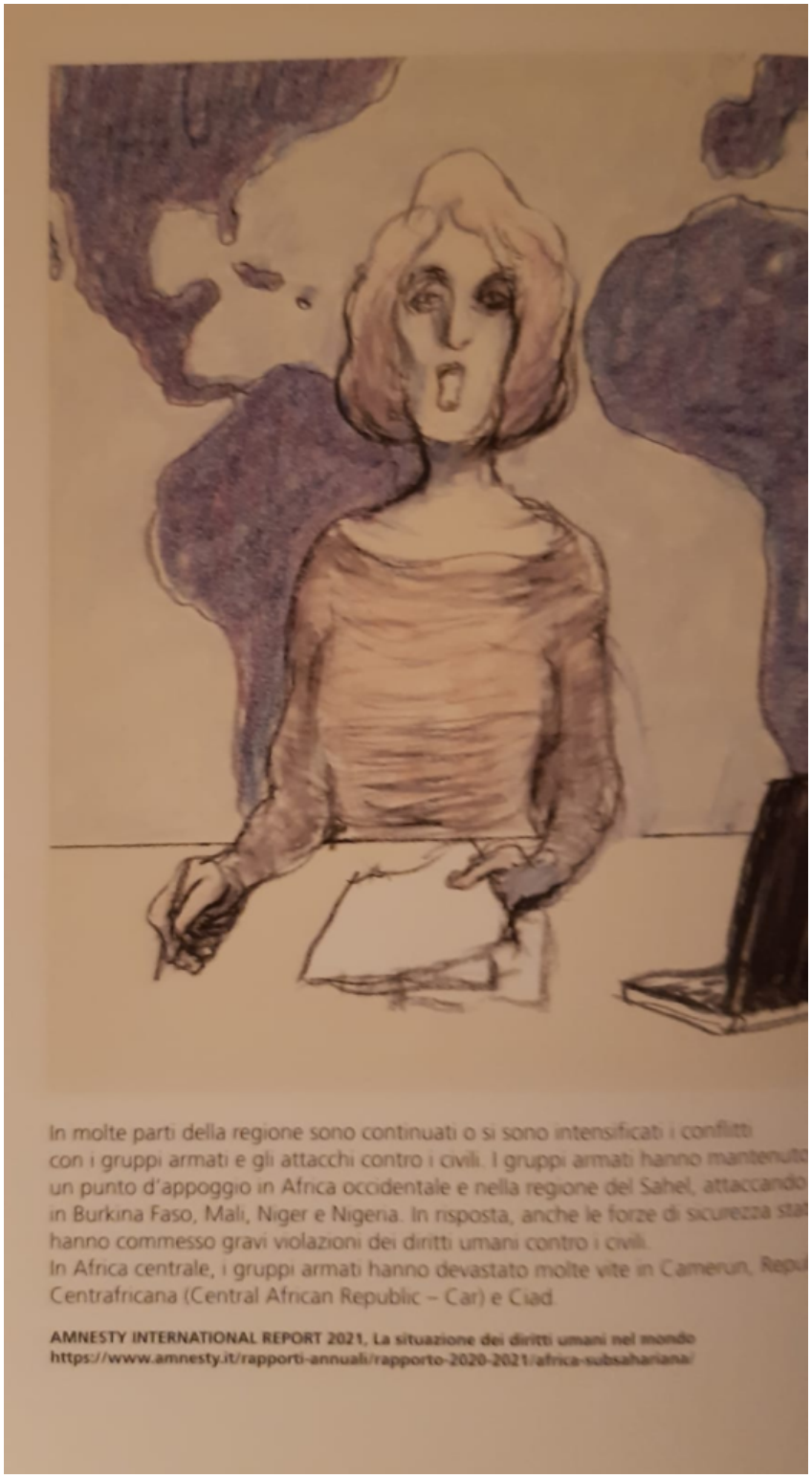


Figura 11 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Notiziario', Orecchio Acerbo, 2023, p. 34

Ma basta aprire un qualsiasi albo illustrato per essere lì presenti con Greder a percorrere il tratto che delinea senza sconti le sue figure. Nello spazio saturato della tavola, si è quasi sopravanzati dal grottesco dei suoi anonimi personaggi. Non hanno né i livori tetri di Grosz né l'orrore allucinato delle pitture nere di Goya, alle quali pure l'artista svizzero guarda con ammirazione. Ma appaiono come le loro dirette discendenti, per filogenesi mostruosa, cariche di una furia quieta, talvolta persino sorridente.



Figura 12 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'L'isola', 2008, Orecchio Acerbo, pp. 11-12.



Figura 13 Edvard Munch, L'urlo – 1893.



Figura 14 Francisco Goya, Saturno che divora i suoi figli – 1820-23.

Anche *Notiziario*, a mio avviso, potrebbe essere portato in classe, magari per essere letto criticamente in parallelo con i quotidiani, per riprendere la buona pratica introdotta da Don Milani e da Mario Lodi ormai più di cinquanta anni fa

ed ora abbandonata in favore della digitalizzazione dei supporti che consentono l'accesso alla conoscenza. In filigrana, si riesce a cogliere quel tanto di triviale, di *pointless* e di vera e propria *fuffa* che passano per le mani degli acquirenti dei quotidiani cartacei o dagli spettatori dei telegiornali o di chi fa scroll dei vari siti di informazione in rete.

Si passa oltre dedicando appena un pensiero distratto e si distoglie l'attenzione. Il contatto con la carta stampata, col cartoncino dell'albo, come la visione dell'umile supporto utilizzato da Greder ed esposto in mostra, costringe a sostare, cogliendo etimologicamente l'essenza dell'esperienza estetica.

L'ultimo libro pubblicato, recentissimamente, nel luglio del 2024, *Voi*, è forse il più terribile. Un atto di accusa esplicito, in exergo, *alla cattiveria dell'Occidente*, come anticipato. Il Mediterraneo, che ha visto nascere nell'antichità la schiavitù, esonda in Atlantico. La rappresentazione è quella di una nave negriera del 1840 circa, nave immortalata da J. M. W. Turner in un dipinto conservato al Museum of Fine Arts di Boston. Il tema del retaggio schiavile è ritornato di stringente attualità dopo il movimento *Black Lives Matter* del 2021 e dopo che, per strani movimenti di serendipità, anche Teju Cole, nel suo recente *Tremore*, la ha citata, descrivendone esattamente come fa Greder la disposizione dei dannati al suo interno, in un inserto di una "lezione" ascoltata veramente dallo scrittore nigeriano e foriera di molti interrogativi[16].

Le parole, quasi assenti o rarefatte nelle precedenti opere di Greder, qui sgorgano con accenti terribili, solenni. Vi è un afflato da lamentazione biblica nelle parole a corredo dell'immagine del religioso in Africa[17]. Le proverbiali

"buone intenzioni" civilizzatrici sono altrettanti pezzi di un lastricato infernale, posato dalla "cattiveria" che Greder non ha paura di denunciare. Alle vittime di questa cattiveria, Greder dedica la sua ultima opera.

In *Voi*, le parole sono di Greder e non di Libby Gleeson, una scrittrice australiana con cui ha collaborato nei libri *Uncle David* e *The Great Bear*. Sono le stesse pronunciate dall'artista svizzero durante la tavola rotonda del 25 ottobre 2023. E non vengono risparmiate nemmeno le ONG, che operano con il benestare dei governi e delle organizzazioni internazionali sovranazionali, *al netto delle spese*[18].

Ma tutto ciò che ottengono è un'occasionale elemosina.



Figura 15 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato "Voi", 2024, Orecchio Acerbo, pp. 22-23.

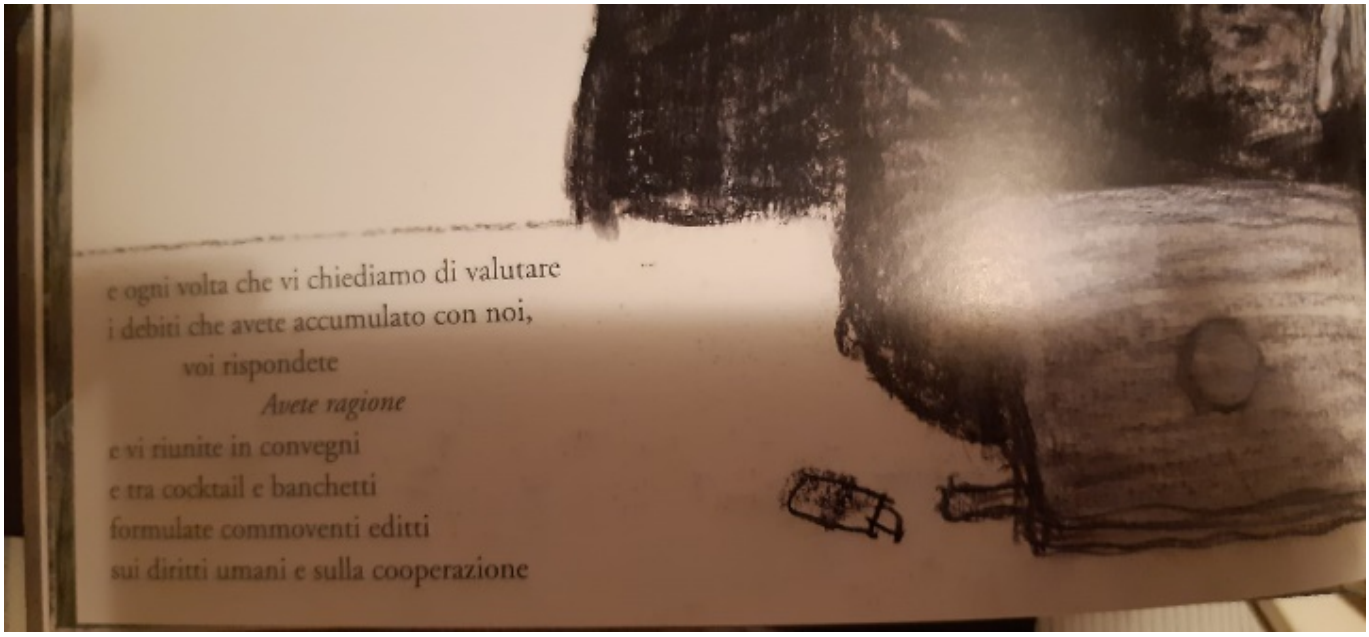


Figura 16 Illustrazione di Armin Greder all'albo illustrato 'Voi', 2024, Orecchio Acerbo, p. 22 (particolare).

Una denuncia del virtue signalling di molti governi e istituzioni che non lascia scampo. Un invito al pensiero critico e al non farsi complici di un'autoassolutoria rivittimizzazione secondaria del migrante, che passa attraverso le narrative pietistiche del "povero migrante bisognoso", che suscita umana simpatia. No, avverte Caterina Bonvicini. Ne esistono di simpatici, di antipatici, di svegli e di irredimibilmente idioti, al punto da mettere a repentaglio del tutto le operazioni di salvataggio[19]. Il punto non è quello. È ritrovare la radice profonda della nostra umanità che fa passare sopra al sentimento estemporaneo di simpatia o di antipatia ed agire il principio universale della solidarietà tra persone. Greder possiede la sensibilità per coglierla e praticarla, senza infantilizzazioni rassicuranti del povero, perché, sin

da bambino, è dovuto maturare in fretta, osservando il mondo in souplesse, per timore dello sfratto dall'appartamento che condivideva coi genitori se avesse fatto rumore o dei rimproveri degli adulti che incontrava nei caffè dove, talvolta, il padre lo conduceva con sé. È questa provvisorietà al mondo, la consapevolezza di essa, che fa cogliere appieno il senso di questi itinerari forzati: fanno da contraltare alla sicurezza di essere al mondo con un nome, uno scopo e una identità di chi viaggia per forza. Il mondo stesso di queste persone, la sua stessa integrità nella memoria del migrante è costantemente minacciata[20].

Chi viaggia a piè fermo come il Greder bambino e poi da adulto, nel suo studio, tra le sue tavole urgenti e piene di cancellature, ha chiavi di lettura più solide rispetto a chi, proprio come gli abitanti de *L'isola*, si richiude entro le proprie misoneistiche certezze-prigione. Gli abitanti dell'Isola-Fortezza uccidono i gabbiani e i cormorani come in *The Rime of The Ancient Mariner*[21] il marinaio trafigge a morte l'albatros, e si auto-condannano ad un futuro di povertà morale, di solitudine e di ignoranza.

Sull'essere o meno adatta dell'opera di Greder ad un pubblico di bambini: esiste la letteratura, la grande letteratura e basta, quella che non lascia mai indifferenti né uguali a sé stessi dopo averne fatto esperienza. Compito della letteratura cosiddetta "per l'infanzia" è togliere il lettore dalle proprie confortanti certezze, strapparlo alla zona di sicurezza alla quale talvolta indulge[22]. È infatti perturbante e si giova di un'aura di libertà che travalica i confini anagrafici del destinatario. Lo scopo è la necessaria parresìa per

smantellare le versioni espurgate dei fatti. La grande letteratura -quella di Greder la è, nonostante la sua ritrosia nei confronti delle parole- previene il naufragio del significato a cui si assiste, con una certa impotenza, nella comunicazione ordinaria.
E dalle pagine volutamente buie di Greder emerge quella luce-guida per un tempo senza miti che ciascuno di noi, insegnante, educatore o studente, è chiamato ad interpretare.

Bibliografia

Amato Mangiameli A. C., (a cura di) *Immigrazione, integrazione, marginalizzazione*, Giappichelli, Torino, 2019.
Bonvicini, C., *Mediterraneo. A bordo delle navi umanitarie. Con un saggio e le fotografie di Valerio Nicolosi*, Einaudi, Torino, 2022.
Bellagamba, A., Greene, S. E., Klein, M. A., (a cura di) *African voices on slavery and the slave trade*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
Baldi, I., Borghi, B., M.R. Catino, *Illuminare il Mediterraneo, tra ricerca e didattica della storia*, in «DIALOGHI MEDITERRANEI», 2024, 65.
Borghi B., *Le fonti della storia tra ricerca e didattica*, Bologna, Pàtron Editore, 2009.
Castaldini, F., Il *Mediterraneo nella didattica della storia. Alcune considerazioni sulle origini e riflessioni sul presente* in 'Didattica della storia' – 1 / 2019.
Castigliani M., *Cercavo la fine del mare*, Mimesis, Milano, 2019.
Cole, T., *Tremore*, Einaudi, Torino, 2024.

Coleridge, S. T., *La ballata del vecchio marinaio*, Rizzoli [BUR], Milano, 2019.

Corrao F., Donzelli M., *Il Mediterraneo e la parola*, Donzelli, Roma, 2009.

'Engramma' [rivista di teatro] n° 74 (settembre 2009).

'Engramma'[rivista di teatro] n° 78 (marzo 2010).

Facchini, D., *Alla deriva. I migranti, le rotte del Mar Mediterraneo, le Ong: il naufragio della politica, che nega i diritti per fabbricare consenso*, Altreconomia, Milano, 2018.

Greder, A., *L'isola. Una storia di tutti i giorni*, Orecchio Acerbo, Roma, 2008.

Greder, A., *Mediterraneo*, Orecchio Acerbo, Roma, 2017.

Greder, A., *Notiziario*, Orecchio Acerbo, Roma, 2023.

Greder, A., *Voi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2024.

Grilli, G., *Books for children that cause no harm to adults / books for adults that cause no harm to childen. Orecchio acerbo: a pioneering publishing experience in Italy*, in 'Rivista di Storia dell'Educazione', 2/2018.

Grilli, G., *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma, 2021.

Hayden, S., *E la quarta volta siamo annegati. Sul sentiero della morte che porta al Mediterraneo*, Milano, Bollati Boringhieri, 2022.

Klee, P., *Diari*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Milletto, E., Tallia, S., (a cura di) *Vite sospese*, FrancoAngeli, Milano, 2021.

Morawski, S., *Assoluto e forma. A proposito della filosofia dell'arte di Malraux*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993.

Santolini, F., *Profughi del clima. Chi sono, da dove vengono, dove andranno*,

Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019.

Vincenti, A., Maggioni, G., *Nella scuola multiculturale. Una ricerca sociologica in ambito educativo*, Donzelli, Roma, 2006.

Sitografia per conoscere l'opera di Armin Greder

Armin Greder – La Babele del mondo (link consultato il 31 agosto 2024).

Le opere di Armin Greder: gli albi illustrati sono solo per bambini? (link consultato il 31 agosto 2024).

L'intervista ad Armin Greder nella trasmissione di Radio 3 Rai Fahrenheit, del 15 agosto 2024, dal minuto 1 h e 27 ' Fahrenheit | S2024 | Ferragosto | Rai Radio 3 | RaiPlay Sound

Note

1. In "Cosa sono le fonti. Un'esperienza. Le vacanze di Chiara a Creta", una bambina della III classe della scuola primaria ricostruisce, collocandoli sulla linea del tempo, i fatti salienti della propria vacanza a Creta. È suggestiva l'immagine dei fatti, intesi come semi pronti a germogliare. A corredo, le immagini del mare azzurro dell'Isola e degli eventi più felici di un periodo sereno trascorso con i propri genitori, in Beatrice Borghi Le fonti della storia tra ricerca e didattica, Bologna, Pàtron Editore, 2009, p. 84-89. Completamente differenti le narrazioni e le raffigurazioni dei bambini migranti, raccolte da Marina Castigliani in Cercavo la fine del mare, Mimesis, Milano, 2019. A pagina 9 è raccolta la testimonianza di Dlônan, un piccolo profugo curdo di otto anni, in fuga dall'Iraq: "Sono arrivato in Grecia con un gommone. Non era come l'avevo immaginato. Le gambe e le braccia delle persone mi schiacciavano e quasi non riuscivo a vedere il mare. Il mio papà ha pianto per tutto il viaggio. Io mai. Io non ho mai avuto paura perché sono molto forte".
2. È lo stesso Greder a raccontarlo, in un'intervista reperibile a questo link: Armin Greder – La Babele del mondo (link consultato il 31 agosto 2024).

"Nel 1970 ho scoperto che il governo australiano pagava il viaggio a quegli immigrati che si impegnavano a restare nel Paese per almeno due anni. Era troppo bello per lasciarmelo sfuggire. Sono andato in Australia e, come si è poi dimostrato, non sono mai tornato indietro. Lì, bluffando, sono entrato in un'agenzia di pubblicità e dopo qualche anno di un impiego redditizio (ma che distruggeva l'anima nel tentativo di convincere le persone a comperare quello di cui non avevano bisogno) ho trovato un lavoro come insegnante di disegno e di design in una scuola d'arte."

3. Stefan Morawski, *Assoluto e forma. A proposito della filosofia dell'arte di Malraux*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993, p. 353.
4. "Il mare non è tutto uguale. Lo capisci quando navighi in Sar libica, intorno alle piattaforme petrolifere. È uno dei rari luoghi al mondo che si possono ancora definire accessibili a pochi. Sicuramente è più frequentato l'Everest. È il paesaggio più sinistro che abbia mai visto, e provoca allucinazioni. L'ho scoperto di notte, in barca a vela. Il mare nero, che annulla ogni confine fra l'acqua e un cielo senza luna, è persino rassicurante al confronto. Quell'inferno invece ti brucia la vista. E tu hai le visioni dei dannati. "In Caterina Bonvicini, *Mediterraneo. A bordo delle navi umanitarie. Con un saggio e le fotografie di Valerio Nicolosi*, Einaudi, Torino, 2022, p. 14.
5. "Ma c'è una cosa che non si vede e si può capire solo da lì, perché si sente: è un odore. Un odore terribile e inconfondibile. Lo senti da lontano, appena ti avvicini un po' con il rhib, anche se sei in mare aperto. È l'odore di quella melma che stagna sul fondo del gommone. È fortissimo e spaventoso, è l'odore della disperazione. Io, la prima volta, l'ho scoperto dalle mie scarpe. Toglievo i vestiti bagnati ai bambini e l'acqua mi colava sui piedi, avevo le scarpe imbevute di distress. Il dissalatore della Mare Ionio era rotto, potevamo farci una doccia solo con una bottiglia di acqua minerale, e non avevo la mia valigia, rimasta sulla barca a vela d'appoggio. Lavare le scarpe con l'acqua di mare? Mi dicevano che era peggio. Non potevo certo girare scalza sul ponte di un rimorchiatore, pieno di ganci e trappole. Quindi con quell'odore di distress ho semplicemente convissuto. Mi ci sono abituata e l'ho fatto mio. Era un modo per conoscerlo, in fondo. Un giorno sono entrata in cucina per bere un bicchiere d'acqua. I marinai di Licata di prima mattina preparavano dei sughi meravigliosi, al ragù o con il pesce, circolava per il corridoio della nave un profumo buono di casa, affettuoso. Uno dei due ha spalancato gli occhi: «Cos'è questo odore?» Io ho piegato la testa e mi sono guardata i piedi: «Le mie scarpe, credo». È uscito dalla cucina di corsa. Avevo appena fatto vomitare un marinaio.", *Ibid*. p. 6.
6. "Da giugno 2016, un numero significativo di barche sono state intercettate o salvate da navi delle Ong senza alcuna segnalazione e senza informazioni sul luogo del salvataggio. La presenza delle Ong e delle loro attività vicine e, occasionalmente, all'interno delle acque territoriali libiche, sono quasi raddoppiate rispetto all'anno precedente, per un totale di quindici assetti non governativi (quattordici marittimi e un aereo). Parallelamente il numero complessivo di incidenti è aumentato drammaticamente." Così Valerio Nicolosi, *in*

Mediterraneo. A Bordo delle navi umanitarie, a p. 206. I dati sono tratti dal rapporto annuale Frontex del 2016 di cui Nicolosi fornisce il link: https://frontex.europa.eu/asset/Publications/Risk_Analysis/Annual_Risk_Analysis_2017.pdf, ora disponibile in inglese al seguente indirizzo: Annual_Risk_Analysis_2017.pdf [link consultato il 25 agosto 2024]

7. Nel luglio 2024, sono sbarcate sulle coste italiane 7645 persone. Nelle sole giornate del 23 e 24 agosto 2024, sono state soccorse oltre 450 persone in mare. I due principali telegiornali, Tg 1 e Tg 2, hanno dedicato meno di sette minuti complessivi alla notizia. [Dati aggiornati al 25 agosto]
8. "Basta ascoltare la storia di Amir per capire di altri drammatici e tristissimi esodi: «Il 30 agosto 2014, un piccolo fiume, talmente piccolo da non avere nemmeno un nome, esondò a causa delle abbondanti piogge. La mia casa fatta di legno e paglia crollò, nonostante avessimo tentato di rafforzarla. Niente da fare. Perdemmo tutto e i vicini mi aiutarono a costruire una capanna fatta di plastica e altri materiali di fortuna. I miei parenti vivono ancora lì, come baraccati. La mia vita era di un alluvionato senza futuro. Non sapevo cosa fare fino a quando un trafficante del mio villaggio mi propose di andare in Libia. Il viaggio costava tanto. Me lo sono pagato vendendo i gioielli di mia moglie e con i soldi presi in prestito da conoscenti. Era un acconto, la metà del pattuito, il resto glieli avrei dovuti inviare dalla Libia. Non avevo altra scelta e feci l'accordo. Arrivai a Bengasi e trovai lavoro come pulitore di tappeti, ma non mi pagavano mai e anzi mi maltrattavano. Da lì andai a Tripoli, dove per un po' feci l'aiuto benzinaio. Successivamente, riuscii a imbarcarmi per l'Italia. Sapevo che potevo anche morire nella traversata, ma non avevo alternative. Tornare al mio villaggio non lo posso fare nemmeno oggi perché non saprei come mantenere la mia famiglia. Da qui almeno posso mandare soldi», Il Bangladesh è uno dei Paesi più vulnerabili e sotto pressione climatica. L'erosione e la diminuzione di terre coltivabili determinano epocali spostamenti interni di popolazione, e aggravano le dispute relative alla proprietà anche di piccoli fazzoletti di terra. L'Istituto per gli Studi di Sviluppo del Paese rileva che il 77% dei poveri vive in baraccopoli, e il 44% occupa e lavora terreni pubblici.", in Francesca Santolini, *Profughi del clima. Chi sono, da dove vengono, dove andranno*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019, p. 67.
9. Giorgia Grilli, *Books for children that cause no harm to adults / books for adults that cause no harm to children. Orecchio Acerbo: a pioneering publishing experience in Italy*, in *Rivista di Storia dell'Educazione*, 2/2018, pp. 305-324, in particolare pp. 309-310, in cui nota: "the intense book *L'isola*, by the Australian Armin Greder, an implacably sincere, very politically incorrect insight into how naturally unwilling we all are, despite all rhetorical proclamations, to accept and welcome the 'foreigner' into our midst".
10. Paul Klee, *Diari*, nota 494 – da giugno 1902 a settembre 1906, Milano, Il Saggiatore, 1960.
11. Si veda il saggio di Maria Donzelli, in Mohammed Bennis, *Il Mediterraneo e la parola*, a cura di Francesca Corrao e di Maria Donzelli, Donzelli, Roma, 2009, p. 115-116: "La poesia ha a che fare con l'arte e si sa, le arti comunicano tra loro. La poesia di Bennis ha il colore azzurro, un colore che l'accomuna al mare. Il rinvio

a Kandinskij e al movimento de Il cavaliere Azzurro, da questi creato insieme a Franz Marc, è esplicito. Kandinskij, nella sua opera *Lo spirituale nell'arte* (1910), aveva così descritto le gradazioni dell'azzurro fino al potere del blu: «La vocazione del blu alla profondità è così forte, che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intensa ed intima. Più il blu è profondo più richiama l'idea di infinito, suscitando la nostalgia della purezza e del soprannaturale»".

12. Sul contesto scolastico degli alunni NAI o di seconda generazione si veda il capitolo a cura di Sabina Rapari, intitolato *I bambini raccontano: il contesto scolastico e la migrazione*, in *Nella scuola multiculturale. Una ricerca sociologica in ambito educativo*, volume a cura di Alessandra Vincenti e Guido Maggioni, Donzelli, Roma, 2006.
"Gli allievi appartenenti a minoranze possono essere discriminati per il loro livello di competenza nella lingua del paese di accoglienza, mentre sono perfettamente competenti nella loro lingua" […], p. 232
I bambini -stranieri e non- della scuola Diana Sabbi di Pianoro sono stati tutti paritariamente coinvolti dalle insegnanti Maria Rosaria Catino e Ivana Baldi nella realizzazione di un video con le tavole tratte da *Mediterraneo* di Armin Greder e nella resa "interpretativa" delle tavole, che va al di là dell'apposizione, nel video, dei sottotitoli, resi necessari dalla pronuncia spesso ancora incerta della lingua italiana. È stata un'esperienza di educazione tra pari e di intercultura veramente significativa, oltre che molto efficace nell'intrecciare i vissuti personali sommersi degli alunni tramite la proposizione e, talvolta, l'invenzione di particolari impliciti nelle tavole di Greder. Perché, come dice ancora Sabina Rapari a pag. 236 "Anche quando si fa riferimento allo stesso gruppo di età, l'esperienza educativa di ogni bambino è unica: il suo risultato cognitivo è concretamente basato sulle opportunità che le sue relazioni sociali e l'ambiente facilitano. Le famiglie e gli spazi istituzionali, scuole, classi, permettono ai bambini opportunità differenti".
Sulla esperienza condotta dalle docenti Baldi e Catino si veda B. Borghi, I. Baldi, M.R. *Catino, Illuminare il Mediterraneo, tra ricerca e didattica della storia*, «DIALOGHI MEDITERRANEI», 2024, 65, pp. 1 – 9, a questo link: Illuminare il Mediterraneo, tra ricerca e didattica della storia | Dialoghi Mediterranei (link consultato il 31 agosto 2024).
13. Il Mediterraneo ha offerto spesso importanti occasioni di didattica della storia. Si veda l'articolo *Il Mediterraneo nella didattica della storia. Alcune considerazioni sulle origini e riflessioni sul presente* del docente Fabrizio Castaldini Istituto Comprensivo "don Minzoni" di Argenta, pubblicato nella rivista *Didattica della storia* – 1 / 2019. Così Castaldini a p. 112 "La scrittura creativa diventa il mezzo grazie al quale i bambini hanno la possibilità di interpretare e fissare quell'universo di tracce e segni del passato, ma anche del presente, che quotidianamente ci attraversano. Diventa lo strumento principe per conoscere il mondo e decifrarlo, ma anche conoscere se stessi e la propria posizione e il proprio ruolo nella storia e nel presente, andando oltre alla mera esecuzione di un compito scolastico."
14. Vi sono state rappresentazioni teatrali che hanno consentito una lettura in parallelo dei drammi di Eschilo

col naufragio di Portopalo. Si veda, ad esempio, Supplici a Portopalo. Dalla tragedia di Eschilo al dramma dei migranti, uno spettacolo teatrale con la regia di Gabriele Vacis, interpretato da Vincenzo Perrotta e andato in scena per la prima volta il 19 settembre 2009, nel Parco Archeologico di Portopalo e replicato all'indomani nel Teatro Greco di Siracusa. L'ideazione e la drammaturgia sono di Monica Centanni, grecista dello IUAV di Venezia e già curatrice delle tragedie di Eschilo per i *Meridiani* Mondadori. Nel 2017, anno dell'uscita di Mediterraneo di Armin Greder, lo spettacolo andava in scena il 21 luglio, al Plautus Festival di Sarsina e due giorni dopo a Nora, in Sardegna. Per maggiori approfondimenti, si vedano *Engramma* n° 74 (settembre 2009) ed *Engramma* n° 78 (marzo 2010).

15. A questo proposito, si veda il saggio di Elda Turco Bulgherini, *Soccorso, controllo delle frontiere e contrasto alla criminalità nel traffico via mare dei clandestini*, in *Immigrazione, integrazione, marginalizzazione*, a cura di Agata Cecilia Amato Mangiameli, Giappichelli, Torino, 2019, pp. 123-171, e in particolare p. 155, in cui viene ripercorsa minuziosamente la macchinosa procedura di sostituzione dell'Operazione Triton con l'operazione Themis, dal febbraio 2018. Un'operazione con un mandato decisamente più ampio rispetto alla precedente, nel quale le ONG di soccorso in mare sono state obbligate a sottoscrivere un codice di condotta, proposto dalle autorità italiane nel corso di una riunione dei Ministeri di Giustizia e degli Interni degli Stati membri dell'Unione Europea, tenutasi a Tallinn il 6 luglio del 2017. Quasi tutte le più importanti ONG che operano Search and Rescue nel mediterraneo hanno sottoscritto l'accordo, come ricorda Duccio Facchini, in *Alla deriva. I migranti, le rotte del Mar Mediterraneo, le Ong: il naufragio della politica, che nega i diritti per fabbricare consenso*, edito da Altreconomia, Milano, 2018, a p. 109: "Il codice di condotta governativo viene sottoscritto, nell'estate 2017, da quasi tutte le Ong.". In particolare, l'autore ricorda *Sea Watch e SOS Méditerranée*. Fu l'unico modo per continuare ad operare senza fastidi, in un clima reso avvelenato da una campagna di demonizzazione delle ONG di soccorso, culminata con un titolo del quotidiano Libero: "Che bello, le ONG lasciano il Mediterraneo". In questo clima, solo *Médecins Sans Frontières* e l'organizzazione tedesca *Jugend rettet* non firmarono il protocollo.
16. Tutto il capitolo *Cinque* del romanzo *Tremore* di Teju Cole, edito da Einaudi, Torino, 2024, è una pressante digressione su una lezione ascoltata dal narratore, Tunde, al Museum of Fine Arts di Boston. Ne riporto i passaggi salienti: "Qui voglio interrompermi per una breve ma fondamentale considerazione, perché avendola pronunciata mi rendo conto di essere turbato dalla parola «schiavo», che colpisce ancora l'orecchio come una frustata. C'è chi schiavizza e c'è chi viene schiavizzato. Ma non c'è nessuno la cui essenza, o vera natura, sia quella di «schiavo». Una persona può essere schiavizzata, può essere intrappolata in quella situazione di morte in vita nota come «schiavitù», ma non per questo è uno schiavo. La schiavitù è qualcosa di intollerabile che le sta accadendo o che le è accaduto. Per questo motivo credo che un titolo più accurato sarebbe *Schiavisti che gettano in mare i morti e i moribondi*. "E ancora: "Come dicevo, rimango traumatizzato ogni volta che vedo *La nave negriera* di Turner. Ma ultimamente ho cominciato a vivere il museo stesso come un luogo di traumi continui. Traumi che nascono dalla sensazione di una sorta di colpo di

frusta mortale: la meticolosità della pratica curatoriale da un lato e quelle pozze scure di sangue umano dall'altro. Le opere del Benin contengono un appello e il loro appello non è isolato: è condiviso da altre opere presenti in questo museo, opere «acquisite» da Kuba, Sébé, Mandé, Hemba, Mangbetu e Yoruba, tra gli altri. È un appello a ripensare l'idea che la comprensione occidentale superi quella dei popoli che hanno creato e sacralizzato questi oggetti, che l'apprezzamento estetico o la pratica critica esistano solo qui in Occidente. È un appello a prendere sul serio la restituzione, un appello a reimmaginare il futuro del museo, a considerarlo non come uno spazio di conoscenza superiore o come deposito di mondi sottratti ad altre persone, ma come un luogo di intervento, in cui sia possibile una nuova conversazione sulla giustizia. In altre parole, il museo ha amato a lungo gli oggetti altrui, stringendoli in una morsa fatale. Può rinunciare a quell'amore mortale? In seguito potrebbero sbocciare nuovi amori, potrebbero emergere nuove possibilità. Se seguiamo quella strada, in futuro il contenuto di questo edificio sarà diverso e la nostra concezione collettiva della proprietà di opere d'arte storicamente significative potrebbe cambiare. Mi piace pensare che questo cambiamento non sia qualcosa da temere".

17. A questo proposito, si veda il saggio di Sandra E. Greene, intitolato *Christian missionaries on record: documenting slavery and the slave trade from the late fifteenth to the early twentieth century*, contenuto nel volume a cura di Alice Bellagamba, Sandra E. Greene e Martin A. Klein, *African voices on slavery and the slave trade*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 50-73.
18. Tremenda è la denuncia della condotta dei funzionari governativi e non in Sierra Leone, condotta da Sally Hayden in *E la quarta volta siamo annegati. Sul sentiero della morte che porta al Mediterraneo*, Milano, Bollati Boringhieri, 2022. A p. 165 si legge: "Gli occidentali benestanti e la maggior parte dei sierraleonesi conducevano vite nettamente separate. Una sera andai ad un party organizzato intorno ad una piscina di un enorme complesso residenziale recintato che svettava sulle luci della città. Nel complesso vivevano i funzionari di un'ambasciata insieme alle loro famiglie; a ogni "expat" era stato assegnato un bungalow di più stanze. Non erano autorizzati ad usare i mezzi pubblici, quindi, chi non aveva la macchina, quasi non usciva di lì, ma non ne avevano davvero bisogno. Ballavano e bevevano, oppure si rinfrescavano in piscina, coi drink che galleggiavano accanto a loro, in portabicchieri gonfiabili a forma di fenicottero e ananas". E ancora, "Come nella maggior parte dei paesi africani, anche in Sierra Leone i volontari stranieri facevano una bella vita: alloggiavano in case spaziose con tanto di addetti alle pulizie e di guardie; giravano in fuoristrada bianchi e splendenti guidati da autisti privati; si godevano località balneari nel week end e ai posti di blocco venivano fatti passare con un semplice cenno della mano, mentre i sierraleonesi erano ingiustamente costretti a pagare mazzette. La diaria giornaliera di un dei dipendenti dell'Onu, in aggiunta al consueto salario, era di 254 dollari al giorno. Cominciai a chiedermi chi beneficiasse davvero dei servizi di assistenza straniera in quell'industria multimiliardaria. Certamente anche autorizzare le migrazioni verso i paesi più ricchi era una forma di assistenza necessaria: bisognava permettere agli africani di guadagnare denaro all'interno dei sistemi che li avevano sfruttati per così tanto tempo, di mandare i soldi alle famiglie e poi di

tornare a casa se volevano".

19. "Quando finalmente sono apparsi più o meno come appare un fantasma, sul loro gommone bianco, ci siamo subito resi conto che non erano per niente fatti dello stesso tessuto dei sogni: non stavano zitti un attimo. C'era addirittura un ragazzo con il cellulare sollevato che faceva un video. Un video durante il soccorso? Il team leader era furioso: «Mettete via quel telefono! Questo è un salvataggio!»", ibidem, p. 90.
20. "Racconta Ibrahim […] «Una domenica sono andato al mercato per comprare dei vestiti. Mentre tornavo a casa la polizia mi ha fermato e mi ha portato in prigione. Eravamo in più di trenta al freddo e seduti su una panca di cemento. Non c'era acqua e neppure da mangiare. I volontari italiani di *Operazione Colomba* con mia mamma sono venuti a chiedere notizie su di me, ma la polizia ha risposto loro che non ero lì. Alcuni altri giovani che sono stati arrestati con me sono stati portati a forza in Siria a combattere. In Libano avevo molta paura perché la polizia era violenta con i siriani. Nel 2019, grazie ai corridoi umanitari, sono venuto con la mia famiglia a Torino. Adesso stiamo bene, i miei fratelli vanno a scuola, io sto facendo un tirocinio come aiutante pizzaiolo e sto studiando l'italiano. Penso però spesso al mio fratello maggiore che vive ancora in un campo profughi vicino ad Ildib con sua moglie e i suoi due bimbi. Ogni giorno, nelle tende vicino alla sua, qualche bambino muore o di freddo o di fame», in *Vite sospese*, a cura di Enrico Milletto e Stefano Tallia, FrancoAngeli, Milano, 2021, p. 205.
21. With my cross-bow/ I shot the Albatross—versi 81–82. Samuel Taylor Coleridge, *Rime of the Ancient Mariner*, 1798. Si vede, nella tavola di Greder, un uccello marino trafitto da un dardo. Una delle superstizioni più diffuse del folklore marittimo è la maledizione associata all'uccisione di un albatros. Si ritiene che l'albatro incarni le anime dei marinai perduti e si dice che ucciderlo invochi l'ira degli spiriti.
22. "La letteratura per l'infanzia finisce, insomma, per mettere in discussione l'adulto – la sua normalità, la sua visione del mondo, la sua posizione nell'universo- nel momento in cui riconosce, come nessun altro discorso letterario (o politico) fa, l'esistenza non solo dei bambini (qualcosa che più o meno tutti notiamo) ma molto più profondamente di un Mondo Bambino, inteso come qualcosa di vasto, potente e parallelo a noi con cui, almeno nelle sue pagine, non è possibile non fare i conti. Conti che – felicemente – non tornano mai fino in fondo, perché la letteratura per l'infanzia, nei suoi esempi migliori, intende il bambino come quanto di più irriducibile all'adulto si possa dare, e dunque come qualcosa di cui, a rigore, non potrebbe parlare.", in Giorgia Grilli, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma, 2021, p. 7.

Francesco Pellegrini

«Una guerra disperata»: Voci e testimonianze dalla campagna di Sicilia del 1943

Come citare questo articolo:
Francesco Pellegrini, *«Una guerra disperata»: Voci e testimonianze dalla campagna di Sicilia del 1943*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 11, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12354

«Una guerra disperata di uomini inermi (o quasi) contro giganti rivestiti d'acciaio; di sole baionette (o quasi) contro cannoni, carri armati, mitragliamenti aerei, fuoco di artiglierie navali».
La Campagna d'Africa trova così il suo tragico epilogo in Sicilia; con altri morti, altri feriti, altri individui delusi e mortificati. E altri prigionieri, altri "paisà" da esibire nei cinegiornali alleati. Tutto ciò nonostante il sacrificio di tanti soldati, gli innumerevoli atti di valore, la disperata volontà di non cedere anche di fronte a prospettive di sicura sconfitta»[1].
Gen. Manlio Siddi

Lo sbarco degli Alleati in Sicilia e la successiva campagna militare hanno lasciato una traccia indelebile nella storia d'Italia, con ricadute belliche, politiche e sociali di enorme rilevanza per le vicende future italiane e internazionali. La caduta del regime fascista il 25 luglio 1943 e la conseguente rottura dell'alleanza con la Germania di Adolf Hitler, ufficializzata con l'Armistizio proclamato dalle forze Alleate l'8 settembre, sono strettamente legate agli eventi siciliani.
In questo saggio verranno analizzati alcuni controversi aspetti della campagna di Sicilia attraverso le testimonianze dirette dei protagonisti. Particolare attenzione verrà dedicata alla condizione psicologica delle truppe, al rapporto tra militari e popolazione civile e alle attività di *intelligence* Alleate, utilizzando le preziose fonti documentarie emerse negli ultimi decenni.

Le fonti della campagna di Sicilia

Come rilevato dal generale Ottavio Zoppi nella sua introduzione al fondamentale volume *Lo*

sbarco e la difesa della Sicilia, redatto dal Capo di stato maggiore della 6ª Armata[2], generale Emilio Faldella, nel corso degli anni «la battaglia di Sicilia rimase ignorata persino nelle sue linee generali e nelle più salienti vicende, nelle quali si alternarono felici interventi di comandanti, fulgidi eroismi individuali e collettivi ed identificate, inspiegabili ombre»[3].
Per diverso tempo mancò, infatti, una documentazione che permettesse allo storico di ricostruire compiutamente le tormentate e complesse vicende della Sicilia dalla prospettiva dei soldati italiani. La produzione scritta dei militari reduci della battaglia siciliana era ridotta a pochi memoriali redatti come autodifesa per salvare il "proprio onore" in risposta alle feroci polemiche post-belliche. Per quanto il carattere di questi scritti sia talvolta apologetico, essi offrono, tuttora, preziosi retroscena, notizie di prima mano e spunti di interesse. Oltre al già citato lavoro del generale Faldella[4], si segnala per importanza storiografica il volume vergato dal colonnello della divisione Livorno, Dante Ugo Leonardi[5], *Luglio 1943 in Sicilia*, incentrato sulle operazioni militari nella piana di Gela. Dal punto di vista documentario, Sandro Attanasio riscontrò una certa difficoltà ad accedere ai fondi legati alla campagna di Sicilia. Secondo quanto testimoniato dall'autore del saggio *Sicilia senza Italia*, ancora nel 1976, «presso gli archivi, le biblioteche, i pubblici uffici, di quei terribili giorni erano rimasti ben pochi documenti, quasi tutto era andato distrutto, disperso nella bufera che travolse l'Italia. All'Ufficio storico dello Stato maggiore la documentazione relativa allo sbarco in Sicilia era quasi inesistente. Mancavano perfino i diari storici delle unità impegnate nella campagna e nessuna pubblicazione ufficiale era stata dedicata alla campagna di Sicilia»[6].
Oltre agli atti del «processo Trizzino» del 1953[7], nel corso del quale fu trattato in maniera approfondita il contegno dell'ammiraglio Leonardi nel corso degli avvenimenti che portarono al controverso abbandono della piazzaforte di Augusta, gli storici poterono, col tempo, disporre di numerosi documenti provenienti dall'Archivio dell'Esercito, tra i quali di notevole importanza si rivelarono i diari storici e le relazioni dei comandanti delle unità impegnate nella difesa dell'isola. Si aggiunsero poi le carte prodotte dalle Commissioni di inchiesta speciale della Marina (in particolare per quanto concerne gli avvenimenti legati alle cadute delle piazze di Pantelleria, Lampedusa ed Augusta) e la *Collection of Italian Military Records*, 1935-1943, una raccolta di documenti militari italiani acquisita dagli Alleati nel dopoguerra e successivamente riprodotta su 514 microfilm e restituita, in copia, all'Italia[8]. Tutte queste carte permisero allo storico militare Alberto Santoni di pubblicare, nel 1983, il primo lavoro organico e scientifico sul tema, *Le operazioni in Sicilia e in Calabria (luglio — settembre 1943)* un'opera fondamentale per conoscere le vicende della campagna di Sicilia da un punto di vista tecnico – operativo.

Nuovi documenti, nuove sfide
Fortunatamente negli ultimi anni si sono aggiunte numerose e preziose fonti che potrebbero

offrire ulteriori e inedite prospettive nello studio dello sbarco in Sicilia e della relativa campagna militare.
Dal 1984 l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano raccoglie e conserva circa trenta diari redatti da militari italiani impegnati in Sicilia. Si tratta di fonti in grado di integrare la documentazione tradizionale e offrire, allo stesso tempo, preziosi e inediti tasselli di vita quotidiana del soldato italiano.
Nel 1996 l'Archivio di stato britannico mise a disposizione del pubblico le trascrizioni delle intercettazioni dei prigionieri italiani nelle mani degli alleati[9]. Una documentazione unica nel suo genere, sia per la qualità dei contenuti, che per la quantità di materiale, e che offre una chiave di lettura inedita sulla campagna di Sicilia e, nel contempo, apre uno squarcio del tutto nuovo sulla mentalità e sulla percezione della guerra da parte dei militari italiani con un evidente valore storico: gli eventi narrati nelle conversazioni accadevano allora, in tempo reale, o erano avvenuti da pochissimo tempo e gli intercettati avevano la memoria ancora viva e non condizionata dagli eventi successivi: l'immediatezza di queste testimonianze ha grande importanza, perché scevra da pregiudizi, autocritiche, aggiustamenti che a volte inficiano tanta memorialistica «a posteriori».
Nel dicembre del 2002 i figli di Mario Alicicco, colonnello dell'esercito in servizio presso il Primo aiutante di campo di Umberto di Savoia, hanno versato all' Archivio Centrale dello Stato le cosiddette «Carte Alicicco». Si tratta di documenti provenienti dalla serie degli archivi militari della Segreteria particolare del duce, continuamente e personalmente aggiornati (fino al 24 luglio) da Benito Mussolini. Il fascicolo «Sicilia 1943», il più ricco e articolato del fondo, fu utilizzato dal Capo del Governo per redigere il delicato capitolo dedicato ai combattimenti in Sicilia, allora in pieno svolgimento, della relazione introduttiva al Gran Consiglio durante la «fatale» seduta del 24 luglio 1943[10].
Infine, nel 2014, l'Archivio storico dello Stato Maggiore dell'Esercito ha avviato l'inventariazione e il riordino della serie «Sicilia» presente nel Fondo M-9 A.U.S.S.M.E., Commissione per l'interrogatorio degli ufficiali reduci dalla prigionia di guerra. I 6900 fascicoli, oggi disponibili, comprendono i verbali di interrogatorio e le relazioni degli ufficiali italiani catturati dagli Alleati in Sicilia[11].

Le interpretazioni della campagna di Sicilia

La campagna di Sicilia è stata spesso vittima di interpretazioni arbitrarie e di luoghi comuni difficili da sfatare. In particolare, per quanto concerne il contegno dei militari italiani, accusati a più riprese da parte dell'opinione pubblica, internazionale e italiana, di non essersi sostanzialmente battuti.
Significative, a questo proposito, sono le parole del generale Zoppi: «La battaglia di Sicilia del 1943 è la meno nota e fu la più calunniata; perché, essendo stata l'ultima, venne sommersa dagli avvenimenti politici che presero nome dal 25 luglio e dall'8 settembre dello

stesso anno»[12].
Le prime avvisaglie di questo clima si possono scorgere fin dalla sera del 10 luglio 1943, nelle ore immediatamente successive allo sbarco. A seguito delle comunicazioni radiotelegrafate dal colonnello Wilhelm Schmalz[13] ad Adolf Hitler concernenti i fatti di Augusta e giunte a Mussolini attraverso l'addetto militare a Roma Enno Emil Von Rintelen, iniziarono a circolare a Roma voci estremamente critiche nei confronti dei militari italiani. Particolarmente colpiti da queste notizie, ancora frammentarie e incerte, furono coloro che, per fanatismo, ingenuità o mancanza di una conoscenza reale della situazione bellica, si erano forse illusi di poter respingere fermamente l'invasione alleata.
Fu così che il gerarca più filo-tedesco del fascismo, Roberto Farinacci, lanciò dalle pagine di *Regime Fascista,* a partire dal 15 luglio, accuse durissime al comandante delle forze armate italiane in Sicilia Alfredo Guzzoni[14].
La notte del Gran consiglio del 24 luglio Mussolini dedicò alla campagna di Sicilia un'ampia disamina dai toni particolarmente severi. Era influenzato dalle cattive notizie ricevute dai tedeschi e da alcuni articoli della stampa nemica, una fonte a cui prestava sempre molta attenzione.
Una volta deposto, il duce arriverà a definire l'invasione delle truppe alleate in Sicilia la causa scatenante degli eventi successivi e riverserà queste riflessioni nei «Pensieri pontini» vergati dopo il fermo, la destituzione e il soggiorno coatto a Ponza: «Gli avvenimenti militari e lo sfacelo del regime stanno nel rapporto di causa ed effetto. È chiaro che oggi non mi troverei su questa isola, se il 10 luglio gli anglosassoni avessero subìta una Dieppe in grande stile nella baia di Gela».[15]
Durante il periodo della Repubblica Sociale Italiana, le polemiche e le critiche al contegno delle truppe italiane ripresero con vemenza, raggiungendo l'acme con l'arresto del comandante della 6ª Armata generale Alfredo Guzzoni da parte delle autorità di Salò, cui seguì la liberazione per intercessione del Feldmaresciallo Kesselring.
Dopo la guerra, uomini vicini ad ambienti neofascisti, desiderosi di riabilitare il passato regime agli occhi dell'opinione pubblica, continuarono ad occultare le gravissime responsabilità politiche e militari che gravavano su un regime colpevole di aver mandato in guerra un esercito nettamente inferiore per mezzi e possibilità ai suoi avversari. Per giustificare la sconfitta delle armi italiane, insinuarono la motivazione infamante e offensiva di intelligenza col nemico da parre dei vertici delle forze armate, in particolare della Regia Marina. Tra questi autori ebbe un ruolo di primo piano Antonino Trizzino, che nel 1952 pubblicò il controverso volume *Navi e Poltrone*[16].
Per quanto riguarda nello specifico la campagna di Sicilia, le accuse dei critici si concentravano, ancora una volta, su singoli deplorevoli episodi. In particolare, il precipitoso abbandono della piazzaforte di Augusta, seguito dalla fuga degli uomini preposti alla sua difesa. Con evidente generalizzazione, la condotta censurabile di questi reparti veniva

estesa al comportamento di tutte le altre unità impegnate nella campagna. Allo stesso tempo, la pubblicista angloamericana tendeva a sottovalutare e talvolta persino a ignorare l'apporto delle forze italiane quasi che la battaglia di Sicilia fosse stata una contesa esclusiva tra Alleati e tedeschi.
Influenzata da questo clima, l'opinione pubblica italiana si convinse, col tempo, che le truppe italiane in Sicilia non si fossero battute e, desiderose di astenersi dalla lotta, si fossero sbandate in massa senza opporre resistenza, anticipando quanto sarebbe accaduto dopo l'8 settembre.
Questa visione parziale non tiene conto che la maggioranza dei militari italiani, nonostante l'enorme inferiorità rispetto al nemico in termini di armamento, forze corazzate e aeree, elementi decisivi per il successo in una guerra moderna, fece il proprio dovere fino all'ultimo, come dimostrano le migliaia di caduti durante quella campagna, la maggior parte dei quali fu dimenticata da chi sopravvisse. Nonostante una lotta impari che per gli italiani fu spesso «carne contro acciaio», le truppe dell'Asse costrinsero gli Alleati ad affrontare duri combattimenti e a completare la conquista della Sicilia in trentotto giorni. Come ricordato dal generale Faldella, la Polonia fu annientata in ventinove giorni, mentre la Francia alzò bandiera bianca in appena quaranta giorni.

Prima dello sbarco
Nel corso della riunione del 1° giugno 1943, con lucido e spietato realismo, il generale Mario Roatta, comandante delle forze armate in Sicilia comunicò a Mussolini notizie allarmanti circa la situazione militare sull'isola, precisando che la possibilità di bloccare gli Alleati sarebbe dipesa esclusivamente dalla capacità di respingere l'invasione del nemico al momento dello sbarco, puntando sulla qualità del sistema di difesa[17].
Questa condizione era, tuttavia, irrealizzabile, poiché chi attacca può scegliere il luogo a lui più congeniale per sbarcare e concentrare le proprie forze, mentre il difensore è costretto a disperdere le proprie unità per coprire tutta l'estensione delle coste. Come rilevato dal generale Faldella, per sperare di opporsi con successo ad uno sbarco di queste dimensioni sarebbe stato necessario poter contare «sulle spiagge scelte dal nemico per sbarcare forze almeno pari, per entità e qualità; creare un sistema fortificato continuo, solido, profondo, simile ad una «Maginot» costiera[18]; avere numerose divisioni corazzate e motorizzate da impiegare in azioni controffensive; adottare un sistema misto di fortificazioni costiere e di unità di manovra»[19].
Condizioni ormai impossibili da realizzare per l'Italia in quel periodo difficile. Le risorse migliori che l'apparato bellico e industriale poteva offrire erano state esaurite dalle precedenti campagne, in particolare in Nord Africa e Unione Sovietica. Gli uomini più addestrati ed esperti erano caduti in battaglia o erano stati fatti prigionieri. Le unità corazzate erano sempre più scarse, così come l'aviazione. La Marina era paralizzata nei

porti dalla cronica mancanza di nafta, accentuata dalla distanza delle basi settentrionali dai porti siciliani e dall'impossibilità di ottenere una protezione aerea sufficiente. L'Italia aveva già perso molti dei suoi soldati più esperti e meglio addestrati, caduti in battaglia o fatti prigionieri. Le truppe rimaste erano spesso composte da giovani poco addestrati o da veterani stanchi, preoccupati per la sorte delle loro famiglie e demoralizzati per i continui e spesso incontrastati bombardamenti nemici. L'equipaggiamento era spesso inadeguato e obsoleto, e mancavano le risorse per addestrare e rifornire adeguatamente i soldati.
La consapevolezza della gravità della situazione portò Roatta a concludere che «contro un'azione di sbarco in grande stile, noi possiamo fare solo una onorevole resistenza, ma non abbiamo la possibilità di ricacciare l'avversario»[20]. E all'ammiraglio Pietro Barone, comandante militare marittimo della Sicilia, un Roatta ormai in procinto di abbandonare il comando nelle mani del generale Guzzoni il 30 maggio, aggiunse: «Sono contento di andar via prima di assistere alla vergogna dello sbarco alleato in Sicilia»[21].
Gli Alleati erano, dunque, in procinto di invadere il territorio metropolitano e l'Italia precipitava verso la disfatta. Nonostante ciò, i vertici politico-istituzionali italiani, non tenendo conto delle capacità logistiche e operative nemiche, speravano ancora che lo sbarco nemico potesse fallire. Il 17 giugno, a sole tre settimane dall'invasione, il nunzio apostolico Francesco Borgongini Duca riportò le parole del re d'Italia, Vittorio Emanuele III, il quale sottolineava le difficoltà che gli Alleati avrebbero affrontato in caso di sbarco in Sicilia: «Sua Maestà non crede facile uno sbarco in Sicilia: ci vogliono almeno 200.000 uomini e circa 600 navi di tonnellaggio che non esistono»[22].
Anche Mussolini sembrava illudersi sulla possibilità di una resistenza efficace. Davanti al direttorio del Partito nazionale fascista il 24 giugno, il duce pronunciò un discorso totalmente scollegato alla realtà:

> Il popolo italiano è ormai convinto che è questione di vita o di morte. Bisogna che non appena il nemico tenterà di sbarcare, sia congelato su quella linea che i marinai chiamano del "bagnasciuga", la linea della sabbia, dove l'acqua finisce e comincia la terra. Se per avventura dovessero penetrare, bisogna che le forze di riserva, che ci sono, si precipitino sugli sbarcati, annientandoli sino all'ultimo uomo. Di modo che si possa dire che essi hanno occupato un lembo della nostra patria, ma l'hanno occupato rimanendo per sempre in una posizione orizzontale, non verticale[23].

Nel formulare questo discorso, Mussolini aveva chiaramente fini propagandistici. Le sue parole, ricche di enfasi e retorica bellicistica, non tenevano conto della gravità della situazione.
Quanto questa retorica fosse distante dalla realtà sul campo emerge chiaramente dalla testimonianza del sottotenente Chailly che, proprio in quei giorni, annotava nel suo diario: «Da tre giorni calma quasi assoluta. Solo un allarmetto breve ogni notte. Perché? Perché la Tunisia è caduta. Abbiamo perso ancora una grande battaglia. Ed il nemico probabilmente

starà riorganizzandosi. Se attacca quaggiù come molti temono, sarò in primissima linea, e forse non tornerò più perché ho solo due mitragliatrici dell'altra guerra e 25 fucili con pochi caricatori. Ed i nemici sbarcano con i carri armati, mortai, cannoncini. Abbiamo avute circolari precise circa i loro metodi di sbarco. E' la carne contro il ferro»[24].
A reggere il primo urto della più grande operazione di sbarco mai vista fino a quel momento (285 navi da guerra, due portaerei e 2.775 unità con a bordo otto divisioni di centosessantamila uomini e 600 carrarmati[25]) sarebbero stati gli uomini delle sei divisioni costiere italiane. Soldati con armamento antiquato, reclutati localmente, di età media elevata, poco addestrati e senza possibilità di essere autotrasportati per mancanza di mezzi motorizzati. Questi uomini erano sparpagliati su 1.039 chilometri di costa (36 uomini per chilometro), dotati di pochissimi pezzi anticarro e scarse batterie di artiglieria[26].
Ancora, la notte dell'attacco anglo-americano alla Sicilia, Mussolini confidò alla moglie: «Rachele, gli anglo-americani sono sbarcati in Sicilia. Sono convinto che i nostri resisteranno, e poi anche i tedeschi mandano rinforzi. Dobbiamo aver fiducia».

Crisi di morale delle truppe italiane

Il peso delle continue sconfitte, degli incessanti bombardamenti, della stanchezza dovuta al lungo conflitto e della carenza di materie prime, mezzi corazzati, velivoli e rifornimenti influiva notevolmente sul morale dell'esercito italiano. Il generale Guzzoni, in un drammatico rapporto, descrisse la situazione psicologica delle truppe italiane prima dello sbarco come «rassegnata, agnostica, priva di volontà»[27].
La presa di coscienza dell'enorme superiorità di mezzi del nemico trasmise un comprensibile e inevitabile sentimento di abbandono, inferiorità e di inutilità del sacrificio. Come ebbe a scrivere il generale Zoppi, «la battaglia per la Sicilia, malgrado la più ferma volontà e la capacità dei comandanti e l'eroismo dei soldati, era perduta in partenza per l'incolmabile nostra inferiorità di mezzi»[28].
A preoccupare i soldati italiani, oltre alla forza del nemico, erano questioni materiali e pratiche come la carenza di vestiario, di viveri e in particolare di acqua che, a causa delle difficoltà logistiche nella distribuzione giungeva spesso in ritardo ai reparti. Un problema già sperimentato a Pantelleria e che aveva contribuito, in quel caso, a spingere l'ammiraglio Pavesi ad accettare l'intimazione di resa di Eisenhower.
In questo contesto di disgregazione, emersero fenomeni di banditismo che complicarono ulteriormente la già precaria situazione delle truppe, come raccontato da Domenico Bussolaro nel suo diario: «Gli sciacalli si diedero a razziare per ogni dove. Essendoci una notte scontrati con due di questi, carichi di roba (la sospingevano su un carretto), credendo che volessimo affrontarli, ci bersagliarono a colpi di lupara, fortunatamente andati a vuoto. Non sapendo quanti fossero e temendo qualche agguato alle spalle, ci eclissammo per vicoli, orti e prati»[29].

Significative alcune righe del rapporto per il duce redatto dal funzionario del Minculpop Annibale Scicluna Sorge, reduce da un viaggio in Sicilia compiuto nella prima metà di luglio. Parole che testimoniano lo stato di assoluta impreparazione delle forze armate italiane alla vigilia dello sbarco[30]:

Difficoltà di collegamenti, spesso per mancanza di fili telefonici e di locomozione, difficoltà di trasporto per le truppe, mancanza di benzina o di mezzi di ricambio per gli automezzi, lentezza burocratica, equipaggiamento inadeguato del soldato (in tenuta invernale, mentre giacciono nei magazzini gli equipaggiamenti coloniali), rancio spesso immangiabile e tante altre cose ancora. Qualche esempio: un gruppo di artiglieria dislocato a Palermo riceve l'ordine il 1° luglio di spostarsi a Messina. Lo spostamento non può effettuarsi che l'8 luglio perché la benzina manca. Delle batterie attendono da mesi i pezzi che non sono ancora arrivati. Soldati di artiglieria, privi ancora dei loro cannoni, vengono distribuite 40 cartucce e due bombe a mano, e dislocati in maniera da essere impiegati come truppa di prima linea. Sovente in qualche zona manca l'acqua, ancor più sovente il pane. Molti ufficiali non hanno ancora ricevuto la rivoltella e così via.

Di queste difficoltà, troviamo diretta testimonianza nelle dichiarazioni, nei documenti e nei diari dei militari impegnati in combattimento. Ad esempio, Manlio Siddi, all'epoca sottotenente di artiglieria del I gruppo del 28º reggimento d'artiglieria della divisione «Livorno», afferma:

I viveri purtroppo scarseggiavano. Il pasto del soldato consisteva per tutta la settimana nel cosiddetto "carne-brodo" e due pagnotte. La carne era un pezzo di "vaccina" tagliata a caso dai cucinieri; per cui poteva capitare qualsiasi parte, dal pezzo di mammella alla pelle. La domenica, quando andava bene, veniva servita la pasta. Eravamo talmente poveri che si sfruttava ogni avanzo. Per la pulizia degli scarponi, ad esempio, si doveva riciclare il grasso che i cucinieri "schiumavano" dal brodo![31].

Giuseppe De Carli, capitano dei bersaglieri e medaglia di bronzo al valor militare, ferito in combattimento e poi catturato dagli Alleati evidenzia la qualità e la quantità dei viveri a disposizione delle forze angloamericane:

Da sabato 14 agosto mangiamo riforniti dagli americani. Abbiamo una razione di sei scatolette al giorno: tre di carne e verdure, tre biscotti con cacao, surrogato di caffè, limonina in polvere e caramelle. Vitto ottimo, abbondantissimo. Per noi italiani perfino troppo concentrato e nutriente, date le precedenti nostre abitudini moderate e frugali.
Domenica di Ferragosto: vogliono in più aggiungere minestra di brodo di carne, una fetta di lesso e un uovo con mezzo sfilatino di pane. Una vera abbondanza di festa![32]

Anche il generale Faldella sottolinea le gravissime problematiche logistiche e le difficoltà nel rifornire un'isola sempre più scollegata dalla madre patria a causa delle continue incursioni aeree nemiche: «Il vestiario della truppa era in pessime condizioni. Alcuni reparti

erano costretti a non fare esercitazioni per non consumare le scarpe. C'erano bensì in magazzino 30.000 paia di scarpe, ma tutti di numeri eccessivamente grandi e quindi inservibili. Un carico di 75.000 paia di scarpe era andato perduto, probabilmente con la nave che lo trasportava. Altri rifornimenti ansiosamente attesi giacevano nei vagoni fermi sulla ferrovia calabra»[33].
Il Capo di stato maggiore delle forze armate in Sicilia si sofferma anche sulle gravi difficoltà incontrate nell'addestramento delle truppe, molte delle quali erano prive di esperienza di combattimento:

> L'addestramento specifico delle divisioni in Sicilia non poteva essere in tutto soddisfacente. Fatta eccezione della div. «Livorno» che aveva effettuato una speciale preparazione, quando era destinata all'operazione contro Malta, le altre divisioni possedevano un grado di addestramento normale. La loro attività addestrativa era stata limitata dalla deficienza di scarpe, di carburante, di munizioni e dall'impiego in lavori di rafforzamento[34].

Durante l'estate del 1943, il distacco dal regime fascista da parte della Sicilia divenne particolarmente profondo. La situazione sociale ed economica dell'isola presentava gravissime difficoltà. La fame, la sete e un crescente sentimento di rassegnazione e fatalismo riguardo una guerra ormai considerata persa, insieme alle difficoltà di rifornimento e all'incapacità di contrastare le incursioni aeree nemiche, dominavano le preoccupazioni dei soldati e dei civili. La Sicilia si sentiva abbandonata dalla madrepatria e vedeva nell'arrivo degli Alleati una liberazione dalle privazioni e dai continui bombardamenti piuttosto che un'invasione nemica. Uno stato di profondo disagio, ben testimoniato da una lettera del 23 maggio inviata da Edda Ciano al padre Benito Mussolini[35]:

> Caro papà, sono arrivata da due giorni a Palermo e lo spettacolo di desolazione è piuttosto forte. La città vicina al porto è praticamente a terra e anche parte delle vie principali è semi-distrutta. Il terrore è dipinto su tutte le faccie (sic). A mezzogiorno quei pochi che da Monreale scendono in città, si riprecipitano verso la collina.
> Dalle 2 in poi la città è deserta salvo per i militari e pochi civili. E parliamo un poco dei civili. A parte i morti, ci sono i feriti e tutti quelli che hanno perso assolutamente tutto. Vivono lungo i margini della strada o dentro le grotte, sotto le rocce muoiono di fame e di freddo. Letteralmente e sai che io non esagero… il problema dell'alimentazione diventa sempre più grave; dopo l'ultima incursione del 9 maggio, la popolazione è rimasta sei giorni senza pane un po' perché colpiti i depositi, molto perché non uno dei 300 forni di Palermo ha funzionato. Nessuno ha pensato a farli riaprire d'autorità. Manca l'acqua da circa un mese, i telefoni non vanno, la luce c'è quando c'è. Per fartela breve questa gente non ha la pasta dal mese di marzo o d'aprile… Qui i civili si sentono abbandonati e lo dicono. Per ora non si ribellano ma mi dice la fiduciaria Monroy che se non si provvede a far dare pane e pasta, c'è da aspettarsi qualsiasi cosa. La popolazione civile da cinque mesi non vede la carne. Qui oltre al disordine e il bombardamento, c'è la fame vera, cronica, da mesi.

È ancora il funzionario fascista Scicluna Sorge, a fornire, nel suo rapporto destinato a Mussolini, una descrizione accurata dello stato di disorientamento e di crisi morale delle truppe italiane in Sicilia nel luglio ‘43.
Attraverso questa testimonianza, così cruda e dettagliata, Scicluna dipinge un quadro desolante di civili e militari sfiniti, disillusi e disperati, abbandonati a sé stessi e sempre più ostili al regime fascista. Colpisce in particolare la descrizione del caos creatosi nelle stazioni ferroviarie, con i pochi treni ancora funzionanti presi d’assalto in una atmosfera di sempre più aperto disprezzo per la guerra e per il fascismo, ritenuto il verso responsabile della catastrofe in atto.

> Lo spettacolo nella stazione di Scilla e in quella di Bagnara era quanto di più penoso. Folle di civili e folle di militari prendeva di assalto i treni di passaggieri e le tradotte.
> Marinai, avieri, soldati, chi proveniente da Augusta chi da Catania, chi da Riposto, chi da Messina, pur sfiniti dalla fame e dalla stanchezza, si sbracciavano, gridavano imprecavano. Frasi ostili al Regime e alla guerra. Il Regime dopo aver voluto la guerra e la sua continuazione non era stato capace neppure di difendere la Sicilia. Dicevano che tutto era finito che in pochi giorni, abbandonata la Sicilia, l’Italia avrebbe dovuto capitolare. Dicevano che il nemico stava per attaccare anche la Calabria. Che loro, che tutti erano stanchi di combattere inermi e affamati, senza scarpe e senza mezzi adeguati un nemico che dimostrava di possedere mezzi così superiori e schiaccianti. Atmosfera di disfatta […] Per la maggioranza degli ufficiali la Sicilia era finita e con essa in breve termine l’Italia. Non si poteva continuare la guerra con tanta disparità di mezzi, con tanta disorganizzazione militare e civile. La Sicilia era stata la suprema prova. Questa prova era fallita. Bisognava quindi uscirne in un modo in un altro[36].

Tracce di attività di *intelligence* Alleata nelle testimonianze italiane

In tale contesto, non sorprende che l’attività di intelligence dell’OSS (Office of Strategie Services) trovò in Sicilia terreno fertile nell’estate del 1943. Il servizio segreto americano sperimentò sotto la guida di Biagio Massimo Corvo[37], prima e durante la campagna di Sicilia, una serie di tecniche di *intelligence* e di guerra psicologica al fine di ottenere informazioni in preparazione dello sbarco.
Il controspionaggio militare italiano era consapevole che il nemico potesse utilizzare i propri uomini sul territorio nazionale. Ne troviamo una diretta testimonianza nel diario del sottotenente Casolari: «Il Comando ci informa che la notte del sette debbono sbarcare dei fuoriusciti con delle barche da pesca. Con Furieri ci dividiamo il settore di sorveglianza»[38].
Manlio Siddi accenna invece a strani avvenimenti verificatisi nei mesi precedenti lo sbarco, che avrebbero indotto il giovane sottotenente di artiglieria ad attribuirne la responsabilità ad agenti nemici:

> Arrivammo in Sicilia nel dicembre 1942 e fummo attendati per mesi nei pressi della cittadina di San Cataldo (CL). Di notte si vedevano spesso piccole luci, provenienti dai vigneti e uliveti circostanti,

accendersi e spegnersi come delle segnalazioni. Incuriosito da questi movimenti, una notte, presi il goniometro e lo puntai su una di quelle luci per ritrovare, il giorno successivo, il punto esatto di provenienza. Ma, al mattino, individuai semplicemente un olivo. Si trattava chiaramente di agenti del Servizio Segreto nemico che comunicavano tra loro mediante segnalazioni luminose[39].

Ad aggravare la situazione contribuiva l'intensa attività di propaganda e guerra psicologica delle forze anglo-americane. Attraverso l'uso di volantini lanciati dagli aeroplani o distribuiti da agenti infiltrati, essi incitavano le forze di difesa ad arrendersi. In uno di questi volantini era scritto: «Perché morire per Hitler? La Germania combatterà… fino all'ultimo italiano… nessuno ti ha chiesto se volevi questa guerra, ma ti hanno mandato a morire. Ti hanno detto: credere, obbedire, combattere. Perché? Per chi? Per quanto?»[40]. Questa propaganda si rivelò particolarmente efficace sia sui civili che sui soldati, in particolare di origine siciliana.
Le testimonianze evidenziano il progressivo deterioramento del rapporto tra militari e popolazione civile siciliana. I bombardamenti alleati, la fame e le privazioni avevano creato un clima di ostilità verso il regime e di rassegnata attesa dell'invasione nemica.
A questo proposito, sono interessanti alcune informazioni tratte dal rapporto inviato al Ministero della Guerra da Carlo Casolari, sottotenente di artiglieria della 44ª batteria pesante campale della 202ª Divisione costiera di stanza a Sciacca, che testimoniano la calorosa accoglienza riservata dai siciliani agli americani:

> Durante la permanenza in Sicilia ebbi l'impressione, dai frequenti contatti con i Siciliani, che l'occupazione anglo-americana fosse attesa da gran parte della popolazione. Infatti, in alcuni paesi al centro dell'Isola, come Polizzi Generosa, gli americani furono accolti con battimani e, mi dissero, con fiori;
> In altri paesi della costa settentrionale, in provincia di Messina, vidi persino esporre in diverse case la bandiera americana e quella inglese[41].

La disperazione e la fame portarono alcuni civili a commettere atti di sabotaggio e saccheggio. A Messina, il 16 luglio, la popolazione assaltò «la quasi totalità dei negozi e magazzini privati e militari», costringendo i Carabinieri a «intervenire energicamente, facendo uso delle armi contro cinque saccheggiatori e procedendo […] all'arresto di 263 persone, tra cui 16 militi della Milamrt, 5 militari di truppa e 9 marinai»[42]. Inoltre, le difficili condizioni materiali e psicologiche della popolazione si riflettevano, inevitabilmente, sul comportamento dei militari che, frequentemente, durante la prima fase della campagna, abbandonarono i reparti[43] come attesta il diario di guerra del XII C.A.

> Il comando FF.AA. Sicilia trasmette copia del bando n°. 3 riguardante il contegno da tenersi dalla popolazione.

Detto bando viene trasmesso alle unità dipendenti.
Il comando Div. «Aosta» informa che continuano le assenze arbitrarie di militari appartenenti a distretti del territorio occupato dal nemico e che la popolazione civile sobilla detti militari.
Informa che provvederà esemplarmente in merito.
Si richiede al suddetto comando di specificare il numero dei militari disertati.

Notizie confermate anche dal telegramma del comandante delle forze armate della Sicilia Guzzoni, del 17 luglio, diretto al Comando Supremo: «Atteggiamento popolazione/:/ Il problema dei militari siciliani si aggrava sempre più et assume proporzioni enormi//poiché ai soldati che vestono abiti civili e raggiungono le famiglie si aggiungono i siciliani provenienti dal continente con lo specioso pretesto di venire a combattere e che, appena sbarcati, accorrono alle loro famiglie»[44].
Allo stesso tempo, i comandi Alleati impiegavano sul campo «fuoriusciti» ostili alla dittatura ed italo-americani di origine siciliana, padroni della lingua e conoscitori del territorio e delle usanze del luogo. Talvolta, essi incontravano la protezione della popolazione.
Particolarmente diffusi erano, infatti, i casi di parentela diretta tra civili e militari italoamericani.
Tale percezione è confermata anche da De Carli che, nel suo diario, annota: «Molti di questi americani sono figli di italiani di Sicilia, di Calabria, di Napoli, di Roma. Nati in America dove i genitori o i nonni emigrarono. Parlano benissimo l'italiano sono cattolici e molti soldati hanno voluto entrare in chiesa dove si sono fermate lungo a pregare e la popolazione civile viene trattata con ogni riguardo».
Il sottotenente Casolari rivela nel suo diario di aver rinvenuto per strada un lasciapassare americano, una traccia della febbricitante attività di intelligence alleata, volta a disgregare i reparti italiani, favorendo le diserzioni dei soldati siciliani in cambio di un pronto ritorno a casa[45]:

Palermo, Sicily.
The bearer of the pass…is a soldier of the Italian Army and has been released by the Counter Intelligence Corps and is permitted to return to his home in…Sicily
D.R. Russel
2nd Lit. Aus
Co, Cio Section
3nd Inf Div.
28 July 1943

Casolari conclude con una punta di amarezza: «Ecco, dunque, la prova di un doppio gioco sopra le nostre teste».
Il diario del XIIº corpo di armata, predisposto alla difesa della Sicilia occidentale, ci offre numerose testimonianze dirette di azioni di *intelligence* nemica[46]: Ad esempio, alla data

dell'11 luglio, riporta: «Il Comandante l'aeroporto di Castelvetrano comunica di avere ricevuto ordine per radio di far cessare lo stato di allarme e chiede conferma. Si avverte che il radiogramma è apocrifo e si mettono in guardia tutti i dipendenti reparti circa eventuali marconigrammi falsi»[47].
In altri casi gli Alleati, attraverso la diffusione di ordini apocrifi ad opera di spie o di «elementi traditori» ottenevano il risultato di gettare nel caos le truppe italiane.
Ciò è confermato dalle gravi notizie riportate alla data del 14 luglio: «Ore 22,30 – Il comando FF.AA. Sicilia informa che staffette motociclisti percorrono il fronte comunicando alle truppe ordini di ripiegamento; avverte che si tratta di elementi traditori che mirano a disgregare reparti e che si devono mettere al muro. Analoga comunicazione viene fatta dal comando di C.A. a tutte le unità dipendenti»[48].

Conclusioni

«È la lotta fra chi è armato di lancia contro chi ha solo una baionetta; fra chi può attingere indisturbato a rifornimenti praticamente illimitati accumulati sull'altra sponda e chi non ha speranza di ripianare le perdite»[49], recita il promemoria del 14 luglio 1943 presente tra le carte personali di Mussolini. Questa frase racchiude forse più di ogni altra il senso della tragedia umana e militare che travolse le forze armate italiane in Sicilia nell'estate del 1943.
Nonostante una narrazione spesso severa e, in alcuni casi, denigratoria, influenzata dal contesto politico e ideologico del momento, gli atti di valore e di eroismo dei militari italiani impegnati in Sicilia furono numerosi. Questo è attestato dalle onorificenze al valore militare, concesse con particolare severità nel caso della campagna di Sicilia, e dai racconti dei reduci di guerra. Tuttavia, i nomi delle migliaia di militari caduti nell'ultimo e fatale scontro con gli anglo-americani sono stati in gran parte consegnati all'oblio dall'opinione pubblica.
Non deve essere dimenticato che in poco più di un mese, l'Italia perse sul campo di battaglia, nell'ultimo disperato scontro con gli anglo-americani, 4.678 morti, 36.072 dispersi, 32.500 feriti e 116.861 prigionieri, secondo le cifre ufficiali[50].
Gli eventi militari accaduti in Sicilia nell'estate del 1943 presentano ancora diverse incognite e zone d'ombra. Lo sbandamento di alcune unità e l'abbandono dei posti di combattimento da parte di ufficiali, soldati, camicie nere siciliane, gerarchi e podestà anticiparono, per certi versi, quel clima da «tutti a casa» che si sarebbe verificato su più larga scala a seguito dell'annuncio dell'armistizio l'8 settembre 1943. Solo attraverso uno studio rigoroso e severo delle fonti disponibili, scevro da pregiudizi ideologici, si potrà fare maggiore chiarezza sui gravi episodi di cedimento e diserzione che macchiarono la reputazione delle forze armate italiane impegnate in Sicilia.
Allo stato attuale della ricerca possiamo senz'altro affermare che la qualità della reazione italiana non fu uniforme ma «a macchia di leopardo». Ad esempio, la risposta delle divisioni costiere fu, talvolta, eroica, come nel caso della 206ª Divisione Costiera del Generale Achille

d'Havet, citata nel bollettino di guerra numero 1.143 del 12 luglio 1943 «per la magnifica difesa delle posizioni ad essa affidate» anche se senza alcuna speranza di successo. Non pochi militari appartenenti a questa unità, caduti sotto il fuoco dei grossi calibri della marina Alleata, furono considerati dispersi poiché i corpi erano stati letteralmente smembrati e polverizzati. Anche la 207ª Divisione Costiera fu citata nel bollettino di guerra per aver mantenuto ad oltranza i propri capisaldi dopo essere stata accerchiata e superata dal nemico. Allo stesso modo, nella pianura di Gela, la Divisione Livorno condusse un coraggioso contrattacco che per poco non respinse gli americani verso il mare ma che comportò la distruzione dell'unità italiana e la perdita di 214 ufficiali e 7.000 tra sottufficiali e soldati[51]. Anche ad Agrigento e nella pianura di Catania, lungo la linea di resistenza sul fiume Simeto, gli italiani combatterono con grande coraggio. Tuttavia, in altri casi risulta difficile parlare di resistenza. Non pochi presidi, al primo segnale di investimento da parte del nemico, si ritirarono senza sparare un colpo. Ciò accadde in particolare nei settori operativi della Sicilia nord-occidentale, più isolati dai comandi superiori e maggiormente esposti all'influenza disgregatrice della popolazione civile che, talvolta, collaborò attivamente con le forze americane, ad esempio attraverso atti di sabotaggio alle linee di comunicazione.

Note

1. P. L. Villari, *I militari italiani e la difesa della Sicilia*, Ibn, 2010, cit. p. 9.
2. Si tratta della grande unità delle Forze Armate italiane chiamata a difendere la Sicilia. Essa si suddivideva in due corpi d'armata: il XII Corpo d'Armata, incaricato della difesa della parte occidentale dell'isola, e il XVI Corpo d'Armata, responsabile della difesa della parte orientale. Il XII Corpo d'Armata comprendeva le divisioni «Assietta» e «Aosta», mentre il XVI Corpo d'Armata includeva le divisioni «Livorno» e «Napoli». A queste si aggiungevano le sei divisioni costiere (206ª, 207ª, 208ª, 213ª, 214ª e 215ª), incaricate della difesa delle coste dell'isola, e la Divisione «Sizilien», una divisione di fanteria motorizzata tedesca. Inoltre, la difesa dell'isola era supportata dalla Divisione corazzata tedesca «Hermann Göring». Altre unità locali e reparti minori completavano lo schieramento difensivo.
3. E. Faldella, *Lo sbarco e la difesa della Sicilia*, L'Aniene Editore, Roma 1956 cit., p. 7.
4. E. Faldella, *Lo sbarco e la difesa della Sicilia*, L'Aniene Editore, Roma 1956.
5. U. Leonardi, *Luglio 1943 in Sicilia*, Società tipografica modenese, Modena 1947.
6. S. Attanasio, *Sicilia senza Italia – Luglio-agosto 1943*, Mursia, Milano 1976, p. 5.

7. Il fascicolo processuale risale al 1953 ed è attribuito all'imputato Trizzino Antonio con l'accusa di vilipendio alle FFAA e diffamazione. È conservato presso l'Archivio di stato di Milano.
8. Maggiori informazioni riguardo a questa collezione di documenti sono disponibili nella guida preparata dai National Archives di Washington *Collection of Italian Military Records, 1935-1943*, National Archives, 1967.
9. Le autorità Alleate intercettarono le conversazioni di migliaia di prigionieri di guerra dell'Asse internati nei campi allestiti nella tenuta londinese di Trent Park e a Fort Hunt nei pressi di Washington. Tra queste intercettazioni figurano anche quelle relative ai prigionieri italiani e tedeschi catturati in Sicilia. Sul tema delle intercettazioni cfr. Osti Guerrazzi, *Noi non sappiamo odiare. L'esercito italiano tra fascismo e democrazia*, Utet, 2010 e Sönke Neitzel, *Soldaten. Combattere uccidere morire. Le intercettazioni dei militari tedeschi prigionieri degli Alleati*, Garzanti, 2012.
10. Sulle carte Alicicco cfr. Andriola F., 2003, *Le "carte segrete" di Mussolini: l'altra faccia dell'Asse*, in «Nuova storia contemporanea», 7, 2, pp. 21-82.
11. La Commissione per l'interrogatorio degli Ufficiali reduci da prigionia di guerra, costituita il 1° gennaio 1944, ebbe il compito di verificare il comportamento tenuto dai militari italiani, sia durante le fasi di cattura da parte del nemico, che durante la prigionia. Per maggiori informazioni sul fondo cfr. Andrea Crescenzi, *Fondo M-9 Serie Sicilia (Pantelleria, Lampedusa, Egadi e Calabria) Inventario,* Ministero della Difesa, 2019.
12. Generale O. Zoppi, introduzione a *Lo sbarco e la difesa della Sicilia* di E. Faldella.
13. Wilhelm Schmalz, ufficiale tedesco delle truppe paracadutiste della Luftwaffe (Fallschirmjäger). Schmalz giocò un ruolo importante nelle operazioni militari in Sicilia nel 1943. Egli comandava il «Kampfgruppe Schmalz», un gruppo da battaglia composto da unità di paracadutisti e altre forze tedesche, incaricato della difesa della Sicilia orientale contro le forze alleate. Schmalz ebbe l'ordine di ricongiungersi alle unità italiane per difendere Augusta contro le forze alleate che stavano avanzando rapidamente verso nord. Nonostante la resistenza iniziale, le forze di Schmalz dovettero affrontare una pressione crescente e furono costrette a ritirarsi. Le comunicazioni radiotelegrafiche inviate da Schmalz a Hitler riguardanti la situazione ad Augusta, alimentarono le critiche nei confronti dei militari italiani, sostanzialmente accusati di non aver opposto una resistenza adeguata all'invasione Alleata. Queste critiche furono poi amplificate dalla propaganda fascista e contribuirono a creare un clima di sfiducia nei confronti delle forze armate italiane.
14. R. Mangiameli, *Sicilia 1943: immagini e rappresentazioni di una sconfitta tra politica, storiografia e mercato*, Viella Roma 2015, pp. 85-108.
15. *Pensieri pontini e sardi* (1943) in B. Mussolini, Opera omnia, XXXIV a cura di E. e D. Susmel, Firenze, La Fenice, 1961, cit. p. 286.
16. A. Trizzino, *Navi e Poltrone*. Milano Longanesi, 1952.
17. Stato maggiore dell'esercito (Sme), Ufficio storico, 1985, *Verbali delle riunioni tenute dal Capo di SM*

Generale. Raccolta di documenti della Seconda guerra mondiale, vol. IV (1° gennaio 1943 – 7 settembre 1943), a cura di A. Biagini e F. Frattolillo, Roma, SME. cit., p. 122.

18. Tuttavia, come sottolineato dal Faldella, il 6 giugno 1944 gli Alleati sbarcarono vittoriosamente in Normandia dove esisteva il ben più possente e temuto «Vallo atlantico» di Hitler.
19. Faldella, p. 28.
20. Stato maggiore dell'Esercito, p. 122.
21. Corriere della Sera, *Malta e Augusta si annullavano a vicenda*, 1953.
22. Secrétairerie d'etat de Sa Sainteté, *Actes et documents du Saint Siège relatifs à la seconde guerre mondiale, 7, Le Saint Siège et la guerre mondiale, novembre 1942 – décembre 1943*, a cura di P. Blet, R. A. Graham, A. Martini, B. Schneider, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1973, cit., pp. 433-434.
23. B. Mussolini, Opera omnia, XXXI, *Dal discorso al Direttorio nazionale del P.N.F. del 3 gennaio 1942 alla liberazione di Mussolini (4 gennaio 1942-12 settembre 1943)*, a cura di E. e D. Susmel, La Fenice, Firenze 1960 cit., p.196.
24. Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, Giancarlo Chailly, *La mia naja durante la guerra 1940 -1945. VI libro "Diario di guerra" 24/12/42 – 9/4/43*, cit., p.156.
25. S. W. Mitcham, F.Von Stauffenberg, *The Battle of Sicily: How the Allies Lost Their Chance for Total Victory*, Mechanicsburg, PA: Stackpole Books 2007, p. 63.
26. D. Anfora, *La battaglia degli Iblei. 9-16 luglio 1943*, 2016, p.18.
27. F. Pellegrini, *L'ultima seduta del Gran consiglio del fascismo*, Clueb, Bologna 2021, cit., p. 49.
28. Faldella, cit., p.9.
29. Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, Domenico Bussolaro, *Lo sbarco degli alleati in Sicilia (1943)*, cit., p. 14.
30. Archivio centrale dello Stato, Archivi di famiglie e persone, Alicicco Mario, b. 1 – f. 9.
31. Villari, cit., p.54.
32. G. De Carli, E. Cattaneo, *Io, militare italiano nel conflitto mondiale*, Edizioni Ares, Milano 2017, cit., p. 39.
33. Faldella, cit., pp 40-41.
34. Ivi, cit., p.61.
35. R. De Felice, *Mussolini l'alleato, I. L'Italia in guerra 1940-1943, 2. Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi 1990, cit., p. 1150.
36. Archivio centrale dello Stato, Archivi di famiglie e persone, Alicicco Mario, b. 1 – f. 9.
37. Biagio Massimo Corvo, conosciuto come Max, fu un ufficiale dei servizi segreti americani (OSS). Nato in

Sicilia ad Augusta nel 1920, emigrò negli Stati Uniti nel 1929 con la sua famiglia, a causa di alcuni contrasti politici del padre con il regime fascista. Nel 1942, Max si arruolò nell'esercito americano e, grazie alle sue capacità e alla sua conoscenza dell'Italia, venne trasferito all'OSS. Il suo lavoro nel raccogliere informazioni e nel reclutare personale di origine italiana si rivelerà utile per il successo delle operazioni Alleate. Per approfondire la figura di Corvo e il ruolo dell'OSS in Sicilia cfr: M. Corvo, *La campagna d'Italia dei servizi segreti americani: 1942-1945* (Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, 2006) e G. Casarrubea, M.J. Cereghino, *Operazione Husky. Guerra psicologica e intelligence nei documenti segreti inglesi e americani* (Milano: Bompiani, 2013).

38. P. Casolari, *L' anima muore di sera*, Irradiazioni, 2006, cit., p. 97
39. Villari, cit., p. 24.
40. G. Zingali, *L'invasione della Sicilia (1943). Avvenimenti militari e responsabilità politiche*, Catania, Crisafulli. 1962, cit., p. 105.
41. P. Casolari, *L' anima muore di sera*, Irradiazioni, 2006, cit., p. 97.
42. Archivio centrale dello Stato, Archivi di famiglie e persone, Alicicco Mario, b. 1 – f. 9.
43. Sulla difficile situazione bellica italiana pesava anche la decisione di affidare la difesa dell'isola a soldati in gran parte siciliani. L'idea di un'armata territoriale era stata sostenuta dal generale Roatta che riteneva i soldati reclutati su base locale in grado di combattere con maggiore ardore. Al contrario, la possibilità di rifugiarsi nelle proprie abitazioni si sarebbe rivelata per molti di loro un incentivo decisivo ad abbandonare la lotta.
44. Telegramma Guzzoni, 18 luglio 1943, Archivio centrale dello Stato, Archivi di famiglie e persone, Alicicco Mario, b. 1 – f. 9.
45. Casolari, cit., p. 89.
46. A.U.S.E. cartella 2011, *Diario Storico Militare del XII Corpo d'Armata*.
47. *Ibidem*, giorno 11 luglio, cit., p. 21.
48. *Ibidem*, giorno 14 luglio cit., p.2.
49. Promemoria non firmato, 14 luglio 1943, Archivio centrale dello Stato, Archivi di famiglie e persone, Alicicco Mario, b. 1 – f. 9.
50. A. Santoni, *Le operazioni in Sicilia e in Calabria (luglio — settembre 1943*), Ufficio Storico SME, Roma 1989.
51. Ibidem, p. 201.

NOTE E RIFLESSIONI

Elena Grammann
D’un phare l’autre. Vagabondaggi letterari per mare e per terra

Come citare questo articolo:
Elena Grammann, *D’un phare l’autre. Vagabondaggi letterari per mare e per terra*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 12, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12044

Prospettive

Se il tema sono i fari in letteratura, il primo titolo che ci viene in mente – oltre, si capisce, a *To the lighthouse* – è *Les Phares*, sesto componimento di *Spleen et Idéal*: undici quartine dedicate a giganti della pittura europea.
Leonardo, Rembrandt, Delacroix e gli altri sono, per Baudelaire, i Fari: coloro che hanno via via illuminato porzioni della condizione umana e, passandosi il testimone attraverso i secoli, ne hanno delineato le forme ribelli, tormentate o estatiche: “oppio divino per i cuori mortali”. Baudelaire si attiene dunque, per i fari, al loro effetto sull’esterno – potremmo dire, con espressione sobriamente tecnica, sull’utenza: effetto di illuminazione, disvelamento dalle tenebre, ricognizione. Più spesso però la prospettiva non è quella. In letteratura, del faro interessa più spesso, o più particolarmente, la prospettiva interna: l’isolamento, lo sguardo dall’alto, la segregazione in uno spazio estremamente ridotto. Come se il faro rappresentasse, per chi lo abita, la sede di un esperimento, un laboratorio privilegiato in cui le cose dell’uomo e del mondo si manifestano per quello che sono.

Fari d’acqua

Ar-Men, Bretagna (femminile, maschile / 1)

Al largo della Pointe du Raz, nella Bretagna sud-occidentale, si estende per circa venticinque chilometri nell’Atlantico, in direzione ovest, la cosiddetta Chaussée de Sein, un prolungamento delle formazioni granitiche della Pointe, sommerse o affioranti, la più elevata delle quali costituisce l’isola di Sein. Gli scogli e le correnti rendono questo tratto di mare estremamente pericoloso. Fino alla seconda metà dell’Ottocento i naufragi vi erano frequenti, tanto che dopo il disastro della fregata Sané, nel 1859, fu decisa la costruzione di un faro all’estremità occidentale della Chaussée.
Più facile a dirsi che a farsi. Il punto individuato, lo scoglio di Ar-Men (in bretone: La Pietra),

affiora soltanto nella bella stagione, con la bassa marea, per qualche ora al giorno. L'attracco è impossibile, la superficie minima, praticamente appena più larga del faro che vi sarà effettivamente costruito in quattordici anni di lavori, un'impresa titanica, dal 1867 al 1881. Fino al 1990, anno in cui sarà automatizzato, i guardiani si sono avvicendati in squadre di tre, secondo turni che prevedevano sempre due guardiani nel faro e uno a terra a riposo. I turni di presenza erano, teoricamente, di venti giorni. Teoricamente perché il faro non ha approdo, cose e persone vanno e vengono dallo scoglio all'imbarcazione di appoggio sospese nell'aria tramite cavo d'acciaio e poiché spesso, durante la brutta stagione, questa operazione non è affatto possibile, i guardiani possono rimanere bloccati a lungo, mentre le tempeste e la violenza del mare mettono a dura prova la struttura del faro. Insomma, a partire dalla tassonomia che distingue fra *Paradisi* (fari costruiti sulla terraferma), *Purgatori* (fari costruiti sulle isole) e *Inferni* (fari costruiti su uno scoglio in mezzo al mare), Ar-Men si è guadagnato l'appellativo di *Enfer des Enfers*. Di che affascinare più di uno scrittore.
Nel 1899 Marguerite Eymery, in arte Rachilde[1], che si definiva "homme de lettres" e a ventiquattro anni si era imposta all'attenzione del pubblico col romanzo protoqueer, scandaloso e prontamente censurato, *Monsieur Vénus* (1884), pubblica *La tour d'amour*, la cui azione si svolge quasi interamente nel faro di Ar-Men.
Disorienta il titolo lezioso, più adatto a qualche revival medievale in filigrana che alla dura realtà del faro. Senonché scopriamo che si tratta di un titolo antifrastico: ci troviamo di fronte a una concezione dell'amore come specchietto per le allodole dietro al quale si cela la lotta feroce dei sessi: uccidere o essere uccisi, uccidere e essere uccisi. Le donne, secondo un diffuso immaginario decadente, altrettante Erodiadi o Salomé, vampiri succhiamidollo, sfingi esiziali con le quali si può scendere a patti soltanto da morte. Sesso e follia, eros e morte, *Trionfo della morte* – aspettando che passi questa fin de siècle da incubo e si vada oltre, a prezzo di una, o due, guerre mondiali.

> La distesa d'acqua in delirio sbavava, sputava, si rotolava davanti al faro mettendo in mostra la sua nudità fino alle viscere.
> La baldracca prima si gonfiava come un ventre, poi si incavava, si appiattiva, si apriva spalancando le cosce verdi; e alla luce della lanterna si intravedevano cose che facevano venir voglia di guardare da un'altra parte. Ma lei ricominciava, scarmigliata, tutta in convulsioni d'amore o di follia. Sapeva bene che coloro che la guardavano le appartenevano.[2]

Coloro che la guardano sono l'anziano farista capo Mathurin Barnabas, che non scende più a terra e vive quasi come un animale: un granchio, un ragno, un mollusco abbarbicato alle pareti viscide del faro, e il suo giovane secondo Jean Maleux, narratore alla prima persona, il quale invece, stanco di navigare e convinto di essersi aggiudicato una sinecura statale, pensa al matrimonio. Cioè: ci pensava – senza fare i conti con la metafora nella quale si è incautamente inserito. Il faro – maschile, simbolo fallico se mai ve ne furono – è in guerra

perenne con *la mer*: femminile, rabbiosa, divoratrice di uomini e scafi. Soltanto la follia del vecchio Barnabas – che non ha mai superato il trauma, diremmo ora, del tradimento della moglie – è in grado di stabilire una tregua. Una specie di contratto: lui rinuncia alla (illusoria?) salute psichica della terraferma, si consegna anima e corpo a *la mer*, e lei fornisce, con i cadaveri delle naufragate, materia al suo amore. Necrofilia, feticismo, lordure di ogni genere: questo, e non altro, è *l'amore* di cui è impregnata la torre.
Il giovane Maleux scopre a poco a poco i segreti del vecchio, che lo disgustano, certo, ma che considera alla stregua di perversioni tutto sommato inoffensive; perso com'è, lui, dietro rosei sogni matrimoniali. Si considera, un po' precipitosamente, fidanzato con Marie, una ragazzina di Brest, una quindicenne troppo giovane o troppo sveglia per fare sul serio. La delusione arriva e Rachilde fa del suo meglio per ampliarne psicologicamente la portata e scavare un abisso antropologico fra il maschio e la femmina.
La scoperta dell'ultimo segreto del vecchio, da film dell'orrore, finisce di precipitare Maleux in uno stato di prostrazione prossimo alla follia. Scende ancora una volta a terra e disperato, ubriaco, allucinato, trova il modo di piantare il coltello nella pancia di una prostituta.

> La ragazza, forse ubriaca quanto me, forse perché le mie parole le ricordavano una voce già udita, si precipitò bruscamente fra le mie braccia, mi si avvinghiò alle spalle come una piovra e mi baciò sulla bocca con un lungo bacio suggente, abominevole, fetido di muschio.
> – Non bacerai più nessuno! Hei finito di ridere, lurida baldracca!
> E le piantai il coltello nella pancia.
> Cadde. Io continuai per la mia strada senza nemmeno voltarmi, camminando con passo più fermo, più dignitoso, inebriato da una grande fierezza.
> – Beh, che c'è? Ho ucciso il mare![3]

La donna è morta o è soltanto ferita e si salverà? Maleux non lo sa e noi neppure; in ogni caso nessuno viene a importunarlo. Di lì a poco il vecchio Barnabas muore e il suo secondo è nominato guardiano capo a Ar-Men. Ma la promozione, che doveva garantire rispettabilità e sicurezza economica, le buone basi per un matrimonio conciliatore dei sessi, sancisce invece l'esilio del guardiano da ogni ragionevole, dunque illusorio, consorzio umano:

> Sono stato nominato guardiano capo.
> Marie, mia cara, piccola Marie…
> Davanti a Dio, se mi ascolta, giuro i non rivedere mai più la terra[4].

Cornovaglia / Ebridi (femminile, maschile / 2)

Non troppo lontano in linea d'aria da Armen è il faro di Godrevy in Cornovaglia, che, trasferito per ragioni di finzione nelle Ebridi, fornirà a Virginia Woolf il riferimento visivo per il romanzo *Gita al faro* (1927). Ancora una donna, e centrale ancora, fra i temi toccati, il rapporto fra i sessi. Non troveremo però simbolismi plateali, passioni torbide, necrofilie

letterali o metaforiche, femminicidi catartici. Nessuna fascinazione per gli stati patologici: il decadentismo – in quel senso – grazie a Dio è andato.
Il titolo originale – *To the Lighthouse* – non indica tanto un edificio o un luogo quanto una direzione, un'intenzione. Del faro non vediamo gran che; quasi soltanto, e raramente, le sciabolate di luce che raggiungono l'isola di fronte, luogo di villeggiatura estiva della famiglia Ramsay e dei suoi numerosi ospiti. Il faro latita – fino alle ultimissime pagine. Per tutta la prima parte del romanzo non è che l'oggetto del desiderio del piccolo James Ramsay, meta della gita sentimentalmente promessa dalla madre e razionalmente[5] negata dal padre; niente più che l'occasione per il dipanarsi di un discorso sul femminile e il maschile, sul loro difficile ma secondo la signora Ramsay imprescindibile connubio; nonché sugli effetti che la reale inconciliabilità dei sessi rischia di produrre sui figli più sensibili. Nella terza e ultima parte, quasi avulsa e dissonante dopo la morte improvvisa della signora Ramsay e la cesura della prima guerra mondiale, anche il faro cambia di segno. La gita stavolta si farà; ma – decisa e voluta dal padre, oggetto di una sua imposizione – perde ogni attrattiva e si riduce all'ennesima manifestazione di un potere vissuto dai figli come tirannico e odioso. Il faro passa dal sognato al conosciuto, dal dominio infantile del desiderio (la madre) a quello adulto della realtà (il padre). Lo stesso James, al timone della barca che li conduce all'isolotto, confronta l'azzurro indistinto e fiabesco della sua infanzia con la materialità precisa e concreta, osservata da vicino, del faro divenuto neutro *oggetto di conoscenza*:

> Il Faro era allora una torre argentea, brumosa, con un occhio giallo che si apriva all'improvviso e in silenzio nella sera. Adesso…
> James guardava il Faro. Vedeva le rocce calcinate; la torre, spoglia e dritta; vedeva che era dipinta a strisce bianche e nere; vedeva le finestre; vedeva perfino la biancheria distesa sulle rocce ad asciugare. Dunque quello era il Faro, era quello?
> No, anche l'altro era il Faro. Perché nessuna cosa è una soltanto. Anche l'altro era il Faro.[6]

The other Lighthouse was true too. Come dire che principio femminile e principio maschile, benché ampiamente antitetici, hanno entrambi diritto d'esistenza e sono radicati nella natura delle cose. Si tratterà dunque di conciliarli – cosa non facile e forse impossibile in una dimensione reale. Per fortuna c'è la letteratura, e infatti durante la traversata anche la rigida ostilità dei due ragazzi nei confronti del signor Ramsay si stempera in una sorta di comprensione.
Ma torniamo all'unica reale, benché sporadica, manifestazione del faro nella gran parte del romanzo: i segnali di luce – due brevi, uno lungo – che invia all'isola. Esaminiamone le coincidenze con la psiche della signora Ramsay, sferruzzante vicino alla finestra in un raro momento di solitudine:

Poteva essere se stessa, in compagnia di se stessa. E di ciò sentiva ora spesso il bisogno – di pensare be', non necessariamente di pensare. Di stare in silenzio, da sola. L'essere e il fare, espansivi, luccicanti, vocali, evaporavano; e ci si poteva ridurre, con un senso di solennità, al proprio sé, in un cuneo di tenebra, invisibile agli altri. […] C'era libertà, c'era pace, c'era, più gradita di tutto, una sensazione di raccoglimento, di quiete su una piattaforma di stabilità. Sapeva per esperienza […] che tale quiete non la si raggiunge restando se stessi, ma diventando quel cuneo di tenebra. Accantonando la propria personalità, si accantonavano l'inquietudine, la fretta, la confusione; e sempre le saliva alle labbra un'esclamazione di trionfo sulla vita, quando le cose si riunivano insieme in quella pace, quella quiete, quell'eternità; e interrompendosi volse lo sguardo verso il raggio del Faro, il raggio lungo e durevole, l'ultimo dei tre, che era il suo raggio.[7]

Si potrebbe chiamarlo un effetto di spersonalizzazione, precisando però che si conclude con un guadagno: la perdita di ogni determinazione sociale (la superficie, "*what you see us by*") permette l'affiorare di quel nucleo autentico e beatificante che è noi stessi ma anche, senza soluzione di continuità, ogni cosa che ci circonda, da vicino o da lontano. Cancellazione dei confini imposti dall'intelletto (non a caso la facoltà tenuta in maggior conto dal signor Ramsay, di professione filosofo), abbandono del superfluo, uno sgravarsi dalla zavorra, estasi. Letteralmente: uno stare fuori dai limiti dell'io diurno: attivo, affaccendato, incasellato, sociale.
Questa la coincidenza della signora Ramsay con il terzo raggio, lungo, del faro; il quale invia i suoi segnali ma sta fuori dalla scena. Un garante dell'ekstasis, in un certo senso.
Non è, certamente, il protagonista. Non è nemmeno il luogo segregato di una follia o di una ascesi. È il punto fuori scena, privo di dimensioni e in fondo di realtà, a partire dal quale sono osservati, descritti e gentilmente messi in dubbio i meccanismi coniugali, famigliari, sociali e psicologici che fanno quella che comunemente si chiama vita. Rappresenta anche, con l'affidabile ritorno dei suoi fasci luminosi – breve, breve, lungo – l'illusione di un'eternità dell'istante, delle situazioni, delle costellazioni. Che nulla, in fondo, cambi. Che il momento benedetto duri per sempre.
Illusione ipnotica; il faro entra materialmente in scena nelle righe conclusive[8], quando il tempo ha disatteso e travolto tutte le promesse. Soltanto allora il signor Ramsay, dopo essersi rimboccato i calzoni, salta sulla roccia dell'approdo, e cala il sipario.
Salta però il signor Ramsay, settantunenne, "*lightly like a young man*". Così ci viene detto – forse a suggerire una superficialità, una non-serietà di fondo delle sue teatrali sofferenze di maschio; narcisistiche trafitture più che altro, dolorosissime punture di spillo che richiedevano il pronto intervento della defunta signora Ramsay – dispensatrice di balsami egoprotettivi finché visse. O, uscita lei tragicamente di scena, la comprensione compassione consolazione di un'altra rappresentante del sesso femminile, che adempia per favore alla funzione per cui è al mondo, applicare cataplasmi sulle contusioni dell'ego maschile, vedrai carino, se sei buonino, che bel rimedio ti voglio dar. Sotto il pungolo della necessità non si sta a guardare per il sottile, la bruttina Miss Briscoe andrebbe benissimo, non fosse che è

così ostinata, così maldestramente chiusa nella sua verginità, così risolutamente *célibataire* nel suo rifiuto di prestare soccorso psicologico all'altro sesso.
Eppure anche Lily Briscoe, in qualche modo, cede[9]; come cede la figlia Cam, benché abbia giurato, insieme a James, di "resistere alla tirannia fino alla morte"; e James stesso è sorpreso, all'approdo al faro, da una specie di riconciliazione.
Inutile, mi pare, cercare nel faro di Woolf implicazioni falliche e opposizioni fatali[10]. Si direbbe al contrario che, appianati i conflitti fra i sessi e fra i ruoli, un'armonia sia possibile. L'ermafrodito originario può ricostituirsi, se non socialmente almeno letterariamente, e la signora Ramsay, benché defunta, trionfa ancora[11].

Ar-Men, di nuovo (esteriorità, interiorità)
Nel 1956 uno studente di lettere di belle speranze, Jean-Pierre Abraham, originario di Lorient, pianta lì la Sorbona, i giovedì alle éditions du Seuil, gli amici introdotti e le conoscenze che contano, per fare il servizio militare in marina. Durata della ferma, trenta mesi: sono gli anni della guerra d'Algeria. A bordo del dragamine a cui è destinato, durante un'esercitazione nel mar d'Iroise, vede da lontano il faro di Armen e decide che è lì che vuole vivere. Nel luglio '59 inizia la trafila: quasi due anni fra i mesi di prova e i centri di formazione sulla costa bretone. Fedele al suo progetto, rifiuta l'offerta di entrare nella redazione della rivista *Tel Quel* e nel 1961 è nominato guardiano a Armen.
Lascia il faro nel 1964 per sposarsi e si stabilisce, con la moglie, di nuovo in capo al mondo ma dalla parte opposta: un piccolissimo borgo sulle Alpi di Provenza. Lì riordina i suoi appunti di guardiano e nel 1967 esce, per Le Seuil, *Armen*.
Perché questa presentazione fin troppo dettagliata di un autore sconosciuto in Italia[12] e considerato, anche in Francia, piuttosto di nicchia?
Per mettere subito in chiaro che non c'è, per Abraham, una reale differenza, uno stacco fra letteratura e vita. La letteratura, pur perseguita con grandissima serietà e quasi con acribia, non è un mestiere – né tanto meno una carriera. Si potrebbe dire che è la vita in una forma chiarificata; e la vita – una vita schiva, in cui l'io è sempre un po' *en retrait* mentre il primo piano è occupato dalla percezione delle cose, dallo stupore per la *qualità* delle cose come appare sulla loro mutevole superficie – la vita è l'origine immediata della letteratura, il minerale che la contiene, l'argilla che deve essere cautamente rimossa per portare alla luce il reperto ineguagliabile che si trova soltanto lì. Non stupisce, allora, che i suoi libri (pochi!) siano *récits* alla prima persona. Non diari, non autobiografie, non autofiction: *récits* – parola di cui non trovo un traducente italiano. Non indica, di per sé, né un racconto né un romanzo né una cronaca; indica la narrazione come forma-base, senza altre precisazioni, ed è particolarmente adatto a un'epoca – la metà del Novecento – in cui romanzo e racconto perdono le penne e non si sa più bene che uccelli siano. *Récits* dunque, e alla prima persona, perché qualcuno deve pur prendersi la responsabilità della *verità* di ciò che viene

detto, dell'*accuratezza* delle superfici che vengono mostrate, e questo qualcuno può essere, naturalmente, solo colui che scrive, dal momento che dell'io degli altri, e di come loro vedono le cose, non sappiamo assolutamente nulla. Tuttavia, ripetiamo, *récit* e non diario, non autobiografia. Niente di bruto, di non elaborato, di puramente documentario: l'obiettivo rimane l'oggetto letterario.
Il marinaio imbarcato sul dragamine era già l'autore, a vent'anni, di un *récit* pubblicato sul primo numero della rivista *Écrire*, dal titolo *Le vent*. Una prosa da cui emerge, oltre a una sorprendente sicurezza nel maneggiare *l'oggetto letterario*, un amore quasi esclusivo per la descrizione, una minuzia realistica in un contesto, invece, piuttosto surrealista. Come se tutto l'andare e venire del narratore – lui stesso privo di caratterizzazioni – non fosse che un lunghissimo sogno in cui l'unico compito del sé fosse registrare un paesaggio a cui lo collegano, vitalisticamente, misteriose nervature.
Al giorno d'oggi soprattutto, se uno di vent'anni si vede pubblicata, e recensita positivamente su *Le Figaro*, una cosa che ha scritto a diciannove, non c'è dubbio che ne pubblicherà un'altra a ventuno e così via, una all'anno. Ma se si conosce Abraham da quello che ha scritto in seguito, leggendo *Le vent* appare evidente che doveva staccare, che arruolarsi su un dragamine era la cosa da fare: troppo letterario l'esordio, troppo generica la coscienza narrante, troppo poca *esistenza* in quella letteratura.
Undici anni separano *Le vent* da *Armen*, undici anni che servono a definire un io non prevaricante ma personale, particolare, e i suoi rapporti esigenti con le cose, con la loro maggiore o minore disponibilità a aprire una comunicazione; realtà fisica e realtà psichica, esterno e interno, due facce di una stessa esperienza. Il tutto in un faro che schizza su dal mare sottile come una candela, pochissimo spazio sia per il dentro che per il fuori (la distesa infinita dai finestroni della lanterna piuttosto *un leurre*, un abbaglio), massimo della concentrazione.
Armen è un *récit* senza trama. La delimitazione cronologica (dall'autunno alla primavera dell'anno seguente, anno peraltro non specificato) tiene luogo di struttura. Sono annotazioni precedute da una data (ma senza indicazione dell'anno, quindi non una vera data); qualcosa a metà fra un diario e un giornale di bordo, però sollevato dalla contingenza, rielaborato, trasferito con grandi precauzioni nel regno della letteratura; senza tuttavia che vi si stenda quella vernice onirica, quasi rimbaldiana, che aderiva alla prosa giovanile. I pochi personaggi che si muovono attorno al narratore, come il narratore stesso, non hanno nulla delle sagome vagamente fiabesche che popolavano *Le vent*; sono persone reali; unica concessione alla dimensione letteraria: certi nomi (non tutti) sono stati cambiati. Un non facile equilibrio, che Abraham ha probabilmente cercato a lungo, fra esistenza e letteratura.
D'accordo, ma qual è il punto? Di cosa parla precisamente questo libro? Da quali premesse muove e a quali conclusioni giunge? Altrettante domande a cui è difficile, se non impossibile, rispondere. Ciò che è vero di qualsiasi opera letteraria: che nessun resoconto,

per quanto accurato, nessuna interpretazione, per quanto geniale, può sostituire la lettura, lo è a un grado ancor maggiore per *Armen*. Non è il racconto di uno svolgimento, non sfocia su alcuna modificazione, non si può riassumere. È il tentativo, sempre ripreso, della definizione il più precisa possibile di uno stato – stato del sé, stato delle cose – in una condizione da esperimento scientifico – tendente cioè a escludere le variabili che finirebbero per falsare il risultato: la solitudine del faro di Armen[13].

16 gennaio
Vento di Nord piuttosto forte. Il mare è appena agitato. Non si vedono i fari di Ouessant. L'aria è tagliente, tintinna di gelo nella scala. Il freddo mi illumina. Ero fatto per un mondo liscio e chiaro, peraltro non esente dalle quotidiane inadeguatezze. Vorrei talmente essere attento, ora, non rischiare una parola a caso. Poiché siamo nel deserto, rallentare il passo, soffocare ogni impazienza…
Nel cerchio della lampada, il deserto con tutte le sue passioni, disgusto, modestia.[14]

Preoccupazione di esattezza, disgusto dell'inadeguato, del pressappoco, consapevolezza di essere quotidianamente manchevoli rispetto a questo compito, non diversamente da un anacoreta che misura la sua distanza da Dio.
"Non rischiare [di scrivere] una parola a caso": questo l'obiettivo letterario e umano, *letterario perché prima di tutto umano*, di Abraham; un obiettivo di onestà intransigente, difficile da conciliare con una letteratura di finzione, col racconto con un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Tutto si gioca nel rapporto fra la cosa e la parola: una parola che sia in grado di dire esattamente la cosa, ma soltanto perché, prima, si è stati capaci di *ascoltare* la cosa. Il che naturalmente comporta un margine di fiducia: fiducia nella, chiamiamola, *loquacità* delle cose, e fiducia nella possibilità, da parte nostra, di intenderle.

5 febbraio.
Al crepuscolo la marea saliva. Il vento era ghiacciato. Rabbrividendo, inerpicato sul muretto esterno della lanterna, pulivo le grandi vetrate. […] Quello che scorgevo dall'altra parte dei vetri mi riempiva di stupore. La fodera bianca immobile sull'ottica, lo splendore tranquillo degli oggetti, specchio, chiavi misteriose pensate per un uso preciso. Mi trovavo in esilio. Ero felice di sapere che presto sarei rientrato, avrei abitato vicino a quelle cose. […]
La luce dolce che regna nella lanterna non sembra venire da fuori, non assomiglia a quella che vediamo muoversi sull'acqua, duramente affilata dal vento, fredda, vecchia, qua e là segnata da ombreggiature.
Qui si impone la fermezza estrema, la dolce fermezza dei riti.[15]

Le cose tanto più ci (cor)rispondono e emanano senso, si direbbe, quanto più sono costrette nello spazio ridottissimo, *essenziale*, del faro – di *questo* faro. Costrette e in parte o in toto modificate, snaturate, estraniate, *misteriose*, irriconoscibili al di fuori dei *riti* di cui è fatta la specificità di questa vita; cose che l'esiguità dello spazio, la sua circolarità (non ci sono, quasi, pareti dritte), de-formandole e ri-formandole, libera dal mutismo a cui le riduce, sulla

terraferma, l'abitudine. Viceversa, le abitudini che si istaurano nella reclusione claustrofobica del faro, dai compiti quotidiani agli spostamenti su e giù lungo la stretta scala a chiocciola, con drastica riduzione di tutte le possibili distrazioni, diventano riti che non distolgono ma concentrano.
Armen è la relazione accurata, precisa, quasi ossessiva nella ricerca della "parola giusta", di un'esperienza a suo modo estrema. Non è una relazione trionfale. Di questa sobrietà, che non è il più piccolo dei suoi pregi, le siamo grati.

Fari di terra

Potremmo dire che ciò che caratterizza il faro non è tanto l'essere sul o nel mare, quanto l'essere segregato, lontano da ogni distrazione: una concentrazione obbligata. Essere (quasi) irraggiungibile è la sua prerogativa. Il faro deve stare su un'isola; al massimo una penisola smilza e desertica. Più piccola l'isola – idealmente, uno scoglio –, più desertica la penisola, tanto più il faro è faro. Deve costituire una situazione estrema, in modo che i rapporti fra le cose si estremizzino. Come l'*ottica*, il complesso sistema di lenti della lanterna, moltiplica infinitamente una piccola sorgente di luce, così il faro enfatizza e mostra nei loro tratti reali fenomeni di cui non si aveva che una generica e distorta conoscenza.
Non ci si stupirà, allora, di trovare fari anche nel mezzo della terraferma.

Anza-Borrego, California (sguardo sulla Storia / 1)

…somewhere south of nowhere in the Sonoran Desert or maybe it was the Mojave Desert or another desert altogether.

Point Omega, romanzo breve, enigmatico, difficile, che Delillo pubblica nel 2010, mette in scena la tarda estate 2006 di due uomini – uno anziano, l'altro molto più giovane: un regista agli inizi della carriera – nella casa malandata che il primo possiede in qualche deserto della California, lontano da ogni agglomerato urbano/umano.

> La casa era un triste ibrido. Un tetto di lamiera ondulata sopra la facciata rivestita in legno, sul davanti un vialetto di pietra lasciato a metà e da un lato sbucava un terrazzone aggiunto in un secondo momento. Era lì che stavamo, seduti, durante quella sua ora di quiete, il cielo, un bagliore di torcia, la vicinanza di colline appena visibili nel bianco accecante del meriggio.[16]

"Quella sua ora di quiete" è il tramonto, ora in cui emergono i contorni di un paesaggio apocalittico, altrimenti quasi invisibile nel bagliore bianco del mezzogiorno. La terrazza è il cuore della casa e del racconto, il luogo in cui generalmente si svolgono le conversazioni fra i due uomini. I temi, su sfondo di invasione dell'Iraq, sono la teoria dell'evoluzione secondo

Teilhard de Chardin (da cui il titolo), la stanchezza della coscienza giunta al capolinea, la forza incoercibile della materia, il tempo. Durante il giorno, mentre il giovane fa escursioni nel deserto, l'anziano non si muove dalla terrazza – guardiano del faro ancorato alla sua postazione:

> Io guidavo e osservavo. Lui rimaneva a casa, seduto in una striscia d'ombra sul terrazzo scricchiolante, a leggere. Io mi addentravo nelle fessure dei canyon e su sentieri non riportati nelle cartine, […] mi fermavo sui promontori sotto un sole proibitivo, mi fermavo e osservavo. Il deserto era al di là della mia portata, era un essere alieno, era fantascienza, saturante e remoto al tempo stesso, e io mi dovevo sforzare per convincermi di essere veramente lì.
> Lui sapeva dov'era, sulla sua sedia, cosciente del proto-mondo, così pensavo io, dei mari e delle barriere rocciose sommerse di dieci milioni di anni fa. Chiudeva gli occhi, divinando in silenzio la natura delle estinzioni più recenti, pianure erbose su libri illustrati per bambini, una regione pullulante di cammelli felici e zebre giganti, mastodonti, tigri dai denti a sciabola.
> L'estinzione era uno dei suoi temi ricorrenti in quel periodo. Era il paesaggio a ispirargli i temi.[17]

L'anziano, Richard Elster, è un linguista, un accademico prestato al Pentagono; il suo compito era individuare parole che inquadrassero – che dicessero – l'impresa dell'invasione dell'Iraq in modo inedito, non mutuato dalle narrazioni di guerre precedenti, adeguato alla fondamentale incomparabilità del presente. Dopo un certo periodo abbandona e si ritira, non perché sia contrario alla guerra – non lo è affatto – ma perché si rende conto di non poter esercitare sull'apparato militare la funzione di "guida teorica" che aveva immaginato. Ora, dalla terrazza nel mezzo del deserto, "divina" estinzioni: non solo le recenti ma anche quelle a venire:

> – Vogliamo essere la materia inerte che eravamo un tempo. Siamo l'ultimo miliardesimo di secondo dell'evoluzione della materia. […] Non facciamo che inventare leggende popolari sulla fine. La diffusione di malattie animali, tumori contagiosi. Che altro?
> – Il clima, – dissi io.
> – Il clima.
> – L'asteroide, – dissi.
> – L'asteroide, il meteorite. Che altro?[18]

Si può discutere se l'adesione a una guerra il cui scopo, secondo Elster, è riaffermare la potenza dell'America dopo la ferita delle Torri Gemelle, sia o no in contraddizione con il suo fascino per le estinzioni; innegabile tuttavia che dalla terrazza il vecchio scruti la profondità del tempo. Incapsulato nel tempo storico, deluso dall'impossibilità di esercitarvi un'influenza, si rifugia nell'inanità del tempo geologico, nell'ineluttabilità del tempo escatologico.
Tema delle conversazioni non significa però tema o addirittura tesi del romanzo. Tanto più che i monologhi sapienziali (e narcisisti) di Elster vengono a un certo punto a arenarsi – a

sbriciolarsi – contro il *fatto* dell'improvvisa sparizione della figlia.
Il thriller – irrisolto – è a sua volta inserito fra un capitolo iniziale e un capitolo finale in cui un tizio senza nome passa le giornate nella sala di un museo newyorkese, davanti a uno schermo su cui scorre la proiezione, rallentata fino a durare ventiquattro ore, dello *Psycho* hitchcockiano. È possibile che questo tizio, che forse si chiama Dennis ma non è sicuro, conosca la figlia dell'accademico. Se la ragazza è morta, cosa che non sappiamo, forse è stato lui a ucciderla. O forse no. Come dicevamo, romanzo difficile. Quel che ci interessa rilevare però è come dall'isolamento e dalla sopraelevazione della terrazza, sorta di faro nel deserto, sia possibile una visione generale, sicuramente soggettiva ma conclusa e coerente, mentre l'esame ravvicinato delle singole cose, diciamo l'esame in cui l'osservatore si trova sul loro stesso piano spazio-temporale: il deserto agli occhi dell'uomo che lo percorre, le investigazioni sulla scomparsa della ragazza, si arrestano sulla soglia dell'enigma.
Potrebbe sembrare un truismo, una riproposta della banale constatazione che per vedere (e valutare) le cose nelle loro corrette proporzioni è necessaria una certa distanza e una certa presa di distanza. È anche in fondo l'idea che emerge, pur con rilevanti sfumature, dalla prima parte di nostri vagabondaggi – che si conclude però, lo ricordiamo, nel 1967. Nella prima decade del nuovo millennio le cose sono molto diverse: la visione complessiva che si genera nell'anziano accademico a partire dalla sua postazione isolata e sopraelevata non è né migliore, né più corretta, né in alcun modo preferibile all'enigma dei singoli dati di una realtà ravvicinata. Anzi: ciò che accade è che la visione complessiva non regge il confronto, non sostiene l'urto, si sfascia (l'accademico, letteralmente, si sfascia) contro l'incomprensibilità dei fatti, contro il loro rifiuto a lasciarsi ordinare in una struttura razionalmente o emotivamente soddisfacente. Una impossibilità che comprende alla fine l'intero romanzo: il film che il giovane regista vorrebbe realizzare e che è il motivo del suo soggiorno nel deserto – un unico piano sequenza in cui Elster parli a ruota libera, senza intromissioni o interlocutori, della guerra e della sua esperienza al Pentagono – non si farà.
Fine della funzione dei fari, sostituiti anche nella metafora da quella che, per l'utente, è la cecità del Gps? Vediamo.

Bergland, Turingia (sguardo sulla Storia / 2)
Steffen Popp, nato a Greifswald in Mecklenburg-Vorpommern nel 1978, quando il Mecklenburg-Vorpommern era ancora DDR, cresciuto a Dresda, domiciliato a Berlino, di professione poeta[19], pubblica nel 2006 il romanzo *Ohrenberg oder der Weg dorthin* ("Ohrenberg o la strada per là"), al momento il suo unico romanzo. Lingua strepitosa, accostamenti inediti, sintassi molto personale; il romanzo di un poeta: piuttosto esigente nei confronti del lettore. Non credo sarà tradotto; non che non lo meriti, però troppo impervio per il mercato.
Possiede anche un sottotitolo: *Historische Ansichten und Denkmale des Grafen Ohrenberg,*

nebst einer Wegbeschreibung seines Sekretärs Aschmann ("Opinioni storiche e pensieri memorabili del conte Ohrenberg, unitamente a una relazione di viaggio del suo segretario Aschmann"), che non può non ricordarci il gatto Murr di hoffmanniana memoria[20] e dunque un atteggiamento di base romantico-ironico.
Se da un lato il sottotitolo annuncia una certa "posa" stilistica, quasi il vezzo (giovanile?) di un autore che mischia volentieri arcaismi e erudizione al quotidiano e parlato, dall'altro ci dà una prima indicazione del contenuto. Vi troveremo *historische Ansichten*: opinioni storiche, punti di vista sulla storia di un tal conte Ohrenberg[21]; ma ve le troveremo perché Aschmann, un tempo segretario del conte dal quale è stato separato nel caos dell'immediato dopoguerra, è riuscito ora, nei suoi vecchi anni – orientativamente fine degli anni novanta del secolo scorso –, a ritrovarne la traccia: Ohrenberg, anch'egli ormai molto anziano, vive in Turingia, in una regione montuosa e un po' selvaggia, in una torre della radio eretta dai russi, e fino al crollo dell'Unione Sovietica occupata dagli stessi allo scopo di spiare le comunicazioni a ovest della cortina di ferro. Aschmann parte quindi da Helsinki[22], dove si è ritirato dopo una vita sballottata fra est e ovest, allo scopo di annullare la separazione arbitraria operata dalla storia e ricongiungersi con il conte.
Il romanzo alterna i capitoli dedicati al viaggio di Aschmann (personaggio complementare a Ohrenberg, ma che siamo costretti a lasciare nell'ombra) a quelli in cui Ohrenberg, avvertito tramite telegramma dell'arrivo del segretario, sale alla sua residenza: la torre eretta sulla sommità di un'altura in mezzo al bosco; di lì alle sue stanze in cima alla torre e alla piattaforma di trasmissione da cui partivano i discorsi "che da questa torre immettevo nella rete radiofonica: parole di rivoluzione, verità e nuovi mondi che ho annunciato fin che ho avuto a disposizione la necessaria tecnica"[23]. Capitoli in cui Ohrenberg monologa, ricorda, riflette. Se si considera che le vite dei due personaggi si estendono per un tempo che va dagli anni venti alla fine degli anni novanta, si può facilmente ammettere che il "Weg dorthin" del titolo, "la strada per là", "il cammino verso quel punto" abbia un significato storico oltre che banalmente geografico. Com'è che siamo arrivati dove siamo? Una valutazione, un bilancio, una resa dei conti: a questo la visita annunciata di Aschmann sprona o meglio costringe Ohrenberg.
Una valutazione e un bilancio dell'esistenza del conte: intellettuale e scienziato, specialista del funzionamento del cervello ma con uno spiccato interesse per una corretta organizzazione sociale, leggi utopia; negli anni settanta transfuga verso il blocco sovietico per tedio e nausea dell'Occidente[24]; appena oltre il confine, e cioè nei boschi della Turingia occidentale, intercettato dai russi della guarnigione e trattenuto per precauzione nella torre della radio, dove peraltro si trova benissimo e che anzi sfrutta per inviare i suoi messaggi attraverso l'etere. Ma valutazione e bilancio anche di un secolo, il Novecento, che di organizzazioni sociali antitetiche e nemiche, e delle diatribe sulla rispettiva eccellenza, ha fatto il suo tema e il suo motore; un motore che in quegli anni novanta ha definitivamente

smesso di girare, così come la preoccupazione per una corretta organizzazione sociale, leggi utopia, pare uscita dall'orizzonte del pensiero.
Le centinaia o migliaia di ore di arringhe e sermoni che Ohrenberg ha sparato nella rete radiofonica sono registrate su nastro e ordinatamente archiviate – così come più tardi, quando i russi se ne vanno e si portano via tutta la tecnica di radiotrasmissione, i monologhi che Ohrenberg continua a affidare a un registratore:

> Da qualche parte nel suo archivio Ohrenberg ha conservato questi pensieri: là nell'armadio metallico, appesi in uno schedario attendono la sua morte, attendono un funzionario paziente – il materiale, là c'è tutto, tutto ancora da valutare: l'eterna rimodulazione del mio sistema, seppure non ne sia emerso che una specie di enigma, si sia sviluppato, abbia raggiunto il pieno rigoglio e sia avvizzito, dio! – lo spirito di Ohrenberg, dopo eterne battaglie per logica e amore, è un deserto, una rapa sfatta, un campo di cetrioli calcinato.[25]

Vegliardo robusto e ostinato, è però sempre più consapevole dell'inanità della sua impresa; tanto più ora che i russi si sono portati via la strumentazione:

> Più o meno sono di nuovo al punto in cui ero prima della guerra: su questa torre di trasmissione decapitata non sono più il conte Ohrenberg, non sono più nemmeno il Dottor Ohrenberg, solo e soltanto Ohrenberg, e le mie orecchie, su questo monte, sono sorde – sono sorde, pensa Ohrenberg: si accorge che pian piano il suo monologo comincia a stancarsi, e lui stesso si stanca, e si stancano le parole insieme al suo corpo, il corpo dal quale sono sgorgate – dapprima come un flutto impetuoso, poi più simili a un fiume, alla fine soltanto un rivoletto, uno di quei rivoletti che scorrono giù per i pendii nei solchi scavati dall'erosione, dopo l'inverno […].[26]

Il faro di terra, divenuto sordo e muto, non capta nulla né è in grado di inviare proposte di riorganizzazione complessiva, per quanto costantemente rimodulate. Come si è arrivati a questo? "Il conte Ohrenberg ha scomposto il mondo nelle sue parti semplici, ma non gli è riuscito di riassemblarle in un nuovo contesto."[27]
Al riassemblaggio, così come al ricongiungimento con Aschmann[28], non si arriverà. Se nel romanzo di Delillo la visione complessiva dall'alto della terrazza-faro c'è ancora, ma non regge l'urto della realtà, in questo di Popp la strutturazione dei singoli elementi in un contesto globale non è più possibile e Ohrenberg, sulla sommità della torre, oltre che sordo è cieco, come tutti noi.
Il romanzo si chiude su un fallimento – con una possibilità ironica di serenità: osservando l'alba invernale dalla piattaforma di trasmissione,

> il conte Ohrenberg socchiude gli occhi, osserva la stella di calcestruzzo che dal basamento della torre artiglia la cima tondeggiante della montagna, poi guarda lontano: stende il viso nel sole che sorge piccolo e invernale sopra il paesaggio boschivo, che emana dura luce splendente.[29]

Poiché è impossibile stringere – o artigliare – le cose in una struttura concettuale, non resta che cedere alla loro singolarità.

Conclusioni (?)

Voler trarre delle conclusioni da un vagabondaggio *au bonheur du hasard* è metodologicamente azzardato. Non possiamo tuttavia fare a meno di notare che dagli ultimissimi anni del XIX secolo alla prima decade del XXI siamo passati, riguardo ai fari e assimilati, da un simbolismo fortemente letterario (Rachilde, Woolf), a un esistenzialismo fenomenologico (Abraham), a una meditazione sulla storia con conclusione sull'irrazionalità e casualità della medesima (Delillo, Popp).

È possibile, in effetti, che i fari – la visione diretta, il riassemblaggio delle parti del mondo – siano diventati obsoleti, e che siamo definitivamente entrati nell'era cieca del Gps.

Note

1. Rachilde (1860-1953), poco nota in Italia (ma *Monsieur Vénus* è tradotto e in commercio) e un po' dimenticata anche in Francia, fu ai suoi tempi scrittrice di successo – al ritmo di uno, due titoli l'anno – e letterata influente. Sposò Alfred Vallette, direttore della rivista simbolista *Mercure de France*, e fu col marito co-fondatrice delle edizioni omonime. Animatrice di un importante salotto letterario, fu aperta agli stimoli e alle nuove correnti, ma anche risolutamente antifemminista, sciovinista e xenofoba.
2. Rachilde, *La tour d'amour*, Éditions Points 2023, p. 147. Non mi risultano traduzioni italiane. Questa, come la traduzione delle citazioni seguenti, è mia. Qui in particolare il problema è che il mare, in francese, è di genere femminile ("La mer délirante bavait …"). Il genere grammaticale sostiene tutta una serie di immagini e alla fine una macrometafora, in cui sono inglobati i due guardiani, che naturalmente non sta in piedi se, in italiano, parliamo del mare – maschile. Ho ripiegato su 'distesa d'acqua'.
3. Ibid. p. 164
4. Ibid. p. 181
5. La meteorologia, afferma il padre, non consentirà.
6. Virginia Woolf, *Gita al faro*, trad. Anna Nadotti, Einaudi 2014, p. 186
7. Ibid. p. 63
8. Precisamente alla fine del penultimo capitolo. L'ultimo, brevissimo, è occupato dalla benedizione che l'arte impartisce a ciò che esiste. Gran sacerdote lo schivo poeta Carmichael, concelebrante la pittrice Lily Briscoe.

9. "Ah, ma era sollevata. Qualunque cosa avesse voluto dargli, quando l'aveva lasciata quella mattina, gliel'aveva infine data" (p.208)
10. Forse la famosa frase del padre, come la ricorda James: "Pioverà […] Non potrai andare al faro" (p.186) nasconde una minaccia di castrazione? Non sono in grado di avventurarmi su questa pista.
11. La prima parte del romanzo – la più lunga, la più densa, dominata dalla figura della signora Ramsay – si chiude con la frase: "E lei lo guardò sorridendo. Perché aveva trionfato ancora una volta."
12. Ma in tedesco è tradotto. *Armen* ha avuto due distinte edizioni: *Der Leuchtturm*, Jung und Jung Verlag, Salzburg 2010, e per lo stesso editore l'altra recentissima, arricchita di una postfazione della traduttrice, del 2024. Sempre per Jung und Jung è uscito nel 2012 *Der weiße Archipel*, traduzione di *Fort-Cigogne*, *récit* del 1996.
13. Suscitando lo scandalo e perfino la collera del collega, fra gennaio e febbraio Jean-Pierre decide di non scendere a terra nei dieci giorni di riposo fra un turno e l'altro. Passerà nel faro più di cinquanta giorni di fila. D'altra parte, se ha deciso che il faro è il posto giusto per lui, quei giorni a terra sono un *esilio*: "Ieri sera sono andato a letto presto. Martin aveva il primo quarto di guardia. Non ne potevo più, dopo quei dieci giorni e quelle dieci notti a terra. Quanto tempo mi ci vorrà per riemergere?" Jean-Pierre Abraham, Armen, Éditions Payot & Rivages, 2021, p. 37. La traduzione di questa come delle altre citazioni da *Armen* è mia.
14. Ibid. p. 76. La lampada di cui si parla è a petrolio, così come a petrolio era il fuoco del faro. La scena e il lessico ricordano la *Maddalena penitente* di Georges de la Tour.
15. Ibid. p. 101
16. Don Delillo, *Punto Omega*, trad. Federica Aceto, Einaudi 2019, p. 18
17. Ibid. p. 19-20
18. Ibid. p. 47
19. Dal 2004 ad oggi quattro raccolte di poesie pubblicate presso l'editore Kookbooks di Berlino e apprezzate dalla critica.
20. E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* ("Le idee sulla vita del gatto Murr unitamente a una biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler su fogli di carta straccia").
21. I lettori di Steffen Popp conoscono questo nome dalla sua prima raccolta di versi, *Wie Alpen*. Nella postfazione in forma di pastiche, un tale Anders Winterer, dietro cui si cela Popp stesso, cita ampiamente dalle opere di un inesistente Spee von Ohrenberg, anch'egli un alter ego dell'autore.
22. Occidente, ma con vista sulle luci di San Pietroburgo. (Questo nel 2006).
23. Steffen Popp, *Ohrenberg oder der Weg dorthin*, Kookbooks 2006, p. 48, la traduzione di questa e delle altre

citazioni è mia. Quale sia la "verità" di Ohrenberg e quali questi "nuovi mondi" non viene però detto. Il riferimento è, credo, ai marxismi utopici che si sono sviluppati in Occidente dopo la delusione dei socialismi reali.

24. Con le sue precise parole: "spinto dalla collera, tormentato dal dubbio, turlupinato dall'utopia, andai dritto a est […], feci rotta per la Russia, puntai su Mosca, col favore delle tenebre attraversai il confine con la Germania est". (p. 126. In Russia, però, non arriverà mai.)
25. Ibid. p. 48s. In tutto il romanzo la narrazione passa senza soluzione di continuità dalla terza alla prima persona.
26. Ibid. p. 56. Nel testo originale c'è un gioco di parole fra le orecchie (Ohren), il monte (Berg), e il nome del personaggio: Ohrenberg.
27. Ibid. p.140
28. In un'intervista del 2013 (Gespräch mit Steffen Popp 1 – 0,0,Signaturen) Popp suggerisce la possibilità che Ohrenberg e Aschmann siano in realtà un'unica persona: "In fondo però c'è una dissolvenza dei due personaggi uno nell'altro, e la fine lascia spazio alla possibilità che siano la stessa persona."
29. Ibid. p. 144. È la conclusione del romanzo.

Anna Agostini

I fari di Livorno e di Palermo nelle “istantanee” seicentesche di un cavaliere di Santo Stefano

Come citare questo articolo:
Anna Agostini, *I fari di Livorno e di Palermo nelle “istantanee” seicentesche di un cavaliere di Santo Stefano*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 13, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12049

All’imbocco sud del porto di Livorno è ubicato un faro che per fondazione risulta essere uno dei più antichi d’Italia. Andato completamente distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, lo vediamo adesso in una ricostruzione deglia anni Cinquanta del Novecento[1].
Il Fanale dei Pisani o Fanale Maggiore fu costruito dalla Repubblica di Pisa in sostituzione di quello posto alle secche della Meloria, abbattuto dai genovesi durante l’omonima battaglia nel 1284.
L’impianto originale, eretto tra il 1303 e il 1305 da Giovanni Pisano era considerato nel XIV secolo una opera architettonica di notevole valore citata anche da Petrarca e da Dante per la sua funzione ma anche per la sua stabilità[2].
In epoca moderna il faro fu oggetto di una ricostruzione nel 1584 per volere di Francesco I de Medici che fece collocare alla base un lazzaretto.
Del periodo mediceo esiste una interessantissima documentazione iconografica di Ignazio Fabroni (Pistoia 1642-1693)[3], rampollo di una nobile famiglia pistoiese e cavaliere al servizio dell’Ordine di Santo Stefano che, attraverso una narrazione per immagini, ci ha lasciato una ricchissima testimonianza della vita che si svolgeva a bordo delle galere, ma anche interessanti notizie sulle imprese militari dell’ordine militare cavalleresco istituito da Cosimo I nel 1561 e inedite descrizioni dei porti e delle isole del Mediterraneo.
Si tratta di vedute ed impressioni delineate su taccuini o su carte volanti, durante il tempo che la vita militare lasciava libero, nelle ore di ozio o nelle attese nei porti per le quarantene e solo successivamente riunite, e completate. Gli 842 disegni realizzati dal Fabroni ci sono pervenuti disposti in un unico codice legato in pergamena, recante il titolo *Album di ricordi di viaggi e di navigazioni sopra le galere toscane dall’anno 1664 all’anno 1687 del cavaliere*

Ignazio Fabroni, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze[4].
Ignazio annotava e disegnava per sottrarsi al tedio delle monotone giornate di navigazione, per fissare il ricordo delle avventure più suggestive avvenute durante le sue peregrinazioni sulle galere, non si prefiggeva scopi letterari né intendimenti d’arte, il suo era solo un bisogno istintivo una gioia dello spirito e solo in seguito raccolse i suoi schizzi forse per mostrarli ai parenti ed agli amici che frequentavano la sua casa.
L’*Album* nasce come un documento privato, non è una fonte ufficiale, l’autore è interessato unicamente a restituire un’immagine il più possibile fedele alla realtà, la stessa “istantanea” che appariva ai suoi occhi di osservatore. Usava la carta e la matita come noi useremo un apparecchio fotografico, con il tentativo di mantenere traccia di ciò che più ci ha colpito.
Le immagini che ritraggono il fanale labronico fanno parte di una serie di disegni dedicati ad illustrare Livorno, intorno al 1670, quando la città era divenuta la base navale della Toscana medicea e uno scalo marittimo di grande importanza economica.
Livorno era il porto dove i cavalieri di Santo Stefano si riunivano per gli imbarchi e dove spesso al ritorno dai viaggi sostavano per la quarantena.
Tra i disegni, tratteggiati durante le lunghe e noiose attese in mare per ottenere la pratica di entrata, il più grande è la «Veduta del porto di Livorno tirata sul fanale[5].»
La città, vista dal mare, è resa di profilo in un dettagliatissimo disegno delineato a matita e penna con tocchi di acquarello nel 1673. Livorno è ritratta nella piena prosperità commerciale ed economica nel periodo in cui si avviava verso il conseguimento del porto franco, ottenuto pochi anni dopo. La floridezza economica è percepibile attraverso la resa del porto con gli alberi di navi di varie dimensioni e tipologie: galere, vascelli, brigantini battenti anche bandiere straniere. L’oculata politica granducale aveva infatti favorito un grande afflusso di imbarcazioni inglesi tanto da far divenire il porto toscano la base primaria nel Mediterraneo del traffico mercantile anglosassone.
Ignazio, ben consapevole dell’importanza del fanale per il porto, non avendo potuto evidenziare la sua funzione nel grande quadro d’insieme, dedica ad esso un disegno specifico che lo mostra nel dettaglio.



Ignazio Fabroni, Fanale di Livorno, Ms 199, c. 84r

Come risulta dall’immagine, delineata a penna e sanguigna, il faro era formato da due torri merlate sovrapposte con base a tronco di cono. La base inferiore aveva un diamentro maggiore ed era costruita su un basamento poligonale a tredici lati. In alto sopra la torre è visibile la lanterna mentre in basso si notano costruzioni fatte edificare nel 1574 e che ancora nel periodo nel quale Ignazio delinea la veduta, tra 1670-73 circa, erano adibite a lazzaretto.
Una ulteriore veduta del fanale è quella che il Fabroni chiama «Vista del Fanale di Livorno»[6] e che è delineata dal molo.



Ignazio Fabroni, Vista del Fanale di Livorno dal molo, Ms 199, c. 157r.

Questo disegno permette di analizzare l’esatta posizione del faro nel porto mediceo. L’edificio è contrassegnato dalla lettera C mentre dietro in lontananza la lettera A indica Portoferraio sulla costa elbana e l’isola di Capraia con la lettera B.

Il disegno mostra una bella veduta del porto labronico con l’apertura sullo specchio d’acqua fino alle isole dell’arcipelago toscano e permette anche al Fabroni di ritagliare uno spazio per ritrarre un gruppo di schiavi appoggiati o seduti lungo il molo in atteggiamento di riposo. L’attenzione agli schiavi sia sulle galere che a terra è un tema assai frequente nelle immagini del nostro

cavaliere che sia nella grafica che nei commenti che accompagnano i sui lavori mostra sempre un animo aperto e tollerante, un atteggiamento privo di pregiudizi religiosi o sociali.

Nei suoi disegni è attento a descrivere il ruolo delle ciurme sulle navi, ma documenta anche la loro condizione umana: il loro particolare modo di vestire, le loro acconciature, e talvolta sembra quasi fare delle analisi psicologiche cercando, attraverso il segno, di penetrare nel loro animo.

Ignazio fu un cavaliere al servizio del suo granduca per mare e per terra ma anche viaggiatore curioso dotato di un una mentalità moderna e raffinata; scorrendo il suo *Album* possiamo ripercorrere le vicende della marina stefanina per un periodo di oltre venti anni.

L’attività ordinaria della marina granducale era quella di effettuare ogni anno da maggio a settembre viaggi di corso per combattere e catturare le navi pirate barbaresche che scorazzavano nel mare Medirerraneo attaccando il traffico mercantile e saccheggiando le località poste sulle coste e nelle isole. A tale attività si alternavano navigazioni per accompagnare ambasciatori, dignitari e gli stessi granduchi in missioni diplomatiche e viaggi a carattere prettamente commerciale in modo particolare nell’ambito del trasporto delle sete verso la Sicilia.

Nei disegni del Fabroni esiste un nucleo abbastanza nutrito di immagini riferite alle città della costa siciliana, Messina, Milazzo, Trapani e Palermo.

Tra le “istantanee” fissate dal mare una è dedicata alla «Molo con sua Fortezza e Lanterna della Città di Palermo»[7].



Ignazio Fabroni, Molo, Fortezza e Lanterna di Palermo, Ms 199, c. 64 r.

Il disegno delineato a penna e tratti di sanguigna non è datato ma fa parte di una serie di immagini riferibili al 1670.

L’immagine è una veduta complessiva della fortezza e della lanterna del nuovo molo della città siciliana edificato tra il 1567 e il 1590 in sostituzione del vecchio porto che era ormai insufficiente ad ospitare le navi mercantili e che necessitava di nuove opere di difesa.

Questo ingrandimento dell’area portuale a seguito di danneggiamenti per mareggiate fu oggetto di ricostruzioni nel 1622. Il molo fu protetto da una fortezza che inglobava i resti di una antica tonnara e della chiesetta di S. Giorgio e alla sua estremita aveva il faro che era stato edificato intorno al 1593.

Come si vede dal disegno il fanale era formato da una struttura cilindrica sopra

una base fortificata che lo rendeva inespugnabile da eventuali attacchi provenienti da mare. La lanterna era posta all’estremità della struttura interamente percorsa al suo interno da una scala a chiocciola.

Note

1. Sulla storia del fanale di Livorno si rimanda a: Dario Matteoni, *Le città nella storia d’Italia. Livorno,* Roma-Bari, Laterza, 1988 (2. Ed.), pp.12-13. ; Giuseppe Piombanti, *Guida storica e artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Bologna, Forni, 1981, pp. 378-380.
2. Si veda ad esempio in: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, Canto V, vv. 14-15.
3. Per la biografia e l’opera di Ignazio Fabroni si veda lo studio monografico, Anna Agostini, *Istantanee dal Seicento. L’album di disegni del cavaliere pistoiese Ignazio Fabroni,* Polistampa, Firenze, 2017.
4. BNCF (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), Rossi Cassigoli, Ms 199.
5. *Ibidem*, c. 91r.
6. *Ibidem*, c. 157r.
7. *Ibidem*, c. 64 r.

Matteo Veronesi
Fari montaliani (e baudelairiani)

Come citare questo articolo:
Matteo Veronesi, *Fari montaliani (e baudelairiani)*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 14, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12535

Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco
occiduo palpebrare della traccia
che divide acqua e terra; ed il punto atono
del faro che baluginava sulla
roccia del Tino, cerula, tre volte
si dilatò e si spense in un altro oro.

(Vecchi versi)

E proprio in quel momento
brillò, si spense, ribrillò una luce
sull'opposta costiera. Già imbruniva.
– Anche il faro, lo vedi, intermittente,
forse troppo costoso tenerlo sempre acceso.

(Se al più si oppone il meno il risultato)

Basterebbe il raffronto fra i due passi appena citati (il primo dalle *Occasioni*, il secondo da *Quaderno di quattro anni*) per mettere in evidenza il contrasto, ben noto, fra il Montale lirico, alto, evocativo, talora volutamente sibillino, e quello prosastico, dimesso, diaristico, spesso, come in questo caso, autoironico, dell'ultima stagione; ma per far risaltare, in pari tempo, la sfumata e digradante continuità, fra l'uno e l'altro, di temi, motivi, immagini. Nel primo dei due passi, il lampeggiare del faro è forse proustiana *intermittence du coeur,* possibilità di una rivelazione trapelante fra le tenebre, balenio d'epifania (il verbo

baluginare ricorrerà, significativamente, spiraglio di una speranza nonostante tutto non ancora del tutto soffocata e sopita, nel Sogno del Prigioniero: «Questo che a notte balugina / nella calotta del mio pensiero, / traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato»).
Si sarebbe tentati di citare, per pura analogia, e magari anche per la tramatura fonosimbolica di liquide e rotanti ad evocare la vibrazione luminosa, Leopardi: «Già tace ogni sentiero, e pei balconi / rara traluce la notturna lampa»; e addirittura, attraverso di lui, il possibile sostrato dantesco, con lo stesso valore rivelativo, epifanico, se non salvifico: «da che Dio in te vuol che traluca / tanto sua grazia»; «s'altra cosa vostro amor seduce, / non è se non di quella alcun vestigio / … che quivi traluce»; la scala celeste «di color d'oro in che raggio traluce»; sennonché il contesto, in Leopardi, è quello di un'alterità, di una distanza, di una irrimediabile esclusione, più che di una vagheggiata o intravista salvazione.
Quasi superfluo, poi, a proposito di quel remoto lampeggiare, il richiamo a Bergson, in specie a quello (discepolo e insieme incauto antagonista, infine rinnegante se stesso, di Einstein) di *Durée et simultanéité*: il rapidissimo segnale luminoso, con la sua illusoria perfetta simultaneità, la sua parvente coincidenza d'istante d'emissione e istante di ricezione, sembra comprimere e vanificare lo spazio e il tempo, contrarre il fluire del tempo fino a far calare in esso uno spiraglio d'eternità: sensazione, questa, che esiste nell'immediatezza dell'esperienza sensibile, ma è impietosamente smentita dalla razionalità fisico-matematica. «En dénommant succession ce que j'appelais simultanéité, j'aurais un monde incohérent». Due eventi simultanei per un osservatore saranno in diverso rapporto per infiniti possibili altri. «Ce Temps, qui était à la fois ligne de lumière et durée, n'est plus que ligne de lumière». Basterà, s'illudeva Bergson, convertire i diversi sistemi di riferimento degli osservatori in altrettanti diversi fasci di luce perché la pluralità dei tempi sia ricondotta e riconciliata entro l'alveo dell'unico, immenso Tempo vissuto.
Ma proprio questa pluralità di ottiche (e d'identità), dilatantesi virtualmente sino all'infinito (o ad una molteplicità d'infiniti), è tipica dell'universo montaliano. «… e qualcosa che va e tropp'altro che / non passerà la cruna… / Occorrono troppe vite per farne una». «In me i tanti sono uno anche se appaiono / Moltiplicati dagli specchi. Il male / È che l'uccello preso nel paretaio / Non sa se lui sia lui o uno dei troppi / Suoi duplicati». (Anche qui, forse, la lieve autoriduzione ironica dalle *Occasioni* a *Satura*).
Epifania, si è detto (e segnalo, al riguardo, il bello studio di Adele Bardazzi, «Occasioni» e «moments of being»: il modernismo di Montale, *Italianistica Debreceniensis*, 23, 21-37, 2017, a cui andrà accostato quello di Tiziana De Rogatis, «Montale e l'epifania», *Allegoria*, n.62).
Difficile non pensare, per i versi montaliani, e in particolare per il preciso dettaglio del triplice lampeggiare del faro, a un passo di *To the lighthouse* di Virginia Woolf:

«And there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at – that light for example».

Il triplice balenio della luce esemplifica perfettamente l'essenza dell'epifania, la condensazione spazio-temporale in cui soggetto ed oggetto, conoscente e conosciuto sembrano fondersi; e in cui si rapprendono, eterni eppure subitanei, lampeggianti eppure come da sempre e perpetuamente effigiati, ricordi sensi pensieri che attendevano di essere liberati, in una molteplice raggiera, dalla materia inerte del vissuto.
Siamo insomma a contatto con quella che Montale chiama altrove, sempre associandola ad un lampo di luce, «eternità d'istante» («il lampo che candisce / alberi e muro e li sorprende in quella / eternità d'istante – marmo manna / e distruzione – ch'entro te scolpita / porti per tua condanna e che ti lega / più che l'amore a me, strana sorella»), e che può forse essere vista come una rilettura tutta soggettiva, tutta umana e terrena, della cristiana plenitudo temporum, quasi una fragile e precaria prefigurazione della salvezza.
Si può citare, sempre per analogia (anche marina), la lampada che è, per Pascoli, la poesia: «La barca / che, alzando il fanal di fortuna, / nel mare dell'essere varca, / si dondola, e geme» (dove si agglutinano, in modo quintessenziale, due antecedenti danteschi, quello del «legno che cantando varca» e quello, onto-teologico, del pelagus Substantiae infinitum, del «gran mar de l'essere» nel quale le nature «si muovono a diversi porti»).
E al mare come simbolo dell'Essere, dell'Eterno, e forse di un pascaliano, leopardiano o heideggeriano Infinito-Nulla, riporta ancora Montale, quello di Mediterraneo, il mare «vasto e diverso / e insieme fisso», in cui resta confuso, e di fronte a cui si nullifica, il minuto e fioco «fermento» del poeta.
E, allora, il faro letterale di Montale non sarà troppo distante dai metaforici *Phares* di Baudelaire: le cui figurazioni (evocate nel testo non con riferimenti iconografici precisi, ma con indeterminate, allusive e del tutto soggettive analogie: perfetto esempio di critica in versi risolta in pura forma d'arte) sono del resto, esse stesse, epifanie ante litteram.
Il *substratum*, il *common ground* metaforico che unisce incipit e chiusa del testo è proprio il mare: nei quadri di Rubens «la vie afflue et s'agite sans cesse, / Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer»; e l'immagine finale è quella di un «ardent sanglot qui roule d'âge en âge / Et vient mourir au bord de votre éternité»: dove la riva dell'eterno è quella di un metaforico, o forse allegorico, mare.
«C'est un cri répété par mille sentinelles / Un ordre renvoyé par mille porte-voix; / C'est un phare allumé sur mille citadelles». Pare per inciso possibile, benché omesso dai commenti, il

richiamo a Lucrezio, e alla sua lampada della vita che passa di mano in mano, di generazione in generazione («Inque brevi spatio mutantur saecla animantum / Et quasi cursores vitai lampada tradunt»), pur se sempre destinata alla disgregazione in quegli elementa e primordia che sono costituenti primi, e ultime disperse vestigia, tanto delle creature quanto delle parole, tanto della vita quanto del linguaggio.
In riva al Mare del Tempo e dell'Eterno (fosse pure quello della Bellezza) si viene per morire. In quel fecondissimo vuoto, in quello sterminato Nulla deve infine perdersi ogni balenante e labile epifania. È forse invano che ogni faro rischiara le tenebre.

Giovanni Greco
In ricordo di Alberto De Bernardi, abilissimo tessitore di storie

Come citare questo articolo:
Giovanni Greco, *In ricordo di Alberto De Bernardi, abilissimo tessitore di storie*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 15, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12032

Alberto è stato un testimone delle nostre vite, perché abbiamo avuto per tanti e tanti anni, in San Giovanni in Monte (oggi *Dipartimento di Storia Culture Civiltà*), gli studi uno di fronte all'altro, e dal mio sentivo sistematicamente le sue parole col suo vocione forte e appassionato, nonché la sua bella risata, affettuosa e coinvolgente, quasi un segno di libertà, capace di scacciare la bruma più grigia dall'animo degli astanti.
Aveva una voce profonda e pastosa, che scaldava l'anima nelle fredde giornate d'inverno e, non di rado, ristorava la sete di cultura degli allievi. Come insegnante, è stato un atleta delle emozioni, avendo sempre l'abilità rarissima di far girare energia; come scrittore, poi, non scriveva per scrivere, bensì per agire, convinto com'era che lo scrittore o è un testimone o è un ingombro.
Ricordo bene che una volta, tornando nel mio studiolo, dopo aver parlato con lui e con gli stimatissimi amici Paolo Prodi, Angelo Varni e Gianpaolo Brizzi, avevo la consapevolezza che pure quella giornata era stata, in qualche misura, baciata dalla provvidenza.
Per lui, cultura autentica significava formazione (*Bildung*) ed educazione permanente, la capacità di comprendere i sensi migliori della vita e di saper collegare le cose che, alla fin fine, contano: abitava la propria varia e vasta cultura e la portava con sé, giacché pensava che donare cultura fosse quasi come donare acqua: "La cultura serve… per non essere servi". Inoltre, assiduo frequentatore dell'ironia, in quanto senso della proporzione, faceva parte di diritto, come dire, di quella facoltà a numero chiuso. Uomo di certezze argomentate, sapeva praticare anche il dubbio e, a ogni modo, amava praticare la massima di Roger Judrin: "Ai porci piace discutere della purezza delle perle".
Una volta mi disse non senza lucida, ponderata passione squisitamente metodologica: "Guarda, Giovanni, quando ti accingi a studiare una fonte storica, devi pensare di trovarti davanti al davanzale di un'ipotetica finestra, che si affaccia su una grande piazza: dalla tale postazione, puoi osservare una miriade di esempi e di persone che si affaccendavano in quel

luogo e tu, da spettatore, devi riportare – con tutta l'obiettività possibile, beninteso – ciò che vedi da quella finestra. In un secondo tempo, attraverso il filtro dello studio e dell'intelligenza, potrai scomporre fatti e personaggi, cercando d'immergerti in quella dimensione, ma senza mai farti coinvolgere nel giudizio e analizzando, invece, il perché di quell'evento in quel periodo. Solo questo!". E come dimenticare, poi, l'emozione del forte abbraccio che mi diede – lui presidente della commissione concorsuale – nel comunicarmi che ero diventato professore ordinario.

Per Alberto fare storia, ricordare la storia, raccontare la storia era come predisporre la memoria, come preparare un raccolto, un granaio per l'attuale inverno dello spirito. Gli storici a suo avviso, specie in un Paese come il nostro che più che far la storia l'ha subita, non dovevano in sostanza – parafrasando la Weil di un testo ora celebre su letteratura e responsabilità etico-civile – esser professori di morale, bensì esprimere la condizione umana. Purtroppo, forse aveva ragione Gramsci quando sosteneva che la storia ha davvero tanto da insegnare, "ma ormai non ha scolari".

Una volta, in un bel convegno a Vignola organizzato dal talentuoso, infaticabile amico Marco Veglia, avvinse il pubblico con il suo modo appassionato, colto e coinvolgente di rappresentare il passato che gli era più caro. Sapeva bene, fra il resto, che la parola è una chiave, che gli ascoltatori si prendono virtuosamente con le parole che si stimano migliori: le sue erano sovente rotonde e fonde, anzitutto per far sentire il profumo pulito e generoso del pane, sempre mettendo una lente sul cuore per mostrarlo alle persone attente e sensibili. Nella serata, che fu anche conviviale, mi disse poi che le avversità a volte complicano la vita, ma che erano proprio le avversità che lo tenevano in vita. D'altronde, si sa, chi non è andato a scuola dal dolore, non è andato a scuola!

Andammo in pensione insieme e, nello stesso giorno, salutammo nell'aula magna del Dipartimento colleghi e studenti. Quel giorno, quando parlò ai colleghi, contrastò con vivace arguzia una malinconia latente, una malinconia addormentata agli angoli della bocca, una nobile malinconia mista a una allegria contenuta, frutto della consapevolezza per quanto realizzato in tanti e tanti anni di egregio insegnamento.

Ha vissuto tutto il suo percorso esistenziale con grande intensità, sempre con la voglia di andare dove tuonava il cannone, consapevole che nessuno può insegnare nulla se non ciò che già sonnecchia nell'albeggiare della conoscenza degli interlocutori. Un maestro *de race*, d'altro canto, non dovrebbe tanto elargire la sua reale o presunta sapienza, bensì donare la sua fede e il suo amore, nonché guidare, a mano a mano, le menti degli ascoltatori a un'autentica maturità critica. E questo è ciò che Alberto ha fatto nobilmente durante tutto il suo lungo, apprezzato, prestigioso magistero accademico.

Buon viaggio, caro amico della scuola bolognese, che per noi è stata, con ogni probabilità, il patrimonio più prezioso e fecondo, una sorta di stella cometa della nostra lunga "vita pensata".

Alice Sibilio

Voce di donna: Persepolis di Marjane Satrapi tra Iran, identità e graphic novel

Come citare questo articolo:
Alice Sibilio, *Voce di donna: Persepolis di Marjane Satrapi tra Iran, identità e graphic novel*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 16, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12039

Tra l'attentato dell'11 settembre 2001 e la *War on Terror* portata avanti dal presidente americano George W. Bush, la fumettista iraniana Marjane Satrapi pubblica *Persepolis*[1], un'opera autobiografica che racconta la sua giovinezza in Iran durante la rivoluzione e la successiva guerra Iran-Iraq, seguita dall'esperienza dell'esilio in Europa.
Nonostante il clima politico delicato, Satrapi si fa strada in Occidente con audacia: il modo in cui prende le distanze dal fondamentalismo islamico e denuncia il regime teocratico iraniano dell'ayatollah Khomeini, instaurato con la Rivoluzione del 1979, risuona profondamente tra il pubblico europeo e statunitense, tanto che *Persepolis* diventa, in alcuni casi, oggetto di studio nelle scuole. Il successo dell'opera in Occidente è legato anche alla posizione critica dell'autrice verso il governo iraniano, percepita come strategica, in un periodo di crescente islamofobia, per attaccare un Paese considerato culla del terrorismo integralista. Tuttavia, *Persepolis* non può essere ridotto ad una semplice propaganda antislamica; attraverso una narrazione autenticamente autobiografica, Satrapi restituisce le sfaccettature di un'esperienza profondamente umana e travagliata, vissuta in un contesto globale dove per una donna iraniana non è quasi mai facile trovare spazio di espressione.
Satrapi non si limita a denunciare un mondo profondamente mutato sotto i suoi occhi; racconta l'Iran attraverso la lente della propria esperienza e di un'educazione liberale, individuando, nel percorso storico che delinea, le radici dei problemi della sua patria e mettendo in luce il rapporto squilibrato tra Oriente e Occidente.
Attraverso la sua esperienza, quindi, rivela come la percezione dell'*Altro* – l'Iran, e lei stessa – sia influenzata da un perenne meccanismo eurocentrico.

1. Orientalismo, occidentalismo ed esilio: un'identità ibrida

Il mondo che emerge da *Persepolis* è complesso, costellato di bias che si scontrano o si

incontrano nella costruzione di diversi immaginari di Oriente e di Occidente.
Nel 1978, Edward Said pubblica *Orientalismo*[2], un saggio che analizza l'immaginario europeo dell'Oriente, spesso percepito come un territorio statico e arretrato. Poco dopo, il termine "orientalismo" inizia ad essere impiegato negli studi storico-artistici e post-coloniali per sottolineare l'eredità di atteggiamenti discriminatori e paternalistici di matrice imperialista, che il mondo occidentale ha costruito nei confronti dell'Oriente.
Sull'altra faccia della medaglia è possibile individuare l'"occidentalismo". Come scrive il Professor Typhaine Leservot in *Occidentalism: Rewriting the West in Marjane Satrapi's "Persepolis"*[3], con occidentalismo si intende l'immagine dell'Occidente che si sviluppa nel contesto orientale, anch'essa imperfetta e stereotipata, e caratterizzata da percezioni semplificate e distorte.
In *Persepolis*, questi due concetti vanno a braccetto. La loro relazione, descritta sia nella graphic novel che nella sua trasposizione cinematografica[4], affonda le radici nella storia della colonizzazione e successiva decolonizzazione, nell'imperialismo e nel neo-imperialismo dell'Occidente, che mantiene una forma di controllo – alla Foucault[5] – attraverso il proprio sguardo mediatico. Est ed Ovest si scontrano, ma è chiaro fin da subito come operino secondo le stesse dinamiche.
Il lato autobiografico che viene raccontato rappresenta un esempio concreto dell'interazione tra gli immaginari malleabili dei luoghi con cui l'autrice entra in contatto, intrecciandosi al complesso processo di costruzione dell'identità che, in quanto rifugiata, è chiamata a sviluppare. Nata e cresciuta a Teheran, a quattordici anni viene costretta a trasferirsi a Vienna per frequentare il liceo francese. Il racconto della propria infanzia è immerso in un contesto familiare fortemente politicizzato a sinistra, con riferimenti culturali ed intellettuali che derivano dall'Occidente. A causa di un retaggio imperialista ancora forte, ben radicato in Iran, in questa prima fase Satrapi narra di una consumazione autentica di testi e filosofie occidentali, a sottolineare un coinvolgimento di alto livello intellettuale. Con l'instaurazione del regime teocratico di Khomeini, l'accesso ai prodotti culturali occidentali viene limitato, contribuendo a creare un'immagine dell'Occidente sempre più semplificata e stereotipata. In questo contesto, l'Occidente diventa al tempo stesso una fonte di desiderio e un simbolo di opposizione. I ceti sociali più alti, privati delle influenze culturali esterne a cui erano abituati, finiscono per idealizzare un'immagine dell'Occidente come luogo di libertà e modernità, caricandolo di significati liberatori che rispondono al loro bisogno di sfuggire alle rigide restrizioni imposte dal regime.
Come scrive Leservot[6], Satrapi rappresenta l'occidentalismo iraniano attraverso due forme antitetiche: quella della classe media e quella del governo. La classe media, oppressa dalle restrizioni, vede nell'Occidente un modello di progresso e di emancipazione, proiettandovi i propri ideali di modernità. Dall'altro lato, il governo teocratico demonizza l'Occidente, utilizzandolo come uno strumento per consolidare il proprio potere e giustificare la

repressione interna. Di conseguenza, l'occidentalizzazione dell'Iran viene percepita da molti come una forma di contestazione al regime integralista, una risposta alla chiusura culturale e alla repressione che caratterizzano l'epoca post-rivoluzionaria.
Man mano che il governo cerca di sradicare la presenza occidentale dalla quotidianità, si sfocia in atti di pura protesta espressi attraverso dei comportamenti che richiamano proprio l'Occidente, a dimostrazione della difficoltà nell'entrare in aperta dissidenza con il regime. Il personaggio di Marji – l'avatar dell'autrice nel libro – racchiude questo mutare nella contestazione; durante l'infanzia, l'iconica scena «*punk is not ded*» diviene un esempio di ribellione giovanile che si lega ad una cultura *pop* vicina alla sua educazione. In un secondo momento, Marjane esprime la sua critica attraverso il fumo, l'alcol, e l'abbigliamento anticonvenzionale.
Dal momento che il regime etichetta come "occidentale" qualsiasi pratica non-iraniana, diventa chiaro come elementi di linguaggio del corpo e relativi all'abbigliamento sostituiscono un aperto dialogo politico di opposizione.



Scena del film Persepolis. Marji viene ripresa per il suo abbigliamento poco adatto dalle "Guardiane della Rivoluzione", figure instauratesi nel 1982, come spiega l'autrice nel fumetto, pp. 132-134. © Cineteca di Bologna: Persepolis – Distribuzione • Cineteca di Bologna consultata 3/11/2024.

Il successivo trasferimento a Vienna diventa un momento di passaggio in cui l'idea e la realtà si incontrano e si scontrano, nell'autrice e nella percezione

dello spazio attorno a lei, generando una vera e propria cristi identitaria. Indecisa se rimanere più fedele a se stessa o adattarsi maggiormente all'assetto sociale e culturale della nuova società in cui vive, Marji si trova a doversi confrontare con la dura realtà di una nuova società. In questo caso, l'orientalismo prende la forma di discriminazioni e pregiudizi, religiosi e razziali, che l'autrice affronta durante il suo soggiorno in Europa, a cui si aggiunge la difficoltà nell'essere considerata "altra" dalla comunità nella quale viene forzata a inserirsi[7].

A questo punto delle vicende, Satrapi-autrice si muove abilmente; con una narrazione rapida e incisiva, riesce a costruire e decostruire gli stereotipi di entrambe le culture, senza collocarsi al centro, ma in un terzo polo[8] narrativo e biografico da cui punta il dito in ogni direzione, denunciando ferocemente la complessità di una situazione in cui entrambe le parti sono colpevoli.



Scena dal film *Persepolis*. Marji si trova in compagnia dei suoi nuovi amici, che nel fumetto descriverà come: «An eccentric, a punk, two orphans and a third-worlder, we made quite a

group od friends», p. 166. © Cineteca di Bologna: Persepolis – Distribuzione • Cineteca di Bologna consultata il 3/11/2024.

La possibilità di inserirsi in questo "terzo polo" deriva dalla sua condizione di esiliata, dalla distanza geografica dalla terra natia e dal divario culturale che inevitabilmente emerge dalla sua nuova residenza. Solo quando, in età adulta, tornerà in Europa, sarà in grado di riconoscere uno spazio sicuro nel quale muoversi liberamente; questo è uno spazio in cui orientalismo e occidentalismo si scontrano e si annullano a vicenda. Con le sue immagini evocative, Satrapi riesce a riempire un'area neutrale; rivendica lo stato di rifugiata nel quale è stata confinata, colmando, attraverso la sua arte, le dicotomie di coloni e colonizzatori, modernità e tradizione, secolare e religioso.
Per Satrapi, l'Occidente e la sua cultura, sebbene l'affinità con l'educazione ricevuta durante l'infanzia, restano un elemento di distanza. Quando si parla di diaspora – non solo nel caso di *Persepolis* – emerge la difficoltà di non sentirsi completamente aderente né da una parte né dall'altra, ma piuttosto in un limbo, dove un'identità ibrida permette di muoversi con maggiore fluidità tra pensieri, opinioni ed ideologie. La Professoressa Amy Malek nell'articolo *Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's Persepolis Series* [9] cita il lavoro dell'autore iraniano Hamid Naficy sulla *liminality*[10], uno stato di intervallo nel più ampio contesto di cultura dell'esilio. Questa condizione permette di parlare più approfonditamente di come:

[…] exiles become deterritorialized and are thus in a unique position to subvert and/or question previous "authorities, authenticities, identities and cultural practices, but also to forge new ones in their place."[11]

L'esilio è quindi territorio di produttività, un momento per rimpiazzare i vecchi codici con dei nuovi linguaggi sincretici e delle nuove identità ibride. Nel caso specifico di *Persepolis*, il "terzo spazio" occupato dall'autrice diventa un luogo privilegiato che le permette di mettere in discussione la cultura dominante dell'Occidente ed il modo di guardare l'Oriente. Si manifesta così l'ambizione pedagogica che Satrapi esprime attraverso un formato eterogeneo, tra graphic novel e memoir; attraverso la mescolanza di parole e immagini, l'opera diventa uno strumento di resistenza culturale, rifiuta le categorizzazioni tradizionali e invita il lettore a emanciparsi dalle narrazioni convenzionali.

2. Donna musulmana: la critica femminista

In un'ottica di costruzione identitaria legata alla condizione di esilio, l'essere donna è un elemento cruciale che modella e complica ogni passo. La dimensione femminile non si può trascurare, poiché l'intera opera di Satrapi nasce da un contesto di classe e di genere ben definito. L'educazione che riceve non mira solo a incoraggiare la libertà individuale, ma soprattutto a garantirle un'autonomia come donna.

Attraverso il racconto di Satrapi è possibile ripercorrere un vero e proprio processo di oppressione femminile a seguito dell'instaurazione del regime teocratico in Iran, evidenziando l'impatto profondo che queste restrizioni hanno

avuto sulle ambizioni e sulle relazioni delle donne iraniane.
La libertà di Marji di poter abbracciare uno stile di vita punk sul modello occidentale si sgretola sempre più velocemente man mano che alle donne viene ordinato di indossare il velo, negato l'accesso agli studi, e imposto un confinamento crescente in un ambiente domestico ristretto. La sovrapposizione che spesso Satrapi fa tra il regime dell'ayatollah Khomeini e le dottrine islamiche, che sia intenzionale o meno, non le ha risparmiato critiche nell'ambito degli studi orientali e femministi. Sono molti gli studiosi che hanno individuato nell'opera alcune rappresentazioni di personaggi e situazioni caricaturali o eccessivamente generalizzate, tanto da spingerli a considerare il testo un esempio di femminismo neo-imperialista[12]. Non a caso, uno dei capitoli più discussi è proprio quello sul velo, imposto dal regime, in tutti i luoghi pubblici, nel 1980. Tuttavia, il messaggio di Satrapi non può essere considerato e relegato a critica eurocentrica dell'obbligo del velo.
Nel panorama del femminismo contemporaneo ed intersezionale di quarta ondata, la libertà di scelta è uno dei valori fondamentali del movimento; proprio questa libertà viene a mancare nel momento in cui il velo, da elemento religioso assume un significato politico, e viene imposto. In questo modo, diventa uno strumento di oppressione, di privazione della libertà e di controllo della donna. Proprio il fatto che vi si dedichi un'intera sezione, e non poche sequenze di immagini, dovrebbe suggerire l'importanza e la complessità del tema. Come presentato dalla ricercatrice Marie Ostby nel suo articolo *Graphics and Global Dissent: Marjane Satrapi's Persepolis, Persian Miniatures, and the Multifaceted*

Power of Comic Protest[13], la stessa copertina del capitolo disegnata da Satrapi ha una connotazione interessante: un occhio su sfondo nero – un'allusione al velo, ma anche al controllo e alla sorveglianza. Un occhio che richiama nuovamente Foucault, un "guardiano invisibile", ovvero un regime che osserva costantemente. Il riquadro con l'occhio stilizzato diventa un dispositivo visivo che rispecchia la duplice oppressione: quella fisica esercitata dal regime attraverso il velo ma anche quella psicologica esercitata dall'"occhio" occidentale, che Satrapi, attraverso Marji, tenta di contrastare con la sua narrazione visiva complessa e provocatoria.



Prima pagina del primo capitolo dell'opera di Satrapi. © L'Association, Paris, France, 2003.

Il regime controlla e vìola il corpo della donna con il pretesto di proteggerla, andando, piuttosto, ad interferire sempre di più nei suoi spazi di arbitrarietà e sicurezza. Questo elemento non viene fuori solo con la Rivoluzione Iraniana del 1979; la radicalizzazione del potere trova sempre come modalità di funzione il controllo dei corpi, soprattutto quello della donna, indebolito da una considerazione gerarchica di genere che la pone tra gli scalini più bassi della scala sociale. Se in Occidente i meccanismi di repressione femminile si manifestano spesso in modo più subdolo, attraverso limitazioni dell'attività della donna che si svincolano da leggi e costituzioni, in Oriente appaiono più palesi agli occhi degli occidentali, poiché utilizzano spesso riferimenti espliciti a filosofie religiose, trasformate poi in ideologie politiche. Il dibattito del velo continua ad esserne l'esempio lampante, in quanto cambia visivamente la percezione della donna all'interno della società.

Prima di Satrapi, molte intellettuali femministe e musulmane hanno discusso il significato del velo e il suo impiego come simbolo di controllo patriarcale. Nell'articolo *Unveiling Voices and Empowering Narratives: A Comprehensive Exploration of Islamic Feminism in Marjane Satrapi's Persepolis*[14] di Liyana K. ed Dr. Alagesan M., vengono citate, tra le tante, le studiose Amina Wadud e Fatema Mernissi[15], figure chiave nel dibattito sul velo. Wadud e Mernissi interpretano il velo come un elemento associato a un passato oppressivo e patriarcale che limita l'autonomia della donna: solo la libertà nella scelta di indossarlo o meno può emanciparle e liberare l'oggetto stesso dalle catene di una misoginia ancorata alle interpretazioni religiose conservatrici.

Il dibatto è profondamente radicato nella storia e si evolve in parallelo con i cambiamenti nei governi e nelle leggi dei Paesi mediorientali. Infatti, la questione del velo trascende i tre decenni del Ventesimo secolo descritti da Satrapi, arrivando fino all'attualità: la contestazione è riemersa con forza durante le proteste, avvenute proprio in Iran nel 2022, a seguito dell'uccisione della ventiduenne Mahsa Amini, pestata a morte dalla polizia per non aver indossato correttamente il velo[16]. Ritorna sul tema la stessa Satrapi nel 2023 con la curatela del libro *Donna, Vita, Libertà*[17] – titolo che riprende lo slogan delle proteste. Assieme ai collaboratori dell'opera, tra cui il politologo Farid Vahid, il reporter Jean-Pierre Perrin e lo storico Abbas Milani, Satrapi ripercorre le radici del regime attuale e sottolinea proprio come la condizione della donna sia centrale nella resistenza contro il regime. Il velo, all'interno di questo lavoro, è un esempio tangibile della privazione della libertà individuale; discusso e dibattuto in quanto emblema della pervasività del regime, si rivela ancora una volta un tema centrale nella lotta per i diritti delle donne in Iran. Alla critica femminista non-bianca proposta da Satrapi si aggiunge un elemento fondamentale nella discussione di questi temi: il concetto di intersezionalità. Questo approccio permette di analizzare come le diverse oppressioni – di genere, razza, e classe – si sovrappongano, influenzando profondamente l'esperienza delle donne, soprattutto nel contesto della diaspora e della cultura islamica. Satrapi utilizza l'intersezionalità per evidenziare la complessità delle identità che si intrecciano nella sua narrazione. La capacità dell'autrice di affrontare in modo schierato e deciso le dinamiche politiche e sociali del suo

paese è senz'altro favorita dall'educazione medio-borghese ricevuta durante l'infanzia e l'adolescenza. Provenendo da una famiglia benestante, ha avuto il privilegio di un'istruzione che le ha permesso di sviluppare una mentalità critica. I suoi genitori le hanno garantito la possibilità di studiare in Europa, proteggendola così dai pericoli della guerra; allo stesso tempo, però, scelgono di restare in Iran, impegnandosi attivamente nei movimenti di contestazione e resistenza contro il regime. Questo contesto non è trascurabile nella formazione del punto di vista di Satrapi, al quale si aggiunge successivamente la sua esperienza tra Iran, Austria e Francia. Gli anni vissuti tra culture diverse le permettono di esaminare le dinamiche di potere e le disuguaglianze di genere. Dunque, alle categorie di religione ed etnia si aggiunge quindi quella di genere, un ulteriore fattore che rende la sua battaglia personale ancora più ardua. Marji è una donna musulmana in esilio, costretta a districarsi in un ambiente europeo carico di preconcetti e stereotipi, rafforzati dall'orientalismo descritto da Said. Si trova, quindi, a dover fare i conti con il peso delle aspettative culturali e delle narrazioni occidentali. La sua lotta contro un regime patriarcale e paternalista, intriso di misoginia mascherata da pretesti religiosi – che derivano dalle scuole di pensiero islamiche e dalle reinterpretazione dei canoni del Corano – è ulteriormente intensificata da una profonda nostalgia per la terra e l'identità culturale persiana a cui Satrapi è particolarmente legata e dalla quale, a seguito dell'imposizione del regime, viene strappata con forza, aumentando il senso di perdita e di resistenza nella sua narrazione.

La sovrapposizione di questi elementi, unita al concetto di intersezionalità,

chiarisce perché Satrapi rifiuti una connotazione di femminismo esclusivamente bianco. Secondo l'autrice, infatti:

These sick feminists, they believe that since they have shown their legs and their breasts, they are very free. The idea that they look down at these women just because they're putting a veil on their head, it is just too much, and I didn't want to participate in that at all[18].

3. Narrazione: tra graphic novel e memoir

La tradizione della graphic novel è strettamente legata all'Europa, in particolare alla cultura francese della *bande-dessinée*[19]; l'autore Andrea Plazzi ne ripercorre le origini nel suo articolo *Il fantasma del fumetto*[20], sottolineando come il termine venga impiegato per marcare una differenza con il fumetto americano ed erigere queste opere – più "romanzi" che "fumetti" – a rispettabili generi letterari ed editoriali[21].

Il mondo di cui parla Satrapi è una memoria condivisa che trova la propria fisicità nella sua arte rappresentativa. L'uso e l'impiego di uno stile grafico è travolgente, e serve Satrapi nel proprio obiettivo di rompere gli schemi e mostrare la realtà: la sua voce si accosta a delle immagini forti, che urlano assieme a lei. Non è comune che un progetto che impiega il medium della graphic novel per parlare di attualità raggiunga questo enorme successo; in questo *Persepolis* è preceduta solo dall'opera *Maus*[22], graphic novel dello statunitense Art Spiegelman che racconta gli orrori dell'Olocausto.

Il medium sembra trova la sua fortuna quando viene associato a contenuti più intellettuali ed impegnativi, che si scostano dalla leggerezza spesso associata ai *comics* americani. Satrapi, consapevolmente o meno, si colloca con *Persepolis* tra i pionieri di questo genere, trasformando il racconto fumettistico in un mezzo attivo di una profonda narrazione autobiografica. L'impatto significativo dell'opera deriva dall'accostamento quasi antitetico di questo genere grafico a temi di guerra, identità e femminismo. Assieme all'opera di Spiegelman si dimostrano esempi rari che, tuttavia, riflettono la necessità di trovare nuovi strumenti per essere accessibili ad un pubblico ampio.

Tramite un'ibridazione di generi e media, Satrapi si propone di fornire una visione più sfumata e complessa della cultura iraniana, svincolandosi dalla rappresentazione occidentale ma anche da quella nazionale e integralista; infatti, presenta la diversità di personaggi ed esperienze che vivono in un paese a lungo considerato monolitico, impiegando un medium, come quello della grafica, comprensibile a livello internazionale. Temi come il femminismo, l'identità, l'esilio e il cosmopolitismo, diventano temi avvicinabili attraverso una forma di narrazione, artistica e contenutistica, unica nel suo genere.

Nel suo lavoro, Satrapi utilizza un linguaggio semplice, diretto, attraverso immagini caratterizzate da linee spesse ma efficienti. Il lavoro artistico dell'autrice è tutt'altro che banale; Satrapi riesce ad unire una tradizione occidentale ben precisa, ad un tipo di rappresentazione iconografica legata alla cultura persiana, quale la pittura miniaturista, alla quale si rifà per l'impiego di una simbologia che richiama e recupera le figure chiave della tradizione

rappresentativa, rielaborandole all'interno del proprio lavoro.
Ci si trova, così, davanti ad un intreccio di elementi visivi e contenutistici che si aggrappano alle tradizioni visive, letterarie, culturali che provengono dai diversi mondi che Satrapi tocca con mano durante la sua vita. L'autrice riesce anche a portare avanti una rivendicazione che si articola attraverso spazi e tematiche differenti; da una parte si lega a personaggi importanti del mondo iraniano e della cultura persiana, come la figura di Gordafarid, la saggia e coraggiosa eroina dell'opera epica persiana *Shāhnāmeh*[23] ("Il Libro dei Re" o "L'Epopea dei Re"), tracciando un parallelismo visivo con il personaggio di Marji[24]. Dall'altra parte, questa rivendicazione di personaggi dell'epica aiuta a focalizzare il suo obiettivo di abbattimento delle restrittive norme religiose e politiche di genere. Attraverso la mescolanza di iconografie e culture diverse, Satrapi sfida e supera un'immagine tradizionale, sia nei temi che nelle rappresentazioni stesse.





A sinistra: dipinto di Gurdafarid o Gordafarid nelle illustrazioni di Shah Tahmasp all'interno del manoscritto *Shahnameh*. © Wikipedia: Wikipedia, the free encyclopedia consultato il 3/11/2024.
A destra: illustrazione di Marjane Satrapi da *Persepolis*, (*The Complete Persepolis*, p. 338) che raffigura il personaggio di Gordafarid a cavallo, riprendendo l'iconografia tradizionale dello *Shahnameh*. © L'Association, Paris, France, 2003.



Illustrazione di Marjane Satrapi da *Persepolis*, (*The Complete Persepolis*, p. 9). Marji simboleggia la giustizia, l'amore e l'ira di Dio, con un abito la cui fantasia richiama quella di Gordafarid. © L'Association, Paris, France, 2003.

Inoltre, la grande capacità di Satrapi sta nel parlare con il pubblico e renderlo un partecipante attivo nella decodificazione dell'arte e della narrazione; all'interno dei diversi livelli di lettura, il pubblico individua e sviscera una complessità non solo autobiografica, ma anche strettamente collegata alla rappresentazione culturale del paese. L'Iran che Satrapi narra attraverso la sua opera è un paese dalle innumerevoli sfaccettature e da una storia culturale inestinguibile con la rivoluzione; non si può disegnare sotto il filtro dell'orientalismo proveniente dall'influenza occidentale, e nemmeno si può esaurire all'interno di un discorso nazionalista e integralista.
Multimediale e transnazionale, abbattendo i limiti di un genere letterario

attraverso la combinazione di elementi che propone, ma anche della cornice orientalistica o fondamentalista creata sull'Iran attraverso un'ottica globale e intersezionale, si può parlare dell'opera di Satrapi come un esempio di cosmopolitismo.

Conclusione

Alla fine, Marji arriva a nascondere la propria nazionalità durante il suo soggiorno viennese, fingendosi francese. Dopo un lungo periodo di difficoltà economiche e mediche in Austria, decide di tornare in Iran; qui, riemerge il disagio del doversi riadattare al proprio paese. Successivamente, dopo una laurea e un matrimonio che finisce in divorzio, parte nuovamente, questa volta con la consapevolezza di un'adulta che sceglie di andarsene; si trasferisce a Parigi, dove risiede tuttora.

Per tutto il tempo, la vita di Satrapi si muove di pari passo con gli avvenimenti politico-sociali del contesto iraniano; diventa impossibile leggere dei suoi spostamenti e delle sue riflessioni, persino all'estero, senza rivolgere uno sguardo al susseguirsi delle vicende in Medio Oriente. Il legame è forte; la sua autobiografia diventa una storia del proprio Paese. Allo stesso tempo, la bravura di Satrapi risiede nel rendere condivisibile una narrazione biografica, senza sfociare nell'universalismo; il suo racconto, sebbene offra degli spunti per una riflessione collettiva, rimane profondamente suo, personale e autentico.

Persepolis è, inoltre, un'opera contemporanea. La condizione delle donne nei Paesi islamici è ancora tema di dibattito all'interno dei movimenti femministi,

ma anche il motore di contestazioni popolari e ribellioni interne. Anche il rapporto tra Oriente ed Occidente rimane una conversazione più attuale che mai, con un riguardo particolare ai conflitti e alle questioni che si stanno ancora oggi dispiegando – a vent'anni di distanza dall'uscita del libro – in Medio Oriente.
L'autrice stessa, nell'introduzione al suo lavoro, scrive:

> This is why writing *Persepolis* was so important to me. I believe that an entire nation should not be judged by the wrongdoings of a few extremists. I also don't want those Iranians who lost their lives in prisons defending freedom, who died in the war against Iraq, who suffered under various repressive regimes, or who were forced to leave their families and fee their homeland to be forgotten. One can forgive but one should never forget[25]

Persepolis non è solo un memoir, ma un manifesto di resistenza e un invito a riconsiderare le categorie con cui definiamo il femminismo, l'identità e la libertà, rendendolo un punto di riferimento nella letteratura e nella cultura visuale contemporanea. Come fa notare Malek[26], sebbene il tentativo di rendere l'opera una "traduzione culturale" dell'Iran indirizzato alle comunità non-iraniane, alla fine si rivolge anche agli iraniani in diaspora, colmando un divario generazionale.
Grazie alla potenza evocativa della sua narrazione e alla capacità di fondere il personale con il politico, Satrapi ci ricorda che il racconto di una vita può diventare il racconto di una lotta universale, risuonando con forza anche oltre le

barriere culturali.

Bibliografia

Chute, H., "The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's", in *WSQ: Women's Studies Quarterly* Feminist Press at the City University of New York, 2008, Vol.36 (1-2), pp. 92-110.

Ezzatikarami, M.; Ameri, F., "Persepolis and Human Rights: Unveiling Westernized Globalization Strategies in Marjane Satrapi's Persepolis", in *International Journal of Applied Linguistics & English* Literature, Footscray Vol. 8, N° 5, (2019), pp. 122-130.

Falaus, A., "The Migrant Experience in Marjane Satrapi's Persepolis", in *Buletin Științific*, Fascicula Filologie, Seria A, Vol. XXXII, 2023, pp. 53-68.

Friedman S. S., "Wartime Cosmopolitanism: Cosmofeminism in Virginia Woolf's "Three Guineas" and Marjane Satrapi's "Persepolis"" in *Tulsa Studies in Women's Literature*, Spring 2013, Vol. 32, No. 1 (Spring 2013), pp. 23-52.

Foucault, M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Parigi, Gallimard, 1975; trad. it. Sorvegliare e punire. Nascita della prigione, A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014, pp. 147-153.

Krithika S., "Recréer sa propre «Histoire»: privilège et témoignage dans le mémoire graphique *Persepolis* de Marjane Satrapi", in *Synergies Inde*, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde, n° 9 – 2020 pp. 135-149.

K., Liyana, Alagesan, M., "Unveiling Voices and Empowering Narratives: A Comprehensive Exploration of Islamic Feminism in Marjane Satrapi's

Persepolis", in *World journal of English language*, 2024-05, Vol.14 (5), pp.132-145.
Leservot, T., "Occidentalism: Rewriting the West in Marjane Satrapi's "Persépolis"" in *French Forum*, Vol. 36, No. 1 (Winter 2011) pp. 115-130.
Maggi, D., "Orientalism, Gender, and Nation Defied by an Iranian Woman: Feminist Orientalism and National Identity in Satrapi's Persepolis and Persepolis 2", in *Journal of International Women's Studies,* Volume 21 Issue 1 Article 8, February 2020, pp. 88-105.
Malek, A., "Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's Persepolis Series" in *Iranian Studies*, V. 39, No. 3, September 2006, pp. 353-380.
Morrow, C., "Feminist Neoimperialism in Marjane Satrapi's Persepolis" in *Unveiling desire. Fallen Women in Literature, Culture, and Films of the East*, edited by Das, D., e Morrow, C., Rutgers University Press, 2018.
Moulina, F., "Immigrant Identity Crisis in the Complete Persepolis Comic by Marjane Satrapi", in JPBII, Vol. 10 No. 2 September 2022, pp. 134-146.
Ostby, M., "Graphics and Global Dissent: Marjane Satrapi's *Persepolis*, Persian Miniatures, and the Multifaceted Power of Comic Protest", in *PMLA*, Cambridge University Press, May 2017, Vol. 132, No. 3, pp. 558-579.
Plazzi, A., "Il fantasma del fumetto" in *Il Mulino*, Fascicolo 2, marzo-aprile 2009, pp. 331-336.
Said, E. W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York City, 1978; trad. it., Stefano Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente,* Feltrinelli, 2001,

pp. 37-97.

Satrapi, M. (a cura di), *Donna, vita, libertà. Avere vent'anni in Iran e morire per i diritti delle donne*, trad. ita. Lara Pollero, Rizzoli Lizard, 2023.

Satrapi, M., *The complete Persepolis,* Pantheon Books, New York, 2007, pp. 3-9, 18-32, 103-117, 143-162, 172-178, 232-256, 284-290, 298-310, 327-340.

Scatasta, G., "Tra fumetti e letteratura" in *L'informazione bibliografica*, Fascicolo 4, ottobre-dicembre 2003; pp. 485-500.

Sitografia

1) Laignel Sauvage, R., "16 septembre 2022 : la révolte des Iraniennes après la mort de Mahsa Amini" in L'INA éclaire l'actu, consultata il 5/11/2024. 16 septembre 2022 : la révolte des Iraniennes après la mort de Mahsa Amini | INA

2) Shāh-Nāmeh, Wikipedia; consultato il 22/10/2024. Shāh-Nāmeh – Wikipedia

3) Persepolis, approfondimenti, in Cineteca di Bologna, consultato il 3/11/2024. Persepolis – Distribuzione • Cineteca di Bologna

4) Gordafarid, Wikipedia; consultato il 3/11/2024. Gurdafarid (The Shahnama of Shah Tahmasp) – Gordafarid – Wikipedia

Note

1. Persepolis viene originariamente pubblicato, in francese, dalla casa editrice L'Association, in quattro volumi, tra il 2000 e il 2003. La versione inglese, pubblicata negli Stati Uniti dalla Pantheon Books e nel Regno Unito dalla Jonathan Cape, divideranno l'opera in due: Persepolis 1: The Story of a Childhood e Persepolis 2: The Story of a Return, pubblicati rispettivamente nel 2003 e nel 2004.

2. V. Said, E. W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York City, 1978; trad. it., Stefano Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente,* Feltrinelli, 2001, pp. 37-97.
3. Cfr. Leservot, T., "Occidentalism: Rewriting the West in Marjane Satrapi's "Persépolis"" in *French Forum*, Vol. 36, No. 1 (Winter 2011) pp. 115-130.
4. Grazie ad una produzione franco-statunitense, nel 2007 *Persepolis* diventa un film con l'omonimo titolo, presentato nello stesso anno al Festival del cinema di Cannes, dove vince il Premio della Giuria.
5. V. Foucault, M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Parigi, Gallimard, 1975; trad. it. Sorvegliare e punire. Nascita della prigione, A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014, pp. 147-153.
6. Leservot, *op. cit.*, 124-126.
7. Sono molte le scene contraddittorie che emergono dal racconto della fase viennese dell'autrice; il contatto con questo gruppo bohémien di giovani austriaci ridimensiona la sua percezione dell'Occidente, portando alla luce le parabole ipocrite che vengono fuori dai loro discorsi. V. Satrapi, M., *The complete Persepolis,* Pantheon Books, New York, 2007, pp. 165-166.
8. Malek, A., "Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's Persepolis Series" in *Iranian Studies*, V. 39, No. 3, September 2006, p. 353-380. Viene riportata, a proposito, la citazione del filosofo indiano-statunitense Homi Bhabha: «This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom», p. 357.
9. Ibid., pp. 353-380.
10. Traducibile con «liminalità». V. Naficy, H., *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles,* p. 8 in Malek, *op. cit.*, p. 355.
11. *Ibid*., p. 356.
12. V. Morrow, C., "Feminist Neoimperialism in Marjane Satrapi's Persepolis" in *Unveiling desire. Fallen Women in Literature, Culture, and Films of the East*, edit. da Das, D., e Morrow, C., Rutgers University Press, 2018, pp. 23-40. L'autrice parla di "femminismo neoimperialista" come un atteggiamento del movimento femminista di riconoscere nell'Islam la sola caratteristica dell'oppressione della donna, giustificando, in questo modo, le azioni occidentali. Scrive Morrow: «In short, feminist neoimperialism genders the false dichotomy between West and East that, as Ward Said famously argues in Orientalism, depicts the East as the inferior Other in relation to the "superior" Western Self», p. 26.
13. V. Ostby, M., "Graphics and Global Dissent: Marjane Satrapi's *Persepolis*, Persian Miniatures, and the Multifaceted Power of Comic Protest", in *PMLA* , Cambridge University Press, May 2017, Vol. 132, No. 3, pp. 558-579.

14. K., Liyana, Alagesan, M., "Unveiling Voices and Empowering Narratives: A Comprehensive Exploration of Islamic Feminism in Marjane Satrapi's Persepolis", in *World journal of English language*, 2024-05, Vol.14 (5), p.132-145.
15. *Ivi*, p. 139.
16. V. Laignel Sauvage, R., "16 septembre 2022 : la révolte des Iraniennes après la mort de Mahsa Amini" in L'INA éclaire l'actu, Institut national de l'audiovisuel | INA, consultata il 5/11/2024.
17. *Donna, vita, libertà. Avere vent'anni in Iran e morire per i diritti delle donne* viene pubblicato nel 2023, ed è a cura della stessa Marjane Satrapi. Trad. ita. di Lara Pollero, Rizzoli Lizard, 2023.
18. Alagesan, *op. cit.*, p. 133.
19. Ostby, op. cit., p. 570.
20. Plazzi, A., "Il fantasma del fumetto" in *Il Mulino*, Fascicolo 2, marzo-aprile 2009, pp. 331-336.
21. *Ibid.*, p. 333.
22. *Maus*, di Art Spiegelman, fu originariamente pubblicata a puntate dalla rivista di fumetti statunitense *RAW,* tra il 1980 e il 1991, e poi raccolta in due albi, pubblicati nel 1986 e nello stesso 1991. Racconto semi-biografico sull'esperienza del padre dell'autore nel campo di concentramento di Auschwitz, è l'unica opera di questo genere a rientrare, ancora nel 2023, nella categoria *Special Awards and Citations* del Premio Pulitzer.
23. *Il Libro dei Re* è un'opera poetica del poeta persiano Firdusi risalente al 1000 d.C. Costituisce l'epica nazionale dei paesi di lingua persiana e della Grande Persia, ed è considerata l'opera letteraria definitiva dell'identità culturale etno-nazionale dell'Iran. V. Wikipedia, l'enciclopedia libera , consultato il 22/10/2024.
24. Nella sua analisi, Ostby scrive: «Many *Shahnāmeh Persian* miniatures contain expressive or empowering images of female or gender-ambiguous figures who render the epic's male warrior-heroes transixed, spell-bound, or otherwise momentarily powerless». Spesso, la figura di Gordafarid viene messa sullo stesso livello della controparte maschile, e ciò la rende, agli occhi di Marji, un esempio da seguire. La fantasia indossata nel disegno dell'eroina a cavallo è la stessa che viene usata, successivamente, per la piccola Satrapi. Ostby aggiunge: «As even the censor understands, "a Gord Afarid in a chador"—one whose hair is the object of allure and seduction, whose unveiling will invite enemy invasion and whose concealment will reinforce patriarchal seclusion rather than invoke the powers of gender deconstruction and even gender ambiguity to defend the homeland—"is no longer a Gord Afarid"(Persepolis 2 177)», p. 569.
25. Satrapi, *Persepolis 1*, introduzione.
26. Malek, op. cit., p. 380.

Marco Petrelli

«Pulling all the weight of history». Una riflessione sull'opera di Jesmyn Ward

Come citare questo articolo:
Marco Petrelli, *«Pulling all the weight of history». Una riflessione sull'opera di Jesmyn Ward*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 17, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12042

Definire il definito

«For the horrors of the American Negro's life there has been almost no language», scrive James Baldwin in *The Fire Next Time* (1963), sermone laico e incendiario che lo scrittore indirizza al razzismo statunitense. È la stagione del *Civil Rights Movement*, di cui Baldwin fu forse il portavoce più celebre in letteratura, e certamente il più incisivo nelle accuse taglienti dirette all'intero edificio del potere bianco. «[I]n fact», prosegue Baldwin «the power of the white world is threatened whenever a black man refuses to accept the white world's definitions».

Si scorge in questa breve citazione una riflessione che si era fatta strada all'interno del Novecento afroamericano almeno dall'*Harlem Renaissance*, il rinascimento culturale e letterario di un'America nera decisa a raccontarsi in prima persona e al di fuori degli schemi e degli stereotipi creati per essa dal dominio bianco. «I, too, sing America» affermava il "bardo di Harlem" Langston Hughes nell'epilogo della sua prima raccolta di poesie, *The Weary Blues* (1926), per concludere «I, too, am America». Due decenni circa dopo il sermone di fuoco di Baldwin, Toni Morrison ebbe a scrivere in quello che è il suo maggior libro, *Beloved* (1987): «definitions [belong] to the definer—not the defined», denunciando la violenza dell'oppressione – la spoliazione totale dell'oppresso fin nella possibilità di poter plasmare il proprio linguaggio – ma allo stesso tempo invocando la possibilità di sfuggire alla trappola dei significanti modellati dall'egemonia dominante per creare un racconto capace di ridare dignità umana e artistica a una cultura relegata nello spazio esiziale dell'alterità.
Erede di Hughes, di Baldwin e di Morrison, Jesmyn Ward prosegue nel solco di una letteratura autenticamente nera e naturalmente militante nel desiderio di mettere al centro

la voce afroamericana senza filtri né deferenza nei confronti del canone, che tradisce la volontà di portare alla luce quelle *unspeakable things unspoken* cui proprio Morrison dedicò uno dei suoi interventi critici più illuminanti. Se disseppellire una storia soffocata da quella ufficiale e utilizzarla come strumento di emancipazione nel presente è indubbiamente uno degli impulsi fondamentali nell'opera del premio Nobel afroamericano, la narrativa di Jesmyn Ward muove in un certo senso in direzione contraria, radicandosi con forza nel presente del Ventunesimo secolo per poi scendere in un passato che è tanto propriamente storico quanto epico, racchiuso nelle forme soffuse del mito.

Dal Mississippi all'inferno

Il suo primo romanzo, *Where the Line Bleeds* (2008, tradotto in italiano da Monica Pareschi come *La linea del sangue*, NNE, 2020), è infatti un'indagine impietosa della condizione afroamericana contemporanea nel profondo sud degli Stati Uniti. Fa qui la sua prima comparsa la città di Bois Sauvage, traduzione geopoetica della cittadina di DeLisle, dove Ward è cresciuta e ha scelto di tornare a vivere dopo gli studi. Questo luogo reale-e-immaginato (per utilizzare una famosa definizione del geografo culturale Edward W. Soja) farà da sfondo anche ai successivi due romanzi della scrittrice. Nell'unione indistinguibile di riferimenti all'attualità e artificio narrativo, Bois Sauvage dimostra una chiara discendenza dalla più famosa delle geografie letterarie statunitensi: la contea di Yoknapatawpha nella quale William Faulkner (altro celeberrimo *Mississippian*) ha ambientato le sue opere maggiori. Faulkner è senza dubbio una delle influenze principali per Ward. Il rapporto fra i due è però piuttosto indicativo della poetica – nonché della politica – che muove la scrittura dell'autrice. Se infatti Ward ebbe a dire che la lettura di *As I Lay Dying* ebbe l'effetto di frustrare le sue ambizioni letterarie («He's done it, perfectly. Why the hell Am I trying» afferma in un'intervista), d'altro canto fu la manchevolezza di Faulkner nel tratteggiare accuratamente i personaggi afroamericani, «the lack of imaginative vision regarding them», che diede a Ward la spinta a proseguire, come a voler integrare e correggere l'eredità dell'illustre predecessore.

Torniamo a *Where the Line Bleeds*, passando per un'opera successiva: *Men We Reaped* (2013, da noi *Sotto la falce*, traduzione italiana di Gaja Cenciarelli, NNE, 2021). In questo *memoir* dedicato a cinque giovani afroamericani con i quali Ward ha trascorso la giovinezza, tutti prematuramente scomparsi per via delle trappole letali del razzismo sistemico statunitense (tra questi, il fratello minore Joshua, ucciso da un guidatore ubriaco poi fuggito dalla scena del crimine), la scrittrice riporta un dialogo avuto con gli amici ai tempi in cui era ancora un'autrice in erba. «What you want to write?», chiede qualcuno. «Books about home. About the hood», risponde Ward. La sorella Charine s'intromette: «She writing about real shit». Questo desiderio di scrivere «real shit», ovvero di calare la scrittura in una dimensione assolutamente realistica così da farne quasi un documento sociale, è evidente

nell'esordio dell'autrice. *Where the Line Bleeds* narra la storia di due fratelli, Joshua e Christophe, colti nella loro ultima estate di libertà: la scuola è finita e i due dovranno presto unirsi al mondo degli adulti. In apparenza un romanzo di formazione, l'opera svela piuttosto come la parabola ideale del *Bildungsroman* sia del tutto preclusa ai neri poveri del Sud: le uniche strade possibili sono quella del lavoro operaio, sfiancante e sottopagato, o quella della criminalità. In entrambi i casi, il futuro, possibilità garantita a gran parte dell'America bianca, diventa una proiezione incerta, la sopravvivenza stessa un diritto da strappare a un ambiente interamente votato alla mortificazione della vita afroamericana.
C'è in Ward un inveterato pessimismo, frutto tanto della sua travagliata storia personale quanto di una compiuta riflessione sull'ingiustizia endemica e razzializzata che caratterizza la società statunitense. Lo si vede bene nel suo secondo romanzo, *Salvage the Bones* (2011, in italiano, *Salvare le ossa*, traduzione di Monica Pareschi, NNE, 2018), ispirato all'esperienza dell'autrice durante il cataclisma dell'uragano Katrina, disastro naturale fra i più letali della storia d'America. Raccontato altrove come sorta di punizione divina calata dal cielo per distruggere la Sodoma del Sud, ovvero la città di New Orleans, Katrina fu piuttosto un'epifania cruenta capace di svelare le radicate iniquità razziali ed economiche della nazione, abbattendosi con violenza inusitata proprio sugli ultimi e portando alla luce l'anima predatoria del neoliberismo statunitense.
Il romanzo di Ward ne è ben cosciente, e lo dimostra narrando l'impatto dell'uragano attraverso la storia di Esch, quindicenne segretamente incinta, e della sua famiglia, un gruppo di personaggi male in arnese che, a rimarcare la disperazione in cui sono stati precipitati dal sistema, vive in una casa fatiscente in una zona di Bois Sauvage soprannominata "la fossa". Le vite già pericolosamente in bilico della famiglia, fra abbandono, alcolismo, violenza e povertà, saranno messe ulteriormente alla prova dall'arrivo di Katrina, il cui avvicinamento progressivo scandisce i capitoli come in un conto alla rovescia verso la distruzione. Ward affermò di aver scritto il romanzo perché insoddisfatta di come la memoria dell'uragano fosse tenuta in vita nel discorso pubblico statunitense. Un'operazione di salvataggio storico, quindi, che per la prima volta nella carriera dell'autrice viene sorretta anche da un'impalcatura mitica. Il metodo mitico, ce lo insegnano i grandi modernisti da James Joyce a T.S. Eliot passando per Ezra Pound, è sostanzialmente votato a mettere ordine nel caos della vita moderna, donando al contempo una risonanza eterna, e in definitiva eroica, alle piccole storie quotidiane di uomini in balia di un mondo indecifrabile. In questo caso, però, la ripresa del mito segue anche motivazioni più apertamente politiche. «It infuriates me that the work of white Americans can be universal and lay claim to classic texts, while black and female authors are ghetto-ized as "other"», afferma Ward. È chiara qui la lezione fondamentale di Toni Morrison, che ebbe a dire come «canon building is empire building. Canon defense is national defense», laddove «impero» e «canone» vanno intesi come emanazione dell'edificio, scalfito ma non demolito,

del dominio bianco e maschile. Decisa a scardinare le difese di un canone costruito a immagine e somiglianza dell'egemonia culturale occidentale, Ward riprende allora la storia di Medea, che definisce un'anti-eroina per eccellenza, e ne scompone le caratteristiche in una trasfigurazione tripartita: Medea è Esch, ragazzina di buon cuore costretta ad armarsi contro le circostanze; è China, il pitbull da combattimento del fratello di Esch, i cui preziosi cuccioli sembrano morire uno dopo l'altro come per una maledizione; e Medea è Katrina, *virgo cruenta* capace di cancellare intere dinastie per capriccio. *Salvage the Bones* è un romanzo intensamente poetico, straziante ma non privo di speranza nell'amore che dedica alle vite più umili, ma per questo più preziose, alle quali non resta altro che "salvare le ossa" di fronte a un mondo in cui la povertà endemica e la forza degli elementi si uniscono nella creazione di un vero e proprio *Armageddon*.
Il pessimismo di Ward troverà poi l'espressione forse più cupa nel romanzo successivo, *Sing, Unburied, Sing* (2017, da noi *Canta, spirito, canta*, traduzione di Monica Pareschi, NNE, 2019). Di nuovo a Bois Sauvage, di nuovo all'interno di una famiglia nera che si tiene coraggiosamente in piedi in un paesaggio di violenza e possibilità negate. Jojo vive con i nonni, che adora, e una madre, Leonie, distante e vittima della droga. Suo padre, bianco e condannato per spaccio, proviene da una rispettata famiglia locale con forti legami politici: suo cugino ha ucciso Given, lo zio di Jojo, durante una battuta di caccia, uscendone pressoché illeso grazie alla corruzione e al razzismo del sistema legale del Mississippi (lo stesso, ricordiamo, che condannò l'assassino del fratello di Ward a una pena irrisoria mai del tutto scontata). Il giorno della scarcerazione del padre, Leonie, Jojo e sua sorella treenne Kayla si mettono in viaggio per recuperarlo dalla prigione di Parchman nella regione del Delta, area storicamente segnata dall'economia di piantagione. In questo romanzo, l'influenza del Faulkner di *As I Lay Dying* è trasparente: il viaggio dei protagonisti viene svelato attraverso capitoli alternativamente narrati da Jojo e Leonie, che si abbandonano a flussi di coscienza accorati nell'esaminare le proprie anguste condizioni esistenziali. A questi, si aggiunge un terzo narratore: Richie, il fantasma di un adolescente morto nella prigione di Parchman mezzo secolo prima, la cui storia è indissolubilmente, e misteriosamente, legata a quella della famiglia di Jojo.
Piuttosto interessante è notare come, con questa terza prova, Ward riprenda la volontà di scavare nella recente storia afroamericana per portarne alla luce gli aspetti più cupi e dimenticati; ma come, allo stesso tempo e per la prima volta, il realismo impietoso che aveva caratterizzato i romanzi precedenti vada ad arricchirsi di un elemento fantastico, e anzi più propriamente gotico e orrifico. Tananarive Due, eccellente autrice di *speculative fiction* spesso virata nei toni del terrore, ha affermato: «Black history is Black horror», esplicitando come il linguaggio dell'*horror* sia paradossalmente più adatto di quello del naturalismo per raccontare i secoli di prigionia, segregazione e linciaggi che caratterizzano l'esperienza afroamericana. Come a seguire idealmente l'intuizione di Due, Ward conduce la propria

esplorazione del passato violento (e di un presente altrettanto violento) del Mississippi attraverso una storia di fantasmi. Lungi dal diluire la lirica durezza che aveva caratterizzato le sue opere precedenti, questa scelta riesce nell'intento di comunicare la profondità della sofferenza nera in tutta la sua sconcertante magnitudine. L'eredità della prigione di Parchman, già cupamente immortalata in vari *blues* – uno fra tutti, *Parchman Farm*, inciso da Bukka White nel 1940 – viene qui riscoperta e disvelata: quello che le istituzioni chiamavano «il miglior carcere della nazione» altro non è stato che una vera e propria piantagione contemporanea, subdolamente sopravvissuta alla Guerra civile e al Tredicesimo emendamento, e che ancora negli anni Cinquanta del secolo scorso continuava a schiavizzare la popolazione nera per profitto dietro l'apparenza fraudolenta di istituto penale. Con questo romanzo, Ward sembra sposare *in toto* le tesi dell'afropessimismo, corrente di teoria critica che vede la vita afroamericana ancora sostanzialmente definita dall'eredità della schiavitù, che, come ha scritto Orlando Patterson nel fondamentale *Slavery and Social Death* (1982), trasforma le sue vittime in veri e propri morti viventi, larve costrette a una non-vita di prigionia. Una condizione trasfigurata nel fantasma di Richie, la cui unica salvezza sembra risedere nella speranza che qualcuno racconti la sua storia. «I need the story to go», afferma infatti lo spettro, dando voce a un'aperta, seppur incerta, fede nel potere salvifico della letteratura come strumento capace di dar voce alle storie altrimenti sommerse delle vittime di oppressione istituzionale.
E questa stessa interpretazione del reale, a metà tra un pessimismo irredimibile e la fiducia sconfinata nelle possibilità del racconto, sembra sostenere anche il più recente dei romanzi di Jesmyn Ward, *Let Us Descend* (2023, in italiano *Giù nel cieco mondo*, tradotto da Valentina Daniele, NNE). Qui, la scrittura dell'autrice sembra giungere a una *summa* delle diverse ispirazioni che la animano, trovando un equilibrio – in tutta onestà ancora incerto nel suo sperimentalismo – fra la vocazione storica, l'afflato mitico, e la semantica del fantastico che aveva già sorretto *Sing, Unburied, Sing*. *Let Us Descend* narra infatti della catabasi di Annis, giovane schiava nel sud *antebellum* spinta in una discesa agli inferi dalle dinamiche spietate dell'economia di piantagione. I più attenti avranno già intuito dal titolo italiano come il palinsesto per questo viaggio, tanto spirituale quanto crudamente carnale, venga fornito all'autrice dalla *Divina Commedia*. Il "cieco mondo" dantesco è qui trasfigurato in un Sud allucinato, popolato non di anime dannate ma di individui condannati a quella particolare dannazione in vita che è la schiavitù. Annis, inizialmente una schiava domestica, ascolta di nascosto il precettore della famiglia a cui appartiene spiegare l'opera del Sommo poeta alle figlie del padrone. "L'italiano" diventa quindi una figura capace di fornire un *telos* a un mondo di orrori altrimenti indecifrabili, la sua opera una mappa per sopravvivere all'Orco del profondo meridione: il cerchio più profondo dell'inferno in terra in cui gli schiavi erano costretti. La palude stigia diventa quindi la *Great Dismal Swamp* che Annis, venduta come sua madre prima di lei e alla ricerca di questa, deve attraversare

insieme ai suoi compagni di sventura; la città dolente di Dite è riproposta nelle splendide e fosche descrizioni di New Orleans, all'epoca sede di uno dei più fiorenti e mercati di schiavi della nazione.
Al posto di Virgilio, guidano la bambina attraverso una serie ininterrotta di gironi sempre più terribili gli spiriti del mondo naturale riveriti dai suoi antenati africani. Aza, capriccioso spirito dell'aria, «Lei Che Ricorda», spirito del fuoco, e «Loro che Prendono e Danno», la terra che inghiotte e consuma ma promette anche rinascita. A detta dell'autrice, la volontà di affrontare il periodo più cupo della storia afroamericana è stata accompagnata dal desiderio di contrapporre a quella realtà insopportabile – e in definitiva indescrivibile – un mondo d'immaginazione che potesse ribadire l'importanza della speranza e della fede nel buio altrimenti senza schiarite della schiavitù. Il recupero della spiritualità africano-occidentale, già presente in *Sing, Unburied, Sing*, raggiunge qui una dimensione più compiuta e decisiva, andando progressivamente a sostituire il sostrato dantesco con quello delle religioni animiste in cui gli schiavi africani, oppressi tanto da padroni spietati quanto da un Dio bianco e distante, trovavano rifugio e consolazione. C'è in *Let Us Descend*, come del resto in *Salvage the Bones*, la volizione di appropriarsi della mitologia occidentale per poi sovvertirla. Non per fare strame di una tradizione che, in quanto occidentali e per quanto forzatamente, è ormai impressa in modo indelebile nella cultura dei neri d'America, ma piuttosto per contaminarla con un sapere più antico e intoccato dalle devastazioni del capitalismo colonialista, forzarne i limiti, svelarne le contraddizioni, denunciarne l'ipocrisia. Se lo schiavo (e lo schiavo nero in particolare), come insegnano Patterson e gli afropessimisti, è stato spinto al di fuori del cerchio dell'umano e trasformato in un "oggetto parlante" nella celebre definizione di Karl Marx, un romanzo come *Let Us Descend* mira quindi ad ampliare quello stesso cerchio attraverso la ripresa di un'epistemologia altrimenti soffocata dai discorsi fondanti dell'Occidente. Così facendo, Ward partecipa allo sforzo collettivo ancora in atto attraverso il quale artisti e intellettuali afroamericani tentano di recuperare e riarticolare, investendola di spessore ontologico a lungo negato, una storia e una cultura ancora troppo spesso distorte e neglette.

Stavolta, il fuoco

Oltre alla produzione romanzesca, accolta da un grande successo di critica e pubblico, Ward ha dato alle stampe il già citato *Men We Reaped*, libro di memorie in cui l'esperienza personale serve all'autrice per analizzare gli effetti nefasti del razzismo endemico statunitense. I cinque giovani le cui brevi vite tragiche sono narrate nell'opera, scrive l'autrice, sono vittime di un'epidemia: un male che colpisce unicamente i neri indigenti, progettata a tavolino da una nazione incapace di affrontare e curare il proprio razzismo. Come a sottolineare la natura rapace di questa piaga strutturale, la città di DeLisle viene qui definita «Wolf Town», un'entità predatrice dall'appetito insaziabile, perennemente a

caccia di sangue. Come scriveva del resto James Baldwin nel saggio con cui si apre questo articolo, il «problema nero» non è certo un problema *dei* neri, quanto piuttosto una piaga creata e mantenuta in vita dai bianchi, che sarà risolta solo quando la società bianca sarà costretta a venire a patti con le proprie storture patologiche.
Come ho scritto, l'opera di Jesmyn Ward non è separabile dalla sua dimensione politica. L'indubbia maestria stilistica dell'autrice e la sua naturale tensione al lirismo sono sempre al servizio della denuncia, del desiderio di *speak truth to power*, di dare voce agli oppressi e fare luce sulla loro condizione senza alcuna reticenza. «I [need] narrative ruthlessness», dice Ward a tal proposito. La vocazione più propriamente di denuncia dell'opera dell'autrice è probabilmente maggiormente esplicitata – perché spogliata di metafora e allegoria – dalla raccolta da lei curata nel 2016, *The Fire this Time*. Volume miscellaneo che contiene saggistica, autobiografia, poesia e *fiction*, questo libro venne pubblicato a seguito della nascita del movimento *Black Lives Matter*, come a fornire una sponda letteraria a quelle rivendicazioni che finalmente acquistavano impeto e risonanza pubblica. Chiaramente ispirata al saggio di Baldwin, nel cambiare l'aggettivo da *next* a *this The Fire this Time* dimostra se possibile una forza ancor maggiore del predecessore nello scagliarsi contro un sistema sordo e ostile. «Ascoltateci», sembrano dire gli autori coinvolti, «o stavolta bruceremo tutto». L'intento della raccolta, scrive Ward, è quello di creare «an epic wherein black lives carry worth», un racconto dell'esperienza afroamericana capace di innalzarla al di sopra della mortificazione cui è stata ed è soggetta. Di nuovo, il desiderio di strappare la narrazione della vita nera dalla pagina dei necrologi per consegnarlo a quello della grande letteratura, la volontà di fornire un'epica fondante alla propria cultura.
Tutta l'opera di Jesmyn Ward risponde a questa chiamata alle armi. Come ha scritto Cormac McCarthy nel suo penultimo, splendido romanzo *The Passenger*, alcuni libri sono stati scritti «in lieu of burning down the world—which was their author's true desire». E i libri di Ward sono esattamente questo: fuoco simbolico capace però di innescare la rivolta contro un mondo ingiusto, nella speranza di poterne immaginare e costruire un altro. Un testamento all'anima e alla forza di un popolo trascinato attraverso l'inferno, ma che ha sempre trovato nuovi modi per sopravvivere. E per raccontarlo.

Munira Rasulova
Alessandro Baricco a Samarcanda

Come citare questo articolo:
Munira Rasulova, *Alessandro Baricco a Samarcanda*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 18, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12046

Studiare italiano a Samarcanda

L'Istituto universitario di Lingue Straniere di Samarcanda (SSIFL) è un punto di riferimento per l'insegnamento della lingua e della cultura italiana in Uzbekistan. Nel 1997 i docenti madrelingua Giovanna Piera Viale e Massimo Toscani sono arrivati a Samarcanda da Torino per attivare i primissimi corsi di lingua. Allora l'italiano era insegnato solo come seconda lingua, ma era l'inizio di un progetto ambizioso e pionieristico: rispondere alla richiesta di lingua e cultura italiana in Asia centrale.
Nel 2005 il nostro Dipartimento attiva l'insegnamento della lingua italiana come prima lingua di studio di un percorso quadriennale e diventa sede degli esami di certificazione di lingua italiana CILS; nel 2016 si aggiunge all'offerta didattica il Master in Linguistica italiana.
Iniziò così la nostra storia di apprendimento, di comprensione della cultura e della lingua italiana a Samarcanda, di innamoramento per la *Divina Commedia*, il *Decameron*, per i film di Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Vittorio De Sica, di scoperta delle opere di Virgilio, Vasari, Petrarca, Manzoni. Nel Dipartimento di Filologia italiana iniziò una diffusa "epidemia di lettura" delle opere degli autori italiani del '900 come Dino Buzzati, Natalia Ginzburg, Leonardo Sciascia e quelli contemporanei come Alessandro Baricco, Niccolò Ammaniti, e altri.
Si sa che la letteratura è uno strumento molto utile che suscita particolare interesse, è il miglior strumento per avvicinare, conoscere e accogliere l'elemento straniero. E' nota l'efficacia della letteratura nell'insegnamento delle lingue straniere.
Carlo Guastalla, professore italiano e autore di libri sulla didattica e sull'insegnamento delle lingue straniere, nel suo libro *Giocare con la letteratura*, propone un nuovo approccio alla lettura dei testi letterari nei corsi di lingua italiana per stranieri. Tra i vari autori, Guastalla propone anche opere di Baricco agli studenti che hanno livello A2 o B1.

Le opere di Alessandro Baricco nello studio della letteratura italiana del '900

Durante il primo anno di università, gli studenti del Dipartimento italiano seguono il corso di Analisi del testo. Le lezioni sono tenute da un professore in lingua uzbeca. Gli studenti imparano le modalità per poter fare l'analisi di un testo letterario: generi testuali, sequenze narrative, elementi base di un racconto, il ruolo dell'autore e del narratore, tipi e caratteristiche dei personaggi, il tempo, lo spazio, figure retoriche, gli elementi di un testo poetico ecc. In classe si procede all'analisi orale di qualche testo narrativo in lingua uzbeca insieme all'insegnante. Agli studenti viene poi dato come compito a casa di scrivere un saggio con l'analisi del racconto trattato in classe, utilizzando i termini imparati e riportando citazioni dal testo letto.
Durante il secondo anno di Università, quando gli studenti hanno già un livello di lingua italiana A2-B1, si tiene il corso di Letteratura italiana. Gli argomenti trattati durante le lezioni di Letteratura sono: Le origini della letteratura italiana e il Duecento, il Trecento, l'Umanesimo e il Rinascimento, il Seicento, l'Illuminismo, il Romanticismo, il Verismo, il Decadentismo, la letteratura contemporanea. Così uno studente può avere un'idea della periodizzazione della letteratura italiana, legge brani delle opere di Dante, Boccaccio, Petrarca, Gozzi, Goldoni, Manzoni, Pirandella ecc.
Un'altra disciplina tenuta al secondo anno universitario è Lettura a casa. Vengono lette e tradotte in uzbeco le opere integrali degli scrittori italiani: Alessandro Baricco, Dino Buzzati, Niccolò. Ammaniti, Natalia Ginzburg, Paola Mastrocola, Leonardo Sciascia. In classe si legge un brano, il docente aiuta a comprendere meglio i concetti del testo. Si fa la comprensione del testo: riassunto o parafrasi.
Nel frattempo durante le lezioni di Analisi del testo gli studenti iniziano ad analizzare le opere in italiano. Ci sono delle ragioni per cui è importante farlo proprio al secondo anno. Prima di tutto, gli studenti hanno già la base perché al primo anno hanno imparato a fare l'analisi delle opere in uzbeco, per cui analizzare le opere in italiano diventa più facile. Poi, gli studenti hanno raggiunto il livello della lingua B1, sono in grado di fare la stesura e l'analisi in italiano.
Fra tutte le opere lette e tradotte, il maggiore successo tra gli studenti hanno avuto le opere di Alessandro Baricco, Niccolò Ammaniti e Dino Buzzatti.
Oggi sembra quasi irreale, ma all'epoca, dopo aver letto *Oceano mare*, *Seta* e *Novecento* di Baricco cominciò una vera e propria "bariccomania". Lo stesso Baricco in occasione di una conferenza del 2002, svoltasi a Samarcanda e organizzata dai docenti madrelingua Viale e Toscani, ha espresso la sua sorpresa nel vedere come il suo lavoro fosse oggetto di analisi e interpretazione da parte degli studenti uzbechi nel processo di apprendimento della lingua italiana. I temi delle presentazioni preparate dagli studenti in lingua italiana erano: "La funzione del gesto nel romanzo *Seta*", "Caratteristiche del dialogo nel Novecento", "Cinematografia delle opere di Baricco", "Analogie tra le opere di Baricco e di Ise Monogatari", "Spazio e tempo in *Novecento*", "Funzione dei personaggi di *Oceano mare*".

In seguito, nel 2014 gli allievi della Scuola Holden, fondata da Baricco, giunsero nella nostra città per un seminario di 10 giorni sotto la guida di Antonio Scurati; parteciparono anche tre giovani insegnanti di lingua italiana dell'istituto di Samarcanda.
All'origine vi sono diverse ragioni per cui Baricco ha avuto successo a Samarcanda: le opere di Baricco hanno capitoli e frasi brevi che rendono agevole la lettura in lingua originale. Vi è poi, messa in rilievo dai critici, la "cinematografia" della prosa di Baricco: alcune pagine sono più simili a sceneggiature cinematografiche che ad opere letterarie. L'autore può inserirsi nel filone del postmodernismo.
Infine, gli studenti di Samarcanda cominciano a conoscere anche il cinema italiano. Dopo aver letto il libro *Novecento*, si guarda il film *La leggenda del pianista sull'oceano* e si parla dell'adattamento cinematografico del romanzo delle differenze tra il libro e il film, il chè rende le lezioni più interessanti.

Lo stile di Baricco

1. Il rapporto con la musica

L'amore per la musica ispira l'attività dell'autore. Inge Lanslots scrive: "His narrative is non-linear, that is complex, obeying musical principles" La caratteristica principale delle composizioni musicali è il *ritmo* che si riconosce in *Seta*, *Oceano Mare*, *Novecento*. Per esemio, l'intero testo di *Novecento* è costituito dal ritmo della musica che risuona ovunque: il rumore del mare, il suono dell'unica, inimitabile, infinita Atlantic jazz band sulla nave Virginian:

> Suonavamo perché l'Oceano è grande, e fa paura, suonavamo perché la gente non sentisse passare il tempo, e si dimenticasse dov'era e chi era. Suonavamo per farli ballare, perché se balli non puoi morire, e ti senti Dio.

In *Novecento* l'autore mostra il virtuosismo del musicista, la sua incredibile abilità nel suonare il pianoforte. Baricco fa un interessante paragone tra la musica, la seta e il corpo di una donna, mostrando la leggerezza della musica. L'autore permette al lettore di sentire i suoni della melodia: la musica è come la seta.. E suonare il pianoforte è come lo scivolare della seta sul corpo. Grazie ai verbi *scivolava*, *ricamando*, si crea una musica pianissima, suonata in legato. Le note sono associate a una "cascata di perle": si può immaginare il suono che fanno le perle cadendo sul pavimento di marmo. Supponiamo che il pianista suoni in staccato, con trilli leggeri, separando un suono dall'altro:

> Ragtime. Ma sembrava una cosa mai sentita prima. Non suonava, scivolava. Era come una sottoveste di seta che scivolava via dal corpo di una donna, e lo faceva ballando…Jelly Roll finì ricamando delle notine invisibili, in alto in alto, alla fine della tastiera, come una piccola cascata di perle su un pavimento di marmo.

Un’altra tecnica che crea il ritmo è la ripetizione, usata spesso in *Oceano mare*. Per esempio, Savigny, che sta delirando su una zattera, descrive tutti gli eventi che gli accadono durante il naufragio, ripetendo le stesse parole e aggiungendo ogni volta una nuova frase:

“La prima cosa è il mio nome, Savigny”.
“La prima cosa è il mio nome, la seconda è lo sguardo di quelli che ci hanno abbandonato – i loro occhi…”.
“La prima cosa è il mio nome, la seconda quegli occhi, la terza un pensiero…”.
“La prima cosa è il mio nome, la seconda quegli occhi, la terza un pensiero e la quarta è la notte che viene…”

Anche nell’opera *Seta* si può osservare la ripetizione nella descrizione del viaggio di Hervé Joncourt dalla Francia al Giappone, dove si percorrono gli stessi luoghi più volte.. Così, grazie a varie tecniche: paragone, ripetizione, gradazione, Baricco verbalizza con la maestria i suoni della musica di cui sono piene le sue opere.

2. “Cinematografia” della prosa

L’autore utilizza molte tecniche significative di cinematografia: dettagli, messinscena, primo piano, gesti. *Novecento* è una sceneggiatura cinematografica già pronta. Nell’opera, tutte le azioni e i movimenti dei personaggi sono chiaramente presentati dall’autore, i dettagli e i primi piani hanno un ruolo importante. E nel 1998 lo stesso Baricco è stato sceneggiatore del film *La leggenda del pianista sull’oceano*, girato dal regista italiano Giuseppe Tornatore. Nella scena del duello tra Novecento e Jelly Roll, la “sigaretta” è un dettaglio multifunzionale. In primo luogo, aiuta a rivelare la maestria del pianista Jelly Roll, a rendersi conto della tenerezza con cui ha suonato, tanto da non far cadere nemmeno la cenere:

La sigaretta era sempre là, sul bordo del pianoforte: mezza consumata, ma la cenere era ancora tutta lì. Avresti detto che non aveva voluto cadere per non far rumore.

La seconda funzione della sigaretta è quella di enfatizzare il virtuosismo dell’esecuzione di Novecento: il suo modo di suonare è così veloce che le corde del pianoforte sono diventate molto calde e hanno acceso la sigaretta:

Novecento si alzò, prese la mia sigaretta, si sporse un po’ in avanti, oltre la tastiera, e la avvicinò alle corde del piano.
Leggero sfrigolio.
La ritirò fuori da lì, ed era accesa.
Giuro.
Bella accesa.

Vediamo i dettagli nel romanzo *Seta*: il "pannello di carta di riso" caratterizza lo spazio nazionale giapponese, il "kimono" – l'abito tradizionale. L'autore usa la tecnica di messinscena, quando in modo visivo, ma non verbale, il lettore comprende la relazione tra i personaggi: vicino a Hara Kei, seduto a gambe incrociate, giace immobile una ragazza giapponese, che simboleggia il suo potere, la sua sottomissione. Di fronte a lui, dall'altra parte del tavolo, siede Hervé Joncour. Si capisce che Hara Kei non vede i gesti e lo sguardo della ragazza che "fissava intensamente gli occhi di Hervé Joncour".
Il dettaglio "tazza" ha un ruolo importante in questa situazione. Hervé Joncour "la prese con una mano, la portò alle labbra, e bevve lentamente".
Prestiamo attenzione ai movimenti della ragazza:

La ragazzina sollevò leggermente il capo.
Per la prima volta staccò gli occhi da Hervé Joncour e li posò sulla tazza.
Lentamente, la ruotò fino ad avere sulle labbra il punto preciso in cui aveva bevuto lui.
Socchiudendo gli occhi, bevve un sorso di tè.

Hara Kei non vede questi movimenti, non li fissa, perché tutta la sua attenzione è rivolta a Hervé Joncour, intravede solo la mano della ragazza. Così, il dettaglio "tazza" ha la funzione di un bacio tra la ragazza e Hervé Joncour, che avviene al di fuori del potere di Hara Kei, grazie alla messinscena scelta.
È importante notare che molte azioni si svolgono in tempo reale, il che è anche una caratteristica dello stile cinematografico di Baricco.
Inoltre, in ogni capitolo ci sono diverse situazioni e Baricco con maestria dà raccomandazioni in "gesti e movimenti", di ciò che il personaggio dovrebbe fare:

Posa la penna, piega il foglio, lo infila in una busta. Si alza, prende dal suo baule una scatola di mogano, solleva il coperchio, ci lascia cadere dentro la lettera, aperta e senza indirizzo (*Oceano mare*).

L'autore descrive accuratamente anche l'interno e l'ambiente in cui si svolge l'azione:

Nella stanza in fondo al corridoio (primo piano) c'erano un letto, un armadio, due sedie, una stufa, un piccolo scrittoio, un tappeto (blu), due quadri identici, un lavabo con specchio (Oceano mare).

3. Personaggi straordinari

La particolarità dei personaggi di Baricco attira l'attenzione di critici e letterati, che notano come essi siano una garanzia di qualità. Alberto Castelli scrive:

Sembra evidente che la trama sia meno importante della bellezza dei personaggi… Di tanto in tanto, nuovi personaggi vengono messi in scena, come in un gioco a nascondino, ma la loro ragione di essere rimane un mistero fino alla fine, appena accennata, in modo da frustrare e stuzzicare senza pietà

l’appetito del lettore per il significato.

La caratteristica comune di tutti i suoi personaggi è la loro stravaganza, unicità e individualità. I personaggi, di norma, sono personalità fuori dal comune che vanno oltre le norme e le regole tradizionali. Per esempio: il pianista-virtuoso Novecento è una figura talentuosa, brillante, che trascorre tutta la vita su una nave e ha paura di scendere sulla terra. Hervé Joncour è un buon organizzatore, che risolve i problemi con facilità. Mr Gwyn è uno scrittore famoso che si inventa una nuova professione, decidendo di dipingere ritratti con le parole. Plasson è un pittore che cerca di ritrarre il mare con il mare. Il professor Bartleboom cerca la fine del mare per scrivere un articolo scientifico.
Oltre ai personaggi principali, Baricco crea in modo originale anche personaggi secondari. Un esempio è la sua opera *Omero. Iliade*. L’*Iliade* dell’antico autore greco è un’opera epica in cui un ruolo importante ha la trama: il conflitto militare tra Greci e Troiani, sponsorizzato dagli Dei dell’Olimpo. Baricco, interpretando l’opera antica, mette al primo posto i personaggi secondari. L’autore scrive testi per loro, facendoli “parlare”. Non sono più solo personaggi, ma narratori che fanno progredire la storia.

4. Assenza delle parole dell’autore nei dialoghi
La dominante stilistica delle opere di Baricco sono i dialoghi in cui sono riportate solo le battute di personaggi, mentre le parole dell’autore sono assenti. In questo modo l’autore chiama in causa i lettori.
Analizziamo la situazione in taverna Almayer *(Oceano mare*). Prima l’autore presenta i partecipanti della conversazione: “Partiti. Tutti quanti: Bartleboom, Elisewin, Padre Pluche, Plasson. E madame Deverià”. Ma durante la loro conversazione non ci sono più le parole dell’autore. Diventa possibile identificare i partecipanti al dialogo in base ai seguenti criteri:

a. *lo stato sociale, il mestiere*
Il professor Bartleboom parlerà sicuramente di scienza:

— Si intitola Enciclopedia dei limiti riscontrabili in natura.

Nelle battute di Padre Plush si tratterà sempre di religione, di studi in un seminario teologico:

— Bel titolo. Io avevo un insegnante, in seminario…

Il pittore Plasson, esperto di pittura, commenterà il disegno di Bartleboom:

— Accidenti, avevate ragione Bartleboom, disegnate davvero come un cane, veramente, io non ho mai

visto un disegno.

b. *Le caratteristiche linguistiche dei personaggi*
Dal racconto sappiamo che il pittore Plasson parla con frasi brevi, ma durante la conversazione usa per la prima volta frasi lunghe, che sono oggetto di scherzo. Ma l'unico che potrebbe scherzare su di lui è il professor Bartleboom, l'amico che lo conosce bene:

— Accidenti, era una frase lunghissima questa, complimenti Plasson, state migliorando.

5. Prosimetro

Baricco spesso usa il prosimetro – componimento misto di prosa e di versi. Si potrebbe paragonare il suo stile a quello di Ise Monogatari ne *I racconti di Ise* – un'opera letteraria giapponese che ha capitoli brevi ed è scritta in prosa e in versi.
Seta è suddivisa in capitoli brevi. In *Oceano mare* si passa dalla prosa ai versi:

Di là dai vetri, senza un lamento, è morta ogni nube, e squilla accecante l'aria limpida di una giornata risuscitata dal nulla.
Spiaggia. E mare.
Luce.
Il vento dal nord.
Il silenzio delle maree.
Giorni. Notti.

6. Elementi grafici e punteggiatura

Gli elementi grafici più utilizzati nelle opere di Baricco sono i segni di punteggiatura (puntini di sospensione, barre, punti interrogativi ed esclamativi), l'uso del corsivo, delle lettere maiuscole e degli "spazi bianchi".
I puntini di sospensione servono a esprimere una pausa, dare un'ulteriore caratterizzazione del ritratto del personaggio, rivelarne lo stato emotivo e psicologico. Analizziamo il brano tratto da *Oceano mare*: nel dialogo tra il Barone Carewall e Padre Plush, possiamo notare che le pause dimostrano lo status dei personaggi, rivelano le loro caratteristiche. La reazione di Padre Pluche alle parole del Barone è il silenzio. Non risponde al Barone perché, avendo uno status sociale basso e non essendo riuscito a curare la figlia del barone, non osa opporsi a lui:

– Padre Pluche…
– Sì, Barone.
– Mia figlia compirà domani quindici anni.
– …
– É da otto anni che l'ho affidata alle vostre cure.

– …
– Non l’avete guarita.
– No.

Il motivo dell’uso delle barre lo spiega Baricco stesso:

[…] una cosa utile sarebbe avere a disposizione un segno che indicasse la rottura di una frase, e non, come il punto, semplicemente la sua fine. Ci sono frasi che finiscono ma non sono affatto finite. Ci sono sequenze di frasi non finite. Ci dovrebbe essere la possibilità di lavorare su mozziconi di frasi. Una soluzione attualmente è il tre puntini céliniano.Io ho provato a usare lo slash (/) e quando non c’ erano ancora gli indirizzi web suonava un po’ misterioso:

Adesso cerca di capire, fratello. Cerca di capire, se puoi/
Tutto quel mondo negli occhi/
Terribile ma bello /
Troppo bello/
E la paura che mi riportava indietro/
La nave, di nuovo e per sempre/
Piccola nave/

La funzione del corsivo è quella di marcare le caratteristiche di personaggi, oggetti, fenomeni o concetti. Così, nel romanzo *Oceano mare* Baricco mette in corsivo la parola mare, che è il tema trasversale e il concetto principale nell’opera.

– Voi salverete mia figlia con il *mare*? (le parole del barone Carewall).
– Questo è il problema: *dove inizia il mare*? (Barteleboom)
“lo vedo: *il mare* (Savigni)

Gli spazi bianchi nella narrazione pongono l’accento su una singola parola, attivano l’immaginazione del lettore. In *Novecento* la parola *perché* viene ripetuta più volte, dopo di che l’autore lascia uno spazio bianco, enfatizzando così l’attenzione del lettore su questa parola, perché è proprio questo il cuore dell’opera:

Novecento…Perché non scendi?
Perché?
Perché?
Fu d’estate, nell’estate del 1931 …

7. L’uso delle figure ritoriche

L’autore spesso usa metafore, paragoni, gradazioni. Facciamo un esempio di gradazione. Nel brano di *Novecento* troviamo una successione di parole che per il significato creano un

effetto di progressiva intensificazione/gradazione: *si è svegliato, ha deragliato, scoppia, sciacqua*, *si scatena.*

Il mare si è svegliato / il mare ha deragliato /scoppia l'acqua contro il cielo / scoppia / sciacqua /stacca al vento nubi e stelle / furibondo / si scatena fino a quando / non si sa /

Conclusione

Leggendo le opere di Baricco si può imparare a fare l'analisi del testo letterario, sviluppare il pensiero logico, approfondire in modo significativo la percezione stilistica e semantica delle opere narrative e allargare i propri orizzonti.

Baricco crea il suo mito letterario. La sua composizione -i dettagli, i mezzi linguistici ed espressivi, gli elementi grafici – tutto questo ci permette di credere che egli abbia creato uno stile personale. Per questo l'uso delle sue opere, nell'insegnamento della lingua italiana, è efficace e interessante per gli studenti uzbecofoni.

Bibliografia

Baricco A. *Novecento*. – Milano: Feltrinelli, 2012.
Baricco A. *Oceano mare*. – Milano: R.C.S.Libri e Grandi opere S.p.A., 1994.
Baricco A. *Seta*. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 2008.
Baricco A. *La punteggiatura*. La Repubblica 5/01/ 2001: OceanoMare ___ Alessandro Baricco :: La punteggiatura , consultato il 23/11/2024
Castelli A.. *Alessandro Baricco: The Diction of Imagism*. – Orbis Litterarum: 2021.
Guastalla C. *Giocare con la letteratura.* – Firenze, Alma Edizioni, 2002.
Lanslots I. "Alessandro Baricco's infinite tales. Spunti e Ricerche": *Rivista d'Italianistica,* 14, pp. 47–57, 1999.

Antonio Castronuovo
La musica che pensa. Compositori come moralisti

Come citare questo articolo:
Antonio Castronuovo, *La musica che pensa. Compositori come moralisti*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 19, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12243

Se in musica parliamo di forme brevi, la mente corre alle succinte partiture di Webern, alle perle sgranate dal *Mikrokosmos* di Bartók; pensiamo cioè subito alla brevità di singole composizioni.
Ma un diverso tragitto è possibile, ancorché marginale: quello della musica fatta oggetto di aforismi e massime. Se ci si china su quel mondo, se ne resta però francamente delusi: le forme brevi dedicate alla musica sono perlopiù frammenti melliflui.
Esiste però una terza via del rapporto fra musica e brevità: le massime e i pensieri redatti direttamente da compositori ed esecutori, figure adorabili che non solo tracciano note sul pentagramma, ma anche pensieri nei taccuini. È una forma espressiva non comune, ma rintracciabile in piccole raccolte un po' in ombra.
Ora, è noto che l'espressione in forme brevi non è sorta da una mira letteraria, bensì pedagogica: in altri termini, i detti brevi si ricordano meglio e, in una civiltà senza o con limitata diffusione dei supporti di scrittura, diventano formule mnemoniche per praticare un mestiere o imprimere nella mente norme di comunità.
Così, sono aforistiche alcune opere che si pongono alle origini della forma, e che hanno *de facto* un significato di insegnamento e guida; penso al libro biblico dei *Proverbi*, massime morali adeguate alla cultura di quella specifica comunità, e penso al primo medico della storia, Ippocrate, la cui opera, rivolta ai giovani allievi, abita tutta in formule brevi: ammonimenti ed espedienti per (tentare di) sanare i malati, da portare nel proprio bagaglio mnemonico in assenza di manuali, a partire dalla massima che definisce la medicina una «ars longa» in confronto alla «vita brevis». Su questa linea, la storia dell'aforisma sciorina decine di collezioni pratiche; ad esempio, aforismi politici (Tommaso Campanella), di governo (Ciro Spontone), militari (Raimondo Montecuccoli), fisico-medici (Francesco Chiari) e così via.
Con il sopraggiungere storico dell'individualità romantica e dell'ironia novecentesca,

l'aforisma è diventato genere letterario, al cui fondo però è sempre percepibile il fine morale, inteso nel senso di «osservazione dei *mores*», degli umani costumi, e dunque infine sempre di tenore educativo. Mostrare i *mores* con piglio ironico, anche solo umorale, ottiene infine l'effetto di insegnare a vivere: se un La Rochefoucauld, un Karl Kraus, un Longanesi, ideatori tutti di formule argute, ci mostrano la ridicolaggine di certe abitudini umane – siano le impietose scenette della decadente nobiltà di *ancien régime* del primo, siano gli ipocriti borghesi guerrafondai di Kraus, siano gli sciatti italianucci di Longanesi – quelle scenette acuminate saranno per il lettore un elemento di guida a meditare, capire, forse cambiare.

Nella storia della musica, abbiamo esempi dell'uno e dell'altro spazio aforistico: quello pedagogico e quello moralistico-letterario. Per il primo ambito, mi soffermo su due collezioni di consigli aforistici di buona caratura e gradevolezza.
La prima fu assemblata da Robert Schumann col titolo *Musikalische Haus-und Lebensregeln*, che tradotto alla lettera sta per *Regole musicali per la casa e per la vita*. Sembra titolo ridondante, ma rispecchia bene l'essenza di un compositore dai cui diari si eleva, appunto, il tepore della casa e della vita. In origine le regole dovevano essere inserite fra i pezzi pianistici dell'opera 68, l'*Album für die Jugend* del 1848, ma Schumann rinunciò al progetto, ampliò la collezione di pensieri e la pubblicò nel 1850 come supplemento al fascicolo n. 36 della «Neue Zeitschrift für Musik», una rivista che aveva fondato lui stesso anni prima. Dopo, le *Regole* furono riunite in appendice a nuove edizioni dell'*Album*: Schumann non riuscì mai a farle apparire come opuscolo autonomo, pur considerandole di valore. E tali sono se si coglie il principio su cui si fondano: la necessità per il musicista di conquistare, oltre alla perfezione musicale, anche una compiuta maturazione culturale. Composto per le tre figlie, l'*Album* è di trasparente semplicità e bellezza: una raccolta di una quarantina di facili brani. E poiché le ragazze avevano età diseguali, la raccolta si compone di diciotto pezzi «per i più piccoli» e venticinque «per i più grandi». Vale ascoltarli con la collezione delle regole spalancata sulle ginocchia e fantasticare di trovarle sopra il rigo musicale: una guida di vita semplice come ciò che si sta per suonare. Semplice come i cinque esempi che prediligo e che ho selezionato, quelli la cui concisione dissimula la profondità:

Sfòrzati di suonare bene e con cura i pezzi facili: è meglio che eseguire in modo mediocre pezzi difficili.
Suona sempre come se un maestro ti stesse ascoltando.
Fra i tuoi compagni frequenta maggiormente quelli che sanno più di te.
Senza entusiasmo nulla di giusto si compie nell'arte.
Solo quando la forma ti sarà veramente chiara anche il tuo spirito diventerà chiaro.

Tra i consigli aforistici musicali spiccano anche i *Cinquanta avvertimenti ai giovani pianisti* di Beniamino Dal Fabbro, un intellettuale che tra le proprie passioni privilegiò la critica musicale, e che volle dedicare il suo effervescente decalogo ai giovani che si affacciano sulla tremenda tastiera. Apparsi in appendice al *Crepuscolo del pianoforte*, pubblicato da Einaudi nel 1951, sono una serie di consigli per chi intende dedicarsi a uno strumento avviato al tramonto, ma pur sempre uno dei più complessi e riusciti manufatti dell'artigianato organologico.
Ora, se il pianoforte è al crepuscolo, resterà comunque strumento di una geografia culturale potente per quanto marginale: «Come ogni altra cosa al mondo, anche il tuo strumento perirà; aiutalo, mentr'esso vive, a ben figurare nella storia degli uomini» (avvertimento n. 28). Per lo spirito di emancipazione del pianista dallo strumento che ne permette l'espressione, fondamentale è il primo avvertimento: «Ricòrdati che tu non hai mani: suona con la mente e fa dimenticare le dita». A cui fa eco il n. 30: «Il suono, che tu devi rendere sensibile agli orecchi, ha sede nella tua mente, e subito dopo, quasi per una riprova, nella cassa del tuo strumento». Il buon pianista deve anche scordare lo spartito, come consiglia il brano n. 45: «Suona a memoria soltanto quando sei sicuro che il foglio sott'occhio non ti sarebbe null'altro che un motivo di distrazione».
Servono, gli avvertimenti, anche a sottolineare la centralità assoluta del pianista, come affiora dal settimo brano: «Quando suoni Chopin o Bach, non pensare a Chopin o a Bach, ma a una musica, di Chopin o di Bach, che ha bisogno anche di te, per esistere»; ogni grande compositore ha insomma bisogno dell'esecutore per esistere. Così come concorre all'arte anche l'aspetto fisico del pianista, che deve curare le mani, come recita il brano n. 13: «Tàgliati le unghie almeno una volta alla settimana». La cosa è necessaria per diteggiare con i soli polpastrelli, ma utile anche all'estetica: un pianista con le unghie poco curate sarebbe davvero l'immagine di un crepuscolo irrevocabile.

Il secondo ambito cui abbiamo accennato è quello dell'aforistica musicale di tipo moralistico-letterario. E ci piace cominciare da Beethoven, compositore che non ha lasciato scritti, se non il *Testamento di Heiligenstadt*, magnifico documento in cui ha direttamente espresso una filosofia di vita: non esistono insomma testi in cui egli abbia esposto una poetica di vita o strategie di composizione. Saremmo dunque portati a concludere che non c'è possibilità di conoscere la sua visione del mondo, se non fosse per una fonte imprevista: Beethoven annotò ogni tanto motti, idee morali, spezzoni di lettura su carte occasionali; appunti i cui originali sono perduti, ma che ci sono giunti in copie di seconda mano. Nel 1918 furono raccolti e pubblicati a Lipsia da Albert Leitzmann in un libretto oggi raro: *Beethovens persönliche Aufzeichnungen* (*Appunti personali di Beethoven*). Sono 184 note di buon valore per cogliere il colore dell'etica "eroica" beethoveniana; eccone un campione:

Il sistema migliore per non pensare ai tuoi guai è l'impegno.
L'odio ricade su quelli che lo nutrono.
Non fare domande, ma azioni, sacrificati senza gloria né ricompensa.
Vivi solo nella tua arte! Sei così limitato ora nel tuo spirito, così che questa è certo l'unica esistenza per te.
La caratteristica principale di un uomo eccellente: la perseveranza in circostanze avverse o sgradevoli.

Non colpisce che un compositore come Erik Satie, la cui opera si fonda su collane di brevi gemme, abbia annotato al caffè o per strada, su note di spesa o ai margini dei quadernetti di musica, riflessioni e appunti sorgivi, così come gli passavano per la testa. Qualcuno ricorda che quando la notte tornava a piedi da Parigi al sobborgo di Arcueil in cui viveva, lo si poteva vedere ogni tanto fermarsi sotto un lampione e – carta e matita alla mano – scribacchiare qualcosa. Gli appunti sopravvissuti sono stati pubblicati e ne leggiamo alcuni:

Che cos'è l'Uomo? Una povera creatura messa su questa terra per dar fastidio agli altri uomini.
Non leggo mai un giornale della mia opinione: la troverei deformata.
L'esperienza è una forma di paralisi.
Quando un tizio parla della "decadenza" attuale, guardategli la faccia.
Chi beve assenzio, si suicida a sorsi.

Compositore aforista fu Schönberg, che raccolse in vita una serie di *Aphorismen* (apparsi nel 1909-1910 in «Die Musik», anno IX, n. 21) e vari altri semplicemente annotò, lasciandoli inediti. La collezione è dedicata per minima parte a pensieri sulla musica: il grosso degli aforismi si sofferma sul senso dell'uomo e dell'artista. Ne leggiamo alcuni, non senza notare la sonorità eraclitea dell'ultimo:

Talento è la facoltà d'imparare; genio, la facoltà di svilupparsi.
Col primo pensiero nasce il primo errore.
Per non dover sopravvivere al suo dolore, l'artista gli dona l'immortalità con l'opera d'arte.
Musicista è colui che, vedendo delle note, comincia a udire suoni nascergli dentro. Strumentista è colui che sa far percepire ad altri ciò che egli ha udito dentro di sé.
Io non mi tuffo in tutta l'acqua: solo in una piccola porzione.

Anche noi ci siamo tuffati in una porzione del mondo preso in esame: abbiamo messo in luce raccolte aforistiche abbastanza note, altre ne esistono, altre ancora giaceranno in archivi non esplorati. Importa si sia colta la fondatezza del binomio: musica e aforisma hanno trovato lungo la storia punti di unione, anche felici.

Nota bibliografica
Le collezioni aforistiche citate si possono leggere oggi nei seguenti volumi:

Robert Schumann, *Regole di vita musicale*, in *Gli scritti critici*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, volume II, pp. 1019-1026.
Beniamino Dal Fabbro, *Cinquanta avvertimenti ai giovani pianisti*, in *Crepuscolo del pianoforte*, Bologna, Pendragon, 2022, pp. 243-250. *Beethovens persönliche Aufzeichnungen*, a cura di Albert Leitzmann, Lipsia, Insel Verlag, 1918.
Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, Milano, Adelphi, pp. 154-161. Arnold Schönberg, *Aforismi, aneddoti, massime*, in Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi “Reprints”, 1974, pp. 381-393.

LETTURE E RECENSIONI

Marzio Zanantoni
Proposte di lettura

Come citare questo articolo:
Marzio Zanantoni, *Proposte di lettura*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 20, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12055

Autobiografie di militanti nel Biennio Rosso

Nel 1962 Cesare Bermani, uno dei primi ricercatori a praticare il metodo storiografico della storia orale, la cui prima ispirazione gli venne dalla lettura di alcuni saggi pubblicati negli anni Settanta dalla rivista maoista «Vento dell'Est», durante varie ricerche sul campo dei canti sociali del Novarese e del Vercellese, si rese conto di quanto le persone intervistate, perlopiù militanti di partiti di sinistra, ascoltati nei luoghi da loro più frequentati (osterie, sezioni di partito, circoli operai, feste dell'Unità) raccontavano volentieri la loro vita e che la storia del movimento operaio che emergeva dai loro racconti era qualcosa di diverso da quella appresa dai libri. Bermani si accorse che quelle narrazioni orali potevano far emergere la cultura dei militanti, dirigenti o di base, e potevano rappresentare un imprescindibile arricchimento alla storia del movimento operaio, seppure localizzate in un luogo certamente ristretto – il Piemonte -, ma importantissimo per quanto riguardava la geografia rivoluzionaria tra il 1919 e il 1920-21 (il cosiddetto Biennio Rosso). Da quella grande massa di registrazioni, conservate nell'Archivio Bermani, sono state selezionate nel libro di **Cesare Bermani e Marcello Ingrao, «***L'alba intravista, Militanti politici del Bienni rosso tra Piemonte e Lombardia***», Biblioteca di prospettiva marxista, s.i.p.**, le narrazioni dei militanti comunisti, socialisti, anarchici, repubblicani e squadristi degli anni 1920, registrazioni che sono state trascritte come riferite dal parlato. Il lungo ed esaustivo saggio introduttivo di Marcello Ingrao fornisce invece un quadro storiografico e metodologico degli avvenimenti e fa emergere, fara le varie osservazioni, un tema sicuramente essenziale in quei frangenti rivoluzionari: la presenza di una soggettività politica che si interseca con la spontaneità proletaria. Problema dibattuto in quei frangenti non poco dal gruppo torinese di Gramsci e Togliatti legati ai giornali «Il Grido del popolo» e «L'Ordine nuovo». Cosa emerge dalla lettura di decine di racconti e di storia di vita? A me sembra che l'inizio di quella che è stata definita comunemente «egemonia comunista» in qualche modo inizi da qui: da quelle persone in carne ed ossa che con i loro comportamenti, le loro speranze, le loro fedi hanno posto i loro piedi nella terra delle esperienze rivoluzionarie operaie, mostrando alla società

italiana e internazionale che la loro strada non era soltanto aperta verso un orizzonte politico, ma apriva anche un campo di visibilità di ordine morale.

L'Aventino e l'antifascismo

Il bel libro di **Claudia Baldoli e Luigi Petrella, «Aventino: storia di una opposizione al regime», Carocci, euro 26,00** presenta una accurata analisi di quella esperienza politica comunemente e sinteticamente definita con il termine di «Aventino», nata il 27 giugno 1924, quando Il leader socialista Filippo Turati pronunciava davanti alle opposizioni, a pochi giorni dall'assassinio di Giacomo Matteotti, una furiosa invettiva contro la Dittatura mussoliniana. Era la prima risposta a quel tragico evento di regime, al quale seguì la «secessione dell'Aventino»: i parlamentari antifascisti, radunati in una coalizione piuttosto eterogenea (120 deputati tra socialisti, cattolici, democratici e repubblicani), decisero di astenersi dai lavori della Camera. Nei partiti dell'Aventino era fortemente maggioritario l'orientamento non violento e questo indirizzò l'alleanza verso una strategia di lotta esclusivamente legalitaria. Per un brevissimo periodo anche i comunisti parteciparono alla coalizione e Gramsci guardò con attenzione alla scelta degli altri partiti, ricavandone tuttavia, a breve, l'idea, espressa da Togliatti a Mosca che in realtà l'Aventino era stato un blocco di forze reazionarie della borghesia e la lotta di quei partiti non avrebbe condotto ad una capillare e attiva resistenza contro il fascismo. Essa apparve dunque, e di fatto fu, una scelta di ispirazione prevalentemente etica, sottoposta a forti critiche da uomini come Gobetti, Rosselli, Sturzo. Nel novembre del 1926, a due anni dalla sua costituzione, il groppo di aventiniani decadde dal mandato parlamentare decretando la fine di quell'esperienza politica. La ricerca di Baldoli e Petrella, molto completa e intelligente, ne scandisce le tappe cronologiche e delinea le azioni e gli uomini che ne furono protagonisti, lasciando, alla viglia della Resistenza del '43, sia la sua eredità morale che un esempio di unità. Tuttavia, all'interno della lotta di liberazione, alcuni protagonisti non poterono mancare di sottolineare i limiti profondi di quella esperienza: mancò al suo compito nella lotta politica concreta, insomma, come evidenziato da altri storici, «una cronaca di un insuccesso politico».

Studi sul Pci

Prendendo spunto dal centenario della nascita del Partito comunista d'Italia (poi Partito comunista italiano dal 1943) si è manifestata anche in editoria una notevole attenzione a questo avvenimento. Sono molto i libri pubblicati e tra questi, uno dei più interessanti è quello di **Alessandro Barile**, studioso già noto per le sue ricerche sul comunismo italiano. L'ultimo suo lavoro – **«Una disciplinata guerra di posizione. Studi sul Pci», F. Angeli, euro 33,00** – si presenta come una ricerca molto ambiziosa nella quale, in 190 pagine, si dà conto della storia del PCI, dalla Liberazione agli anni Ottanta, che affronta temi enormi ed

essenziali. Temi – lo scontro ideologico tra Partito e intellettuali, il riformismo incompiuto, la modernizzazione prodotta dal neocapitalismo -, certamente già affrontati ma che Barile esamina con occhi più freschi e con una encomiabile bibliografia e documentazione archivistica di grande utilità. Mi sembra che i capitoli dedicati al complesso rapporto tra la cultura italiana, dalla letteratura alla filosofia, dall'arte alla musica, siano i più riusciti, a fronte dei capitoli riguardanti i rapporti tra Pci e nuova sinistra dentro gli anni Settanta, oscurati da interpretazioni legittime, ma meno raccontate nei fatti accaduti. Molto chiaro e completo (a parte l'accenno eccessivamente minimale a Enrico Berlinguer) è infine il capitolo conclusivo, dedicato ai materiali pubblicati o mancanti in occasione del centenario del Partito. Una fonte davvero preziosa.

Croce e Togliatti. Alla ricerca di una memoria antagonista
Nelle eleganti edizioni di **Bibliopolis**, e con la consueta cura editoriale, esce un nuovo lavoro di **Michele Maggi**, importante studioso soprattutto di Benedetto Croce. Il titolo del libro «**Il vuoto alle spalle. Croce, Togliatti e la memoria nazionale», euro 25.00**, diventa pienamente comprensibile una volta giunti alla fine delle 350 pp. del volume. Durante la lettura circola in chi legge un certo spiazzamento, tanti sono i temi che compongono il libro, temi che devono essere sempre ricomposti dentro un nucleo comune. Intanto perché il contesto è sostanzialmente il dopoguerra dove la figura di Croce appare quasi di traverso, cioè come protagonista in negativo, il cui pensiero viene man mano rimosso dall'attacco della cultura comunista e progressista, attraverso il recupero di Gramsci e l'opera polemica di Togliatti, Garin e Bobbio. Sparito Croce, la gran parte dei capitoli divengono una minuziosa storia delle varietà del marxismo italiano, nella quale tanti protagonisti, anche minori in verità, si muovono volontariamente o meno per distruggere quella memoria nazionale costruita con fatica anche con Croce, ma che, a iniziare dai Quaderni gramsciani, ha, per l'Autore, un solo scopo: pensare e costruire l'Anti-Croce. Da qui la perdita complessiva di quella memoria nazionale che lascerà un «gran vuoto alle spalle».

Antifascismo. Benedetto Croce e la resistenza al fascismo
Uno dei lavori più recenti di **Mimmo Franzinelli** è davvero un gran bel libro. Semplicemente intitolato **«Croce e il fascismo», Laterza, cartonato, euro 29,00** avrebbe potuto intitolarsi «Croce e l'antifascismo», o ancora più efficacemente, forse, «Croce antifascista». Il nucleo del libro è insomma questo: quanto è stata presente, e attiva, negli anni del Regime, la figura di Benedetto Croce, non solo e non tanto come studioso che, attraverso la sua rivista «La Critica», ha insegnato, divulgato e interpretato libri e avvenimenti di quegli anni tragici, ma soprattutto quanto la sua personalità ha costituito il punto di riferimento per l'antifascismo e gli antifascisti, a iniziare ovviamente dal

«Manifesto degli intellettuali antifascisti» del maggio 1925. Grazie ad una impressionante mole di documenti, anche inediti, Franzinelli fa emergere come Croce avesse vissuto gli anni del fascismo da «sorvegliato speciale»: tutto gli veniva controllato, dalle lettere che spediva ai diversi amici e a interlocutori anche occasionali (di ciascuno i diversi Ministeri raccoglievano un dossier che trasmettevano a Mussolini, documenti presenti nell'Archivio di Stato) all'elenco degli abbonati a «La Critica» (ed è davvero interessante ripercorrere i nomi). Insomma, più di quanto si è sempre pensato, il filosofo abruzzese è stato sempre all'interno dell'antifascismo nazionale, divenendone il protagonista assoluto. I movimenti liberali, Giustizia e libertà, il socialismo progressista: la luce, per tutti, è Croce, i suoi insegnamenti, ma anche le vessazioni vissute più o meno aspramente. Franzinelli non dimentica, ed è cosa molto opportuna, il rapporto con il movimento comunista, che invece ha sempre visto in Croce un conservatore, nemico di classe e osteggiato da Mussolini con i guanti bianchi: viene richiamata la posizione di Gramsci che, nel Quaderni carcerari, affronta con forte spirito critico e analitico, il pensiero di don Benedetto sino al progetto necessario di un Anti-Croce, da costruirsi con la armi della battaglia politica certo, ma soprattutto con le armi ideologiche che il marxismo poteva e doveva mettere in campo. Ma tanti sono gli aspetti meritevoli di questo libro di Franzinelli, tali da essere riassunti in una conversazione come questa. Ultimo pregio, come segno distintivo dell'Autore, la leggibilità e la chiarezza della scrittura: 350 pagine da leggere con grande curiosità, quasi senza interruzioni.

Gramsci giornalista

Che grande giornalista fu Gramsci! Di fronte alle 1.000 pagine del nuovo volume di «Scritti (1918)», terzo tomo degli «Scritti (1910-1926)» gramsciani, a cura di Leonardo Rapone e Maria Luisa Righi, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, euro 70,00, non si può che constatare la straordinaria capacità e intelligenza del politico sardo di essere giornalista militante durante l'esperienza della stampa socialista torinese, in questo caso dal «Grido del popolo» alle edizioni dell'«Avanti!». E credo che al termine della pubblicazione degli scritti giornalistici, a fronte di tale mole quantitativa e qualitativa, vada probabilmente ripensata, più di quanto è stato fatto sino ad ora, quell'esperienza che, messa in collegamento con gli scritti del carcere, gli articoli giornalistici appaiono un altro monumento di produzione intellettuale e conferiscono a Gramsci una statura giornalistica, intellettuale e politica di immensa portata, delineandone ancor più la figura di uno dei maggiori interpreti del Novecento italiano, utilizzando, in questo caso, non la forma «saggistica», come per i *Quaderni*, ma lo stile cronachistico. Non si tratta certo di compare il Gramsci degli *Scritti* carcerari con quelli precarcerari, ma di giungere finalmente alla delineazione di un intellettuale militante il cui corpus letterario ci mostra la grandezza di analisi quotidiana e, più a lungo, speculativa di cui è capace. Questo nuovo volume della Edizione nazionale

comprende 344 articoli, di cui una ventina attribuiti per la prima volta a Gramsci, rispetto ad altre raccolte precedenti, corredati da una cura redazionale eccellente. In questo contesto, non si può certo impegnarsi in un'analisi neppure sommaria dei tanti temi presenti negli articoli gramsciani. Di sfuggita ne vorrei solo accennare un paio: innanzitutto va tenuto presente che siamo immediatamente alle spalle della rivoluzione bolscevica con gli echi che giungevano in Italia e che dunque Gramsci non poteva non ascoltare e commentare. Ma l'atra questione che permea molti articoli si dipana attraverso la riflessione intorno a un problema che tanto ha fatto discutere e che ancora gli studiosi gramsciani affrontano opportunamente: il tema è quello di un teorico/pratico, che contiene forti valenze politiche, che si raggruppa intorno a concetti «idealistici» quali quelli di volontà/spirito, con forti connotazioni che spingono verso un campo di visibilità che è quello dell'individualismo. Accenno solo ad articoli come «La tua eredità», in «Avanti!» del 1° maggio 1918; «Il nostro Marx», nel «Grido del popolo», 4 maggio 1918; «Anche a Torino», «Avanti!» del 5 dicembre 1918. Certamente, rispetto ad anni precedenti, tale nodo strategico inizia a dipanarsi all'interno di comportamenti politici più collettivi, di organizzazione e di unificazione di classe: ma qui Gramsci rifletterà a lungo, attraverso un percorso che lo condurrà ad una lettura ed elaborazione del pensiero di Marx e di Labriola sempre più materialistica.
Un'ultimissima annotazione: faccio anche mia la esortazione espressa da Guido Liguori circa la reperibilità di volumi fondamentali come quelli dell'Edizione Nazionale degli Scritti gramsciani. Ci auguriamo che la Treccani pensi ad una pubblicazione più democratica, ad uso e consumo dei molti utenti che cercano in Gramsci anche una lettura per il presente.

Libri e idee per una mentalità democratica
Come si costruisce una mentalità democratica? È la domanda chiave che Simonetta Fiori, per tanti anni inviata di «la Repubblica», nel libro da lei curato: «La biblioteca di Raskolnikov. Libri e idea per un'identità democratica», Einaudi, euro 18,00 (Raskolnikov, evocato del titolo, è un personaggio letterario protagonista del romanzo di Dostoevskij «Delitto e castigo» e rappresenta la tortuosa discesa nella coscienza alla necessaria ricerca tra il bene e il male), ha posto a una decina di intellettuali liberali e progressisti: da Canfora a Cardini, da Anna Foa a Lagioia, da Revelli a Schiavone sino a Gustavo Zagrebelsky, il quale, nell'ultimo intervento ci offre un'analisi dello stato di salute della democrazia oggi..
Ma possiamo farci un'ulteriore domanda: questo percorso culturale ed esistenziale si può strutturare in un percorso di bussole saggistico-letterarie che dia il senso di una biblioteca ideale, o almeno di riferimento, entro la quale orientarsi?Ogni intervistato ricorda soprattutto le sue prime letture che per conto proprio o attraverso i genitori aveva scoperto: erano i classici dell'infanzia, da Mark Twain a Tolkien. Poi i sentieri di ciascuno si dividono, tra letture più orientate decisamente a sinistra, da Marx a Tronti, da Gobetti a Bobbio, dalla

Luxemburg a Pasolini, da Croce a Hemingway, sino ad un eclettismo che include Autori eretici, comunque di ispirazione antifascista, uniti a scrittori più consueti e frequentati come Calvino o Primo Levi. Come è stato già notato, fa una certa impressione non trovare, in una ideale biblioteca per una formazione democratica, il nome di Antonio Gramsci: evidentemente le vie per costituire una coscienza progressista hanno avuto radici meno consuete di quanto immaginato.

Intellettuali e letteratura

Di recente, alcune pubblicazioni hanno ripreso a ridiscutere l'idea di letteratura che è stata elaborata nel corso dei molti secoli della nostra storia letteraria. Vuol dire immergersi in una storia culturale del nostro paese nella quale gli intellettuali, critici e scrittori o, volte critici-scrittori, hanno avuto un loro peso decisivo nella ricostruzione di un canone letterario mutante di generazione dopo generazione.

Alfonso Berardinelli, critico e saggista, con la nuova raccolta dei suoi scritti (*Antinomie. Letteratura, intellettuali, idee*, inSCHiBBOLETH Edizioni, euro 26,00) entra nel vivo di questo ed altri problemi con la originalità e l'irruenza consuete, riprendendo nel corso degli anni polemiche e giudizi, tanto da essere definito da qualcuno "critico teppistico". È anche il caso di un altro tema a lui molto a cuore: il rapporto tra testo e lettore, dunque il ruolo del critico letterario. Emerge in alcuni saggi la sua polemica posizione verso quei critici nei quali il primato della teoria e della metodologia svalutava la lettura come esperienza personale, e questo primato del lettore e dello specifico letterario viene ribadito con insistenza, in opposizione allo strutturalismo e alla semiologia che per qualche decennio, secondo Berardinelli, costruì una teoria della letteratura che divorò la letteratura stessa. Il libro viene poi concluso da una serie di saggi dedicati a singoli critici letterari, o che comunque hanno riscritto la nostra storia culturale: da Debenedetti ad Asor Rosa, da Timpanaro a Fortini.

Editoria. Andare per case editrici

Anni fa Il Mulino diede vita ad una collana – "l'Identità italiana" – diretta da Ernesto Galli della Loggia con lo scopo di tracciare una mappa della nostra storia: gli uomini, le donne, i luoghi, le idee, le cose che ci hanno fatti quello che siamo. Chiusa dopo una cinquantina di volumi, la stessa Casa editrice ha riaperto un analogo cantiere editoriale – "Ritrovare l'Italia" – questa volta sotto la definizione comune di "Andare per luoghi": ad es. andare per l'Italia longobarda, per colonie estive, per caffè storici ecc. ecc. Ora siamo giunti oltre il trentesimo volume con il libro di **Roberto Cicala, "Andare per luoghi dell'editoria", Il Mulino, euro 14,00**. A differenza di alcuni testi usciti anche di recente che presentano una panoramica dell'industria del libro in Italia, il lavoro di Cicala, che traccia un panorama, città per città, da Torino a Palermo delle Case editrici nel nostro Paese, presenta almeno

due pregi da evidenziare. Il primo è che finalmente la panoramica descritta dall'Autore arriva a gettare lo sguardo su decine di piccole e quasi sconosciute aziende editoriali, sparse in ogni città e piccoli centri regionali, che in altri lavori erano del tutto assenti, in favore delle solite grandi o famose Case editrici, come se l'industria del libro in Italia fosse costituita solo da Mondadori, Rizzoli, Sellerio, Einaudi, Feltrinelli ecc. L'altro merito del libro è la grande scorrevolezza e leggibilità del racconto: è davvero un "andare per", come se anche il lettore venisse trasportato, camminando, dentro gli uffici editoriali, per case, ville e palazzi. Un bel libro, insomma, tutto da leggere e da godere.

Un racconto di formazioni anomale

Per un lettore comune, un criterio indubbiamente certo per capire quanto sia interessante e piacevole la lettura di un libro (un'opera letteraria soprattutto) è il desiderio che ci spinge a riprendere in mano appena possibile quell'involucro di carta e ricominciare a scoprirne la trama. È quello che succede con l'ultima prova narrativa di **Bruno Pischedda, «MUSTER. Una giovinezza fantastica», Zacinto edizioni, euro 20,00.** Definirei MUSTER – l'individuo anomalo, come è stato precisato – un racconto di formazioni, al plurale, piuttosto che al singolare. C'è un protagonista, certo, ma la sua strutturazione fisica e psicologica si forma con gli altri e le altre, figure che di contorno non sono. Pischedda, che insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università degli studi di Milano, racconta la sua storia giovanile, o come scrive lui, «i più solenni sputtanamenti», con un metodo specifico: «fissare questi punti in altrettante diapositive o fotogrammi»: insomma, il fermo immagine come pausa di riflessione, in un rapporto con il tempo che scorre e che esemplifica il ruolo della memoria quando non si è più giovani. Così si dispongono avvenimenti, persone e atti in quelle zone a Nord di Milano – l'inizio della «verde» Brianza – così tanto note anche a me: quegli odori e rumori dei treni delle Nord, che da Milano si inoltrano verso un nuovo territorio; l'ex manicomio di Limbiate-Mombello, con villa Crivelli e i ricordi napoleonici e poi psichiatrici e ora una nuova scuola; la diossina tra Meda e Seveso. Dentro una linea spazio-tempo non strettamente cronologica, Pischedda rimane all'interno di un racconto realistico dettagliato: un puro racconto sul quale l'Autore pare interrogarsi anche da studioso dei generi letterari, ricavandone una riflessione che emerge a tratti in superficie, oltre e sopra gli avvenimenti fattuali. Se MUSTER si chiede allora cosa rimarrà inciso di noi sull'asse del tempo, forse risposta migliore potrebbe essere questa: siamo tutti individui anomali, ma le nostre anomalie esprimono la nostra normalità storica.

Maria Teresa Martini

Il fascino leggendario dei fari: di lago, di mare e dipinti

Come citare questo articolo:
Maria Teresa Martini, *Il fascino leggendario dei fari: di lago, di mare e dipinti*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 21, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12067

La redazione di Bibliomanie si è attivata per salvare la memoria e le tracce dei fari, della cultura che ci hanno trasmesso, delle vicende umane che li hanno coinvolti e delle varie interpretazioni simboliche.
Abito sul Garda, dove frequento due vecchie "conoscenze".

Il faro di Riva del Garda



Sto parlando del ***Trampolino: Faro o lanterna*** che domina la Spiaggia degli olivi, progettato e realizzato da Giancarlo Maroni, l' architetto che ha curato tutta la ristrutturazione del Vittoriale degli Italiani, a Gardone Riviera, secondo le precise indicazioni di Gabriele D'Annunzio, che diceva «Chiedo a te l'ossatura architettonica, ma mi riserbo l'addobbo… Desidero di inventare i luoghi dove vivo».

Il Maroni compiva diversi interventi presso Riva del Garda, proprio su sollecitazione del poeta, per due progetti legati al rinnovamento turistico: la creazione dello *stabilimento balneare detto Spiaggia degli Olivi,* e la partecipazione alle scelte progettuali della centrale idroelettrica del Ponale.

Le architetture magistrali alla Spiaggia degli Olivi, inaugurate il 3 giugno 1934, ebbero grande successo presso le autorità e gli organi di stampa. Si presentava come un'architettura ideale, ispirata alla scenografia metafisica di De Chirico, con forme riprese dal mondo classico, quali i porticati ad arco, intorno all'edificio dalla forma ellittica ed il trampolino-faro, modernista, novecentista, ma in dialogo con l'immagine dell'antica torre Apponale. l pilastri squadrati rimandano alla struttura delle limonaie, che da secoli circondano il Garda Bresciano, l'uso dell'arco a tutto sesto ricorda l'architettura rinascimentale del territorio. Il complesso della Spiaggia degli Olivi celebrava la nuova Riva, diversa ma non contrapposta alla Riva antica. Era il 1929, l'anno della Grande crisi mondiale, quando Giancarlo Maroni, si propose di realizzare per Riva del Garda, un lido marino, che venne inaugurato proprio da Gabriele D'Annunzio nel 1934.

D’Annunzio nel ’28 aveva fondato a Riva del Garda un circolo velico e inaugurato la *Fraglia della Vela* ancora oggi attiva con Regate veliche di successo, i corsi per adulti e giovanissimi. Nel secondo novecento le strutture erano luogo di eventi serali e icona della vita mondana, con la presenza di gruppi rock e jazz nazionali, atleti e volti noti dello spettacolo.
Nel 2003 il complesso veniva chiuso per una ristrutturazione che si è conclusa con l’inaugurazione del marzo 2020, e l’affidamento a Fierecongressi-Riva del Garda.
Dopo il consolidamento della torretta, del molo, della piscina interna della Fraglia, il faro, già trampolino, della Spiaggia Olivi riaccendeva le luci, grazie ad una lampada led di 100 watt, che ancora oggi proietta un cono di luce di 9 miglia, inviando fasci luminosi sul Golfo Gardesano. Ritrovata la sua identità, celebra il proprio valore: gioiello di Art Decò e dell’arte razionalista lacustre.

Il faro di Desenzano



Al faro si arriva con una bella camminata sul molo, gustando il panorama su tutto il Garda, partendo dal porto nuovo o dal poco più lontano pittoresco porticciolo vecchio, davanti a palazzo Todeschini.
Successore dei bracieri romani, (nella cittadina c'è una bella villa tardo-antica con splendidi mosaici pavimentali datati alla metà del IV secolo, che arrivava fino ad un proprio porticciolo), dell' illuminazioni a olio d'oliva, data la ricchezza di ulivi nel territorio, poi con lanterna illuminata a gas, fino all' elettricità, Sentinella che ascende alle nuvole della costa rivolto a tutto l'orizzonte gardesano.
Il faro di Desenzano è stato punto di riferimento per molte imbarcazioni quando

ancora a petrolio rischiarava le acque della costa ed era gestito da un addetto che abitava nelle vicinanze. Il borgo di Desenzano, durante il Medioevo, era conteso tra i Visconti, i Malatesta e gli Scaligeri, nel Quattrocento passava sotto la giurisdizione veneziana, diventando uno fra i più importanti mercati di granaglie dell'Italia settentrionale. Sotto la Repubblica di Venezia, l'antico porticciolo veniva ampliato e arricchito da nuove costruzioni, come Palazzo Todeschini, dal nome dell'architetto bresciano, Giulio Todeschini, che lo elevò nel 1580 circa, e che mantiene ancora la configurazione del '500. Il porto era il punto di arrivo di merce preziosa: olio, tessuti, agrumi, vini provenienti dalla parte settentrionale del lago e punto di partenza di cereali, olive, vini ecc… Venezia, per proteggere tali merci aveva realizzato dei sistemi di illuminazione notturna, forse semplici bracieri, diventati fanali a olio. Amo ricordare che sia i bracieri a Desenzano che quelli di Nago e Torbole, nel 1439 sono stati testimoni dell'epica impresa dei Veneziani che trasportarono la loro flotta dall'Adige al Garda attraverso l'antica strada romana. Venticinque grosse barche, due galee, sei fregate, battenti bandiera della Serenissima, scendevano a liberare Brescia dall'assedio dei Visconti che controllavano in quegli anni la parte sud del lago di Garda. Risalito il fiume Adige, superata Mori grazie ad una strada in travi di legno appositamente costruita da un grande numero di uomini coadiuvati da ben 2000 buoi, valicato Passo San Giovanni, la flotta venne fatta scendere dalla ripida discesa che da Nago porta a Torbole, tramite grosse funi e a… "vele spiegate" a mo' di freno. Grazie a queste imbarcazioni i veneziani riuscirono a vincere la battaglia contro i Visconti. Battaglia lacustre immortalata dal

Tintoretto al Palazzo Ducale di Venezia, nelle pareti dell'aula del Senato.
I documenti di secoli dopo citano che, a partire dal 1843, alcuni fanali a petrolio erano affidati alla cura di un addetto pagato dal Comune, che provvedeva ad accenderli, tenendo conto anche delle fasi lunari.
Dal 1806 era iniziata la costruzione del molo e del faro in stile nordico, a cui seguiva nel 1880 la costruzione della diga foranea con un nuovo faro dotato di una lanterna rinnovata. Conclusasi entro il secolo consentiva al porto di Desenzano, nel 1894 la classificazione di marittimo, e unico tra i lacuali, grazie alla ristrutturazione, ai lavori di consolidamento, alla costruzione della torretta del faro, nata ancora dall'assembramento di pietre rustiche, sassi legate con malta.
Per questo nuovo faro posto all'imboccatura del porto, veniva assunta come personale più qualificato la coppia Flaminio Scarpa con la moglie Angela, che si stabilìva a Desenzano in uno stabile sul lungo lago, nei pressi dell'attuale caserma della Finanza. Finalmente la sera del 16 luglio 1895 si accendeva il nuovo fanale sul porto, nello stupore generale. Resterà in funzione fino al 1903, quando veniva adottata l' illuminazione elettrica, con una lampada da 50 candele. Nel Novecento, il traffico lacustre veniva sostituito dai trasporti su ferrovia e su gomma, perdeva progressivamente la sua importanza strategica per il commercio, a questo punto diventava un punto di riferimento per il turismo, e per gemma il suo faro. Dal molo e dalla torretta-intorno alla lanterna si possono raggiungere con lo sguardo Sirmione, la costa veronese e quella bresciana del Garda. La vista spazia intorno al Golfo, da Rivoltella fino alla

lunga penisola di Sirmione, con il Castello degli Scaligeri che si impone a distanza e disvela Peschiera, Lazise, Malcesine, Bardolino. Verso ovest dalla Rocca di Manerba a Gardone, Salò e Gargnano, emergono Padenghe e Moniga del Garda. Un'emozione unica sia quando il cielo azzurro intenso si riflette nella acque dalle mille sfumature di blu, sia nelle giornate di nebbia, quando la foschia a livello dell'acqua sembra perpetrare qualche leggenda intorno ad una penisola galleggiante. E le leggende lacustri sono molte.

La lanterna di Genova.



Quando ero studentessa delle medie, la zia Evarista mi ha portato dalla sua nipote Giulia a Genova. Vorrei trasmettervi lo stupore nell'arrivare alla stazione, mentre guardavo verso il Porto, già dai finestrini del treno, scorgere sul

promontorio di Capo di Faro,*la Lanterna,* altissima. (75m.) Venivo dal Villaggio Caproni che non aveva neanche un campanile. La Lanterna si presentava come una vecchia Signora, dalla lunga storia e mi provocava una letizia infantile per la sorpresa. Nata come torre di guardia nel tempo era divenuta anche *faro,* sulla sommità si bruciavano fascine per segnalare ai naviganti i pericoli per l'accesso al porto. Nel 1326 veniva installata la prima lanterna ad olio di oliva, la sua luce era concentrata in un fascio che si estendeva per chilometri. Nella sommità della torre nel 1340 era stato dipinto lo stemma del comune di Genova, e da allora è rimasta il simbolo della città.

La rappresentazione di una prima Lanterna risale al 1371, sulla copertina di un registro dell'autorità marittima. L'attuale costruzione risale al 1543. Dopo essere stata prigione nel secoli precedenti, e nel Cinquecento parte della fortezza della Briglia, che i genovesi, insorti contro i francesi, bombardarono, danneggiando persino la Lanterna, la ridussero a "mezza torre", per poi ricostruirla, con nuove merlature. Nei secoli successivi la potenza del faro aumentava notevolmente, grazie all' introduzione di moderni sistemi ottici, e a quella di nuovi combustibili: dal gas di acetilene, al petrolio pressurizzato, fino all'elettrificazione del 1936. Aumentava anche il numero di trasporti e le imprese passavano dai velieri, alle navi a motore, ai portacontainer, ai panfili e alle navi veloci da crociera.

Adolescente la immaginavo intrepida superare le guerre tra guelfi e ghibellini, e che persino Brusichello mentre redigeva *Il Milione* di Marco Polo, guidato dai suoi racconti, potesse intravederla o sognarla dalle prigioni di San Giorgio.

Pensavo a Colombo che la salutava alla partenza per la Spagna e per l'avventura di nuovi mondi.
Dopo le lotte coi Francesi del '600 e del '700, i pittori hanno cercato di coglierne la presenza alla *partenza dei mille* illuminata dalla luna, i fotografi quella della navi delle guerre mondiali, e nelle notti oscure nel secondo'900, rivelare ancora, ai naviganti l'accesso al porto della città. Nel 1771 la torre era stata incatenata a mezzo di chiavarde e di tiranti ancora visibili, poi dotata di impianto parafulmine e consolidata alla fine del Settecento, alla base della prima torre. Il Regno Sabaudo riuscirà a imbrigliarla. Oggi ha il ruolo di *aerofaro* per l'Aeroporto Cristoforo Colombo. Ed io ho conservato per 60 anni, nonostante 10 traslochi, copia della lanterna contenente fiammiferi, acquistata nel primo viaggio.

Il faro di Trieste



Nel 2023 sono tornata a Trieste, dopo averla visitata in gita scolastica alle medie, e sono stata accolto dal *Faro della Vittoria*.
Posto sul colle di Gretta, al largo della Strada del Friuli, maestoso per chi

giunge dal mare, domina il panorama, con i suoi 70 m. di altezza, ad eguagliare la Lanterna.
Interessante scoprire che l'idea di innalzare un monumento alla Vittoria era sorta proprio dopo la disfatta di Caporetto, e confermato dopo le successive battaglie dell'Isonzo e del Piave. Progettato per essere costruito sulla costa dell'Istria, vicino a Pola, venne poi deciso fosse più adatta la sede di Trieste, sulle solide fondamenta ottocentesche dell' ex forte austriaco Kressich.
L'inizio dei lavori è del 1923 su progetto dell'architetto triestino Arduino Berlam, che l' aveva disegnato dopo la fine della guerra 15/18; l' inaugurazione avvenne nel 1927, alla presenza del re Vittorio Emanuele III.
Da allora celebra con ardimento ed alcune perplessità la vittoria italiana. Posto sulle pietre del Carso e dell'Istria commemora i caduti della prima guerra mondiale e stringe il cuore a chi si avvicina oggi per ricordarli e medita sul tanto sangue versato.
Anche a Trieste, dopo il restauro, il faro è stato riaperto alle visite turistiche dal maggio 1986, con notevole successo.

Naturalmente i fari italiani sono diversi e numerosi, affascinanti, intriganti, ho accennato solo ai quattro a cui sono legata e che al tempo stesso consentono al lettore di ripercorrere attraverso la loro storia, le tappe della più vasta storia italiana.
I fari hanno attratto, nei secoli, scrittori e pittori che ho avuto l'occasione di

ammirare nei percorsi espositivi di questi ultimi anni.

Fari nell'arte: il faro come luogo dell'anima

Per gli artisti i fari sono figure amiche in cui identificarsi, compagni di viaggio, come lo è il mare, a partire dal mosaico col faro d'Alessandria, nella Basilica di San Marco, a Venezia, (*Marco in viaggio verso Alessandria*, 1503-1515) dedicato alla partenza di Marco e alle pacate attività sulla barca e al porto che fervono intorno a lui.

Nei dipinti di fari in epoche più vicine si può procedere dal senso di arcano di Salvator Rosa, al realismo di Constable, ai tocchi impressionisti di Signac e di Seurat. Ippolito Caffi dipinge *il faro di Santa Lucia a Napoli nelle tinte rosacee del tramonto*, in dialogo con il *faro-at-the-hospice* di Claude-Monet avvolto da variazioni grigio azzurre, che si riflettono dalle nuvole all'acqua del golfo e poi sulle vele e le altre imbarcazioni, con frammenti chiari.

Nel nostro Novecento Giorgio De Chirico pone il faro in un interno metafisico, sopra una roccaforte di mattoni molto robusta, circondato da cornici sovrapposte, mentre sta per essere colpito da un turbinio di flutti con creste schiumose e tempeste della volta celeste, mentre Carlo Carrà dipinge il faro, come fosse un silos agricolo, posto a difesa del campo, del colonnato, fino alla linea verde del mare. Indimenticabili le opere di **William Turner**, viste a Venezia, nella mostra presso il museo Correr, nel 2005.



Il *faro di Bell Roch sul mare agitato* di Turner si erge luminoso su un mare in burrasca, avvolto da onde gigantesche, nuvoloni neri su cui prorompono sfavillii improvvisi, le pennellate salgono dal cielo livido, investendo il faro che regge, ascendono, colore dopo colore verso un cielo dalle tonalità calde e dorate. Turner si dimostra ancora una volta il mago della luce, con la quale esprime energie primordiali: acqua, aria, terra, fuoco. Negli oli, spesso mutuati dalla tecnica dell'acquarello, elabora disegni dal vivo, poi cielo e mare diventano un vortice di Energia come poesia del Sublime. Non pone figure, ma vele percosse da ondate gigantesche.

Per *un faro visto dalla spiaggia,* Turner usa altri timbri, la tempesta è già lontana ed ha perso il suo livore in un chiarore quieto, grigio e rosato. Il faro è

metallico, mentre la spiaggia è vissuta da pescatori intorno alle vele a riva. La distesa del mare è di un chiarore intenso come fosse solo la spuma delle onde ancora agitate ed il faro è la frontiera tra civiltà e natura; luogo evocativo e seducente al di qua di un mare oscuro. Incastrato tra la linea verticale e l'immensità orizzontale, evoca il fascino leggendario dei fari che guidano le navi in porto attraversi i pericoli.



Arrivati al '900, riconosciamo insuperato maestro delle atmosfere solitarie dei fari fra l'oceano e le distese sabbiose **Edward Hopper**. Con la magia di delicati acquerelli degli anni '30, dipinti durante le estati trascorse nel Massachusetts, nel Maine, a Truro, raffigura dune di sabbia arse dal sole, immortala fari bianchi e rossi, svettanti sui blu del cielo e del mare. Evoca storie sospese, personaggi estranei a se stessi e ai vicini. In *Cape Cod Sunset* dipinge una casa isolata, al tramonto, sembra in attesa di un evento… ma quale? *Light at Two Lights* è potente nell'immaginario di chi ama la solitudine.
Sono quadri calmi, silenti, luminosi. Tutto sembra essersi fermato, le atmosfere nell' aria e dell'acqua sono sospese, nonostante intorno a Hopper gravitino due

guerre mondiali, la tragedia di Hiroshima e le stragi in Estremo Oriente. Così in *Lighthouse Hill* scendono, dopo distese campestri verde e marroni, le ombre violacee della sera verso la casa e il faro isolato. *In the long leg* cielo e mare sfumano uno nell'altro immersi nel color glicine mentre la vela di una barca ondeggia come fosse una calla, di fronte ad un faro basso a piramide squadrata, in linea con tre abitazioni bianche dal tetto scuro.

Come era diverso *Rocks and Houses, Ognunquit,* del 1914, dove su un tetto circondato da altri tetti, era posta una lampada faro, in un insieme quasi confuso, con rimandi cupi sfumanti al violaceo. Ha posto persino una croce in lontananza, quasi a far memoria di storie terribili diffuse dai marinai della zona. Un quadro severo come il disegno del '27, *Light at Two Lights* dove il faro domina arcigno la collina per proteggere la casa (o è la casa che vuol difendere il faro?) Tema ripreso ne *la collina del faro*, dove scendono le ombre più tarde della sera quasi plumbee, si rabbuia un cielo turchese e diventa color titanio, sul terreno scuro segnato da una sottile traccia di verde marino. La mattina dopo la stessa postazione o altra analoga, in *uno dei due fari*, è dipinta luminosissima. *Coast Guard Station*del '27, acquarello di bianchi e di grigi, dedicato ad una costruzione con otto finestre che forse si illumineranno, come nelle case terra e cielo avranno riverberi gialli sulle persiane e sempre nessuno intorno. Un mondo disabitato anche in *Higland Light* del '30, dove sono aumentati i tetti e i comignoli, che circondano il faroin una dolce atmosfera rarefatta.

Spesso i suoi scorci sono inondati di una luce che immortala oggetti, stazioni, ponti, come in *Pont Royal*, fino a *Queensborough Bridge*o *Gloucester Harbor*,

impregnati di atmosfere sospese e viaggi vissuti e/o forse solo immaginati.
Mi è stato possibile ammirare l'artista nella mostra allestita a Palazzo Fava a Bologna nel marzo-luglio 2016, curata da Barbara Haskell in collaborazione con Luca Beatrice. Nella primavera 2024 ho potuto vedere il film documentario della Nexo Digital (con Radiocapital e Sky arte), *Hopper. Una storia d'amore americano*.
Potremo ammirare le opere degli artisti citati in questo saggio nella prossima mostra ***Confini. Da Turner a Monet a Hopper. Canto con variazioni***, a cura di Marco Goldin, (da ottobre 2025 ad aprile 2026), evento di punta per "GO! *2025 Nova Gorica – Gorizia, European Capital of Culture"*, negli spazi totalmente rinnovati dell'Esedra di Levante di Villa Manin, a Passariano di Codroipo (Udine).
Come lo sguardo di Polifemo sul mare, per alcuni artisti i fari sono in grado di lanciare una propria voce-urlo, profonda nella nebbia, per fermare i nubifragi. Ancora oggi hanno una forza evocatrice straordinaria, propria dell' ultimo baluardo di pietra in un universo liquido che invia imperturbabili fasci di luce a vegliare sulle flotte.
La tecnologia li sta sostituendo, eppure i fari diventano sempre più trame dolorose di racconti di tempeste e di relitti.

Bibliografia

Jazmina Barrera*, Quaderno dei fari,* La nuova frontiera ed., 2021

Luca Bergamin, *Andar per fari,* Il Mulino ed 2023

Beatrice Haskell e Luca Beatrice, *Edward Hopper*, Catalogo mostra Bologna, Palazzo Fava, Skira ed, 2016

Charles Paolini, *I Guardiani dei fari – 13 storie attraverso 20 secoli*, Magenes ed 2021

David Ross, *Fari i guardiani del mare*, Dix ed, 2020

Claudio Visentin, *Luci Sul Mare. Viaggio tra i fari della Scozia sino alle isole Orcadi e Shetland,* Ediciclo ed, 2022

Ian Warrell, *Turner and Venice*, Catalogo Mostra, Museo Correr, Electa –Mondadori ed, 2004

Filmografia

Phil Grabsky, *Hopper, an american Love Story*, 2022. Trailer: Hopper – Una storia d'amore americana I Trailer Ufficiale HD

Mike Leigh, *Mr Turner*, 2014. Trailer: Turner Trailer Ufficiale Italiano (2015) – Mike Leigh Movie HD

Ruggero Rollini
Recensione di Laura Corazza, Per una cittadinanza scientifica, Scholé 2024

Come citare questo articolo:
Ruggero Rollini, *Recensione di Laura Corazza, Per una cittadinanza scientifica, Scholé 2024*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 22, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12058

Come fare per costruire un progresso etico che sia parallelo e proporzionale al progresso tecnico? Lorenzo Milani ci ha indicato una strada: educare ragazzi e ragazze a diventare cittadini sovrani, perché ognuno si senta l'unico responsabile di tutto. Oggi questo insegnamento è vero più che mai e si traduce in un'educazione civica fondata sullo sviluppo di un pensiero razionale e critico, sulla capacità di scegliere e di cambiare se le condizioni sono considerate inique.
Il libro di Laura Corazza ricostruisce il concetto di educazione alla cittadinanza in chiave contemporanea, con un approccio interdisciplinare, associato a un'idea di scuola di qualità e con un affondo sull'apprendimento attivo, partendo dagli spunti forniti dalle interviste a 21 insegnanti della scuola secondaria di primo e secondo grado. Si tratta di docenti provenienti da tante regioni italiane e appartenenti a generazioni diverse, testimoni privilegiati perché in possesso di elevate competenze e con un ruolo nella scuola che non si esaurisce nell'insegnamento: molti di loro collaborano con gruppi di ricerca universitari o con enti ministeriali, partecipano a progetti nazionali o internazionali, fanno formazione ai docenti, hanno partecipato a premi, pubblicano o fanno attività divulgativa con i media digitali. Essi restituiscono il quadro di una scuola bella, impegnata, fatta anche da professionisti che, senza clamore, ogni giorno fanno la differenza nel percorso formativo e di crescita di tante ragazze e di tanti ragazzi.
Il primo capitolo ci introduce nell'attualità e presenta i concetti di educazione alla cittadinanza e di educazione civica così come vengono comunemente intesi oggi nei paesi europei e in Italia, per arrivare a definire il concetto di cittadinanza scientifica, che stabilisce un rapporto stretto fra scienza e democrazia. Ci introducono su questa strada tre testimoni del Novecento: la dottoressa Maria Montessori, che crede nella scienza come strumento di autonomia e autodeterminazione, don Lorenzo Milani, che lotta per difendere

il diritto di tutti a esercitare la propria sovranità in un paese democratico, il maestro Alberto Manzi, sostenitore di un metodo didattico innovativo per la formazione di una mentalità scientifica. L'attualità di queste testimonianze si riconosce nel moderno concetto di cittadinanza scientifica, che prevede un rapporto biunivoco fra scienza e democrazia: la scienza ha bisogno della democrazia, nel senso che deve continuamente riconquistare il valore fondante di conoscenza per tutti; la democrazia ha bisogno della scienza, del suo rigore e della sua tolleranza.
Nel secondo capitolo sono analizzati i metodi didattici più citati. Il metodo della lezione frontale, che prevede un insegnamento trasmissivo, è poco adatto a formare competenze come la capacità di risolvere problemi, di sperimentare con metodo scientifico, di pensare in modo critico e proattivo, di prendere decisioni comuni. Un aiuto viene dall'applicazione dei metodi "attivi", in cui le studentesse e gli studenti svolgono un ruolo, appunto, attivo nella costruzione della propria conoscenza.
Il terzo capitolo affronta il tema dell'Educazione alla sostenibilità, in relazione all'Educazione civica e con l'approccio integrato STEM. Le finalità di un insegnamento per la literacy scientifica sono la costruzione di un metodo scientifico e di un pensiero razionale nell'affrontare le questioni legate alla convivenza sociale per la salvaguardia dell'ambiente, della salute personale e pubblica, dello sviluppo sostenibile. In questo senso, gli obiettivi educativi si intrecciano con quelli legati all'educazione civica secondo una prospettiva interdisciplinare: formare gli strumenti culturali per agire in modo responsabile nella società; sviluppare in modo creativo soluzioni innovative e migliorative; analizzare criticamente il contributo apportato dalla scienza e dalla tecnologia per il miglioramento delle condizioni di vita; divenire consapevoli del valore sociale delle proprie scelte di vita.
L'ultimo capitolo del libro propone una lettura dei temi prevalenti che sono emersi dal dialogo con le professoresse e i professori e che sono diventati oggetto dei primi tre capitoli. Tutti gli insegnanti intervistati hanno anche riflettuto sull'istruzione di qualità, concetto espresso nell'obiettivo 4 dell'agenda ONU 2030 per lo sviluppo sostenibile e hanno dato le loro interpretazioni: il tema che più frequentemente è stato associato al concetto di qualità è quello dell'inclusione e nelle parole delle insegnanti e degli insegnanti una scuola di qualità è inclusiva quando, ad esempio, «si impegna fino all'ultimo nel portare al successo scolastico tutti gli alunni»; «offre diversi canali, linguaggi, strumenti e metodologie»; «riconosce le diversità per poi smettere di sottolinearle perché l'eterogeneità diventi normalità».
In appendice sono riportati i testi integrali delle interviste. Qui di seguito, un pensiero tratto da ciascuna intervista, per restituire l'idea dell'ampiezza dei temi trattati e la profondità del ragionamento.

«Io credo che la scuola sia di qualità se favorisce un apprendimento vero, non superficiale legato a uno

studio mnemonico, ma che fa entrare nei significati profondi delle cose e dà gli strumenti per capire e la curiosità di imparare» (Eleonora Aquilini).

«La qualità la fanno i molti docenti che veramente lavorano e ce ne sono tanti in tutta Italia, perché trovo che ci sia veramente una scuola italiana che funziona» (Luca Basteris).

«I primi anni sono stati frustranti, con classi a volte anche molto difficili; i risultati erano deludenti, c'erano pochi ragazzi che avevano dei buoni risultati e pertanto mi sono interrogata sul mio metodo di insegnamento. Come potevo migliorare?» (Anna Caronia).

«Ti fa proprio venire voglia di andare a scuola, se tu sai che lì c'è un ambiente sano, un ambiente dove ti puoi fidare dei tuoi compagni, a maggior ragione ti puoi fidare dei docenti, dove non ti senti sempre giudicato, messo alla prova o sotto pressione» (Roberto Cighetti).

«Cerco di privilegiare gli argomenti che sono più vicini ai ragazzi, anche in relazione all'ambiente geografico e sociale in cui vivono. Do la priorità ai contesti della vita quotidiana anche per stimolare l'interesse» (Costantina Cossu).

«Guadagnavo molto di più come analista programmatore, ma la soddisfazione nell'impegno quotidiano per il futuro dei ragazzi per me non ha prezzo» (Antonio Curci).

«… le mie prime esperienze di insegnamento sono state in contesti complicati come la scuola di Scampia, in un centro di recupero di minori a rischio dove era indispensabile lavorare in contesti di laboratorialità» (Marco Di Paolo).

«… ho sempre cercato di applicare varie metodologie, come la didattica per problemi, basata sulla ricerca e su compiti di realtà, con studenti attivi nel ricercare, progettare e realizzare» (Leonardo Durante).

«Il mio sogno è quello di riconfigurare completamente la programmazione didattica alla luce proprio dei 17 obiettivi ONU» (Anna Ferrigno).

«Uno su tutti: il cambiamento climatico, che poi è una problematica così grande che praticamente racchiude tutti gli argomenti che fanno capo alle Scienze» (Teresita Gravina).

«Le discipline nell'ambito STEM, secondo me, aiutano a diventare appunto cittadini consapevoli, in grado di scegliere autonomamente, in grado di prevedere le conseguenze delle proprie azioni, delle proprie scelte» (Sara Lasta).

«Nella didattica delle Scienze se non c'è una partecipazione attiva degli studenti non si ottiene l'apprendimento, perché le Scienze non sono solo una teoria da imparare a memoria e ripetere, ma un metodo» (Daniela Leone).

«Si ha qualità quando si crea un ambiente di apprendimento positivo e stimolante, che incoraggi la partecipazione attiva e promuova la curiosità e la motivazione allo studio» (Maurizio Maglioni).

«Il mio sogno: combattere l'abbandono scolastico. E proprio per inseguire questo sogno ho realizzato una didattica finalizzata alla formazione di competenze imprenditoriali» (Carlo Mazzone).

«Per la mia materia di insegnamento e la tipologia di scuola in cui opero prediligo la didattica laboratoriale e dell'inquiry-based learning. La parte di lezione trasmissiva c'è ma solo in piccola percentuale» (Maria Messere).

«La motivazione è la spinta principale e per motivare gli studenti occorre utilizzare molte strategie» (Laura Montagnoli).

«Trovo le Indicazioni Nazionali italiane estremamente avanzate, probabilmente tra le più avanzate d'Europa» (Giuseppe Paschetto).

«Soprattutto nelle classi del biennio il nostro obiettivo principale è quello di formare un buon cittadino, cioè un cittadino che sappia orientarsi quando si parla di ambiente o di salute e che sia in grado di seguire in modo attivo il dibattito sulle questioni fondamentali della vita individuale e sociale» (Gabriella Salerno).

«I miei detrattori mi accusano di spettacolarizzare la scienza, ma io rispondo che la scienza può essere amata anche diventando intrattenimento» (Vincenzo Schettini).

«La mia didattica è soprattutto laboratoriale, intesa proprio come metodo del fare, dello sperimentare e del discutere, non necessariamente in un laboratorio attrezzato ma anche in aula» (Lauretta Storani).

«Conseguire un livello minimo di cultura scientifica non è solo conoscere le leggi e le teorie, ma essere in grado di pensare e leggere la realtà in profondità» (Antonio Testoni).

L'attuale società della conoscenza è caratterizzata dall'espansione della tecnica e della scienza in parallelo al consolidamento della democrazia. Scienza e democrazia hanno bisogno l'una dell'altra, poiché la conoscenza appartiene a tutti. Questo pone le cittadine e i cittadini di fronte alla necessità di partecipare attivamente alle scelte del vivere sociale, sostenendo allo stesso modo i diritti e i doveri di una cittadinanza scientifica. La scuola ha un ruolo importante, poiché ha il compito di formare i cittadini e le cittadine di oggi e di domani. Per fare questo, essa deve fornire strumenti culturali e competenze per imparare a imparare, per realizzare un personale progetto di vita e per partecipare attivamente alla vita sociale del paese, sia come detentori di un sapere esperto (da scienziati), sia in veste di cittadini lavoratori, sia come responsabili delle scelte politiche. I diritti di una cittadinanza

scientifica sono molteplici; fra questi ci sono il diritto alla conoscenza, il diritto di consultazione, il diritto di partecipazione. Di conseguenza occorre diventare consapevoli anche dei doveri richiesti alla cittadinanza per la costruzione di una convivenza democratica, fra cui la necessità di imparare, di partecipare attivamente e di prendere decisioni di vita consapevoli e utili a sé stessi, agli altri e all'ambiente.
Il libro è pensato per tutti coloro che hanno a cuore la scuola pubblica italiana e anche per tutti coloro che non la conoscono bene, perché possano lasciarsi ispirare da una storia e da una realtà pedagogico-educativa, quella italiana, di grande spessore culturale.

Claudio Tugnoli

Recensione di Guglielmo Manitta, Storia e origini della fotografia. Dalla camera oscura alle conseguenze dell'annuncio di Daguerre (1500-1839), Il Convivio Editore, Castiglione di Sicilia (CT) 2024, pp. 378

Come citare questo articolo:
Claudio Tugnoli, *Recensione di Guglielmo Manitta, Storia e origini della fotografia. Dalla camera oscura alle conseguenze dell'annuncio di Daguerre (1500-1839), Il Convivio Editore, Castiglione di Sicilia (CT) 2024, pp. 378*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 23, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12060

Guglielmo Manitta è uno studioso di storia della scienza al quale, nonostante la giovane età, vanno riconosciute una competenza e un'esperienza di prim'ordine rispetto agli argomenti affrontati nelle precedenti pubblicazioni apparse presso Il Convivio Editore: *L'eruzione dell'Etna del 1879 problema dell'Italia unita* (2016); *Orazio Silvestri e la vulcanologia dell'Etna e delle Isole Eolie* (2017); curatela dell'album fotografico inedito di Orazio Silvestri e Tommaso Tagliarini, *Etna. Eruzione e terremoti del maggio-giugno 1879* (2017). *L'eruzione di Vulcano del 1888-1890 nelle Isole Eolie. Il carteggio inedito tra il Governo Crispi e la commissione scientifica (Silvestri, Mercalli, Grablovitz)* (2018); *Raffaele Vittorio Matteucci. Un vulcanologo marchigiano sul Vesuvio (1862-1909)* (2023).
Il volume *Storia e origini della fotografia* è una ricerca originale e rigorosamente documentata su di un tema centrale della civiltà contemporanea, detta anche civiltà dell'immagine. La riproduzione dell'immagine dell'uomo e della realtà in tutte le sue molteplici prospettive è un'esperienza originaria dell'uomo, dallo specchio alla fotografia e al cinema. La differenza tra l'immagine speculare e quella fotografica è sostanziale, giacché nella prima il rispecchiamento è destinato a svanire al pari dell'ombra se l'oggetto esce dal campo, mentre nella seconda sopravvive per un tempo che dipende dalla durata del supporto sul quale è depositata l'immagine fotografica. Forse l'aspirazione a realizzare

un'immagine stabile esprime la volontà di fermare il flusso del divenire senza tregua della vita conferendo lo status di permanenza rassicurante ai momenti, alle persone e alle circostanze di particolare rilevanza. E da questo punto di vista la fotografia ha un suo precedente nella pittura, in particolare nel ritratto. Plinio il Vecchio enuncia il mito dell'origine del ritratto, dal quale si evince l'anelito a trasformare l'impermanenza in permanenza: «Butade Sicionio, vasaio, per primo trovò l'arte di foggiare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno e tramandano che fu conservato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto»[1].

Ma oltre a pittura e scultura, la stessa scrittura obbedisce a questa esigenza costitutiva dell'essere umano, nell'intento di fare del transeunte qualcosa che si avvicina all'immortalità. I nostri pensieri, se non avessimo la possibilità di fissarli per iscritto, svanirebbero a causa della fragilità della memoria; e i discorsi come potrebbero essere ricordati e apprezzati dalle generazioni successive se non fossero stati riprodotti in modo tale da poter essere riascoltati in qualsiasi momento? Tutti gli apparati tecnologici apparsi lungo la storia dell'umanità si sono proposti in varie forme come strumenti di riproduzione di immagini riferite a un altro tempo. Cinema e video sono andati oltre, prolungando l'era della riproducibilità tecnica (per ricordare l'espressione di Walter Benjamin) di segmenti del divenire stesso, fino a scavalcare il crinale tra mera riproduzione e invenzione/falsificazione. Ma la manipolazione delle immagini ha una lunga storia, intrinseca all'ineludibile propensione degli esseri umani a mentire alterando il passato in armonia con i propri scopi o interessi, mediante la selezione o la soppressione di immagini e documenti da parte dei vincitori o semplicemente dei sopravvissuti.

Il saggio di Guglielmo Manitta parte da un'annotazione di M. Rizzardi che risale alla fine dell'800: «È generale il vezzo, in caso di scoperte importanti, di rivangare nel passato, di scavare dichiarazioni o esperienze o idee antiche per dimostrare che il germe dell'invenzione preesisteva al tale ed al tale altro dotto. Non c'è progresso nelle scienze che si sottragga a tale ossessione». L'autore si dichiara animato dalla stessa ossessione, «poiché tenta di individuare il primo germe dell'invenzione fotografica e ripercorrere quel filo storico che lo collega all'entrata ufficiale in scena nel 1839» (p. 7). La fotografia è un'invenzione o una scoperta? Secondo l'autore «queste due dimensioni coesistono e si completano a vicenda. La fotografia è il frutto dell'*invenzione* di un dispositivo realizzato dall'uomo, la camera oscura, e della *scoperta* di sostanze fotosensibili che permettono di catturare e fissare la luce e tramutarla in immagine. L'invenzione designa, infatti, un progetto e un piano di lavoro, la scoperta implica invece la comprensione di qualcosa naturalmente preesistente ma fino ad allora sconosciuto, perciò non sarebbe azzardato

sostenere che la fotografia sia allo stesso tempo un'invenzione e una scoperta, proprio per il fatto che si fonda sulla camera oscura e su un materiale fotosensibile» (p. 10). Nel suo saggio Manitta fa riferimento alla fotografia come invenzione, poiché considera predominante l'apporto dell'umano ingegno nella creazione di questa tecnica rivoluzionaria, che oggi passa inosservata, ma che in realtà segna una cesura nettissima nella storia della civiltà occidentale. E non è la sola rivoluzione scientifica dell'Occidente europeo che, dal Seicento in poi, si è diffusa a livello planetario diventando patrimonio comune dell'umanità.
Il volume si divide in due parti, che affrontano l'età prefotografica e quella fotografica. L'età prefotografica è a sua volta suddivisa in due parti: «Una prima in cui gli esperimenti non mirano alla realizzazione di immagini; una seconda che inizia quando l'uomo si pone l'obiettivo di realizzare immagini fotografiche» (p. 9). La prima parte si compone dei seguenti capitoli: I) *Le origini della camera oscura e il principio della proiezione delle immagini*; II) *I materiali fotosensibili dall'alchimia al metodo scientifico*; III) *Le prime impronte su supporto fotosensibile: lo Scotophorus di Schulze*; IV) *Gli studi sulla fotosintesi intorno alla metà del XVIII secolo*; V) *I continui progressi nella fotochimica da Scheele all'alba dell'Ottocento*; VI) *Le immagini alterabili di Thomas Wedgwood e la collaborazione con H. Davy*; VII) *Ultime scoperte prefotografiche: dai colori di Seebeck agli alogeni dell'argento*. La seconda parte comprende i seguenti capitoli: VIII) *Nicéphore Niépce dalle prime immagini fotografiche alla collaborazione con Daguerre*; IX) *Hercule Florence pioniere isolato della "photographie"*; X) *Louis Daguerre verso l'annuncio del Daguerreotype (1833-1839)*; XI) *L'attacco dell'inglese Talbot e la difesa francese*; XII) *Pionieri della fotografia e rivendicazioni incrociate a partire dalla prima metà del 1839*; XIII) *Un dono al "mondo intero": le istruzioni del dagherrotipo*; XIV) *Pionieri della fotografia in Francia negli ultimi mesi del 1839*; XV) *Ripercussioni mondiali: dalla "Dagherrotipomania" ai nuovi esperimenti del 1839 e oltre*; XVI) *L'eco dell'invenzione in Italia: notizie, bizzarre rivendicazioni e primi fotografi*.
Il volume, come è testimoniato dalla bibliografia e dall'indice dei nomi e delle cose notevoli, è il risultato dello studio di un numero elevatissimo di fonti primarie, quali documenti a stampa, manoscritti e immagini fotografiche. Le citazioni sono riportate in lingua originale con accanto la traduzione italiana. Inoltre il lettore può approfondire visivamente documenti fotografici di particolare interesse per i primi passi della fotografia. Insomma il saggio possiede tutte le caratteristiche e i requisiti di un'opera di elevato livello scientifico.

Note

1. Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale, V, Mineralogia e storia dell'arte*, traduzione e note di A. Corso, R.

Recensione di Guglielmo Manitta, Storia e origini della fotografia. Dalla camera oscura alle conseguenze dell'annuncio di Daguerre (1500-1839), Il Convivio Editore, Castiglione di Sicilia (CT) 2024, pp. 378

Mugellesi, G. Rosati, Einaudi Editore, Torino 1988, libro XXXV, 11-12, pp. 303-305.

Claudio Tugnoli

Recensione di Francesco Roat, Senza più io né mio. La mistica di Margherita Porete, presentazione di Marco Vannini, Le Lettere, Firenze 2024

Come citare questo articolo:
Claudio Tugnoli, *Recensione di Francesco Roat, Senza più io né mio. La mistica di Margherita Porete, presentazione di Marco Vannini, Le Lettere, Firenze 2024*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 24, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12064

Sappiamo molto poco di Margherita Porete, bruciata sul rogo in Place de Grève, a Parigi nel 1310 in quanto eretica; con lei fu arsa anche la versione originale della sua opera: *Specchio delle anime semplici*. Non sappiamo neppure come abbia vissuto il supplizio che le fu inflitto. Roat suppone che abbia affrontato con dignità il passaggio dalla vita alla morte, quella dignità con cui aveva affrontato il processo, respingendo con fermezza l'esortazione a ritrattare il contenuto del libro e ad abiurare alla propria concezione. Sarebbe interessante capire se l'accusa di eresia fosse fondata, oppure se essa non debba ascriversi all'intolleranza totalitaria che per secoli ha acceso roghi senza pietà. Il concetto di libertà religiosa, libertà di coscienza, di pensiero e di espressione, sostenuto con argomenti difficilmente confutabili da Spinoza nel suo *Trattato teologico-politico*, si sarebbe affermato in Occidente molti secoli dopo e con fatica. Oggi il totalitarismo, che si pensava sconfitto definitivamente, è riapparso avanzando pretese di legittimazione e di riconoscimento su scala globale. D'altra parte qualsiasi società si è sempre fondata sulla distinzione tra noi e loro, tra autoctoni e stranieri, tra maggioranza e minoranze. Se alla distinzione si aggiungeva la separazione, allora intervenivano diverse forme di repressione ed espulsione, che colpivano i cosiddetti "eretici". L'etimo del termine *eresia* rinvia infatti alla decisione di seguire liberamente una propria strada, di adottare una personale interpretazione delle Scritture. L'eretico mette in discussione l'idea che la verità sia quella decisa e imposta dall'autorità politica, la quale avverte il dissenso come una minaccia mortale e dunque cercherà di combatterlo sopprimendo i dissidenti man mano che si rendono visibili.

Lo *Specchio delle anime semplici* è un testo di altissimo quoziente spirituale e teologico, che aveva bisogno di un esegeta competente come Francesco Roat, il quale ha dedicato studi di notevole profondità e acume ad alcune figure della mistica occidentale (*La pienezza del vuoto. Tracce mistiche negli scritti di Robert Walser*, 2012; *Il cantore folle. Hölderlin e le poesie della torre*, 2016; *Religiosità in Nietzsche. Il vangelo di Zarathustra*, 2017; *Beatitudine. Angelus Silesius e Il pellegrino cherubico*, 2019; *Nulla volere, sapere, avere. I sermoni di Meister Eckhart*, 2022). Umiltà e carità sono le caratteristiche di cui ciascun essere umano dovrebbe dar prova, riflettendo sul monito di *Gn* 3,19 e sull'insegnamento di Gesù (*imparate da me, che sono mite e umile di cuore*: *Mt* 11,29). Ma condursi secondo il principio dell'umiltà significa mettere in secondo piano la ragione umana – la prepotenza della logica – e affidarsi alla fede in Dio, intesa non come adesione ai dogmi della religione e accettazione senza riserve di tutto ciò che sopraggiunge lungo il cammino. Affidarsi a Dio in umiltà significa accettare che sia fatta la volontà di Dio e dunque accogliere qualsiasi evento in quanto espressione del volere divino. L'Anima che si conduce secondo umiltà tuttavia non è sottomessa a nient'altro che alla volontà di Dio: e qui sta tutta la sua libertà. L'Anima è libera dai mercanteggiamenti e compromessi mondani, non è corrotta dall'illusione di beni effimeri, ma soprattutto è libera dalla propria volontà, se lo Spirito la guida.
L'affrancamento da pretese, brame, aspirazioni, avversioni, attaccamenti corrisponde al distacco di Dio stesso. Roat riprende un passo di Meister Eckhart, per il quale il distacco spirituale dal mondo è il requisito per entrare nella dimensione mistica: il mistico «distaccato e libero da ogni mercanteggiamento in tutte le sue opere, non va in cerca del proprio bene, nel medesimo modo nel quale Dio è distaccato in ogni sua opera e libero, e non va in cerca del proprio bene» (p. 25).
Chi pratica la carità in senso proprio e radicale non ha cura di sé, non avendo nulla di proprio e adoperandosi per gli altri senza chiedere alcuna ricompensa. L'Anima che si affida completamente alla volontà di Dio vive nella pace incorruttibile, nessuno può toglierle nulla, dato che non possiede nulla. La rinuncia alla volontà propria implica persino la rinuncia dell'Anima a intraprendere un percorso di avvicinamento a gradi spirituali sempre più elevati, che sarebbe espressione di «mera brama egoica, pura filautia o amore eccessivo di sé» (p. 28). L'Anima che abbia realizzato il distacco radicale, l'Anima alla quale non è possibile insegnare nulla, alla quale nulla si può togliere o dare sentendosi del tutto assimilata a Dio stesso, senza mediazione alcuna, non doveva essere fraintesa quasi che mettesse da parte come irrilevante o superfluo ogni elemento di mediazione ecclesiastica e la stessa Scrittura?
La rinuncia alla volontà propria comporta l'abbandono di ogni attesa, da parte della Carità, di qualsiasi ricompensa, terrena o ultraterrena. E Roat con l'acribia dello studioso di lunga memoria riprende Eckhart su questo punto di convergenza con la Porete: «Se cerchi Dio e lo cerchi per il tuo proprio utile o per la tua beatitudine, invero non stai cercando Dio» (p. 35).

Il distacco dell'Anima dal mondo mentre si avvia a indiarsi ha come conseguenza il totale disinteresse e svalutazione delle virtù tradizionali, le quali mantengono l'attaccamento al proprio io, nella vana pretesa di poterle vantare come premi a se stesse. La pratica delle virtù dovrà essere intesa come non strumentale, priva di scopo utilitaristico o egocentrico, come sarebbe l'aspirazione a progredire nella reputazione. D'altra parte, se il distacco è totale, non contano più nulla la reputazione, la ricchezza o la povertà, l'essere amati oppure odiati, la dannazione eterna o la beatitudine eterna. L'Anima che sotto la guida dello Spirito ha raggiunto di distacco perfetto, è Amore divino e tutt'uno con Dio stesso; essa così scavalca ogni forma di mediazione, controllo, verifica, istituzione e giustificazione da parte di questo mondo, finalmente smascherati come irrisori e inutili. Né va dimenticato che la Ragione esprime l'impegno a raggiungere per gradi la verità mediante l'argomentazione logica in ogni sua forma. E che cos'è l'argomentazione se non una mediazione che permette di distinguere il vero dal falso e di asseverare enunciati che si è obbligati a riconoscere come indubitabilmente veri? E se respingiamo la logica, come fa ogni mistico, avremo annullato i presupposti per riconoscere gli opposti: sapere/ignoranza, volontà/noluntas, ricchezza/povertà, vero/falso. Al mistico non importa nulla di non sapere, convinto di possedere la vera conoscenza.
Che ne sarà dell'Anima dopo la morte? La morte della volontà (*mors mystica*) implica l'impossibilità di ritrovare l'Anima, dopo che si è unita a Dio, «non sussistendo più quale monade isolata ma facendo ormai parte della Totalità, dell'Uno» (p. 45). Con riferimento all'antica sapienza indiana, Roat spiega che la vera Realtà secondo la Porete va colta «oltre ogni distinzione/separazione: fra *uno* e *due*, spirito e mondo materiale, anima e Dio, singolarità e molteplicità, soggetto e oggetto» (p. 47). Il rapporto con il Divino, se inteso come oltre ogni distinzione e separazione, esclude necessariamente la pretesa che Dio risponda alle richieste e agli interrogativi dell'implorante. E anzi se la mia volontà si è completamente e sinceramente arresa alla volontà di Dio, la preghiera non ha più ragion d'essere. Che cosa deve chiedere un'Anima già pienamente completa in Dio, un'Anima per la quale il solo bene è l'Amore divino e che è perfettamente consapevole del proprio nulla? Un passo riportato da Roat illustra in sintesi efficace teologia, ontologia e antropologia di Margherita Porete: «Fintanto che io non voglio niente, dice quest'Anima, io sono sola in lui (Dio) senza me stessa, e del tutto libera, e quando voglio qualcosa, dice lei, io sono con me, e così ho perduto la libertà. Ma quando non voglio niente, e ho perduto tutto all'infuori del mio volere, allora non ho bisogno di niente; esser libera è la mia condizione» (p. 65).
L'idea della *noluntas* come distruzione dell'io è l'idea centrale della visione mistica, da Plotino a Simone Weil. Coloro che mantengono l'attaccamento al proprio io sperando e desiderando, sono morti spiritualmente. «La morte *rispetto allo spirito*, commenta Roat, ci mostra l'insignificanza di ogni asserto dottrinale, comporta la scomparsa di ogni supponenza intellettuale rispetto a quel mistero che è consuetudine chiamare Dio; così

l'anima che ha fatto propria tale *estinzione*, grazie a essa perviene alla povertà decantata da Eckhart: quella tipica del mistico che "nulla sa" e niente vuole sapere dell'ambito divino. Deve infatti perire/scomparire ogni anelito: sia esso rispetto alla *salvezza dell'anima*, che all'ottenimento di qualsivoglia *stato* paradisiaco o liberatorio. Pure la ricerca/*sete* di Dio ha da venir meno» (p. 78). Lo stesso Eckhart non avrebbe chiesto a Dio di liberarlo da Dio? E Angelus Silesius non avrebbe inteso il distacco come rinuncia anche a Dio?
Il capitolo 92 dello *Specchio delle anime semplici* spiega come «l'Anima si libera di Dio, di sé medesima e del suo prossimo», una innegabile presa di distanza dall'ortodossia della religione cristiana (secondo la concezione dell'epoca), che certamente aggiungeva ulteriori "motivazioni" rispetto al giudizio di condanna di Margherita Porete in quanto eretica. Vale la pena riportare il giudizio di Marco Vannini, commentato dallo stesso Roat, in rapporto al significato del proposito di liberarsi di Dio: «Abbandonare Dio per Dio: questo uno dei motivi più forti della spiritualità di Margherita, come di quella eckhartiana. Significa lasciare il Dio determinato nei modi, definito sulla base dei nostri desideri, dei nostri bisogni, delle nostre volizioni (infatti la liberazione da Dio è in stretto rapporto con quella da noi stessi e dal nostro prossimo, che è termine dei nostri legami), perché, nel vuoto così fatto, possa prendere posto la vita stessa della Divinità senza modo, nella quale tutto, assolutamente tutto, è accolto in pace infinita» (p. 98). In ogni caso si cercherebbe invano di fissare una teoria del mistico, il quale è interessato unicamente alla liberazione dal proprio ego e a vivere l'esperienza dell'Unità tra io e Dio – l'Unità che paradossalmente è chiamata a unificare la stessa dualità che pure deve presupporre e "guarire".
Margherita Porete descrive sette gradi dell'ascesi mistica. Il settimo grado non è raggiungibile in vita. Nel sesto stato secondo la Porete, «l'Anima non si vede affatto» e non vede nemmeno Dio, ma «Dio si vede in lei». Il seguito è una prova lampante dell'inadeguatezza del principio di non contraddizione rispetto al discorso mistico: «Lei non vede niente che esista, fuorché Dio stesso, che è, e in cui ogni cosa è; e ciò che è, è Dio stesso; e perciò lei non vede se non lei stessa, poiché chi vede ciò che è, non vede fuorché Dio stesso, che si vede in questa stessa Anima, nella propria maestà divina». Roat ci ricorda che Eckhart ha espresso un convincimento analogo nel *Sermone 12*: «L'occhio con il quale vedo Dio è lo stesso occhio con cui Dio mi vede; il mio occhio e l'occhio di Dio non son che un solo occhio, una sola visione, una sola conoscenza e un solo amore» (p. 142). Il tentativo di enunciare mediante il linguaggio il superamento della separazione nell'Unità non può riuscire senza contraddizioni e apparenti nonsense, in virtù dei limiti che il linguaggio oppone alla comunicazione dell'esperienza mistica, la quale *contraddice* il fondamento stesso di ogni discorso.

Angela Zangaro

Riflettendo sul romanzo di Daniele Mencarelli, Brucia l'origine

Come citare questo articolo:
Angela Zangaro, *Riflettendo sul romanzo di Daniele Mencarelli, Brucia l'origine* , «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 25, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12207

Lungo il transito dell'apparente dualità…[1]

Si nasce con due braccia, due gambe, due occhi e sempre più di frequente accade che una stessa vita si sdoppi.
Questo succede quando il nostro passato non coincide più con quello che siamo nel presente e così la vita di ieri e quella di oggi sono come il latte e l'olio in un bicchiere: vorremmo che si amalgamassero eppure ci affascina vederli così, uno sull'altro che non riescono a mescolarsi.
Capita che quando il presente è sdoppiato le due vite scorrono parallele senza incontrarsi mai: a volte sono gli stessi protagonisti a desiderare che ciò non accada, a cominciare dal protagonista di *Brucia l'origine*, il nuovo romanzo di Daniele Mencarelli in cui Gabriele Bilancini, un trentacinquenne cresciuto nella periferia del quartiere Tuscolano di Roma, realizza il suo sogno a Milano affermandosi come uno dei dieci designer emergenti più quotati al mondo.
A scovare questo talento il grande maestro milanese Franco Zardi, *un artista rinascimentale,* ma le capacità di Gabriele erano state già rese note dalla sua maestra delle elementari, che fece notare alla madre come il bambino fosse stato in grado di progettare una casa, con tanto di "divano comodo e spazioso", così recitava la legenda; non a caso, dopo aver creato la poltrona Bilancia che gli aveva aperto le porte del successo sarà anche padre del divano Novus.
Quel divano è la sintesi della sua vita, un passato incancellabile che cerca spazio in un presente troppo diverso per capirlo.
A portare il giovane così in alto solo la sua tenace passione e i sacrifici sovrumani per

raggiungere lo stesso livello culturale degli abitanti della Milano bene.
Si trasferisce a Milano, è come uno dei naufraghi de *La zattera della medusa*: lui ce l'ha fatta.
Dalla luce di un faro in mare, Gabriele passa alla luce dei riflettori degli ambienti chic milanesi.
Non basta. Il giovane non sarà accecato solo dal successo, ma anche dalla figlia di Zardi che ricambia il suo amore.
Dall'approdo a Milano tutto sembra perfetto, equilibrato, come un'opera di design; la sua è la storia di un ragazzo cresciuto in una famiglia semplice che fa fortuna grazie al suo talento lasciando a casa i genitori – meccanico di motorini il padre Mario, casalinga la madre Tania – e gli amici che fanno fatica a sbarcare il lunario o semplicemente a mantenere un buon equilibrio mentale, sopraffatti da tutto ciò che può essere misero, dallo stipendio al modo di percepire il mondo circostante.
Questi i protagonisti della vita che Gabriele si è lasciato alle spalle a Roma, quelli che si vantano del solo fatto di conoscerlo e contemporaneamente insinuano che lui possa aver usato delle scorciatoie per arrivare al successo.
Una volta arredata la sua nuova vita, Gabriele non vuole guardarsi indietro fino a quando decide di tornare per qualche giorno a Roma per i quarant'anni di matrimonio dei genitori ed è proprio qui che il latte di Milano si sovrappone ma senza mischiarsi all'olio di Roma rimanendo nello stesso bicchiere che altro non è che la vita del nostro protagonista.
Le pubblicità affisse ovunque, anche sugli autobus urbani, non fanno altro che ricordarci quanto sia facile e veloce raggiungere Roma da Milano, ma spesso risulta più difficile partire da zero e diventare un promettente designer che viaggiare per sole tre ore e mezza.
Ci capita di rimandare all'infinito le cose che ci spaventano, quando sarebbe meglio affrontarle subito.
Allora in punta di piedi Gabriele torna e sa bene sia cosa lascia a Milano che quello che troverà a Roma. Il divario tra le due città e le due vite del giovane designer è lampante, fin dalla prima frase del nuovo romanzo di Mencarelli.
Si parte dalle differenze circa le abitudini culinarie, una vera e propria religione dall'Italia centrale in giù. Gabriele vuole mimetizzarsi tra i componenti della sua famiglia, sente la necessità di camuffarsi tra gli altri ovunque vada, ovunque viva, mangia insaccati e formaggi al ristorante per poi chiedere a sua madre tra le stanze arredate senza gusto, che non vorrebbe mai mostrare a Camilla e a Franco Zardi, solo pasti leggeri. Le abitudini alimentari: un aspetto che spesso passa inosservato e denota un divario lampante tra Nord e Sud.
Come un aereo in avaria, gli amici di tutta una vita di Gabriele si schiantano al ristorante in cui la famiglia Bilancini festeggia l'anniversario e il ritorno del figlio prodigioso anziché prodigo.

A volere questa *réunion* Tania, che di incontri ne organizzerà diversi durante il soggiorno del figlio a Roma, spinta probabilmente dal desiderio inconscio di riportare il figlio vicino a sé, come se la regola fosse partire poveri per poi tornare più ricchi.
Non sappiamo se Tania davvero in cuor suo avesse in mente tutto questo né risulta contemplabile un giudizio di qualunque tipo nei confronti dei vivissimi personaggi di Mencarelli che *se non sono gigli son pur sempre figli vittime di questo mondo.*
Lasciamo che accada ciò che vogliamo che accada ed evitiamo di fare ciò che possa turbare quello che crediamo sia l'equilibrio trovato: sarà per questo che Gabriele evita di vedere i suoi amici di una vita per ben otto anni?
Nel momento in cui ha lasciato Roma per raggiungere senza indugio Milano qualcosa tra lui e i suoi amici si è spezzato per sempre, nel presente hanno ben poco di cui parlare e non perché conducono vite diverse o perché lui ha raggiunto la ricchezza che gli altri possono solo desiderare, ma perché pur crescendo sono rimasti immobili.

«Dico, come hai fatto a rimane' uguale a otto anni fa, stesso… tutto, stessi posti, stessa vita, identico a come te ricordavo, come hai fatto?»
Sembra un complimento, e forse lo è, oppure è l'esatto contrario: un insulto. La constatazione di un'immobilità al limite dell'umano, meglio, la reiterazione della stessa vita senza null'altro a volere.»

Li guarda con affetto fin quando scontrarsi con alcuni di loro risulterà inevitabile.
L'immobilità dei suoi amici, il fatto che abbiano coltivato nel tempo sentimenti e ideali totalmente opposti ai suoi, lo porterà in un vicolo di emozioni senza uscita.

«Per me, il lavoro è un'oasi protetta. Mi ha snervato stare qui… non mi ci ritrovo. Non pensavo che fermarmi qualche giorno in più mi stranisse così. Il mondo è cambiato ma qua è rimasto tutto immobile. Non mi ci ritrovo più. Anche con quelli di casa mia. E non faccio che tormentarmi per il senso di colpa, pe' tutto. Non parliamo degli amici. Sai, quelli che pensano che i soldi siano davvero la panacea per tutto.»

Così come constatare che anche far parte di un'élite milanese non sia garanzia di felicità.
D'altronde, se i suoi amici non fanno altro che imitare la ricchezza, come sarà possibile far capire loro che ricco non è necessariamente sinonimo di felice?
Il grumo di malessere che lo aveva tenuto lontano da Roma per anni, che lo aveva portato a nascondere a Camilla molte informazioni sulle sue origini, cresce sempre di più dentro di lui o forse sarebbe meglio dire che semplicemente si risveglia.
Disorientato in ognuna delle sue vite, infelice tra gli infelici.

«Io, con il design, so' stato il più fortunato. Lo so che lo pensate. Ed è vero. Però ve vojo di' una cosa. Non credete… i traguardi che sognavamo da ragazzini, io l'ho raggiunti, e non è come me l'immaginavo. Alla fine, me sembra tutta una guerra tra formiche. Ce fanno desidera' tante cose, ce

mettono tante vite davanti come modelli, ma poi? Quello che conta veramente è sta' bene con noi stessi, o almeno non in guerra.»

Un vortice di dolore urla in Gabriele ma in questo non è solo e non lo sa: tutto e tutti ancora una volta chiedono salvezza[2].
Daniele Mencarelli, poeta e scrittore italiano, non smette di compiere un'azione di cui i lettori necessitano come l'aria: al pari della poetessa polacca Wislawa Szymborska riesce a far traslocare la vita così com'è su carta, arricchendo romanzo dopo romanzo il testo sacro della vita di esseri perfettamente imprecisi: gli uomini.
Nei suoi romanzi c'è posto per ogni lettore, da chi ha dovuto parlare almeno una volta con uno psichiatra, a chi non sa che avere figli *sani* non è scontato, a chi sa cosa significhi non avere figli *sani*[3], a chi non era sensibile e lo è diventato, a chi lo è sempre stato troppo.
C'è posto per la me lettrice che pensava di viaggiare verso una meta e invece giunge ad un'altra destinazione, cosa che avviene quasi per ogni romanzo di Mencarelli; e avendo letto superando il limite di velocità, non ha potuto che schiantarsi su un finale sempre nuovo e sorprendente con il cuore tramortito ma pieno di gratitudine.

Note

1. Franco Battiato, *Nomadi*
2. Daniele Mencarelli, *Tutto chiede salvezza*, Milano, Mondadori, 2020; vincitore del Premio Strega Giovani 2020.
3. Daniele Mencarelli, *Fame d'aria*, Milano, Mondadori, 2023.

Francesca Nepori

L’ossessione infinita. Sul Dizionario del bibliomane di Antonio Castronuovo

Come citare questo articolo:
Francesca Nepori, *L’ossessione infinita. Sul Dizionario del bibliomane di Antonio Castronuovo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 26, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12251

Chi studia la storia del libro si troverà, prima o poi, a dover fare i conti col fenomeno del collezionismo librario, fondato sulla dolce passione della bibliofilia, fenomeno ricco di caratteri umani e degno di analisi. Non a caso il tema sta destando sempre maggiore interesse, e negli ultimi tempi si sono moltiplicate le proposte saggistiche dei “libri sui libri”. Spicca tra questi il *Dizionario del bibliomane* di Antonio Castronuovo (Sellerio, 2021), presto diventato un fenomeno culturale: decine di recensioni nelle più importanti testate giornalistiche, numerose segnalazioni in blog per amanti di libri, oggetto sui social-media di riconoscimenti da parte di chi lo ha letto e ne ha apprezzato l’acume, lo stile ironico e la prosa colta e lucente.
In parole semplici: l’autore ha percorso nelle sue pagine i fenomeni della bibliofilia e bibliomania mediante una struttura singolare: una collana di 225 brevi prose saggistico-narrative collocate in ordine alfabetico, arguta caricatura di un dizionario tematico. È una struttura che stimola alla libera lettura: non è necessario seguire l’ordine della paginazione, e la disposizione alfabetica serve solo ad assegnare al libro una parvenza di stabile architettura. La logica che tiene legate le diverse voci è infatti fondata sulla similitudine analogica: si può partire da qualunque pagina e leggere la scena che si vuole, come se i lemmi fossero un mazzo di carte da gioco da mescolare a piacere.
Da «accudire tarli» ad «apatia libraria», da «vendere autografi» a «fette biscottate», da «calpestare libri» a «crollo dei prezzi», da «geometrie di scaffale» a «letti tutti?», Castronuovo si muove con arguta intelligenza – addirittura con una sorta di maliziosa furbizia – all’interno del mondo del libro e ci insegna come questo universo non sia statico, fisso, immobile come le biblioteche con i loro ben ordinati scaffali tendono a rappresentarci, ma sia invero una dimensione alimentata da libri bruciati, rubati, sottratti alla vista, comprati, venduti, prestati e mai restituiti; e popolata, a sua volta, da personaggi strambi,

maniaci, eclettici, astrusi, malati, ossessivi che nulla hanno a che vedere con le figure istituzionali che il mondo accademico rappresenta nei propri manuali disciplinari. Ogni voce è inoltre arricchita da riferimenti bibliografici, rimandi ad altri testi, non altro che la mappatura delle letture dell’autore, testimonianza concreta della sua bulimia libraria e substrato dai tratti parascientifici che l’ha guidato nell’impresa. E come ogni bibliografia che si rispetti, quella elencata a piè di voce muove il lettore ad altri vagabondaggi librari, al desiderio di altri testi, che è poi il fine ultimo che ogni libro dovrebbe avere.
Il titolo del volume è chiaro: si parla di bibliomania, degenerazione ossessiva della bibliofilia, impulso irrefrenabile per il quale si continua ad acquisire libri ben sapendo che li si accumulerà senza leggerli. Ma il modo con cui l’autore affronta il tema è stravagante: si cala tra collezionisti e bibliotecari, librai e antiquari, tra bibliologi e bibliografi, tra scrittori e lettori e li usa come bersaglio del proprio sarcasmo, uno scherno però sempre garbato. Pezzo a pezzo, l’autore spalanca la scena variopinta dei “morbi librari”: commedia eccentrica che porta in scena decine di morbose frenesie, senza nemmeno risparmiare l’autore medesimo.
Il tema centrale del libro è narrato ramificando l’albero delle specie che abitano il morbo bibliomaniaco. Non vi si trovano soltanto le note famiglie di bibliolatria, bibliofagia e biblioclastia: la luce si accende su molti altri fenomeni conturbanti, su specie ignote battezzate con stuzzicanti neologismi, allargando il campo delle schedature patologiche anche al mondo femminile, ugualmente tormentato. Alla fine si ha l’impressione di aver visitato un nosocomio di tutte le patologie possibili, tale è il numero delle manie su cui il libro spazia.
Le figure offerte alla nostra curiosità sono le stesse che percorrono le pagine dei manuali accademici di storia del libro. Il vescovo Richard de Bury, il quale, secondo il suo biografo William de Chambre, era un vero e proprio «maniaco» e «aveva più libri lui di tutti gli altri vescovi inglesi messi insieme. Aveva una libreria in ognuna delle sue residenze e, dovunque si trovasse, nella sua camera da letto c’erano libri dappertutto, tanto che era difficile non calpestarli». Un altro personaggio è Antonio Magliabechi, erudito vissuto a cavallo tra Sei e Settecento, bibliotecario alla corte dei Medici «noto per aver lasciato i suoi trentamila volumi a beneficio della città, che ne fondò una biblioteca – la Magliabechiana appunto, primo nucleo della Nazionale di Firenze». Magliabechi, continua il nostro autore recuperando alcuni aneddoti di Giuseppe Fumagalli, altro grande bibliografo e bibliotecario, «era in ogni caso tutt’uno con i suoi libri, non aveva tempo da perdere e leggeva mentre si cibava, lasciando tra le pagine come segnalibri fette di salame». Il lemma da cui sono tratte le citazioni magliabechiane è «Guanciali e coperte», e l’esempio scelto – uno tra i tanti – permette di approfondire un altro aspetto del libro, composto non da vere e proprie voci lessicali ma da *loci* (non) *communes*.
Se la storia della bibliografia ci ha insegnato che i *loci communes* sono *argomentorum sedis*,

luoghi in cui ritrovare facilmente un argomento, un tema e in questo caso una patologia libraria, quelli di Castronuovo sono ripostigli tematici non comuni, illogici, astrusi, in quanto non solo è assente un legame logico e sequenziale che li tenga assieme, ma sono disordinati, disomogenei, non consequenziali, come l’eccentricità dell’argomento rappresentato, e tuttavia cuciti l’un l’altro da un filo rosso che il lettore bibliofilo ben coglie.
Per il resto, graziose stranezze, simpatiche stravaganze, a cominciare dalla primitiva scelta di accumulare in una abitazione privata una massa di libri di scomoda gestione. E a partire da questa base, gli episodi narrati nel libro sono uno più intrigante dell’altro: una gerla di episodi e ossessioni che emergono a ogni pagina, in una spettacolare casistica. E tutto questo lungo uno stile ricercato ma terso, sempre umorale. Singolare prodotto spiritoso, il *Dizionario del bibliomane* indaga con disinvolta eleganza quell’intreccio di tormenti di cui eravamo solo vagamente consapevoli. Pur vivendoli anche noi tutte le volte in cui, dentro una libreria, ci coglie la brama pressoché incontenibile di acquistare uno, anzi due, forse tre nuovi libri.

Valentina Ricci

Matteo Cavezzali, A morte il tiranno, Storielibere.fm, 2020

Come citare questo articolo:
Valentina Ricci, *Matteo Cavezzali, A morte il tiranno, Storielibere.fm, 2020*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 27, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12069

A morte il tiranno è un podcast ideato, scritto e montato tra il 2019 e il 2020 da Matteo Cavezzali e Gianni Gozzoli, il frutto della loro prima collaborazione. Cavezzali è scrittore e giornalista, con i suoi romanzi ha vinto il Premio Comisso e il Premio Volponi e dal 2020 lavora per Radio Rai come autore di podcast; Gozzoli è autore e podcaster per Radio Rai, Storielibere.fm, Audible Italia e dal 2010 è formatore radiofonico e di podcast per vari enti nazionali e privati.
A morte il tiranno (in seguito anche libro edito da Harper Collins) è stato pubblicato sulla piattaforma Storielibere.fm, e racconta di sei attentati contro il Potere e contro coloro che lo impersonificavano avvenuti durante la storia moderna e contemporanea. Da un ascolto superficiale si può già capire che ogni puntata è riservata alla narrazione di un attentato, e che nell'arco di 35-45 minuti tale narrazione restituisce la storia personale dell'attentatore, un tentativo di profilazione psicologica e il contesto storico e sociale in cui si muoveva. Tuttavia il podcast non si riduce al racconto storicamente esatto delle singole imprese di Gaetano Bresci, Guy Fawkes, Gavrilo Princip, Violet Gibson, John Hinckley Jr. e Robespierre (rispettivamente attentatori di Umberto I, Giacomo I, Francesco Ferdinando, Mussolini, Reagan e Luigi XVI), ma racchiude delle vere e proprie narrazioni, andando ad ampliare la ricostruzione scientifica dei fatti e delle loro cornici socio-politiche, e restituendo all'ascoltatore un racconto preciso e accattivante allo stesso tempo. Questi due binari su cui si muove la narrazione, uno di ricerca scientifica, l'altro di letteratura e di finzione, si fondono nella voce narrante di Cavezzali, che passa con scioltezza dalla lettura del contenuto di una fonte storica alla descrizione fittizia dello stato del protagonista della puntata, accompagnando l'ascoltatore in questi passaggi con continuità e scorrevolezza.
La parte storica è quella su cui si basano tutte le puntate: il punto di partenza è il fatto, e la sua ricostruzione, sempre imparziale, si appoggia su fonti che non mancano di essere citate. Si pensi ai file audio in cui si sente la voce di Mussolini aizzare la folla o affermare «io non

ho creato il fascismo, l'ho tratto dall'inconscio degli italiani» (quarta puntata), al continuo citare materiali d'archivio appartenenti alle indagini su John Hinckley Jr. (quinta puntata), o più banalmente alle ricostruzioni biografiche degli attentatori. Lo scheletro delle puntate così composto è arricchito da elementi tipici di una narrazione letteraria: oltre ai già citati tentativi di ricostruire i pensieri e gli stati d'animo dei personaggi, è proprio la struttura dei racconti che si può ricondurre alla narrativa più che alla saggistica. I flashback, gli incipit *in medias res*, il continuo spostamento di focus dalla figura dell'attentatore a quella della persona aggredita senza soffermarsi mai su un argomento per più di qualche minuto (tre o quattro al massimo): sono tutti accorgimenti delle fasi di scrittura e montaggio che hanno dato vita a un prodotto sia storico, sia di consumo, in cui scienza e narrativa si combinano e si bilanciano a vicenda. A complicare tale struttura già intricata intervengono tanti input provenienti da altre discipline: citazioni di opere letterarie e cinematografiche, spiegazioni di dottrine filosofiche e teologiche; l'insieme di questi materiali tanto eterogenei concorre a restituire un quadro delle vicende narrate più completo possibile. Sembra quasi di trovarsi davanti a una rimediazione di un programma televisivo di divulgazione scientifica per il grande pubblico, dove al racconto del presentatore si alternano video d'archivio o scene ricostruite con attori in costume, citazioni di opere e interviste agli esperti.

A ciò si aggiunge un sapiente uso dell'audio: frequenti e brevissime pause nel flusso narrativo contribuiscono a incalzare il ritmo della narrazione e a renderlo alquanto scorrevole, mentre i suoni utilizzati per riempire tali pause (sia che si tratti di materiali di archivio, sia che si tratti di effetti sonori di repertorio), hanno il compito di prendere per mano l'ascoltatore e farlo immergere gradualmente e a fondo nell'atmosfera dei racconti. Più il processo di immersione è efficace, più il podcast riesce a trattenere l'attenzione dell'ascoltatore e a farlo affezionare alla trama. Anche il tono di voce calmo e pacato di Cavezzali contribuisce ad accrescere il legame personale tra podcast e ascoltatore: l'atteggiamento più simile a quello di chi sta raccontando una storia a un amico, che a quello di un professore in cattedra restituisce una forte sensazione di familiarità.

Da un punto di vista formale, *A morte il tiranno* presenta alcune caratteristiche ricorrenti che lo rendono riconoscibile e unico rispetto agli altri podcast. In primo luogo i titoli delle puntate composti da due parti: la prima è un nucleo di poche parole che rimanda in modo criptico al contenuto della puntata stessa, la seconda presenta sempre i nomi dell'attentatore e della sua vittima separati da un *vs*, come se i due si scontrassero in una sfida sportiva. Nell'arco delle puntate la voce stessa di Cavezzali è un elemento identificativo del prodotto grazie al tono pacato e all'accento ravennate che la contraddistingue. A questa si aggiungono un motivetto lento e molto breve, che si ripete all'inizio di ogni puntata e, talvolta, in sottofondo durante il racconto, e il rumore di due spari alla fine di ciascuna puntata.

Anche la struttura degli episodi, pur mantenendo la complessità sopracitata e un impianto

irregolare da uno all'altro, presenta alcuni assetti ricorrenti, che fungono da bussola per l'ascoltatore. Innanzitutto l'incipit: ogni episodio inizia con il suono del momento del rispettivo attentato (gli spari e la folla che urla spaventata, la filastrocca sullo sventato colpo di Stato del 5 novembre 1605 in Inghilterra, il rumore della lama della ghigliottina che scende sul collo del condannato a morte) e un aneddoto intrigante legato alla vicenda, un assaggio del racconto che seguirà che ha il compito di accendere la curiosità di chi ascolta. In seguito, una volta dentro la puntata, si susseguono sempre tre voci differenti: oltre al narratore principale, in tutti gli episodi intervengono due esperti, uno psicoterapeuta, il dott. Enrico Ravaglia, e uno storico, il dott. Alessandro Luparini. I loro interventi, della durata variabile di alcuni minuti, offrono uno sguardo approfondito rispettivamente sul mondo interno ed esterno degli attentatori: anche se sembrano approcci molto distanti, quello che li accomuna è lo scopo finale, ovvero l'indagine delle motivazioni che hanno spinto le sei persone in esame a compiere un gesto estremo in nome dei loro ideali. Tale ricerca – che non avrà mai una risposta definitiva – è il motore che muove tutti i racconti, la motivazione profonda che spinge Cavezzali a raccontare e il pubblico ad ascoltare. Talvolta essa è dichiarata esplicitamente, talvolta è sottintesa, ma in ogni caso è la strada che il narratore vuol far intraprendere all'ascoltatore e attraverso cui si viene trascinati se ci si fa catturare dal concerto di tutti elementi analizzati finora.
Un'altra domanda di ricerca fondamentale di *A morte il tiranno*, che avvicina la narrazione alla finzione letteraria, è quella che interroga l'ascoltatore su cosa sarebbe successo se i fatti fossero andati diversamente: se Francesco Ferdinando non fosse morto, si sarebbe evitata la Grande Guerra? Se la congiura delle polveri fosse andata a buon fine, quali sarebbero state le conseguenze del più grande attentato terroristico della storia? Se Violet Gibson avesse ucciso Mussolini, la storia europea si sarebbe dipanata diversamente? E così via per tutte le puntate. Questo interrogativo non ha alcuna valenza ai fini di una ricerca storica, ma stimola la fantasia dell'ascoltatore, lo fa infiammare e appassionare alle vicende raccontate, aggiungendo pathos ai racconti.
In conclusione, si può affermare che in *A morte il tiranno* Cavezzali e Gozzoli sfruttano tutte le caratteristiche narrative di un podcast: la commistione di tanti generi e prodotti culturali diversi; la mediazione di una disciplina scientifica con metodi e finalità tipici della narrativa; l'uso della potenza evocativa dell'audio privato dell'immagine, che costringe l'ascoltatore a fare uno sforzo immaginativo, e a farsi coinvolgere profondamente all'interno della storia stessa. L'insieme di questi elementi ha conseguenze positive sulla fruizione del prodotto, ma gli ascoltatori devono essere consapevoli dei limiti. La verità storica, pur essendo presente, talvolta viene messa da parte in favore di una piacevolezza e funzionalità narrativa che rispondono all'obiettivo principale di questi prodotti mediatici: l'intrattenimento e lo svago.

Come avete scelto il soggetto del podcast e perché proprio queste sei storie?
Matteo. Il podcast nasce da un libro che ho scritto precedentemente, *Nero d'Inferno*, in cui racconto la storia di un italiano, Mario Buda, che fece saltare in aria Wall Street nel 1920. Per scrivere quel libro avevo consultato una serie di documenti che aprivano un'altra storia: Buda era passato da diverse città negli Stati Uniti, in particolare Patterson, dove c'era un'attiva comunità italiana anarchica e sovversiva, da cui poco prima era passato anche Gaetano Bresci. Così tra i documenti che mi servivano mi sono ritrovato anche quelli che contenevano l'incredibile storia di Bresci, della compagnia anarchica che si riuniva nel seminterrato di un albergo di italoamericani, e di come avessero deciso chi avrebbe ucciso il re Umberto I facendo una lotteria. Avevo deciso che la storia successiva l'avrei scritta su questo argomento, ma mentre raccoglievo documenti, mi sono imbattuto in quella di Violet Gibson, e mi sono detto che sarebbe stato il lavoro ancora successivo. Andando avanti in questo modo mi ero programmato tantissimi lavori per i prossimi anni, perciò ho pensato di trattare il tutto diversamente. Nel frattempo ho conosciuto Gianni e insieme abbiamo pensato di creare una serie podcast per sperimentare un linguaggio nuovo e riuscire a raccontare tante storie.
Gianni. È stato il primo lavoro insieme, era il 2019, in quel momento si era agli albori dei podcast. Appena abbiamo proposto il pitch del progetto a Storielibere lo hanno approvato. Abbiamo scelto sei tra tutte le storie che Matteo aveva trovato (le altre sono nel libro): la selezione ha premiato quelle che ci sembravano più adatte per una narrazione a voce, quelle che ci interessava di più raccontare, che si prestavano meglio al montaggio audio e al modo stesso di raccontare che ha Matteo.

Il libro è successivo al podcast?
M. Sì, il podcast stava andando bene e Harper Collins mi ha chiesto di farne un libro. Così ho pensato di creare un prodotto più approfondito e autonomo, inserendo quattro storie inedite e alcune parti che per l'audio non avevamo utilizzato.

Nel podcast si trovano tanti input diversi, storici ma anche letterari, psicologici, filosofici, ecc… pensate che doverli maneggiare con un prodotto mediatico di solo audio abbia favorito maggiormente la convivenza di tante discipline diverse e dei vari registri che queste richiedono, rispetto a un medium scritto?
G. Sicuramente sì: con il libro si ha solamente la forma scritta e l'unica azione possibile è leggere. Il podcast invece, avendo la voce, i suoni e le musiche, permette di andare oltre la parola. Per esempio, per la puntata su John Hinckley Jr. abbiamo usato il suono del momento dello sparo a Reagan, e questo non si può rendere in un libro: sicuramente il podcast ha una forza evocativa maggiore, riesce meglio nel prendere per mano l'ascoltatore e guidarlo dentro al racconto. In *A morte il tiranno* i suoni dovevano essere molto presenti

proprio per tutti questi motivi. Poi ogni medium ha i suoi pro e i suoi contro, nel libro si sono potuti inserire molti più dettagli e più storie.

Questo podcast nelle sue modalità di racconto e spiegazione dei fatti mi ha ricordato i programmi di divulgazione scientifica che si possono trovare in televisione. Avete sperimentato delle differenze tra un prodotto di divulgazione fatto per la televisione e uno fatto per il solo ascolto? (esclusa l'assenza dell'immagine per il secondo)
M. Innanzitutto noi avevamo molta libertà, quindi abbiamo deciso di sperimentare mettendo insieme tante cose diverse perché l'idea ci divertiva. Sicuramente con l'audio c'è la possibilità di far immaginare agli ascoltatori quello che è successo realmente, mentre il video ha il pregio di mostrare direttamente le cose, ma può essere anche un limite: su alcune vicende storiche le documentazioni visive scarseggiano, e quando ci sono si ripetono e sono legate al bianco e nero, quindi creano molta distanza tra la storia e il pubblico. Se, invece, il pubblico ascolta la storia, può ricreare tutta la situazione nella sua testa e ha la possibilità di sentirsi molto più vicino alla storia reale – almeno secondo noi. Crediamo che ci sia una forza, un potenziale da sfruttare e che esso giochi proprio con la fantasia di chi ascolta e ricrea nella propria testa l'atmosfera evocata.
G. Con il podcast forse non ci accostiamo al radiodramma, però abbiamo creato una narrazione che integra il racconto con la fiction, un po' come avviene in alcuni documentari sulle piattaforme che spopolano oggi. Per esempio, unendo il racconto di Guy Fawkes con il suono dei passi e dei barili di esplosivo che rotolano nei sotterranei del Parlamento. Abbiamo voluto sperimentare proprio questa posizione intermedia tra narrazione e radiodramma, facendo capire volutamente che c'era della finzione.

Si sente bene che a volte la narrazione scivola nella finzione. Si specifica più volte che i racconti, i loro dettagli, sono presi da documenti, ma in alcuni casi ci si addentra nell'intimità dei personaggi e si riportano cose che sono impossibili da trovare in un archivio (penso a quando vengono descritti pensieri o stati d'animo). Quanto c'è di vero e quanto di finzione narrativa?
M. La vicenda storica si ferma ai dati di cronaca, poi i racconti si concentrano sul tentativo di ricostruire i sentimenti e le emozioni di chi li ha vissuti.

Perché avete scelto di inserire le voci di due esperti? Quali sono le differenze rispetto a una spiegazione che avreste potuto scrivere e far leggere a Matteo in fase di registrazione?
M. L'idea era di dare dinamicità nell'audio, quindi di avere voci diverse per spezzare il ritmo della narrazione. La scelta è ricaduta sulle figure di uno storico (dott. Alessandro

Luparini *ndr*.) che desse il contesto di quando si stavano svolgendo le storie, e di uno psicanalista (dott. Enrico Ravaglia *ndr*.) che ci potesse portare dentro la testa dei personaggi, tutti afflitti, in modo più o meno esplicito, da disturbi di personalità. Chiunque decida di uccidere un dittatore sa che con quel gesto andrà incontro alla morte, e questa è la cosa che accomuna gli attentatori nel podcast: cosa porta una persona a sacrificare la propria vita per un ideale? Per spiegare questo ci vuole un professionista.

E come avete svolto le interviste? Le avete preparate o avete improvvisato? Gli intervistati avevano un discorso pronto?

G. Noi facciamo le interviste insieme, per compensare i nostri modi di lavorare che sono opposti: io arrivo con le domande scritte dalla prima all'ultima, come se avessi già in mente le possibili risposte e in che modo montarle; Matteo invece si prepara sulla persona da intervistare, ma non scrive nulla. Così le domande scritte si mescolano alle suggestioni che il discorso ci provoca, e di quello che prepariamo spesso resta poco, perché l'intervista prende più la forma di un flusso di coscienza. Luparini, per esempio, era arrivato preparatissimo, con un testo scritto da leggere; noi gli abbiamo fatto leggere il foglio, ma poi lo abbiamo incalzato con altre domande.

M. Luparini è uno storico che conosciamo ed è direttore della biblioteca Oriani che ha uno dei fondi più importanti sulla storia del '900, quindi è molto esperto in quell'ambito. Ravaglia invece è uno psicanalista che tiene lezioni in pubblico e scrive su riviste di settore, quindi la scelta è ricaduta su di lui perché oltre a essere esperto è una persona che sa parlare.

DIDACTICA

Letizia Soriano
La bellezza di non comandare

Come citare questo articolo:
Letizia Soriano, *La bellezza di non comandare*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 28, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12071

Nel 1968 Albino Bernardini pubblicò il libro *Un anno a Pietralata*, cronaca della sua esperienza nella scuola della borgata romana.
Un anno prima, nel 1967, era uscito *Lettera a una professoressa* della Scuola di Barbiana, libro grazie al quale Bernardini raccolse l'eredità pedagogica, civile e politica di don Milani.
Pochi anni dopo, nel 1970, vide la luce anche *Il paese sbagliato* scritto da Mario Lodi.
Non è un caso che queste tre figure, così importanti nella storia della pedagogia e soprattutto dell'educazione attiva, raccontino e portino la loro esperienza più o meno negli stessi anni.
Difatti in Italia, intorno al 1970, la scuola era ancora in cima all'interesse pubblico e lo dimostra il numero di copie vendute: un milione per *Lettera a una professoressa*, centomila per *Il paese sbagliato* che vinse anche il Premio Viareggio.
Dunque, per raccontare qualcosa dell'esperienza di Albino Bernardini, ho volutamente riportato un titolo scelto del maestro Franco Lorenzoni per un articolo su Mario Lodi, in occasione del centenario della sua nascita[1].
L'ho inserito perché anche la figura di Mario Lodi si avvicina e si interseca a quella di Albino Bernardini: entrambi tra i primissimi maestri iscritti al MCE (Movimento di Cooperazione Educativa)[2] i quali, a loro volta, si troveranno poi a lavorare con il regista Vittorio De Seta.
Nel libro *Un anno a Pietralata* la bellezza di non comandare è presente in ogni pagina.
È una storia molto difficile quella dei suoi due anni di insegnamento nella borgata romana. La classe che gli viene assegnata è una classe di risulta, di ragazzini destinati all'abbandono scolastico. Nessuno di loro è intenzionato a imparare qualcosa, o semplicemente a vivere la scuola come possibilità di riscatto. Tutti cercano di sfuggirla per ritornare ai contesti degradati dai quali provengono, in cui la loro infanzia si è conclusa prima del tempo. Ma per quell'insegnante i ragazzi non hanno niente che non funzioni. O, per lo meno, lui sarà la persona che riuscirà ad accogliere, a contenere, il disprezzo per sé stessi, per gli altri e per il luogo in cui si trovano, a comprenderlo, e a un certo punto anche a plasmarlo in qualcosa che assomiglia alla passione di apprendere. Non senza difficoltà, senza scontri, e

naturalmente dovendo subire l'ostracismo dei colleghi e della dirigenza, che non comprendono il motivo di tanto interesse per questi ragazzi già destinati alla strada. Tutti apparentemente senza nessuna tenerezza nei confronti del mondo.
Tenerezza che invece tireranno fuori a poco a poco, grazie a quel maestro che cercherà ogni giorno di trovare il modo per farli avvicinare all'idea che la scuola può contenere la vita. La loro vita. Riuscirà a farlo partendo dal loro contesto, cercando di arrivare a estrapolare argomenti che poi diventeranno materie di studio.
Bernardini cerca infatti di reinventarsi una scuola che sia interessante e vitale e mai di rinchiudere la sua classe dentro i programmi tradizionali che li vuole seduti, zitti e obbedienti, capaci solo di ripetere la lezione a memoria per avere un buon voto. La scuola delle punizioni, ma soprattutto delle sospensioni facili utilizzate per "ripulire l'ambiente". Cerca piuttosto di liberare i suoi ragazzi da quell'idea sbagliata di scuola, aiutandosi e ispirandosi alla pedagogia attiva di Célestin ed Elise Freinet, fondatori del Movimento di Cooperazione Educativa.
E ci riesce: quasi tutti i suoi alunni, infatti, troveranno la strada per poter stare dentro l'istituzione sentendosi finalmente accettati per quello che sono e che possono dare[3].
Un libro così (che io ho recuperato da un cestino dell'immondizia, qualche anno fa) non poteva non suscitare l'attenzione di un regista interessato e presente alle problematiche della scuola come Vittorio De Seta. Lo stesso che, qualche anno più tardi, si occupò di girare la famosa serie: *Quando la scuola cambia* sempre con la consulenza pedagogica di Francesco Tonucci. Lo scopo era quello di rappresentare quattro esperienze di rinnovamento della scuola italiana, distribuite da nord a sud. Il primo episodio fu dedicato a una piccola classe di Vho di Piadena; il maestro di quei bambini era Mario Lodi e la puntata si intitola: *Partire dal bambino*.[4]
De Seta decide quindi di girare anche un film-verità ispirato al libro di Bernardini e lo intitola: *Diario di un maestro*. Dopo diversi provini (il regista desiderava che fosse un maestro vero e proprio a interpretare il protagonista) alla fine scelse l'attore Bruno Cirino che impersonificò in modo eccellente il maestro Bruno D'Angelo. Non fu facile girare il film, per diversi motivi. Il primo: perché invece di ricreare un set cinematografico si scelse di utilizzare una vera aula di scuola; il secondo: perché il film fu girato con una telecamera 16 mm, da tenere in spalla per tutto il tempo; il terzo: perché l'ambiente classe, così come era strutturato nella scuola tradizionale (lo vediamo all'inizio del film) non permetteva a nessuno di muoversi agilmente. Inoltre Bruno Cirino che era un magnifico attore ma di educazione e didattica non sapeva quasi nulla, dovette avvalersi del costante aiuto e delle indicazioni pedagogiche del maestro Francesco Tonucci. E grazie alla sua raffinata sensibilità riuscì a entrare nella parte in modo sorprendente, tanto che il film, costruito giorno per giorno, quando finalmente uscì, fu seguito da 15 milioni di spettatori.

La scelta fondamentale è che non abbiamo fatto un film; in realtà abbiamo fatto una scuola e l'abbiamo filmata. La mia posizione è stata di modestia assoluta. La scuola d'avanguardia si basa sull'interesse dei ragazzi. Fare un film su una scuola che non deve essere nozionistica, che non deve essere "insegnata" automaticamente diventa un film che non può essere "interpretato".
(Vittorio De Seta, tratto da Il mondo perduto, di G. Fofi e G. Volpi, Lindau 1999)

Cosa colpisce di *Diario di un maestro*[5]? Sicuramente il fatto che Bruno D'Angelo si occupa realmente dei suoi ragazzi. Il primo giorno di scuola, quando arriva e scopre che metà classe, invece di essere in aula, è fuori a lavorare o in giro per la strada, decide di andare a cercarli aiutato dalle indicazioni dei pochi presenti. Comincia così, fuori dalla scuola, l'avventura di questo maestro che vuole recuperare a uno a uno i suoi studenti, recandosi nelle loro case per vedere dove vivono e per conoscerne le famiglie. Realizza un esempio di scuola che *non cura i sani e respinge i malati*, tutt'altro. Propone attività inusuali, sposta i banchi e li raggruppa, toglie la cattedra, costruisce terrari e acquari, utilizza il complessino tipografico per stampare il giornale di classe, ma soprattutto dà loro una voce. Li ascolta, sempre. Ed è così che riesce a capire come muoversi nel marasma inziale che quella esperienza gli porta incontro. Sono i ragazzi stessi a offrire gli strumenti per capire in che direzione andare. Sa assumersi, ogni giorno, la responsabilità e gli oneri di tutto ciò che questo comporta: il primo, tra tutti, quello di vivere questa bellissima e difficile esperienza da solo, senza nessun supporto da parte dei colleghi. Così come era successo a Mario Lodi, a Don Milani, e forse anche a qualcuno di coloro che stanno leggendo queste righe. Maestri, professori, educatori che capiscono perfettamente ciò di cui si parla e soprattutto come ci si sente. Lasciamo la parola dunque al maestro:

La scuola, sì, può fare molto. Ma non la scuola di Pietralata. Non la scuola del direttore miope e avaro di contatti umani, che cerca di risolvere i più delicati problemi dei rapporti con le famiglie come un incallito poliziotto. Non la scuola del secondo direttore che ha terrore della politica come della peste. Non la scuola dei maestri che pensano solo a fuggire, senza curarsi di conoscere, di indagare prima di agire nei confronti degli allievi; che si servono della sospensione come il domatore della frusta. Ebbene, quella non poteva essere la scuola di quei bambini. Non poteva essere la scuola di Beppe, bizzarro e sfrenato come un puledro di prateria, abituato a spaziare a piacere; non quella di Luciano, Buono, ma malata di nervi; di Roberto, esuberante e cocciuto; di Sandro, capriccioso e terribilmente elettrizzato; del nanetto, riflessivo ma incapace di acquisire Rapidamente nozioni astratte. Di una nuova scuola avevano bisogno. Questo è quello che ho cercato di dare nei due anni che ho trascorso fra loro: una scuola in cui si sentissero innanzitutto loro stessi, con la loro libertà, il desiderio sfrenato di fare, di realizzare; una scuola in cui fossero loro a cercare e trovare, a dare sfogo alla curiosità di conoscere il sapere, senza sentirsi strumenti della volontà altrui. (…). In quale misura questo fervore di vita, di attività, di lotte e contrasti, che continuamente si rinnovano nel progredire, abbia potuto contribuire alla formazione del loro domani, non è facile dirlo. Del resto mai mi sono posto una prospettiva così lontana, data la brevità del tempo a disposizione e il mite di un solo anno. L'esempio

di Nunzia e Luciano della classe di semi recupero prima, e di Carletto dopo, mi incoraggiarono a credere che molto si poteva fare anche nei casi più disperati. Guardando oggi, con il distacco che la distanza del tempo impone, mi pare di poter dire serenamente, alla luce dei fatti, che la strada seguita sostanzialmente corrispondeva la realtà del momento. Al fondo delle mie convinzioni stava, e sta oggi, la volontà di guardare alla realtà, così come si presenta. In tutta la sua crudezza. Sognare una scuola modello, dove tutto è predisposto, fissato in anticipo, è stato il grossolano errore di quei colleghi che confrontavano la scuola di Pietralata con quelle del centro, senza però accorgersi che dietro la facciata dell'atteggiamento composto del bambino della famiglia "bene" del centro, insorgevano altri problemi, e non meno scabrosi. È da questo accostamento semplice e acritico che vedeva gli aspetti più appariscenti da una parte e negativi dall'altra che scaturisce la ingenua conclusione del "qui tutto male e là tutto bene". Certo, per chi limita la sua funzione educativa il semplice puro insegnamento di nozioni, il confronto non regge. Ma chi di questo non si accontenta e vuole dare anche un contenuto ideale al suo lavoro, per agganciarsi ai più elevati principi del vivere umano, cercherà di soppesare le due componenti rallentatrici dello sviluppo del processo educativo. Fra il sordo conformismo e l'esasperato individualismo che si confonde e nasconde nell'apparente ordine del bambino "bene" e lo slancio generoso e spregiudicato dei piccoli di borgata, io preferisco il secondo, come punto di partenza. Sarà forse perché io amo la gente che non si rassegna al primo infuriare dei venti.
(Albino Bernardini, *Un anno a Pietralata*, 1968)

Note

1. Qui l'articolo: Mario Lodi e la bellezza di non comandare | Giunti Scuola
2. Per approfondire: Home – Movimento di Cooperazione Educativa
3. Qui una breve intervista: Albino Bernardini il maestro di Pietralata (Albino e Mirko) – YouTube
4. Per vedere alcuni estratti: Home – Casa delle Arti e del Gioco – Mario Lodi
5. Il film: Diario di un maestro – RaiPlay

Rita Belenghi

Un dittico pucciniano. Parte prima. Un’introduzione storico-critica a Puccini

Come citare questo articolo:
Rita Belenghi, *Un dittico pucciniano. Parte prima. Un’introduzione storico-critica a Puccini*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 58, no. 29, dicembre 2024, doi:10.48276/issn.2280-8833.12074

1. Ouverture

1.1. “La brevità, gran pregio”

(*La Bohème, Quadro I, Una soffitta*)

Nell’ottobre del 1880 approdò a Milano un giovane non ancora ventiduenne che arrivava dalla provincia toscana. Il giovane si chiamava Giacomo Puccini, nato a Lucca il 22 dicembre 1858, primo figlio maschio di una famiglia che contava ben sette sorelle. Oltre a lui in famiglia c’era un altro fratello che ripeteva nel nome, Michele, quello del padre, scomparso quando quel secondo figlio maschio non era ancora nato.

Alla nascita il destino di Giacomo sembrava già tracciato: da molte generazioni il primogenito maschio dei Puccini occupava il posto di compositore ed organista a Lucca e non c’era ragione di pensare che quel bambino avrebbe deviato dalla strada già tracciata dai suoi avi a partire da almeno due secoli prima. Quando morì suo padre, Giacomo aveva poco più di cinque anni e la mamma, Albina Magi, ancora molto giovane, si trovò improvvisamente a far fronte, da sola, ad una famiglia molto numerosa alla quale stava per aggiungersi l’ultimo figlio del quale era incinta. Albina era anche una donna molto energica, dinamica ed intelligente che non si perse d’animo ed affrontò con coraggio gli eventi. Tra le priorità di Albina c’era la formazione musicale di Giacomo, perciò decise, in prima battuta, di affidare il figlio alle cure del proprio fratello, Fortunato Magi, insegnante presso l’Istituto Pacini di Lucca. Evidentemente lo zio ed il nipote non avevano quella che si suole chiamare una buona sintonia perché Fortunato non vedeva nel bambino alcuna scintilla di talento e crollava sconsolato il capo alle richieste della sorella sui progressi del figlio. Albina, con fede incrollabile nel talento di Giacomo, decise allora di far cambiare insegnante al figlio e lo affidò a Carlo Angeloni, anch’egli insegnante al Pacini.

Correva l’anno 1873 quando Giacomo Puccini cominciò i suoi studi sotto la guida di

Angeloni, con il quale le cose andarono decisamente meglio, tanto che i progressi non tardarono ad arrivare. Nel contempo, Giacomo aveva seguito una *Bildung* ben più completa di quella necessaria alla formazione di un musicista: sempre per volere della lungimirante Albina, frequentò prima il seminario di San Michele, poi quello di San Martino conseguendo, sempre nel 1873, un’educazione di tipo umanistico corrispondente più o meno a quella fornita da un attuale ginnasio. In quegli anni Puccini cominciò a svolgere un’intensa attività come organista nelle chiese di Lucca e del circondario ed anche come pianista nei locali delle cittadine di villeggiatura alla moda, come Bagni di Lucca. In particolare, Giacomo frequentava il Caffè Caselli, del cui proprietario, Alfredo Caselli, divenne intimo amico; quel locale costituì ben presto un punto di ritrovo di artisti e intellettuali ed era frequentato anche da Pascoli che, in quegli anni, aveva preso una casa nella vicina Barga.
L’influenza di Carlo Angeloni su Giacomo Puccini fu particolarmente significativa anche perché sembra che sia stato proprio lui a far conoscere al suo giovane allievo l’opera lirica sottoponendo alla sua attenzione alcune tra le più importanti partiture verdiane.
Alla fine dell’Ottocento, come risaputo, Verdi costitutiva per i giovani allievi di musica un modello assoluto quanto a grandezza e perfezione, nonostante i giovani esponenti della Scapigliatura milanese avessero sollevato critiche dure e dubbi sul magistero verdiano. Tali critiche, però, vennero ben presto superate, prova ne sia il fatto che Arrigo Boito stava per dedicarsi alla stesura dei libretti delle ultime due opere di Giuseppe Verdi, *Otello* e *Falstaff*.
Nel 1876, assieme ad alcuni amici, Puccini si recò a Pisa per assistere ad una rappresentazione di *Aida* di Giuseppe Verdi: l’effetto che quella rappresentazione provocò in lui somigliò a un’autentica folgorazione, che lo fece molto riflettere sul futuro, che era comunque ancora tutto da costruire perché, prima di tutto, c’erano gli studi al Pacini da completare e c’erano, per dovere scolastico, le prime composizioni da produrre; naturalmente, si trattava di produzioni molto lontane dal mondo dell’opera lirica e molto vicine, viceversa, alla musica sacra.
Le sue prime composizioni di carattere liturgico confluirono molto probabilmente nella *Messa per quattro voci* eseguita per la prima volta nell’estate del 1880. La *Messa* si colloca nell’ambito delle produzioni di musica sacra di cui l’Ottocento italiano, nei suoi ultimi decenni, fu particolarmente ricco perché sotto la spinta di analoghe produzioni in Europa anche in Italia si tentò di riscoprire la composizione di musica sacra ad alto livello. La *Messa* aveva comunque il merito di aver dimostrato ai lucchesi che, a dispetto delle preoccupazioni e delle crollate di capo dello zio Magi, anche l’ultimo Puccini era un degno erede della dinastia da cui discendeva, ma aveva anche fatto capire a Giacomo che Lucca non poteva dargli ormai niente di più: il diploma al Pacini era stato conseguito e, con esso, le basi sulle quali costruire la possibilità di entrare nel mondo al quale aspirava, quello che, dopo la visione di *Aida*, aveva deciso che sarebbe stato il suo mondo; una città di provincia, nondimeno, era troppo piccola per dar corpo a un sogno così grande: occorreva perciò

proseguire gli studi in un luogo ove i sogni potevano diventare realtà, e quel luogo era Milano.
A questo punto, per superare le difficoltà economiche che si presentavano all’orizzonte si mobilitò, ancora una volta, l’energica Albina. Le strade che ella seguì furono due: la prima fu trovata in famiglia, della quale faceva parte un parente di Michele Puccini *senior*, Nicolao Cerù, medico e scapolo più che benestante, il quale era rimasto positivamente colpito dalle composizioni di Giacomo, in particolare dalla *Messa*. Il dottor Cerù era favorevole al fatto che Giacomo proseguisse gli studi musicali e si disse pronto ad aiutarlo economicamente. La seconda strada seguita da Albina fu quella di inviare una petizione alla regina Margherita “madre di tutti i poveri”, perché intervenisse in aiuto di una madre ansiosa di dare un futuro ad un figlio promettente e dotato. La risposta della regina si fece attendere e Albina dovette ricorrere alla marchesa Pallavicini, dama di corte della sovrana, affinchè fungesse da tramite. Finalmente Sua Maestà rispose alla petizione di Albina concedendo a Giacomo una borsa di studio di 100 lire al mese per un anno di studio in Conservatorio. Dal momento che l’intero corso durava tre anni, il buon Cerù si impegnò a pagare gli altri due.
Ed ecco Giacomo Puccini arrivare a Milano, dove fece domanda per essere ammesso a frequentare il Conservatorio. L’esame di ammissione fu superato senza difficoltà, il giovane possedeva una buona preparazione, apprezzata dalla Commissione che lo esaminò e lo accettò come allievo del corso triennale di perfezionamento sotto la guida prima di Bazzini e poi di Ponchielli.
In quegli anni Milano era uno dei centri culturali più importanti d’Italia e d’Europa, ove confluivano intellettuali da ogni parte del Regno: letterati ansiosi di collaborare con la casa editrice Treves, musicisti che bussavano alle porte dei tre grandi editori Ricordi, Sonzogno, Lucca. Tra le case editrici c’era una rivalità accesa, in particolare tra Ricordi, editore di Verdi, e Lucca, che si era accaparrata la rappresentanza di Wagner in Italia. Milano vantava ben quattro teatri, Scala, Dal Verme, Manzoni e Castelli, in cui annualmente si teneva una superba stagione operistica, e tanti salotti della ricca borghesia nei quali ferveva una ricca vita intellettuale.
Le occasioni offerte ad un giovane da una città come Milano erano tante e Puccini si immerse con entusiasmo in un ambiente che gli avrebbe insegnato come muoversi in un mondo così diverso da quello della sua città di provincia. Indubbiamente Giacomo era un ragazzo piacevole, intelligente e simpatico, gradito ai suoi insegnanti per lo zelo e le doti, gradito nei salotti dove veniva ricevuto volentieri, nonostante possedesse un vestito solo, dai rappresentanti di maggior spicco della Milano intellettuale, dai Treves, dai Marchi, dalla signora Giovannina Lucca, sempre in cerca di nuovi talenti da lanciare sulle strade di una musica rinnovata. Soprattutto Giacomo frequentava la Scala, anche se non entrava dalla porta principale, ma doveva ricorrere a qualche piccolo trucco, perché i soldi a sua disposizione erano pochi ed ogni spesa doveva essere ben ponderata.

Da Lucca Albina seguiva con attenzione la vita del figlio a Milano e ogni tanto scriveva a Bazzini e Ponchielli non solo per avere notizie sui risultati scolastici di Giacomo, ma anche per avere la rassicurazione che gli illustri maestri si sarebbero occupati del futuro del figliolo anche dopo il diploma e avrebbero cercato di aiutarlo a sistemarsi nel lavoro. Le notizie che giungevano dal Conservatorio erano buone: Giacomo studiava, lavorava bene, progrediva nella composizione anche se trascurava un po’ troppo gli studi accessori e Ponchielli, in una lettera del 1883, quando Giacomo era all’ultimo anno, rassicurava Albina scrivendole tutto il proprio impegno per aiutare Giacomo dopo il diploma.
Fra qualche attacco di nostalgia e le difficoltà economiche sopraggiunte alla fine del primo anno di corso, quando terminò l’erogazione della borsa di studio concessa dalla sovrana d’Italia[1], gli anni del Conservatorio furono anni felici, specie perché il giovane Puccini non era solo: a Milano c’era Alfredo Catalani, anche lui lucchese, che, giunto a Milano cinque anni prima, era già entrato nella scuderia di Casa Ricordi e da lì dava una mano al suo concittadino; poi, nel 1882, in primavera, arrivò anche un terzo toscano, un livornese diciannovenne di nome Pietro Mascagni, che portava in dote una gran sicurezza nelle proprie possibilità e uno spirito quasi guascone.
Catalani lavorava già in teatro, Puccini e Mascagni lo seguiranno sulla stessa strada: è sul palcoscenico dell’opera che si conquistano fama e ricchezza, ma l’opera “alla moda”, come già rilevava con preoccupata irritazione l’anziano Verdi, tendeva allo strumentale. Puccini, già molto attento e sensibile alle variazioni del gusto, avvertiva bene da quale parte soffiasse il vento e, a differenza di quanto aveva fatto Catalani, per il saggio di diploma non presentò, secondo l’uso, una cantata ma un *Capriccio sinfonico*, con cui si impose all’attenzione dell’ambiente musicale: Franco Faccio ne fu entusiasta e lo diresse; il più autorevole critico musicale d’avanguardia, Filippo Filippi, ne scrisse una recensione molto positiva sulla “Perseveranza”, la Casa Lucca pubblicò il lavoro in una riduzione per pianoforte a quattro mani.
Terminati gli studi, il giovane maestro rientrò a Lucca ma, sulla scia del successo ottenuto con il suo saggio di diploma, cominciò subito a pensare alla composizione di un’opera. Nell’aprile del 1883 l’editore Sonzogno aveva bandito un concorso per un’opera in un atto unico riservato a musicisti esordienti. Come premio per il vincitore erano previste una somma in denaro, circa duemila lire, e la rappresentazione dell’opera in teatro. La consegna del lavoro doveva avvenire entro la fine dell’anno. Il problema era trovare un libretto, ma in tal senso intervenne il paterno Ponchielli che, nell’estate del 1883, presentò a Puccini il poeta milanese Ferdinando Fontana, molto vicino alla Scapigliatura, che si dichiarò disponibile a collaborare per il libretto.
Fontana, tra le cui virtù culturali c’era quella di conoscere il tedesco, propose a Puccini un soggetto derivato da una fonte francese quasi contemporanea, *Les Willis*, una novella di Alphonse Karr, un giornalista amico di Alfred de Musset, che a sua volta l’aveva ricavata da

una leggenda popolare dell’Europa centrale. La storia aveva come protagonisti gli spiriti di fanciulle tradite ed abbandonate che danzano nella notte e guai all’amante infedele che le incontra perché dovrà danzare con loro fino alla morte.
La versione classica della novella era stata ripresa da Théophile Gautier per il balletto di Adam *Giselle ou Les Willis* : una fanciulla di paese corteggiata dal figlio del principe del luogo, già fidanzato, impazzisce e muore di dolore quando scopre l’inganno. Quando lui, di notte, visita la tomba della fanciulla, si trova improvvisamente circondato dagli spiriti delle fanciulle e la loro regina decreta che egli danzerà con loro fino a che la sua vittima non lo trascinerà con sè. Ma l’amore di Giselle lo sostiene sino alla fine e gli salva la vita, mentre la fidanzata lo perdona.
L’approccio di Karr alla vicenda è più realistico e macabro, l’ambientazione è in un villaggio della Foresta Nera governato dal capo delle guardie della foresta, Wulf, la cui figlia, Anna, è fidanzata con Heinrich. Costui un giorno parte per far visita a uno zio ricco e malato che abita a Mainz; la sua visita non solo fa ristabilire lo zio ma, poiché egli ha una figlia molto bella e tutta la famiglia desidera il matrimonio tra i due cugini, Heinrich accetta di buon grado le nozze. Il giorno del matrimonio è funestato dall’arrivo del fratello dell’infelice Anna, Konrad, che insulta Heinrich con tutta la veemenza di cui è capace, si batte in duello con lui e torna a casa ferito mortalmente. Consumata dal dolore, anche Anna muore, mentre il padre invoca la vendetta sull’assassino dei suoi figli. Passa un anno ed Heinrich, che la morte dello zio ha reso l’uomo più ricco di Mainz, ha comprato un castello non lontano dal suo villaggio natale. Una notte, tornando più tardi del solito da una battuta di caccia, sente da lontano voci e suoni che gli ricordano le danze del suo villaggio e, attirato da quel suono, si ritrova in una radura circondato da fanciulle bellissime che danzano. Una di loro, con il viso e l’aspetto di Anna, gli tende le braccia e cominciano a danzare. La mattina dopo il cadavere di Heinrich viene ritrovato nella radura.
Adattando la storia per un atto unico, Fontana concentrò l’azione in due momenti: la partenza di Heinrich, ribattezzato Roberto per ragioni di cantabilità, per Mainz e il suo ritorno nella foresta per la danza mortale. Il personaggio di Konrad fu eliminato e lo zio ricco diventò una zia, morta prima dell’alzata del sipario, della quale Roberto è l’unico erede. A Mainz Roberto cade sotto l’incantesimo di una “sirena” locale con la quale dilapida tutti i beni ereditati e quando torna al villaggio, poverissimo e pieno di rimorsi, ogni suo pentimento è inutile: Anna, ormai diventata Villi, è risoluta a vendicarsi.
Puccini ebbe il libretto in settembre e si mise al lavoro per musicarlo riuscendo a consegnarlo nei tempi previsti. All’inizio di aprile furono annunciati i vincitori ma delle *Villi* nemmeno una parola[2]. Fontana non si dette per vinto e fece di tutto per aiutare Puccini e anche se stesso, visto che il suo nome era legato a quell’opera. Tra le sue conoscenze c’era il giornalista Marco Sala e proprio in casa sua Fontana organizzò una serata nella quale Puccini potesse eseguire la propria musica davanti a un pubblico scelto di cui facevano

parte Arrigo Boito, Catalani e l’immancabile Giovannina Lucca. Il pubblico si pronunciò in favore di Puccini e contro il giudizio della giuria; Fontana si impegnò a lanciare una pubblica sottoscrizione per far rappresentare le *Villi* al Teatro Dal Verme e Boito aprì la sottoscrizione con 50 lire, la nona parte del costo presunto. La rappresentazione ebbe luogo al Dal Verme il 31 maggio 1884 all’interno di una locandina di soli tre titoli ed il successo fu enorme: diciotto chiamate per l’autore e le rappresentazioni, che diventarono quattro con tanto di corona d’alloro offerta a Puccini dall’impresario dopo l’ultima recita.
I personaggi delle *Villi* sono tre: Guglielmo Wulf, sua figlia Anna e il fidanzato fedifrago Roberto; c’è anche un quarto personaggio, la cui presenza è decisiva, la “sirena di Magonza”, la seduttrice che intrappolerà l’ingenuo Roberto, costringendolo a dilapidare per lei tutta la fortuna ereditata dalla zia. In questo primo libretto pucciniano è assente la ricerca di verosimiglianza psicologica dei personaggi, ancora costruiti secondo stereotipi convenzionali ed in essi strettamente rinchiusi: sia Roberto che Anna obbediscono al modello del “tragico amoroso”, che impedisce all’autore di sviluppare le loro caratteristiche peculiari. Il giovane, sempre vissuto nel suo borgo di montagna, secondo la cultura che regola le esistenze di tutti gli abitanti, rompe lo schema ed inevitabilmente la sua incursione urbana lo rende preda di due miraggi peccaminosi: la disponibilità di denaro in quantità abbondante e una donna che incarna la disponibilità sessuale offerta all’uomo affinchè ne goda. Anna, la fidanzata, per contro, sembra non poter uscire dal modello della vergine pura, pura quanto lo sono le atmosfere di montagna.
Prima di uscire dal villaggio, Roberto confessa di aver amato Anna ma fino a quel momento ella rappresenta l’unico modello di femminilità accettabile e condivisibile, perché frutto della medesima cultura; al di fuori di quella Roberto entra in una dimensione caleidoscopica e destabilizzante i cui esiti sono il sentimento della colpa ed il conseguente desiderio di espiazione. Guglielmo Wulf, il padre di Anna, un personaggio paterno di statura ottocentesca, quasi verdiana, è colui che invocando le Villi impedisce a Roberto, colpevole della morte di Anna che, leopardianamente, cessa di soffrire per amore “al cader del verno”, di farla franca. Roberto muore trascinato nel vortice della danza dalle Villi, prima vittima del dilemma che non ha soluzione tra le vergini e le sirene, conflitto drammatico centrale in tutta la librettistica pucciniana, che oppone le ragioni del maschile a quelle del femminile.
Il 1884 fu un anno cruciale per Puccini: il grande successo delle *Villi* trovò il proprio amaro contraltare nella morte di Albina. Con lei Puccini perse un saldo punto di riferimento: la madre era stata la prima persona a credere in lui e nel suo talento, si era spesa in ogni modo per quel figlio di cui aveva intuito le grandi potenzialità e dal figlio era stata ricompensata con un amore assoluto, forse l’unico di cui Puccini sia stato capace in vita sua, perché quell’amore non gli chiedeva che di lasciarsi amare ed ogni contropartita era accolta come un dono, non pretesa come un dovere. La morte di Albina lo privava del paradiso dorato del fanciullo e lo proiettava nelle responsabilità sentimentali dell’adulto che Puccini,

tuttavia, non sarà mai in grado di assumersi. Fortunatamente il successo delle *Villi* aveva attirato su di lui l’interesse di Giulio Ricordi in persona il quale, pochi giorni dopo la prima dell’opera, aveva invitato Puccini nel suo ufficio proponendogli di acquistare i diritti dell’opera, a patto che la stesura fosse riveduta ed ampliata in due atti perché facesse “serata”, e dandogli l’incarico di scrivere una seconda opera per la Scala con uno stipendio di 300 lire al mese per un anno. L’anticamera di Puccini non durò molto, appena il tempo del corso in Conservatorio, ma con la celebrità arrivarono anche le critiche, le accuse di sinfonismo, descrittivismo, wagnerismo, seguite dal clamoroso fiasco della nuova versione in due atti delle *Villi* al San Carlo di Napoli nel 1885. Giulio Ricordi aveva investito molto su Puccini, anche perché era necessario trovare un erede degno al maestro Verdi, che era un grande vecchio ma che frapponeva interminabili silenzi ai propri capolavori. Ricordi si spese in un meticoloso lavoro di promozione di Puccini, dimenticando poco alla volta tutti gli altri autori e combattendo strenuamente gli autori di casa Sonzogno. La pretesa di Ricordi di una grande opera da parte di Puccini dimostrava come egli non avesse inteso che l’astro nascente del melodramma italiano, che egli aveva elevato al rango di erede di Verdi, era profondamente diverso dal suo predecessore: Ricordi avrebbe continuato ad aspettare dal suo protetto una nuova *Aida*, oppure una tragedia dannunziana, ma restò sempre deluso dalla poetica delle piccole cose tanto cara, invece, a Puccini.
A Milano Puccini lavorava intanto alla nuova opera, *Edgar,* sempre su libretto di Fontana. Il libretto si basava su un testo non destinato alla rappresentazione scenica ma ugualmente scritto in forma di dramma: *La coupe et les lèvres* (1832) di Alfred de Musset. Fontana ne utilizzò soltanto un paio di motivi spettacolari dal punto di vista scenico e si curò poco del significato romantico e, *lato sensu*, simbolista dell’originale.
Puccini ebbe il libretto nel maggio del 1885 e, diversamente dalle *Villi*, composte in pochi mesi, con *Edgar* dovette affrontare problemi drammaturgici e musicali tali che impiegò ben quattro anni per trarne un’opera. Nel frattempo mentiva a tutti, specialmente a Ricordi che chiedeva incessantemente notizie del lavoro e minacciava, viste le lungaggini, di revocargli lo stipendio mensile che continuava a corrispondergli. C’è da dire, a parziale discolpa, che dopo la morte della madre Puccini era diventato il capofamiglia, un ruolo che non gli era affatto congeniale e, se le sorelle erano ormai tutte sistemate, doveva comunque provvedere al fratello minore, Michele, entrato anch’egli come studente in Conservatorio a Milano.
La prima rappresentazione di *Edgar* ebbe luogo alla Scala il 21 aprile 1889; il cast era decisamente di spicco: diretto da Franco Faccio con Gregorio Gabrielesco, famoso per la sua prova in *Gioconda* e degno sostituto di Tamagno – sul quale Puccini aveva sperato nel ruolo eponimo – con Aurelia Cattaneo nel ruolo di Fidelia e con Romilda Pantaleoni, il grande soprano che aveva “inventato” il ruolo di Desdemona, in quello di Tigrana. Si sperava in un successo, anche avallato dal grande *battage* pubblicitario di Ricordi sulla sua “Gazzetta Musicale”, ma non fu così: se i critici spesero parole benevole sottolineando i progressi

compiuti dal musicista rispetto alle *Villi*, il pubblico rimase freddo. Ci furono anche giudizi duri, che però Ricordi cercò di vedere positivamente secondo il principio per il quale l’ostilità era comunque meglio dell’indifferenza.
Né Ricordi né Puccini, però, si facevano illusioni: l’opera non era riuscita e bisognava fare qualcosa per rimediare. Puccini la rivide più volte e in modo così incisivo come non avrebbe più fatto nei suoi lavori seguenti. Come che sia, *Edgar* non fu più rappresentata fino al 5 settembre 1891, quando risultò l’opera di punta per la stagione autunnale del Teatro del Giglio a Lucca, ove andò in scena ben tredici volte con grande successo di pubblico.
Non ancora contento, Puccini sacrificò il quarto atto, e l’opera in tre atti andò in scena il 28 gennaio 1892 a Ferrara con un cast modesto, poi a Madrid, il 19 marzo dello stesso anno, con grande successo. Ma Puccini non aveva ancora finito con *Edgar*. Nel 1901 considerò addirittura l’ipotesi di tagliare tutto il secondo atto e di recuperare, con alcune modifiche, il quarto, ma poi non ne fece nulla. L’edizione definitiva, ottenuta accorciando la versione in tre atti del 1892, fu preparata nel 1905 in occasione del debutto a Buenos Aires; Puccini che, secondo il suo solito, era presente, scrisse: “*Edgar*, iersera, poco poco. È una minestra riscaldata, l’ho sempre detto. Ci vuole un soggetto che palpiti e ci si creda, non le panzane.”[3].
La vicenda di *Edgar* è ambientata nelle Fiandre, nel 1302, anno della battaglia di Courtray tra francesi e fiamminghi. Edgar è combattuto fra il puro amore di Fidelia e la passione per la sensuale Tigrana, abbandonata bambina da nomadi mori e allevata dal padre di Fidelia. Di lei è innamorato anche Frank, il fratello di Fidelia, ma Tigrana lo respinge.
Una domenica Tigrana scandalizza gli abitanti che escono da messa cantando una canzone impudica; essi la minacciano e in suo soccorso giunge Edgar che, nell’ira, brucia la propria casa e fugge con Tigrana. Frank lo sfida in duello ma rimane ferito. Quasi subito Edgar si pente del suo gesto e della fuga, rimpiange Fidelia e si unisce a un gruppo di soldati di passaggio nel capitano dei quali riconosce Frank, col quale si riappacifica, mentre Tigrana giura vendetta. Si celebra una messa di requiem per Edgar, che tutti credono morto quando, improvvisamente, un monaco sconosciuto svela i crimini orrendi dei quali, a suo dire, Edgar si sarebbe macchiato in vita. I soldati si lanciano contro la bara di Edgar per farne a pezzi il corpo e gettarlo in pasto ai corvi, ma la bara contiene solo un’armatura vuota. Il monaco svela la propria identità: è Edgar in persona e Fidelia si lancia tra le sue braccia, ma è pugnalata a morte da Tigrana.
Dopo la fiaba nordica e spettrale delle *Villi*, con il libretto di *Edgar* Fontana propone la trama di un *grand-opèra*, che gli Scapigliati tradurranno in *opera-ballo*, in piena regola, fatta di cori, colpi di scena, grandi masse umane, sommosse e battaglie, orchestra e ballo.
All’eterogeneità di *Edgar* contribuisce anche la straordinaria impressione prodotta su Puccini dall’*Otello* di Verdi mentre, a partire dal 1892 Puccini deve fare i conti con il terremoto provocato da *Cavalleria Rusticana* e da *Pagliacci*, nonché confrontare il suo

opera-ballo – influssi di *Carmen* e *Otello* compresi – con l’opera cosiddetta verista e con il suo linguaggio, fatto di elementi emotivamente forti inseriti in un’azione svelta, priva degli spunti su cui poggia l’opera-ballo.
Con *Cavalleria* e *Pagliacci* e le loro trame snelle viene meno il gusto per i concertati estesi; preludio e ouverture, ancora, diventano un peso e finisce la stagione delle opere di gusto nordico fiabesco, l’attimo fuggente che le *Villi* avevano colto pienamente. L’intreccio, pur tenue, delle *Villi* ha una sua tenuta teatrale, a dispetto del linguaggio scapigliato di Fontana, mentre *Edgar* è più incoerente, a cominciare dal libretto tratto da un dramma concepito per la lettura e non per il teatro, non importa se di musica o di parola.
Secondo il costume ottocentesco, sia nelle *Villi* sia in *Edgar* c’è ancora la lotta fra il bene e il male e, se nella prima opera il bene riesce vittorioso, nella seconda è invece il male ad avere il sopravvento. In questo dissidio, Puccini da sempre non si riconosce, tanto che abbandonerà ben presto la speculazione sul profondo, decisivo problema morale: per il Nostro, di fatto, la morte è una legge di natura e la natura è al di là del bene e del male, è semplicemente. Anche l’amore vira nell’immedesimazione con l’eros che si appaga in se stesso.
Non è un caso che, nel corso delle diverse revisioni dell’opera, il personaggio di Tigrana, unico caso di mezzosoprano protagonista nell’universo pucciniano, perda sempre più spessore a favore di Fidelia, non personaggio ma “occasione lirica” che anticipa i personaggi femminili delle opere seguenti: Tigrana nasce come personaggio verdiano, come figlia di Abigaille o di Azucena, e prendere le distanze da lei significa, nella piena coscienza drammaturgica che Puccini ha di se stesso, prendere le distanze dal mondo verdiano sentito sempre più estraneo. Tigrana ha un merito, però: nel suo essere malvagia, nel suo apparire impudica e sguaiata mentre canta sulle note dell’organo che in chiesa ha accompagnato le devozioni dei paesani, nel rappresentare il profano sullo sfondo del sacro, anticipa e prefigura Scarpia, con il quale ha molto in comune, sia come tratti psicologici sia come accenti musicali.
Con tutti i suoi limiti, con tutta la sua fragilità costituzionale ed il suo cammino accidentato e mai risolutivo, *Edgar* fu tuttavia un’esperienza salutare per Puccini, giacché lo costrinse non solo a misurarsi con un’opera di vaste proporzioni, ma a tentare addirittura l’impossibile per supplire con la musica alle carenze della vicenda. Nel chiudere, dopo quell’esperienza, la collaborazione con Fontana, che comunque non capì le ragioni di quella decisione, e nell’aprire quella con i molteplici librettisti dell’opera successiva, *Manon Lescaut*, Puccini farà tesoro di quell’esperienza e così, se non ci sono dubbi che *Edgar* sia stato un insuccesso teatrale, altrettanto innegabile è che sia proprio quell’opera – l’unica di tutta la produzione a non esser mai stata tradotta, e che l’autore stesso, del resto, non amò mai[4] – a rappresentare un momento importante del suo progredire come musicista e come drammaturgo.

1.2. “In quelle trine morbide”

(*Manon Lescaut, Atto II*)

Il libretto di *Manon Lescaut*, la cui prima rappresentazione si tenne al Teatro Regio di Torino il 1° febbraio 1893, non reca sul frontespizio alcuna indicazione quanto alla sua paternità letteraria. Vi misero mano ben sette uomini che furono quasi tutti compagni di viaggio del Puccini maturo, e il travaglio che le fasi della stesura dovettero affrontare pare simbolicamente segnare un passaggio cruciale: dei dodici libretti pucciniani questo segna l’abbandono di Ferdinando Fontana e, con lui, di un Ottocento dal sapore ancora verdiano, ove il contrasto tra celestiale virtù e diabolico vizio, traccia del grande modello goethiano di Margherita ed Elena, si cristallizzava in Anna e Fidelia da un lato, nella “sirena di Magonza” e Tigrana dall’altro.

Immediati antecedenti della scelta del grande soggetto settecentesco furono i contatti con Giuseppe Giacosa, alfiere della commedia borghese, che propose un argomento di ambientazione russa, e con Marco Praga, figlio dello scapigliato Emilio, che, forse incoraggiato dal successo di *Otello* e *Falstaff*, aveva suggerito come argomento le vicende dei vari Enrico shakespeariani. Sembra, però, che proprio dal negletto Fontana fosse partito, nel 1885, il suggerimento di trarre un’opera dal romanzo di Prévost *L’histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, pubblicato nel 1731, ma celebre soprattutto nell’età romantica. Il soggetto aveva avuto molto successo, tanto che nel corso dell’Ottocento ne erano stati ricavati ben quattro lavori teatrali, e dal romanzo di Prévost era già stata tratta da Jules Massenet un’opera intitolata *Manon,* rappresentata a Parigi nel 1884.

Il primo ad occuparsi della stesura del libretto fu probabilmente Ruggero Leoncavallo, ancora indeciso tra un futuro da letterato oppure da musicista, che maneggiò quel soggetto senza troppa convinzione. A lui si sostituì Marco Praga, al quale Puccini si era rivolto sulla scia di un lavoro teatrale del 1890, intitolato *La moglie ideale*, portato al successo dall’interpretazione di Eleonora Duse. Convinto delle capacità teatrali di Praga, Puccini lo aveva pregato di occuparsi di *Manon* promettendogli che avrebbe potuto avvalersi della collaborazione di un poeta di sua fiducia. Il prescelto fu Domenico Oliva che da poco aveva pubblicato un fortunato volume di poesie. Scaltrito dalla collaborazione con Fontana, Puccini cominciò a trovare da ridire sulla stesura di Praga e Oliva: egli aveva preso l’abitudine di lasciar lavorare un poco i librettisti e poi di esaminare corposi blocchi del loro lavoro e questo sistema, se creava l’occasione per una dialettica di più ampio respiro, nascondeva però il rischio del rifiuto del lavoro di mesi.

I due poeti consegnarono a Puccini il libretto nell’estate del 1890, ma il musicista, in una lettera spedita a Ricordi nel settembre di quell’anno, si dimostrò ben poco entusiasta del lavoro ricevuto. Di fronte alle critiche Marco Praga, infastidito, abbandonò l’intrapresa, mentre Oliva tenne conto delle osservazioni di Puccini e preparò una nuova stesura, finché,

stanco dei continui ripensamenti e delle critiche del musicista, abbandonò a sua volta l’opera *in fieri*. A quel punto Ricordi decise di rivolgersi a Giacosa, che rifiutò, ma fece contestualmente il nome del piacentino Luigi Illica, che accettò l’incarico; volle tuttavia l’autorizzazione scritta di Praga e Oliva prima di mettere mano alle loro stesure. Gli interventi di Illica furono decisivi, con l’introduzione nel I Atto del Parrucchiere, del Maestro di Musica e del Maestro di Danza e, nel II Atto, della canzone del Lampionaio. La grandiosa scena dell’imbarco, nel III atto, ove fu portato a undici il numero delle prostitute imbarcate con Manon, sembra sia stata suggerita, con gran senso del teatro, dallo stesso Puccini.
La composizione di *Manon* terminò nel 1892, in autunno, ma già dal maggio dell’anno precedente era ricomparso Giacosa ad affiancare Illica. Complessivamente il lavoro era durato tre anni. Terminato il tutto, si presentò il problema del teatro in cui dare la prima: la Scala era da evitare perché in gennaio avrebbe ospitato l’ultima opera di Verdi, *Falstaff*, e poi Ricordi voleva evitare Milano, anche perché ricordava molto bene con quale e quanta freddezza vi fosse stato accolto *Edgar*: temeva, in sostanza, l’atteggiamento del pubblico verso quella nuova opera. La scelta cadde su Torino: nel cast spiccava Cesira Ferrani, nel ruolo di Manon. Fu un successo straordinario: la critica scrisse meraviglie su quell’opera, il cui autore venne salutato come il più probabile erede di Verdi[5].
Con *Manon Lescaut* Puccini prese le distanze dall’impianto valoriale del teatro ottocentesco, dove l’amore aveva anzitutto la valenza etica d’intensificare i valori più decisivi della vita ed era sostenuto da principi morali, da ideali di sacrificio e onestà, al punto da diventare assoluto e, per questo, capace di resistere all’impossibile, così lontano da qualsiasi ipotesi di fisicità da potersi compiere soltanto dopo una morte catartica.
In Puccini la morte nulla ha di catartico, ma è il compiersi di un evento che, per quanto terribile, rappresenta un dato di natura come dato di natura è l’amore, che nel passaggio al XX secolo, non vuole più donne angelicate, e vuole invece farsi pienamente amore senza rinunciare alla dimensione dell’eros – o a nasconderla sotto motivazioni morali. In *Manon Lescaut* l’eros diventa a-morale e coincide con una passione disperata della quale Puccini era perfettamente consapevole, e che considerava la cifra italiana della sua Manon rispetto a quella di Massenet[6], datata Parigi 1884, e data in Italia nello stesso anno di quella pucciniana. La passione disperata prelude, fin dalle prime battute alla catastrofe che si sta ineluttabilmente preparando.
Nel romanzo di Prévost il depravato fratello di Manon, che in Massenet diventa il cugino, era il prototipo del libertino che provoca, incoraggia, aiuta la parabola di Manon e Des Grieux fino alla sua morte in un conflitto a fuoco. La fine di Lescaut era funzionale al giansenismo prévostiano, che esigeva la punizione del colpevole, ma in Puccini scompare, rafforzando la corda tragica e acuendo i contrasti dal I Atto, dove la combriccola dei giovani di cui fa parte il giovane Cavaliere Des Grieux canta e amoreggia.
Il cuore dell’atto è costituito dall’arrivo di Manon, in carrozza, accompagnata dal fratello

che deve scortarla in convento dopo una lunga serie di trasgressioni da parte della giovane, e da un occasionale compagno di viaggio, l’anziano e ricco Geronte de Ravoir, “cassiere generale”. La sfolgorante bellezza della diciottenne innesca almeno tre azioni maschili: il fratello è distratto dalla sua passione per il gioco delle carte e così facendo consente la seconda, l’organizzazione da parte di Geronte del rapimento della ragazza, dopo aver corrotto l’oste con l’oro che certo non gli manca; la terza è quella che permette a Des Grieux, già innamoratissimo, di fuggire con Manon alla fine dell’atto. Il consenso della ragazza spezza i primi due disegni, ma favorisce una più salda intesa tra i due beffati, Geronte e Lescaut, che conosce molto bene le debolezze della sorella e del suo nuovo amante.

Nel II Atto il progetto è pienamente realizzato e Manon si trova nel palazzo di Geronte servita da un parrucchiere. Nel corso della toilette, la giovane mostra tutta la propria frivolezza e compie il rituale dell’erotismo settecentesco, mentre nella sua camera da letto, come in un teatro, si alternano musiche, balletti, ballerini, abati e vecchi signori. Nella “schizofrenia” di Manon, divisa tra amore e lusso, si insinua un elemento moderno, la noia: non per caso sogna il luogo di una redenzione che, lontano da “quelle trine morbide, nell’alcova dorata…”, le risparmierebbe il prezzo di notti disgustose.

Pure Des Grieux, al quale le donne piacciono molto, è un personaggio in bilico, lacerato tra vocazione e sorte, tra vizio e virtù. Manon lo pone di fronte ad una magnifica sintesi degli opposti: una giovane donna bellissima e sensuale, che coniuga nel proprio fascino modelli altrove distinti. Dal contrasto un po’ elementare ed esteriore che, in Fontana, contrapponeva personaggi monolitici, si giunge alla finezza psicologica di Praga e Giacosa, che disegnano a mano a mano per la musica di Puccini il contrasto interiore di un personaggio, elaborando una drammaturgia più complessa e di livello indubbiamente europeo.

Des Grieux e Geronte sono due facce della stessa medaglia, quella della mascolinità proterva, forte, nel primo, della freschezza, della gioventù, di un potere di seduzione virile tutto promesse e passione, nel secondo di un potere economico e di una posizione sociale che non riescono, però, a nascondere i guasti degli anni che sono trascorsi ed un compiaciuto sentimento dell’eros, perversamente ripiegato sul possesso della creatura giovane, che non raggiunge ancora le vette della malvagità di Scarpia nè lo sciocco cinismo e la tracotanza di Pinkerton.

Una perfidia borghese, quella di Geronte che, di fronte allo specchio impietoso che Manon gli pone davanti al viso, escogita una punizione trasversale: arrestata per aver rubato dei gioielli, la giovane finisce in carcere da dove, in una scena notturna e cupa di ascendenza wagneriana[7], Des Grieux cerca di farla fuggire ma il piano fallisce e Manon sarà imbarcata insieme ad un gruppo di prostitute, destinazione New Orleans. Des Grieux chiede ed ottiene di seguirla: la seguirà fino alla landa desolata dove Manon, incolpando della situazione

presente, come la principessa Eboli di Verdi, la propria bellezza fatale, spirerà mentre nel delirio vede davanti a sé, come una corte d’accusa, tutte le colpe passate. Solo un’eco lontana il suo nome, nel grido di dolore impotente del Cavaliere Des Grieux.
Con *Manon Lescaut* il genio di Puccini come compositore di teatro è definitivamente affermato, così come affermata è la sua capacità di procedere libero da quei problemi che avrebbero assillato la maggior parte dei compositori italiani coevi, primo fra tutti la difficoltà di evitare di diluire il contenuto musicale a favore dell’azione scenica, più semplice per opere brevi come *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*. Per i compositori della generazione di Puccini, il ricorso al *Leitmotiv* wagneriano poteva essere una soluzione, ma era difficile conciliarlo con uno stile che richiedeva la supremazia della voce umana: Puccini riuscì a trarre profitto dalla lezione wagneriana, piegando i procedimenti alle esigenze e in nessuna delle sue opere l’influsso di Wagner è più evidente che in *Manon Lescaut*.
Se, sotto l’aspetto della caratterizzazione drammatica, il soggetto di Massenet, ove Manon è una donna avida fin dall’inizio e viene quasi logicamente abbandonata, è superiore a quello di Puccini e dei suoi librettisti che fanno di Manon una ragazza semplice e innocente, che cede alla corruzione sotto la pressione del fratello e del vecchio Geronte, sotto l’aspetto dell’invenzione musicale la Manon di Puccini supera di gran lunga il suo precedente francese e ci rendiamo conto dell’interesse del compositore per l’integrazione completa tra suono, parola ed azione scenica. Con *Manon Lescaut* il linguaggio si fa interprete di suggestioni intimiste, è aderente alle cose ma capace di riflettere su un piano elevato la civiltà del tempo, le sue mutevoli idealità e i suoi problemi.
La giovane, fresca, passionale, erotica, infedele e innocente Manon spalanca le porte del Novecento al melodramma italiano.

2. Atto I.

2.1. “Che cosa faccio? Scrivo.”

(*La Bohème, Quadro I, Una soffitta*)
All’inizio del 1893, all’insaputa l’uno dell’altro, Puccini e Leoncavallo stavano lavorando allo stesso soggetto, *Scène del la vie de Bohème* di Henri Murger[8], pubblicato a puntate, secondo la moda del feuilleton, sul *Corsaire Satan* fra il 1845 e il 1849, adattato per le scene nel 1849 e raccolto nel 1851 in un volume. Murger, parigino, nato nel 1822, aveva condotto una vita molto grama collaborando a riviste di moda che non pagavano mai, abitando in una soffitta in Rue de la Tour d’Auvergne, frequentando artisti che campavano più o meno come faceva lui. Seguendo a suo modo le tappe di una discreta carriera letteraria, pubblicò sul *Corsaire Satan* dei bozzetti in cui raccontava la vita del Quartiere Latino, attingendo in parte al proprio vissuto. Il successo ottenuto dalla commedia, rappresentata alla presenza di Luigi Napoleone, e dal romanzo costituirono per Murger il salto di qualità, e l’ex bohémien si ritrovò improvvisamente benestante e tanto famoso che, quando morì (1861), ebbe

esequie solenni, un monumento e persino un busto al Luxembourg. Il romanzo di Murger segna nella letteratura francese ottocentesca la comparsa di elementi naturalistici: se, infatti, l’identificazione vita-letteratura era stato uno degli aspetti poliedrici del romanticismo, il gusto per la narrazione dell’esperienza del quotidiano si avventurava già in un campo che altri avrebbero praticato scientificamente.
Non sappiamo perché Puccini scegliesse proprio quel soggetto, ma la prima teatrale di *Cavalleria rusticana* era stata nove anni prima ed aveva portato il crudo verismo verghiano ad un pubblico più vasto; nel 1890 c’era stata la prima della *Cavalleria* operistica di Mascagni e, più di recente, del 1892 erano i *Pagliacci* di Leoncavallo, un personaggio decisivo per i rapporti tra Puccini ed il verismo[9].
Non era certo una decisione facile per un compositore che aveva alle spalle un solo successo, sia pure pieno come quello di *Manon Lescaut*, affrancarsi dal Verismo, soprattutto dopo i grandi successi di Mascagni e Leoncavallo, ma con la grande novità di *Bohème* Puccini rispose ai lavori dei colleghi, soprattutto a Leoncavallo con il quale aveva troncato i rapporti, chiarendo subito a sé e agli altri che le sue strade erano differenti, che avrebbero potuto incrociarsi con modi naturalistici o accoglierne spunti, senza però cedere nulla della propria originalità, lontana dal naturalismo rusticano e popolaresco fatto di duelli, morti e coltelli grondanti di sangue. A Puccini interessava molto di più una sorta di verismo sentimentale, una verosimiglianza con sentimento e poesia come emollienti.
Con la composizione della *Bohème* ebbe inizio il fortunato, virtuoso sodalizio di Puccini con Illica e Giacosa. Illica, vulcanico e fantasioso, era straordinario nel lavoro di riduzione e sceneggiatura, tanto da poter ridurre a libretto qualunque soggetto. Difendeva strenuamente la fedeltà all’originale mentre Puccini voleva, ed ottenne, un rinnovamento rispetto al romanzo. Giacosa, forse il miglior commediografo dell’Italia umbertina, lavorava di lima, rifinendo con magistrale pazienza. Artista molto vicino alla psicologia femminile, alle inquietudini e disagi del mondo borghese, Giacosa rappresentava un autentico punto di riferimento per il Nostro che per la sua pazienza infinita – dote indispensabile per un librettista che volesse collaborare con Puccini, diventato un vero tiranno dopo l’esperienza con Fontana – lo aveva soprannominato “Buddha”.
La maestria di Puccini nell’alternare episodi leggeri e momenti drammatici è supportata da un libretto magistrale e dalla concezione nuova che mescola lo stile aulico, usato con distacco ed ironia, ad un lessico familiare e comune. Il libretto di Illica e Giacosa, nella sua fusione di dramma e commedia, anticipa la costruzione musicale e permette che il passaggio dalla *vie terrible* alla *vie charmante* e ritorno, avvenga fluidamente, con tocchi leggerissimi anche nei momenti di maggiore tensione drammatica.
La *Bohème,* pur considerando Puccini come un *unicum* del ventesimo secolo dal momento che da *Manon* in poi ogni sua opera fu un capolavoro, rappresenta qualcosa di speciale sia nel canto e nella vocalità che nel rifarsi non tanto a *Cavalleria* o a *Pagliacci* ma piuttosto a

Falstaff, l’opera che ha cambiato il teatro musicale, nel dinamismo dell’azione, nell’avvicendarsi di comico e sentimentale, nell’imprimere alla più piccola cellula del parlato caratteri melodici. Non solo questo: Puccini imparò da *Falstaff* il racconto della realtà in presa diretta, anticipando quasi il linguaggio cinematografico. *Bohème* è un’opera a *tableaux* impressionistici, non in atti ma in quadri, in cui la protagonista è Mimì, anche se l’opera non porta il suo nome. Chi è Mimì? Mimì è tante Mimì, talmente complessa da far litigare Puccini con il murgeriano Illica[10]; è un personaggio che la struttura in quadri contribuisce a lasciare indefinita, passibile di diverse interpretazioni: Mimì è una donna che lavora; è inoltre, fra il resto, una ragazza sinceramente cristiana, una ricamatrice di fiori, una donna libera e devota al suo amato; ma Mimì è anche una piccola creatura, senza radici e senza un nome “vero”, perché nessuno sa che lei si chiama Lucia, destinata a passare senza lasciare traccia, con le sue manine gelide da malata e i suoi piccoli desideri: una cuffietta rosa, la crema, un manicotto.
Di Mimì Murger ne aveva fatto una modella di pittori, una che per lavoro si spogliava con facilità, una giovane civetta, come Musetta o come Manon Lescaut, che muore di tisi, sola, in ospedale e viene gettata in una fossa comune, cambiandone la sorte nel dramma del 1849 quando l’aveva fatta morire nella soffitta di Rodolfo. Il dramma di Murger avvicinava Mimì alla Marguerite Gautier di Dumas, secondo il gusto della Francia di Luigi Napoleone, che amava il mito della mantenuta che ama molto ma necessariamente perisce in nome della dura legge della mentalità borghese. Puccini non voleva correre il rischio di far supporre che Mimì fosse una donna leggera o infedele, e per questo soppresse la festa in casa di Musetta, dove Mimì civetta col viscontino Paolo, che si è mescolato con le *grisettes* per ottenere facili conquiste. Ma, così facendo, Puccini apre alle ambiguità: accade, ad esempio, nel Terzo quadro (barriera d’Enfer), quando Rodolfo si lamenta con Marcello e gli dice di voler lasciare Mimì, giacché è una civetta, che “sgonnella e scopre la caviglia”; poi, indagato da Marcello, ammette che non è così, che la ragione sta nella malattia di lei, che lo spaventa, e nella povertà di lui, che non può farla curare, perciò meglio separarsi.
I conti, allora, non tornano: una fervente cattolica non civetta con gli uomini, neppure se si tratta di viscontini eppure, nel Quarto quadro, quando Musetta irrompe col fiatone nella soffitta per annunciare l’arrivo di Mimì morente, ribadisce che la giovane in fin di vita “era fuggita dal Viscontino”. Dunque, chi è Mimì? La Mimì pucciniana è un tenero, disincarnato ideale, capace di provare un amore “profondo ed infinito come il mare” e di confessarlo pienamente solo in punto di morte e solo a Rodolfo, pudicamente, quando gli altri “sono andati” mentre lei fingeva di dormire per consegnare all’unico amore della sua vita, che pure l’ha spinta tra le braccia di un uomo più ricco, l’ultimo dono della sua breve esistenza. Così la morte di Mimì è anche l’addio alla spensieratezza della gioventù, perché *Bohème* è anche – se non essenzialmente – questo: il rimpianto di una stagione di spensieratezza incosciente, l’elegia, triste e dolcissima per la giovinezza che è un inganno; tutta la vita,

d’altronde, appare qui un inganno: con la maturità e la consapevolezza, in effetti, giunge implacabile il dolore, come dimostrano Colline e Schaunard, disperati, impotenti e inutilmente generosi nel fronteggiare qualcosa più grande di loro, dopo che Musetta è entrata gridando “C’è Mimì, c’è Mimì che sta male…”, o negli accordi in minore sui quali Rodolfo appoggia la sua angoscia chiedendosi: “Che vuol dire quell’andare e venire…”, e riconoscersi, alla fine, improvvisamente e dolorosamente adulto, nel triplice grido finale del nome dell’amata, ormai perduta per sempre.

2.2. “Va’ Tosca…”

(*Tosca, Atto I*)

Tosca era un soggetto al quale Puccini pensava da tempo. *Tosca* era un dramma del francese Victorien Sardou andato in scena con grande successo nel 1887 e che Puccini stesso vide nel 1889 al Teatro dei Filodrammatici di Milano, protagonista Sarah Bernhardt, per la quale il lavoro era stato creato. Dopo aver terminato *La Bohème* Puccini decise di attendere a quel lavoro e di mettere in musica il soggetto. Alla decisione non era estraneo il successo che stava riscuotendo *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, un dramma storico ambientato durante la rivoluzione francese, che stava facendo la fortuna del suo autore.
Una leggenda non verificabile è quella secondo la quale l’interesse di Puccini per *Tosca* si sarebbe riacceso nel 1894 dopo aver saputo che Verdi, a Parigi per il debutto francese di *Otello*, dopo aver assistito ad una rappresentazione del dramma di Sardou, aveva espresso apprezzamento per il lavoro, soprattutto per l’addio di Cavaradossi prima della fucilazione che Verdi sentiva, ottocentescamente, come addio alla patria e Puccini, novecentescamente, sentirà come addio alla vita e all’amore.
Mentre Puccini era occupato nella composizione di *Bohème*, Ricordi aveva affidato l’incarico di comporre *Tosca* al barone Alberto Franchetti, specialista in soggetti storici ma, nel frattempo, terminata l’opera, Puccini aveva ripreso interesse per quel soggetto e Ricordi convinse Franchetti, che magari qualche dubbio in proposito già lo aveva, che quell’opera non faceva per lui. Franchetti rinunciò al progetto che passò di nuovo a Puccini.
Ricordi, per l’occasione, volle ricostruire il duo Illica-Giacosa secondo l’idea dei librettisti a coppie che aveva preso dal teatro francese, dove il lavoro in coppia consentiva di sbrigare più rapidamente il lavoro. Come già aveva dimostrato *Bohème* Illica era il mago della sceneggiatura, della “parola scenica”, e Giacosa era un fine versificatore la cui capacità di addentrarsi nella psicologia femminile lo rendeva molto caro a Puccini e se al confronto tra dramma e libretto emerge la superiorità della rielaborazione italiana che lo stesso Sardou, onestamente, ammise, ciò fu conseguenza dell’assottigliamento della trama e dell’introduzione di quegli ingredienti di poesia e di sentimento di cui Giacosa, in campo letterario, e Puccini, in campo musicale, erano campioni.
Si è visto in *Bohème,* dove i tratti prevalenti erano nella coralità urbana e nel solidale

cameratismo maschile dei quattro amici della soffitta, Rodolfo, Marcello, Schaunard e Colline, quanto il procedere per quadri nuocesse in un certo senso alla definizione dei personaggi; qui Floria Tosca, cantante prediletta di Cherubini e Paisiello, non avrà l’ambiguità allusiva di Mimì e la tanto criticata violenza ottocentesca e verista di quest’opera non deve distogliere dalla logica efficace dello scontro tra passioni travolgenti, dal ritmo serrato del dramma che annoda intorno al tema della gelosia le situazioni più drammatiche.

La realizzazione del libretto fu più semplice di quella di *Bohème*, anche se Giacosa espresse più di una perplessità sull’opera che gli sembrava poco adatta alla scena vista la scarsità di situazioni liriche. Nel 1897 Puccini si recò in Inghilterra per una rappresentazione di *Bohème* e poi andò a Parigi per incontrare Sardou, infine a Roma per partecipare ai lavori della Commissione permanente per la musica. In quell’occasione strinse amicizia con don Pietro Panichelli, che gli fornì informazioni utili per *Tosca* sulle campane mattutine attorno a Castel Sant’Angelo e sulla loro intonazione e gli indicò il tema del *Te Deum* per la folla nella chiesa di Sant’Andrea della Valle. Don Panichelli non trovò però parole adatte da far cantare al coro, così Puccini si inventò una quartina piena di “o”, tutte accentate per ottenere l’effetto brontolio desiderato[11].

Confrontarsi con un soggetto recente e con un autore vivo ed interferente fu un’operazione rischiosa ma felice, tanto che Puccini avrebbe ripetuto altre due volte lo stesso esperimento[12]. Sardou aveva settant’anni quando incontrò Puccini, era un parlatore instancabile, energico ed egocentrico, ma i due si piacquero e la reciproca simpatia rintuzzò perfettamente i capricci e le poco verosimili pretese del francese[13]. Nel dramma di Sardou non mancava certo la storia, anzi era una presenza forse eccessiva con le lunghe chiacchiere da club politico che Angelotti e Mario Cavaradossi, fino a quel momento reciprocamente sconosciuti, si scambiano nel primo Atto; tutto il II Atto, poi, con la festa in onore della regina di Napoli aveva l’intento puntiglioso di calare il rapporto passionale di Tosca e Mario all’interno di una rete di potere e, nello stesso atto, il barone siciliano Vitellio Scarpia, capo dei servizi di sicurezza della regina, risultava ricattato da due donne, affinché catturasse ed eliminasse, pena la testa, Angelotti evaso da Napoli.

Il ricatto aumentava la dose di misoginia nel dramma dove le donne erano, senza scampo, ingenue o crudeli; la sua eliminazione da parte di Puccini esaltò la natura perversa di Scarpia, che appare spinto all’abuso di potere e alla crudeltà fisica e mentale soltanto dalla propria lussuria. I cinque atti dell’originale subirono tagli salutari diventando tre, ciascuno con una singola ambientazione: la chiesa di Sant’Andrea Della Valle (Atto I), l’appartamento di Scarpia a Palazzo Farnese (Atto II), Castel Sant’Angelo (Atto III); la festa in cui si celebra la presunta vittoria di Melas su Napoleone, alla quale Tosca deve esibirsi, scivola su uno sfondo puramente musicale e fa da contrappunto al serrato interrogatorio a cui, nel II Atto, Scarpia sottopone Mario Cavaradossi; il dialogo con cui Scarpia insinua in Tosca il tarlo

della gelosia passa dalla festa mondana alla chiesa, esasperando la crudeltà demoniaca del barone, mentre Villa Cavaradossi è appena citata, sognata da Tosca perché quella casa accoglie e protegge i giochi amorosi tra lei e Mario.
Tosca è una donna sana e forte, diversa dalle fragili Anna, Fidelia, Manon, Mimì, è una donna che lavora, è una diva del canto e rivendica un proprio ruolo riconosciuto nella società maschile. Sa bene ciò che vuole e, “agil qual leopardo”, si muove nella società romana fitta di intrighi e di pericoli difendendo con le unghie e con i denti della sua cieca gelosia l’uomo che ama, il suo Mario, dalle insidie delle dame della nobiltà papalina che hanno occhi azzurri e cascate di riccioli dorati mentre lei è bruna ed ha gli occhi neri. Il pittore Cavaradossi, dal canto suo, è sensibile al fascino della bellezza femminile, anche troppo: in chiesa ritrae Maria Maddalena, cortigiana redenta, dandole le sembianze della marchesa Attavanti che in Sant’Andrea si era recata, fingendo di pregare, solo per portare abiti femminili al fratello fuggiasco Angelotti; infine, turbato dalla vista della donna e dalla scossa emotiva che ne riceve, estrae dalla tasca un medaglione che ha bisogno di guardare per persuadersi di amare soltanto Tosca.
Nel libretto la scena della tortura viene trasferita da Villa Cavaradossi agli appartamenti di Scarpia a Palazzo Farnese, proprio sopra il salone delle feste: l’assassinio e il progetto di Tosca sono portati dall’unità di luogo in Castel Sant’Angelo di Sardou alla separazione, e ciò rende più comprensibile nel libretto il ritardo con cui la notizia della morte del capo della polizia arriva a Spoletta ed ai suoi. In Puccini il luogo dell’amore passionale viene diviso da quello della tortura e della sessualità violenta: il presente è il campo della sofferenza, l’assente è luogo di rimpianto o di meta sognata. Angelotti, che appare subito ad apertura sipario suscitando tensione, conosce già il “volterriano” Mario e non si dilunga in disquisizioni politiche impensabili per un fuggiasco braccato dalla polizia; i personaggi vengono ridotti da ventiquattro a nove, dei quali tre hanno scarso rilievo e tre sono semplici comprimari. Il gran daffare che Puccini si diede per rendere la Roma di *Tosca* più autentica possibile rende allora *Tosca* opera verista? Se l’intento fosse stato quello di rendere il vero, la vicenda non sarebbe stata ambientata in una Roma d’inizio Ottocento; meglio, allora, parlare di verismo dei sentimenti perché è la loro dinamica che interessa, non il quadro di attualità storica.
In Sardou Tosca era un personaggio finalizzato a un calcolatissimo intreccio, creato per esaltare il forte temperamento artistico di Sarah Bernhardt, creatrice di memorabili scene d’amore e di gelosia, di tenerezza e di passione che mandavano in visibilio il pubblico. Non si trattava, però, dell’unico personaggio femminile perché, oltre a lei, sulla scena si muovevano la Regina di Napoli, la principessa Orlonia, dama di compagnia della sovrana, e Luciana, la cameriera di Tosca. Nell’opera pucciniana, invece, Tosca rimase l’unica donna, in un gioco teatrale volto a renderla doppiamente personaggio proprio in virtù di questa unicità; di Tosca Mario dice che è una donna gelosa: in quanto tale, la teme molto; quando

lei irrompe in chiesa, avendo trovato l’uscio insolitamente chiuso e avendo udito i bisbiglii del pittore che accendono i suoi sospetti, egli cerca goffamente di calmarla con un bacio che viene rifiutato, perché Tosca ritiene più importante, in quel momento, compiere l’offerta di fiori alla Madonna. La ritrosia di Tosca accende i sensi di Mario che, completamente stordito dal miraggio della prossima notte, apostrofa l’amata con l’appellativo non nuovo di “sirena”, scoccando finalmente quel bacio impetuoso che lascerà la diva “tutta spettinata”. Nel rapimento dei sensi, Mario commetterà l’errore “politico” di rivelare a Tosca il nascondiglio di Angelotti, nel pozzo di casa sua, dimenticando che con Tosca la prudenza è necessaria, perché lei “credente al confessor nulla tiene celato”. Infranta dal crollo nervoso di Tosca la sua resistenza eroica alla tortura, Cavaradossi tornerà prima della morte a immergersi completamente nell’universo erotico prima con il rimpianto dell’ardente intimità con Tosca nel suo addio alla vita “E lucean le stelle…”, e poi, quando Tosca giunge trafelata a Castel Sant’Angelo, rivelandogli di aver appena assassinato Scarpia, commuovendosi di fronte alle mani di lei (“dolci mani, mansuete e pure”).
In quest’opera dove sangue, tortura e amore si legano strettamente alle sorti dei personaggi e la sensualità, portata all’eccesso, segna il tempo di una triplice morte – un vero record tra i libretti pucciniani –, spicca il più esplicito accenno a una sessualità veramente consumata, non più, dunque, solo allusa dai pudichi baci e da altre moderate manifestazioni affettive presenti in altri contesti. La formidabile carica erotica di Tosca travolge anche il capo della polizia, il barone Vitellio Scarpia, del quale accende le più turpi fantasie.
Parlandone ad Angelotti in Sant’Andrea della Valle, Cavaradossi lo presenta così: “Scarpia?! Bigotto satiro che affina/ colle devote pratiche la foia/ libertina – e strumento/ al lascivo talento/ fa il confessore e il boia!”. Scarpia, come tutti i veri “grandi inquisitori”, conosce profondamente la psicologia umana e ben presto, mettendo insieme gli indizi che gli sottopone il vilissimo Sagrestano, riesce a trovare il ventaglio, che starà al fazzoletto di Desdemona quanto Scarpia stesso a Jago.
Arrigo Boito, nella stagione estrema di Verdi, quella che parte dal rifacimento di *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* per arrivare a *Otello* e *Falstaff*, aveva contribuito a incrinare la rigida morale ottocentesca, facendola scivolare verso le incertezze della modernità; proprio *Otello*, nella figura di Jago come archetipo del male, possiede già la modernità e la potenza espressiva da cui prende vita Scarpia che canta: “Va’, Tosca! Nel tuo cuor s’annida Scarpia./ […]/ Va’, Tosca! È Scarpia/ che coglie a volo il falco/ della tua gelosia./ […]/ A doppia mira/tendo il voler, né il capo del ribelle/è la più preziosa. Ah di quegli occhi/vittoriosi veder la fiamma/illanguidir, con spasimo d’amore!/ La doppia preda avrò. L’uno al capestro,/ l’altra fra le mie braccia…”. Se Scarpia ha un duplice fine, quello di eliminare in Cavaradossi un nemico politico ed un rivale della sua turpe passione e quello di possedere Tosca, Jago ha, apparentemente, in Shakespeare, quello di eliminare in Cassio un rivale nella carriera, mira a cui Boito aggiunge il gusto maledetto per il Male in senso assoluto. Lo

strumento per perseguire il fine è comunque per entrambi la gelosia, di Otello e di Tosca. Il II Atto, quello della tortura, fisica ai danni di Cavaradossi e mentale ai danni di Tosca, vede Scarpia nel pieno del suo furore libertino: la sua trama punta a spazzare via le difese della donna con le urla e la vista del corpo torturato e sanguinante di Mario. A differenza di Rodolfo, Scarpia si appaga poco “di sospiri/ e di lattiginose albe lunari”, non sa corteggiare e, dopo aver inorridito Tosca mostrandole Mario insanguinato, le offre vino di Spagna nel suo stesso bicchiere, un gesto intimo che anticipa il perfido patto che le propone: il corpo di Tosca “per un istante” in cambio della vita di Mario. Accettando, disperata, il patto sacrificale, dopo un primo istinto suicida, Tosca si abbandona ad una preghiera-lamento “Vissi d’arte, vissi d’amore”, poi accetta il vino che le offre Scarpia ma, nel portare il bicchiere alle labbra scorge sul tavolo un coltello affilato, lo afferra ed il primo, brutale abbraccio di Scarpia, è anche l’ultimo.
Dopo Tigrana, Tosca è la seconda accoltellatrice pucciniana, ma entra a buon diritto tra le vittime perché uccide per legittima difesa: Illica, Giacosa e Puccini si sarebbero accontentati di punire il suo delitto con la perdita dell’amato Mario con la “finta fucilazione”, se non fosse stato per Sardou, che invece la voleva “morta a tutti i costi, quella povera donna!”[14]. Tosca è una donna di teatro sfortunata perché quando decide di istruire Mario nella “scenica scienza” di cui ella è maestra, rimane vittima della trappola crudele architettata da Scarpia. Nel disperato tentativo di salvare Mario, Tosca aveva tradito la parola data e la consegna del silenzio ed era rimasta vittima del conflitto generato dal suo fascino nei due rivali, politici e sessuali. Stretta tra la morte di Mario ed il minaccioso accorrere degli sbirri e di Spoletta sugli spalti di Castel Sant’Angelo, Tosca sceglie il già vagheggiato tuffo nel vuoto, gesto eroico ed estremo di una diva colpevole di troppa bellezza e di un fascino conturbante; di lì a poco, “avanti a Dio!..” l’appuntamento con l’abominevole Scarpia, immeritevole del perdono ricevuto, per la resa dei conti definitiva.

3. Atto II

3.1. “Vogliatemi bene,/ un bene piccolino,/ un bene da bambino”

(*Madama Butterfly, Atto I)*

Nel giugno 1900 Puccini si recò a Londra per seguire la prima di *Tosca* al Covent Garden. Il 21 dello stesso mese, al Duke of York’s Theatre egli assistette ad un atto unico, *Madame Butterfly* di David Belasco basato su un romanzo di John Luther Long. A Puccini il soggetto piacque molto e, anche se, per il momento, si trattava solo di un apprezzamento personale, chiese a Belasco i diritti sull’opera. La pagatissima star di Broadway avanzò, probabilmente delle pretese economiche che a Ricordi costarono oltre un anno di trattative ma, alla fine, cedette: alla fine di marzo del 1901 dall’America giunse la notizia che *Madame Butterfly* era a disposizione e, anche se il contratto con Belasco non potè essere firmato fino a settembre, Puccini fu in grado di affidare ad Illica il compito di stendere uno scenario.

Il dramma di Belasco, americano di San Francisco, nato nel 1853 da genitori ebrei portoghesi, educato in un monastero cattolico in ricordo del quale portava un collare da chierico, era tratto da un racconto di John Luther Long, un avvocato di Philadelphia, pubblicato nel 1897 sul periodico “Century Magazine”: si raccontava di un ufficiale americano, la cui nave ha fatto scalo a Nagasaki, che sposa una giovane geisha secondo l’uso giapponese, poi la lascia con la promessa di tornare “quando i pettirossi avrebbero rifatto il nido”. In effetti, l’ufficiale in questione torna ma ha al proprio fianco una moglie americana e chiede di avere il figlio che nel frattempo era nato. La geisha tenta il suicidio, ma la domestica interviene e la salva fasciando la ferita. Long dichiarò che il suo racconto era tratto dalla vita reale, ma c’è almeno un precedente letterario di cui Long doveva considerarsi debitore: *Madame Crysanthème* di Pierre Loti, nome d’arte di Jules Viaud, ufficiale della marina francese. Il romanzo, pubblicato nel 1887, è il diario di un matrimonio in cui la professione del protagonista e l’ambientazione sono gli stessi del racconto di Long. L’interesse dell’Occidente per tutto quanto era orientale era cresciuto costantemente fino dalla metà dell’Ottocento ed il Giappone, l’ultimo in ordine di tempo ad essere scoperto dai viaggiatori occidentali, appariva come uno scrigno delle meraviglie tanto che all’Esposizione Universale di Parigi del 1867 l’arte giapponese aveva avuto la sua prima vetrina europea. Da allora in poi elementi della cultura giapponese cominciarono ad infiltrarsi nella cultura francese ma fu proprio *Madame Crysanthème* che fissò l’immagine giapponese negli anni a venire. Si trattava di un romanzo autobiografico basato sul diario che Loti aveva tenuto durante il servizio in Marina: anche lui aveva sposato una ragazza del luogo per il tempo della sua permanenza, secondo le usanze che davano la possibilità di considerare il matrimonio sciolto dopo un mese di lontananza ed il versamento di una piccola cauzione. Incantato dal paese, bellissimo ed emozionante, l’ufficiale detesta però i giapponesi, che trova animaleschi e ridicoli, e la loro cultura, incomprensibile per una mente europea. Crysanthème stessa non è diversa: è un piacevole passatempo, un giocattolo con occhi da gattina, ma la sua conversazione, assolutamente lo infastidisce e quando torna a casa per darle l’ultimo addio si sente sollevato dal trovarla intenta a far risuonare le monete che lui le ha lasciato per saggiarne l’autenticità. Inutile dire che il romanzo fu trovato offensivo non solo dai giapponesi ma anche da europei più sensibili al rozzo razzismo ed all’arroganza imperialista mostrati da Loti.
La risposta al romanzo di Loti può essere considerata il racconto di Long. La narrazione comincia con l’ufficiale Benjamin Franklin Pinkerton che accette il cinico consiglio di un subalterno e prende una moglie temporanea per il periodo di permanenza nel porto; segue poi una breve descrizione del matrimonio organizzato con la piena approvazione della famiglia fino a quando Pinkerton decide di cacciare di casa quei suoi insopportabili e impresentabile parenti che rinnegano la giovane sposa, Butterfly alla quale il marito non solo anglicizza il nome, Cio-Cio-San, ma addirittura proibisce di professare la propria

religione. Il racconto riprende parecchi mesi dopo la partenza di Pinkerton, quando Butterfly ha già dato alla luce il figlio di lui, e tratteggia la graduale delusione della giovane quando la realtà dell’abbandono le sarà svelata dal sensale di matrimoni, dalla sua serva, da un nobile locale che la corteggia, dal console americano e, infine da Kate, la moglie americana con la quale Pinkerton si ripresenta solo per reclamare il bambino.
Butterfly, pur essendo un creatura più definita rispetto a Crysanthème, ne condivide i bamboleggiamenti, il linguaggio che è un cinguettio di fantasia, caratteristica mantenuta nel dramma di Belasco che inizia con Butterfly già abbandonata e madre di una bambina, poi l’azione prosegue come in Long con l’eccezione che Belasco fa svolgere tutta l’azione nella casa di Butterfly dove la sua eroina riesce nel suo proposito suicida rinunciando al lieto fine di Long che riassegnava la protagonista al ruolo di geisha dopo il goffo tentativo di suicidio.
Il I Atto dell’opera di Puccini rappresenta un’innovazione rispetto alle fonti americane e si avvicina maggiormente a Loti attento alla descrizione della relazione con Crysanthème.
L’azione si svolge a Nagasaki dove il mezzano Goro mostra a Pinkerton la casa e si irrita quando l’americano la trova frivola. Goro ha offerto a Pinkerton molte geishe, ma esse lo hanno rifiutato non trovandolo abbastanza avvenente: soltanto la quindicenne Cio-Cio-San, rimasta sola con la madre dopo il suicidio rituale del padre, accetta l’offerta dei 100 yen dello straniero per lasciare quel mestiere che la disonora e trovare una sistemazione.
Il contratto per l’acquisto della casa e della moglie impegna la parte giapponese per 999 anni, mentre Pinkerton è libero di cambiare idea, unilateralmente, ogni mese. Il mezzano allude, malizioso e ossequiente, alla possibilità di una discendenza da quell’unione e ciò solletica i sensi già accesi dell’americano. Goro, che sghignazza alle spalle di Butterfly per la sua credulità e la ricatta, dopo che lei ha rifiutato la proposta di matrimonio del principe Yamadori, sulla sorte del piccolo Dolore il bambino dagli occhi azzurri e dai riccioli d’oro, ha un solo merito, quello di provocare uno scatto di ira furiosa della protagonista che mitiga la tentazione di considerarla una tenera vittima remissiva: anche Butterfly conosce dei registri espressivi violenti e la dolcezza non è la sua unica corda. La custode delle tradizioni giapponesi nella casa americanizzata di Butterfly è la serva Suzuki. Il personaggio non ha spicco autonomo: con le sue preghiere cerca conforto alle sventure della giovane padrona, diventa una madre surrogata per Butterfly sostituendo quella vera, incapace di sostenere la figlia dopo il ripudio pronunciato dallo zio Bonzo e dai parenti una volta conosciuto lo scopo della visita alla missione cristiana, quando Butterfly rinuncia ad ogni tutela del proprio retaggio culturale e nazionale per abbracciare in un gesto sacrificale premonitore la religione del marito straniero.
L’unico che, con Suzuki, tenta la difesa dell’adolescente giapponese è il console americano Sharpless. Dapprima un po’ cinico, questo maturo signore si accorge degli eccessi imperialisti del suo compatriota e ne critica l’atteggiamento, anche se la sua azione non è mai decisa a vantaggio di Cio-Cio-San verso la quale mantiene un atteggiamento formale

che costa, però, fatica alla sua natura paterna, paga l’affitto della casa durante i tre anni di assenza di Pinkerton, affronta con imbarazzo il compito di riferire la lettera in cui l’ufficiale annuncia di essersi unito in matrimonio con una “vera sposa americana” con la quale desiderava, peraltro, già sposarsi prima di unirsi a Butterfly.
Seccato e imbarazzato per l’agitazione della giovane che cerca ovunque per casa delle sigarette americane da offrire all’ospite, Sharpless non trova il coraggio di compiere il suo incarico e maledice Pinkerton con le parole “Quel diavolo d’un Pinkerton”, il cui significato è molto diverso da quello della stessa frase, pronunciata con grande tolleranza, soffocando una risata, nel romanzo di Loti. Impotente di fronte al dovere diplomatico che gli impone di favorire il connazionale, in Sharpless il senso d’angoscia crescerà sempre di più per sciogliersi nel singhiozzante abbraccio a Dolore subito dopo il suicidio della sua giovane, infelice madre.
Ben più odioso è il personaggio di Pinkerton[15], il primo tenore pucciniano che si accosta all’idea dell’amore con calcolo e arrogante freddezza. Nella prima e nella seconda versione del libretto, entrambe del 1904, Pinkerton esordiva con frasi di sommo disprezzo all’indirizzo della servitù di Cio-Cio-San, rifutandosi di pronunciare i loro nomi e definendoli “Muso primo, secondo e muso terzo” e rincarando la dose più avanti quando pretende che i tre “Musi” gli servano il pasto, che ritiene composto dalla “più nauseabonda leccornia della Nipponeria”. Anche in tema d’amore le idee di Pinkerton non andavano oltre all’esigenza dell’appagamento fisico che lo spingevano a cogliere “i fiori d’ogni plaga…/d’ogni bella gli amor.”. Vero Don Giovanni, considera Butterfly come il proprio giocattolo e considera i suoi tristi presagi come sciocche paure, mentre Butterfly rinuncia a tutto per lui, chiedendogli in cambio soltanto “un bene piccolino”. Pinkerton ha fretta di sbarazzarsi dei parenti per soddisfare subito il desiderio che lo brucia, vuole “infrangere le ali” a quella moglie adolescente che desidera e disprezza nello stesso tempo. Butterfly è una fanciulla in lotta contro la realtà dei fatti, dentro di lei convivono il desiderio di vita e l’illusione autodistruttiva di essere “la fanciulla più lieta del Giappone, anzi del mondo”. Il suo obiettivo è quello di trovare una figura autorevole, paterna, a cui appoggiarsi e a cui donarsi interamente, ed il pugnale paterno, su cui sono incise le parole “con onor muore/chi non può serbar vita con onore”, sarà il tramite di un rapporto edipico impossibile. Ella recita con ostinazione la sua parte di sposa, attingendo al repertorio matrimoniale che le appartiene ed anche all’altro, quello dell’americano a causa del quale è “Sola e rinnegata/ Rinnegata e felice”, annaspando, tenendosi alla fragile convinzione del sentimento. Nelle sue spoglie esotiche e colorate da farfalla preziosa Cio-Cio San è una vittima dell’istituzione matrimoniale, costretta dalla propria debolezza etnica e sociale a subire una sconfitta totale; il suo ménage si è consumato tutto tra il I ed il II Atto, proprio come aveva scritto Loti nel suo diario dove aveva annotato disaffezione, fastidi e noie diventati nauseabondi come le leccornie giapponesi che tanto disgustano Pinkerton.

Il filo di fumo della nave che riporta in Giappone il tenente fedifrago e la sua bionda sposa americana Kate annuncia la fine delle speranze di Butterfly che, ormai diciottenne, dopo il padre ha perso anche l’illusione di averlo sostituito e Dolore, l’unico sopravvissuto, entra a far parte di una famiglia artificiale che lo accetta, perché i riccioli d’oro e gli occhi azzurri non tradiranno mai la sua origine e, nel contempo, cancelleranno ogni traccia di sua madre Butterfly.
La prima di Butterfly fu data alla Scala il 17 febbraio 1904 e fu un vero fiasco, tra fischi, risate e apatia; “Un vero linciaggio”, ebbe a dire Puccini commentando la serata[16]. Anche la stampa non fu benevola e Puccini stesso non aveva dubbi che l’ostilità fosse stata organizzata già in precedenza. Una supposizione, non del tutto infondata, potrebbe indicare l’autore della macchinazione nell’editore rivale di Ricordi[17], Edoardo Sonzogno. La sua conduzione per due anni della Scala aveva bandito tutte le opere pubblicate da Ricordi e si era conclusa con un deficit pauroso e la chiusura del teatro per tutti il 1898. Cambiato il consiglio di amministrazione del teatro, nominato Arturo Toscanini direttore principale e Giulio Gatti-Casazza impresario, Sonzogno era stato estromesso e l’unica opera pubblicata dalla sua casa editrice ad essere rappresentata nel teatro milanese fu *Le Maschere* di Mascagni, nel 1901, in quella che voleva essere una delle sette prime assolute date in contemporanea in tutta Italia. Due anni dopo, il ritardo nella produzione di *Madama Butterfly* causato dalla lenta ripresa di Puccini dopo l’incidente stradale nel quale era stato coinvolto, spinsero Sonzogno a farsi avanti con un’altra opera pubblicata dalla sua casa editrice, *Siberia*, di Umberto Giordano. Si trattava di un buon lavoro che ottenne però un fragile successo: ecco perché era così importante che l’opera di Puccini, seguendo a ruota, non eclissasse quella di Giordano. A disposizione c’era un’arma potente, la *claque* che, facilmente pilotabile, poteva decretare il successo o il fallimento di opera e autore in una sola sera.
Dopo il fiasco della prima rappresentazione scaligera dell’opera, che annichilì Puccini ma non scosse la sua fede nella validità di *Butterfly* più di quanto il fiasco della prima rappresentazione di *Traviata* avesse scosso la fiducia di Verdi nella propria creazione, il compositore ed i librettisti si misero al lavoro per revisionare l’opera, che fu rappresentata a Brescia il 28 maggio, accolta da manifestazioni di grande entusiasmo. Nel ruolo eponimo, al posto di Rosina Storchio, c’era Salomea Krusceniski, unico cambiamento nel cast. *Madama Butterfly* è un’opera pienamente novecentesca: drammaturgo infallibile, capace di tradurre il nuovo in risultati irresistibilmente teatrali, Puccini effonde a piene mani uno spirito musicale e drammaturgico moderno nell’esotismo di stampo *liberty*, ma anche nella costruzione dei suoni, nelle dissonanze, nell’uso onomatopeico degli strumenti, nel martellare ossessivo dei timpani, nel logoramento delle sonorità, nel finale dove la soluzione armonica adottata da Puccini accentua l’orrore per la morte di Butterfly.
In *Madama Butterfly* Puccini esprime anche una nuova concezione del tempo, quello della

quotidianità, che si dilata, si estende fino all’immobilità nel “Coro a bocca chiusa”, emblema della capacità di Puccini di far coesistere i modi della tragedia, nell’unità di luogo, e senso del nuovo, tre anni che trascorrono tra il I ed il II Atto. Il tempo pucciniano non scorre più uniformemente dall’inizio alla fine, come nel racconto tradizionale, ma è fatto di continui ritorni al passato e di preannunci del futuro, di ricordi, di presentimenti ed anche di lunghe stasi. La temporalità discontinua, aperta, fluttuante, problematica, sospesa tra cuore e memoria, in bilico per il venir meno della certezze ottocentesche rappresenta un modo di sentire e di raccontare il tempo nel Novecento che accoglie in sé quest’opera pucciniana, figlia e madre del presente in cui è ambientata.

3.2. “È Minnie!… È Minnie!… È Minnie!…”

(*La Fanciulla del West, Atto III*)

Dopo il primo fiasco scaligero di *Madama Butterfly* ed il successivo trionfale riscatto a Brescia, Puccini si era già messo alla ricerca di un nuovo soggetto. Era una ricerca ancora confusa: la ricerca di novità, mai così assidua, lo condusse a prendere in considerazione anche la Bibbia come fonte per un soggetto. Di tutte le proposte che Illica gli sottoponeva soltanto *Notre Dame de Paris* di Hugo accese il suo interesse, ma Illica aveva appena cominciato a scrivere che già Puccini cominciava con i dubbi e con i ripensamenti. L’interesse si appuntò, allora, su una raccolta di novelle di Gor’kij che Puccini aveva avuto modo di leggere durante la convalescenza dopo l’incidente automobilistico. Si trattava di soggetti piuttosto forti, sui quali erano comunque d’accordo sia Illica che Giacosa ma, poichè l’idea sarebbe stata quella di presentare tre titoli insieme, compositore e librettisti ebbero il veto di Ricordi per il quale tre titoli per una sola serata rappresentavano un rischio al botteghino.

Nel frattempo, all’insaputa di Illica, Puccini aveva preso accordi col drammaturgo toscano Valentino Soldani autore di un “mistero” su santa Margherita da Cortona. Con Soldani Puccini insistette molto sull’essenzialità del testo per ottenere una rappresentazione sobria, semplice e, nello stesso tempo, efficace nel definire i personaggi. Ben presto, però, dato che Soldani non era Illica, non possedeva grandi qualità di sceneggiatore e, soprattutto, non era in grado di capire velocemente e compiutamente cosa volesse Puccini, la cosa sfumò. Illica ripropose allora un vecchio progetto su cui egli si era impegnato notevolmente, *Maria Antonietta*. Il progetto andò molto per le lunghe, non convincendo mai completamente Puccini che vi rinunciò definitivamente non volendo correre il rischio di fare di *Maria Antonietta* una pallida copia di *Andrea Chénier* che lo stesso Illica aveva scritto per Umberto Giordano. In tutto questo daffare, inoltre, la salute di Giacosa si era fatta sempre più malferma, aggravandosi l’asma che lo avrebbe condotto alla morte il 1° settembre 1906. Dopo la morte di Giacosa, i rapporti tra Illica e Puccini si ridussero a forme di consulenza per la scelta dei soggetti, per deteriorarsi completamente quando Puccini cercò di

convincerlo a farsi affiancare da un nuovo collaboratore. Il problema del libretto nuovo non era ancora risolto quando Puccini e la moglie si imbarcarono il 9 gennaio 1907 per un viaggio di due mesi a New York per assistere, su invito del direttore del Metropolitan Opera House, ad una stagione interamente pucciniana. In quell’occasione aveva certamente potuto vedere il nuovo dramma di Belasco, *The Girl of the Golden West* ed evidentemente ne ebbe un’ottima impressione dal momento che appena sbarcato in Italia dichiarò ai giornalisti la propria intenzione di ricavare un’opera da quel soggetto teatrale. Anche in quell’occasione il progetto non fu di facile né di breve attuazione soprattutto per le minacce che i francesi Vaucaire e Louys facevano a Ricordi di adire a vie legali.
Finalmente Puccini riuscì a sciogliersi da quel pasticcio: l’opera passò a Zandonai lasciandolo libero di concludere il contratto per acquistare i diritti del dramma di Belasco. Si trattava di trovare un librettista: rotti i rapporti con Illica, Ricordi propose il poeta e giornalista bolognese Carlo Zangrini che non aveva ancora grande esperienza in campo operistico ma aveva l’enorme vantaggio, almeno secondo Ricordi, di poter affrontare quel soggetto con un minimo di cognizione di causa dal momento che sua madre era americana. La piena intesa con Puccini durò un anno circa e finì nell’ennesimo pasticcio di schermaglie legali. A quel punto fu convocato un nuovo poeta, il crepuscolare Guelfo Civinini, livornese, a cui fu affidata la seconda stesura del libretto di Zangrini, stesura che segna il libretto definitivo di un particolare tono intimista.
Il dramma *The Girl of the Golden West* era stato scritto da Belasco appositamente per mettere in luce le caratteristiche attoriali di Blanche Bates, che era stata anche la prima interprete di *Madame Butterfly*, ed era stato rappresentato per la prima volta a New York nel 1905. Come il lavoro precedente, faceva uso di effetti scenici spettacolari a partire da una proiezione cinematografica delle montagne californiane prima dell’apertura del sipario. L’azione è ambientata in California nel 1849-’50, al tempo della corsa all’oro. La protagonista della vicenda, Minnie Falconer, identificata per tutto il testo semplicemente come “Girl”, gestisce da sola il Polka Saloon in una comunità di minatori. Dalle lunghe didascalie introduttive che illustrano i personaggi apprendiamo che Belasco descrisse Minnie come “abbastanza complicata”, ma forte ed energica, dolce e selvaggia, fieramente virginale. Estremamente franca, capace di giostrarsi in una società maschile della quale conosce perfettamente i desideri, Minnie è tuttavia capace di essere una buona amica per i minatori dell’accampamento e nessuno osa mancarle di rispetto. Il libretto pucciniano non si discosta molto dall’originale, salvo che Puccini volle ridurre a tre i quattro atti di Belasco, assorbendo il quarto atto della fonte nel terzo dell’opera.
Minnie è una giovane monella che resiste in un gruppo maschile, una figura, dunque, non nuova nell’opera italiana, basti pensare alla Maria di Donizetti o alla Preziosilla di Verdi, ma quello che la distingue dalle altre è la sua autorevolezza: Minnie è una ragazza di campagna, per nascita e per formazione, parla il linguaggio dei minatori e sa come metterli

al loro posto ma, essendo più istruita di loro, è in grado di comportarsi come se fosse la loro maestra. Molti fra i minatori la corteggiano, ma nessuno si sognerebbe di approfittarsi di lei. Il più insistente tra i corteggiatori di Minnie è lo sceriffo Jack Rance, uomo dalle passioni forti, giocatore impassibile, freddo e deciso che, come gli altri, ha ricevuto da Minnie un secco “No!”. Un uomo ha comunque fatto breccia nel cuore di Minnie: si tratta di uno straniero di circa trent’anni, glabro, l’unico che abbia un aspetto da signore, modesto nei modi, eppure vagamente inquietante. Si presenta come Dick Johnson di Sacramento e nessuno sospetta che si tratti del famigerato bandito di strada Ramerrez e che abbia intenzione di rapinare il saloon, almeno fino a quando le crescente ammirazione per Minnie e le attrattive della “Girl” non gli fanno cambiare idea. Anche Minnie, del resto, riconosce prontamente in lui l’uomo con il quale anni prima aveva scambiato tenere parole d’amore. Di nuovo si ripropone il triangolo: come in *Tosca* una bella e giovane donna, forte e indipendente, è amata da un ribelle, ma gentiluomo, che da lei è ricambiato, e da un odioso rappresentante della legge che abusa del proprio potere. Più tardi, comunque, l’identità di Johnson-Ramerrez viene scoperta ed egli è seguito fino alle vicinanze della casa di Minnie, dove lei lo intrattiene nel debito rispetto delle regole e del decoro. Eroina pucciniana, Minnie vive nel decoro e nelle regole: anche se apre il suo saloon ai minatori, che giocano a poker e barano, che ballano insieme, come nella *Bohème,* in una sorta di consolatorio cameratismo maschile, li edifica leggendo loro la *Bibbia*, li istruisce nella religione e nella morale. D’altronde, le eroine pucciniane amano i ribelli proprio perché sfidano le regole del “quieto vivere”, hanno un cuore generoso, sono colti e, a volte, artisti, conoscono e praticano le regole di un corteggiamento galante e appassionato.

Quando Minnie apprende la vera identità dell’uomo, gli impone di uscire nel bel mezzo di una tempesta di neve: in realtà, a Minnie non importa che egli sia un bandito ma che le abbia mentito negando di essere l’amante della “sirena” di turno, Nina Micheltorena, finta spagnola “che fa molto consumo/ di nerofumo/ per farsi l’occhio languido”. Anche Minnie, per la verità, si profuma, si agghinda, mette un fiore tra i capelli per accogliere Johnson-Ramerrez: la differenza con la Micheltorena è che Minnie vuole che l’uomo che sedurrà diventi il suo uomo per sempre.

Uscito disarmato dalla casa di Minnie, Johnson-Ramerrez cade ferito da una fucilata e Minnie lo riporta dentro nascondendolo in soffitta. Alcune gocce di sangue che cadono dal soffitto svelano allo sceriffo Rance la presenza del ferito, Minnie, allora, fa appello al giocatore che c’è nello sceriffo e gli propone una partita a carte, che ribalta la situazione tra Tosca e Scarpia: se lui vince, lei sarà sua; se invece perderà, Johnson-Ramerrez sarà libero. Rance accetta di giocare e Minnie vince con l’imbroglio.

Da questo momento il dramma si avvia alla conclusione: c’è una “Accademia” nel corso della quale si percepisce come la cattiva coscienza di Minnie metta in pericolo la sua capacità di mantenere l’ordine e le distanze tra i suoi allievi poi, a sua insaputa, Johnson-Ramerrez

viene catturato e condotto al patibolo dove la corda è già pronta. Egli chiede una grazia, che Minnie non sappia dell’impiccagione ma lo creda fuggito, libero e lontano. Ma, dopo una galoppata furibonda, sopraggiunge Minnie, armata di pistola con la quale minaccia di uccidere lui e se stessa se qualcuno si avvicina; nel frattempo, si rivolge ai minatori ricordando che è stata lei a custodire il loro oro, ad aiutarli e consolarli; amica e sorella di tutti, ha sempre dato senza chiedere nulla in cambio: ora chiede l’uomo che ama. I minatori si commuovono, lo sceriffo Rance, che non è malvagio come Scarpia, accetta di non giustiziare il bandito, suo rivale nella legge e in amore, Johnson-Ramerrez è liberato e tutti salutano tra lacrime e singhiozzi i due innamorati che, felici, partono a cavallo.
La prima dell’opera, il 10 dicembre 1910, a New York, con la direzione di Toscanini e la regia di David Belasco, fu uno degli eventi più spettacolari: quarantasette chiamate alla ribalta e una ghirlanda d’argento offerta a Puccini da Gatti-Casazza, impresario della Scala. I critici, però, avanzarono più critiche del solito, non riconoscendo in quell’opera lo stile, la cifra di Puccini. Molti insistettero sulla derivazione di quella musica da Debussy, influenza che Puccini fu così imprudente da ammettere in un’intervista, altri, con maggior equilibrio, riconoscevano nella *Fanciulla del West*, come l’aveva intitolata con un colpo di genio l’acuta Sybil Seligman, un avanzamento del linguaggio armonico di Puccini, ma sottolineavano come solo il tempo avrebbe potuto dire se il compositore era stato davvero all’altezza del compito che si era assunto musicando un’opera tanto complessa nell’intreccio e tanto rapida nell’azione. Nel periodo immediatamente successivo i dubbi furono confermati: dopo le prime, accolte con favore, di Londra, Roma, Budapest e Parigi, l’opera fu tranquillamente messa da parte e persino in Italia non riuscì ad entrare nel repertorio principale.
Molte ragioni furono addotte, tra le quali la prostrazione di Puccini per la tragedia di Doria Manfredi e l’insolito lieto fine, ma nessuna di queste ragioni può considerarsi valida: gli avvenimenti che condussero al suicidio della giovane Doria, al processo contro Elvira Puccini ed al terremoto familiare che ne seguì ebbero come effetto quello di ritardare la composizione della *Fanciulla del West,* non certo di impoverirla o di renderla un’imitazione poco credibile di qualcosa di precedente, ed il ricorso al lieto fine è la conseguenza “naturale” dell’eliminazione del quarto atto di Belasco, un’operazione che permette a Puccini di mostrare che se l’errore deve essere pagato – in questo caso con l’esilio – si può pure soffrire senza morire.
Il vero ostacolo alla circolazione dell’opera era un’asprezza inaspettata del linguaggio armonico ed uno stile di scrittura per il canto che spesso si avvicina al “recitar cantando” barocco, con una conseguente diminuzione dell’elemento lirico. In altre parole, Puccini aveva oltrepassato il gusto del pubblico contemporaneo e solo negli ultimi decenni *La Fanciulla del West* ha riguadagnato il tempo perduto ed è andata ad occupare il posto che le spettava fra le opere pucciniane.

4. Intermezzo I

4.1. “Chi il bel sogno di Doretta”

(*La Rondine, Atto I*)

Il 26 dicembre, carico di regali costosi per i familiari, Puccini salpò per l’Europa insieme al figlio Tonio. Dopo due giorni trascorsi a Londra dove incontrò Marconi, il 7 gennaio 1911 Puccini era nuovamente a Milano e da quel momento l’anno sarebbe trascorso nelle solite attività, viaggi per seguire le recite delle sue opere e, specialmente, la ricerca di soggetti nuovi. Fu *La Fanciulla del West* che occupò gran parte dell’anno: una messa in scena al Covent Garden di Londra fu accolta con grande successo di pubblico ma, ancora una volta, i critici ebbero un atteggiamento molto prudente nei confronti del nuovo corso impresso da Puccini al suo comporre.

Puccini incaricò Clausetti, gerente della filiale napoletana di Casa Ricordi, di comporre una garbata risposta che facesse ben capire che tutti i compositori, negli anni, avevano evoluto il loro stile, che per quanto lo riguardava, gli era stato più volte rimproverato di essersi ripetuto e che la sostanza musicale della Fanciulla del West era ancora del tutto personale. La questione del rinnovamento stava molto a cuore a Puccini ed avrebbe voluto che tutti capissero che non si trattava di chiedersi se Puccini fosse vivo o morto ma, piuttosto, comprendessero che egli sarebbe morto davvero, musicalmente parlando, se avesse insistito a rimanere fedele ai suoi “schemi” compositivi. Nel frattempo, mentre la *Fanciulla* continuava ad essere replicata con successo nei teatri europei, continuava la ricerca di un nuovo soggetto. In quel frangente, Puccini trovò molti consiglieri. Due soli esempi. Da Sybil Seligman arrivò il suggerimento di considerare attentamente il dramma *Johannisfeuer* di Sudermann, che però Puccini non trovò di proprio gusto, preferendogli il romanzo *Two Little Wodden Shoes* della scrittrice anglobelga Ouida, nel quale c’era, come dire, l’eroina pucciniana tradizionale, ingannata ma non sedotta da un pittore francese dissoluto, che si uccide quando coglie l’uomo a gozzovigliare con donne di malaffare. Riccardo Schnabl-Rossi, un ricco appassionato di musica con cui Puccini era in contatto epistolare fin dal 1899 e che sarebbe diventato in seguito un suo fidato confidente, gli propose un dramma tedesco che, in un primo tempo, catturò la sua attenzione grazie ad alcuni elementi alla Dickens che conteneva e che, secondo il compositore, avrebbero potuto dar vita a un libretto per un’opera in tre atti; poi, nel bene e nel male, l’interesse per il progetto sfumò.

Fu Giulio Ricordi a proporgli quello che, a prima vista, sembrava un soggetto interessante, *Anima allegra* dei fratelli Alvarez Quintero. Il testo ha per protagonista una ragazza che va a vivere con una famiglia di parenti puritani e altezzosi, risolve i loro problemi e presiede ad un matrimonio di zingari. Puccini conosceva quel lavoro che era stato rappresentato in Italia fin dal 1909 e non ne era stato poi così entusiasta; ora invece sentiva che, con il lavoro di un buon librettista che irrobustisse l’azione, con personaggi ed episodi nuovi, avrebbe potuto avere successo anche come opera. Il vecchio Ricordi rese a Puccini un ultimo grande

servizio presentandogli, nel 1912[18], Giuseppe Adami, giornalista e commediografo che aveva preparato per l’editore il libretto di un’operetta, *Il tappeto rosa*, mai realizzata. Puccini lo accettò volentieri, a patto che accettasse di collaborare con un altro librettista. Subito dopo l’incontro con Adami cominciarono i soliti dubbi: Puccini voleva che l’azione fosse spostata nelle Fiandre dall’originaria Spagna perché quell’ambientazione evocava immediatamente il fantasma di Bizet, ma Adami non voleva sentire ragioni per cui il progetto sfumò[19] ma, in Adami, Puccini aveva comunque trovato un collaboratore pieno di risorse, docile e paziente.
Mentre accadevano queste cose sul piano professionale, due gravi lutti funestarono quello personale: in aprile morì Ramelde, la sorella prediletta di Puccini, seguita, due mesi dopo, da Giulio Ricordi. La morte del suo editore provocò in Puccini un dolore inesprimibile: Ricordi era sempre stato come un padre per lui ed anche se, in quel momento della sua vita di compositore aveva meno bisogno di essere guidato dalla mano salda ed esperta del “sor Giulio”, Puccini comprendeva che anche i suoi rapporti con la Casa musicale non sarebbero mai più stati gli stessi perché non riusciva a fidarsi di Tito Ricordi, figlio e successore di Giulio, specialmente poi quando gli parve che Tito stesse dando il proprio influente sostegno ad un musicista più giovane, Riccardo Zandonai.
Con il progetto di *Anima allegra* arenato Puccini tornò ad un vecchio progetto basato su Wilde che Giulio Ricordi gli aveva sempre contestato e ne parlò con Illica, convinto che, mancato il vecchio Ricordi, non ci sarebbero stati altri ostacoli ma si sbagliava perché Tito Ricordi non fu più favorevole al progetto di quanto lo fosse stato suo padre. Nel frattempo premeva, senza successo, perché Puccini accettasse di musicare un testo dannunziano dal titolo *La crociata degli innocenti*. Il tempo passava senza che si trovasse una soluzione per il nuovo soggetto. Nell’ottobre del 1913 Puccini partì per un viaggio promozionale di *Fanciulla del West*, destinazione prima la Germania e poi l’Austria, ove conobbe importanti critici musicali e, soprattutto, Franz Lehár che lo presentò all’editore di operette Bertè ed al direttore del Karltheater: da loro arrivò l’invito a comporre un’operetta per Vienna, su testo di Willner, librettista di Lehár, dietro lauto compenso di 200.000 corone. Puccini fu tentato di accettare, non solo per il compenso ma, soprattutto, perché voleva muoversi con maggiore autonomia da Tito Ricordi tanto che, per la prima volta in vita sua, prese l’iniziativa ed accese le trattative con il Karltheater grazie ai buoni uffici del barone Angelo Eisner, suo buon amico.
Dopo gli esordi parigini, l’operetta aveva trovato grande prosperità nella Vienna *felix* con i lavori di Lehár, di Kálmán e di Johann Strauss jr. del *Fledermaus*, ma il genere operetta, con i suoi libretti fatti di canto e recitazione, non piaceva a Puccini, tranne forse per la sua intrinseca comicità, perciò egli si dimostrava molto cauto sul soggetto che gli veniva proposto. Nell’aprile del 1914, a pochi mesi dallo scoppio della prima guerra mondiale, Willnert, con la collaborazione di Heinz Reichert, sottopose a Puccini una trama più rispondente ai suoi gusti intitolata *Die Schwalbe*, tradotto in italiano con *La rondine*.

Paragonata alla *Traviata*, da cui sono state eliminate tutte le problematiche di più ampio respiro, *La rondine* ha per protagonista Magda de Civry, già *grisette*, ora mantenuta, che cerca di vivere un sogno impossibile. Non c’è più la malattia mortale che immerge Violetta nella febbrile ricerca del piacere che plachi la sua ansia di vita e le dia lo stordimento necessario per non contare i giorni che le rimangono, non c’è più la ferrea moralità borghese, impersonata da Germont padre, che le impedisce un’unione duratura con l’uomo che ama. L’antagonista di Magda è il suo ricco protettore, Rambaldo Fernandez, che controlla i cordoni della borsa; non c’è la morte come condizione di redenzione morale ma soltanto l’abbandono, la situazione che nell’operetta più si avvicina allo scioglimento tragico. Tra gli invitati nel salotto di Magda c’è il poeta Prunier, che porta il soprannome con cui Maupassant si presentava alle serate licenziose con gli amici. Prunier corteggia la petulante Lisette, cameriera di Magda, che ficca il naso e mette bocca dappertutto; se la porta al Bullier, locale notturno alla moda, mentre lei usa gli abiti e il trucco della padrona, come accade nel *Fledermaus* dove padrona e cameriera si cambiano gli abiti. Magda, stanca del disincanto mondano, decide di indossare il suo vecchio abito da grisette per tuffarsi nella notte parigina a caccia di un amore puro. In questo libretto c’è molta malinconica allegria; Magda, ad apertura d’opera, è in fondo il doppio che Mimì avrebbe potuto essere se non fosse morta per la tisi, se il Viscontino l’avesse introdotta nel bel mondo. Nella follia consumistica ed edonistica in cui vive Magda, come una rondine che migra verso il mare “[…] verso il Sole” rimane folgorata dall’amore per il giovane, ingenuo e provinciale Ruggero Lastouc, figlio di un amico d’infanzia del suo ricco amante Rambaldo, che sogna soltanto una quieta unione coniugale protetta dalla benedizione materna. Lo scioglimento della situazione, nel III Atto, avrebbe dovuto avvenire con un telegramma che informava Ruggero del passato della sua amante.
A Puccini l’idea dapprima piacque, poi la trovò assurda, protestando con Adami che, dal momento che Ruggero non aveva certo trovato Magda in un monastero, non si capiva che razza di amore fosse il suo se bastava un attimo per farlo crollare[20]. La soluzione che Adami trovò fu quella di sostituire il telegramma anonimo con una lettera della madre di Ruggero che benediceva le nozze del figlio per cui la situazione passava a Magda che nel duetto finale insiste con un disperato Ruggero sulla necessità di lasciarlo: i “voli di rondini nel cielo lontano” sopra il Mediterraneo scoprono l’illusoria felicità dei due impari amanti e il passato della donna deve essere confessato prima di varcare la sacra soglia del talamo nuziale.
Anche a causa delle difficoltà della guerra, *La rondine* non fu completata che nell’aprile del 1916. Il problema, a quel punto, era trovare un editore italiano. Tito Ricordi non volle partecipare, formalmente perché gli austriaci avevano posto condizioni troppo onerose, più probabilmente perché era seccato per il fatto di essere stato messo di fronte ad un fatto compiuto e voleva dare a Puccini una lezione. Fortunatamente, la soluzione era a portata di mano: c’era Casa Sonzogno, un tempo votata all’opera verista, che si trovava in cattive

acque dopo che il pensionamento di Edoardo aveva portato alla direzione i suoi litigiosi nipoti, dei quali uno si dimise in seguito ad una serie di operazioni finanziarie disgraziate, mise in piedi una propria casa editrice presso la quale si trasferirono subito Mascagni, Leoncavallo e Giordano, impressionati dalla pessima gestione dell’altro erede che portò casa Sonzogno ad un passo dalla bancarotta. La morte improvvisa di costui permise all’altro di riaccorpare l’impresa, che intitolò, con il proprio nome di battesimo, Casa Lorenzo Sonzogno, e di non farsi scappare un’opera del più famoso compositore italiano vivente. Inoltre Lorenzo Sonzogno comprò dall’editore viennese il diritto di dare la prima rappresentazione fuori dall’Austria: il luogo scelto fu il Teatro dell’Opera di Montecarlo ove l’opera fu rappresentata, in prima assoluta, il 27 marzo 1917; nel cast una giovane Gilda Dalla Rizza nel ruolo di Magda e Tito Schipa come partner. L’accoglienza fu entusiastica, anche da parte della critica, che apprezzò molto il nuovo genere, metà opera e metà commedia musicale.
La prospettiva cambiò decisamente in Italia: la prima rappresentazione a Bologna fu molto applaudita dal pubblico, ma i critici lamentarono che quell’opera non era né carne né pesce; stessa storia a Milano. *La rondine* continuò a circolare ma già nella primavera successiva Puccini apportò delle modifiche che vennero sperimentate al Teatro Massimo di Palermo il 20 aprile 1920, poi première a Vienna il 9 ottobre: la stampa, pur mostrando benevolenza all’autore, trovò da ridire sia sul libretto che sulla realizzazione scenica. Puccini non era affatto soddisfatto e apportò nuove modifiche all’opera, soprattutto al III Atto, che sottopose ad una revisione radicale. Nonostante le insistenze di Puccini perché la *Rondine* venisse eseguita nella versione definitiva, questa non fu mai rappresentata durante la sua vita: dopo la prima assoluta, infatti, *La rondine* era andata male all’estero, inoltre nel 1920 era morto Lorenzo Sonzogno ed i suoi eredi non si sentivano affatto obbligati a darsi da fare per un’opera di cui c’era così scarsa richiesta, perciò la terza edizione non fu mai messa in circolazione.
Come i pipistrelli straussiani, le rondini pucciniane volano soltanto di notte, nei sogni, quando le norme della buona società dormono: Magda ritorna tra le braccia del ricco e generoso Rambaldo e riapre il suo salotto mondano dopo aver riposto il suo abituccio giovanile da *grisette* risparmiata – almeno lei – dalla morte, certo poco intonata ad una “commedia lirica” come questa.

5. Atto III

5.1. “Vieni nel mio tabarro!”

(*Trittico – Il tabarro*)
L’inizio del 1913 segnò la rottura definitiva tra Illica e Puccini a causa del dramma *La Houppelande*, caldeggiato dal compositore che pensava già da tempo di trarvi un’opera e, probabilmente, Illica si era risentito del fatto, riferitogli da Tito Ricordi, che Puccini avesse

suggerito la collaborazione con il giovane drammaturgo e futuro librettista Renato Simoni; tanto si erano deteriorati i rapporti tra i due che quando Illica morì, nel 1919, Puccini si limitò ad esprimere il proprio cordoglio, ma non partecipò ai funerali. Nel frattempo era apparso sulla scena un altro probabile collaboratore, il critico, drammaturgo e librettista Giovacchino Forzano.
La sua carriera si era svolta in modo curiosamente parallelo a quella di Antonio Ghislanzoni, librettista dell’*Aida* di Giuseppe Verdi: dopo aver studiato medicina e legge, debuttò in campo artistico prima come baritono, poi come giornalista e critico. Contattato da Puccini perché traducesse in italiano un libretto francese tratto da *La Houppelande*, Forzano non accettò personalmente il lavoro ma mise Puccini in contatto con l’ex governatore dell’Eritrea, Ferdinando Martini, che produsse dei versi non adatti, tuttavia, ad essere messi in musica.
La Houppelande, atto unico di Didier Gold, scritto nel 1910, un *grand-guignol* parente stretto del *Ventre de Paris* zoliano, era ambientato sulla Senna: il capitano di una chiatta, Michel, viene tradito dalla giovane moglie, Georgette, che si sceglie per amante l’altrettanto giovane Louis, scaricatore al servizio del marito. Scoperto l’adultero, Michel lo uccide, lo avvolge nel proprio tabarro per mostrarne poi brutalmente il cadavere a Geogette; nello stesso momento un altro scaricatore diventato ubriacone a causa dell’infedeltà della moglie, spunta da una taverna sulla banchina mostrando il coltello con cui ha appena ucciso la donna.
Puccini era stato molto chiaro con Adami rispetto al tipo di ambientazione che voleva: la Senna “protagonista” del dramma , con il continuo via vai di battellieri rassegnati a fare da controcanto alle ansie di Giorgetta che sogna la terraferma, un amore diverso da suo marito Michele e un luogo che non le ricordi continuamente il figlio che ha perso. Adami afferrò al volo ciò che Puccini intendeva, e il libretto de *Il tabarro* fu pronto a tempo di record. Fino a quel momento, Puccini aveva pensato a una serata composta di due opere, una tragica e una comica; tornò all’idea di triade, di tre argomenti in forte contrasto fra loro ed il primo era già pronto.
Quando Puccini verificò il lavoro di Adami ne fu entusiasta: in un angolo della Senna sta ancorato un barcone, la chiatta di Michele, cinquantenne. L’imbarcazione, nella cabina linda e ben tenuta, ingentilita da piante di geranio, porta i segni di una mano femminile, quella di Giorgetta, moglie venticinquenne di Michele. Sul barcone lavorano Luigi, ventenne, il Tinca, trentacinquenne, il Talpa, cinquantacinquenne, sposato con la Frugola, a sua volta cinquantenne. La precisione sull’età dei personaggi non è casuale: se il matrimonio tra il Talpa e la Frugola funziona decentemente perché tra i due ci sono solo cinque anni di distanza, i venticinque anni che separano Michele e Giorgetta sono forieri di un rischio che, puntualmente, si avvera. Giorgetta non ama più Michele; dopo Pinkerton, è il secondo caso di cronaca di un amore finito ed è il primo ed unico nella librettistica pucciniana, di una

donna molto esigente che si disamori di un uomo pur in presenza di una nuova passione.
Il tabarro è l’unico caso in cui Puccini si interessi alla rappresentazione del mondo del lavoro salariato; lo sfondo dell’adulterio, qui, non è qualche salotto elegante dove si possa, in modo discreto, accomodare le cose; Michele non è un uomo violento con la moglie anche se lei, rediviva Zerlina, qualche volta, preferirebbe i lividi delle percosse sul corpo piuttosto che i lividi del silenzio nell’anima. La spinta degli eventi verso il precipizio è la mancanza di una cultura della discrezione ipocrita che caratterizza altri ambienti: i due giovani amanti, Giorgetta e Luigi, praticano senza cautela il tetto coniugale di lei dal momento che le classi subalterne non possono disporre di locali discreti ed accoglienti dove consumare relazioni proibite. Tutto il mondo di questi personaggi è racchiuso nella chiatta che fa la spola tra Parigi e Rouen, tutto intorno si svolge la vita con le sue felicità, i dolori, i suoni, la gente, tra cui un suonatore di organetto che passa cantando una canzone triste su una certa Mimì morta per amore. Nostalgia di *Bohème* rievocare il binomio di amore e morte riassunto in quel “Mimì”?
Passa anche la Frugola, moglie del Talpa, un’accattona che fa incetta di tutto, felice di aver trovato un cuore di manzo per nutrire Caporale, il suo gatto filosofo la cui morale – “ron ron: meglio cibarsi/ con due fette di cuore/ che logorare il proprio nell’amore.” – è ampiamente condivisa dalla donna. In questo quadro di miseria sociale del primo Novecento, così precisamente tratteggiato, si staglia Luigi, ben consapevole del proprio miserabile presente e poco disposto ad accettarlo; tuttavia Luigi non attua nei confronti del padrone una logica di lotta politica, ma percorre la via più subdola e pericolosa della rivalità in amore.
La bruciante passione tra Luigi e Giorgetta cade nella trappola tesa dalla disperazione di Michele, marito che non si sente più amato, padre che ha perso un figlio neonato, amante sfuggito che deve rendersi conto del tradimento, anche se ancora non sa chi incolparne. Il pensiero della giovane moglie tra le braccia di un amante trasforma la sua malinconia in proposito omicida, d’accordo con un’altra perla filosofica della Frugola, cioè che la morte sia rimedio ad ogni male.
Giorgetta, la graziosa e bionda proletaria che sogna nell’ascesa sociale la fuga dalla bruttezza materiale del luogo in cui è costretta a vivere, che pensa di aver trovato una via di salvezza nell’adulterio, nella subalternità ad un uomo diverso dal marito, più giovane, più colto, rappresenta bene la drammaturgia pucciniana: donna di poche parole e incontrollati desideri, Giorgetta sente il peso della riconoscenza per Michele, in fondo un uomo onesto, con il quale condivide l’angoscia, il lutto per il figlio perduto e, prima del colpo di scena finale, ha paura, è presa dal rimorso di aver dato un dolore al marito, chiede perdono, brama espiare. Troppo tardi: accolta macabramente nel tabarro del marito, un tempo luogo sicuro dell’affetto e della protezione ed ora rivelatore dell’orrore e della morte, Giorgetta, col volto violentemente piegato verso quello del cadavere di Luigi non potrà avere la catarsi di tante altre eroine pucciniane liberate dal dolore con la morte, ma continuerà a vivere

portando negli occhi e nel cuore il lato mortale e oscuro dell’amore.

5.2. “La Vergine m’ascolti e così sia”

(*Trittico – Suor Angelica*)

Terminato nel 1916 il primo atto unico, Puccini continuava da insistere con Adami per altri soggetti nuovi con cui completare la serata e, dopo Il tabarro, gli occorreva il dramma mistico per continuare a dar corpo alla sua idea. Dal momento che nuovi soggetti non ne arrivavano, a parte l’offerta di Gold di un suo dramma in due atti, che fu rifiutato, Puccini pensò di far rappresentare *Il tabarro* a Roma o, forse, a Torino, insieme alle *Villi* ma il progetto naufragò data l’indisponibilità, in quegli anni di guerra, di cantanti adatti. Fu Forzano che soccorse Puccini presentandogli due pezzi di sua invenzione. Il primo, *Suor Angelica*, che presenta qualche riferimento al *Jongleur de Notre-Dame* di Massenet, un lavoro del 1902, è ambientato in un monastero, protagonista una suora di nobile lignaggio, costretta dalla famiglia a prendere il velo dopo aver dato alla luce un bambino illegittimo, la quale si avvelena quando apprende da una parente spietata la notizia della morte del figlio. Il suo peccato, però, viene perdonato dalla Vergine Maria, che le appare durante l’agonia e le porta, tenendolo per mano, il suo bambino perduto.

A Puccini il soggetto piacque moltissimo; ancora una volta si rivolse al suo amico don Panichelli, che tanto bene lo aveva documentato al tempo di *Tosca*, per avere un testo liturgico da far cantare agli angeli nel momento dell’apparizione della Madonna e nuovamente don Panichelli gli fu d’aiuto. Puccini aveva però anche una fonte più a portata di mano da usare come modello: il convento di Vicopelago, dove sua sorella Iginia era madre superiora. Sebbene il suo ordine fosse di clausura, Iginia ottenne dal vescovo un permesso speciale affinché suo fratello potesse far visita al convento: lì Puccini poté verificare alcuni passaggi della nuova opera davanti alla comunità delle suore, molte delle quali si commossero profondamente. Non ci sono documenti che aiutino a seguire la genesi e lo sviluppo di Suor Angelica ma dalle lettere di Forzano a Tito Ricordi risulta chiaro che tutto procedeva senza intoppi.

Articolata in sette stazioni[21] come una sorta di *Via Crucis*, l’azione di *Suor Angelica* si svolge in un monastero alla fine del Seicento, nel mese di maggio, tra fontane e fiori, bagliori di luce che incantano le suore e piccoli insetti dispettosi. Il giardino è il teatro principale della storia di Angelica, esperta di erbe, sempre pronta ad offrire il rimedio giusto per chiunque soffra. In questo atto unico tutto al femminile il fitto chiacchiericcio, le preghiere, i passi svelti e leggeri, le piccole punizioni, gli stupori infantili fanno da cornice al cuore dell’intreccio, il colloquio tra la protagonista e la terribile Zia Principessa.

Fino a *Suor Angelica* il concetto di espiazione era sotteso alle vicende dei protagonisti e dei loro antagonisti, ora, invece, è aperto: la monacazione è già da sola una forma di rinuncia ai piaceri del mondo, in particolare a quelli dell’amore, ma se le monache sono in convento

senza aver mai conosciuto le passioni, Angelica ci si trova per scontare una pena senza fine per una grave colpa, socialmente inaccettabile, quella di aver messo al mondo un bambino illegittimo. Fino al momento del drammatico colloquio con la perfida Zia, la giovane suora ha tenuta nascosta nel cuore la pena per i suoi sette anni di monacazione, lontana dal figlio e dalla vita che le è congeniale, vittima, come la focosa e pur sinceramente cristiana Tosca, dell’ipocrisia dei cattivi cattolici. La Zia Principessa, spietata esecutrice delle regole sociali che hanno condannato la nipote per aver macchiato il “bianco stemma” della casata, esige da Angelica la rinuncia a tutti i propri averi ed ai diritti di primogenita in favore della sorella, Anna Viola, che sta per sposarsi: come Violetta deve abbandonare Alfredo per permettere alla sorella di lui di sposarsi, così Angelica deve rinunciare a tutto per il matrimonio della “sorellina bionda”, come la chiama in un impeto di tenerezza che non scuote minimamente la Zia, che per lei ha solo una parola “Espiare!”, per sempre, senza fine. Ed Angelica avrebbe continuato ad espiare, ubbidendo all’arcigna Zia, se non avesse saputo che un “fiero morbo” si era portato via il suo bambino due anni prima. La notizia le toglie ogni volontà di vivere e, da esperta qual è, compone un mazzo di fiori da cui ricava una pozione velenosa per porre fine a tanto dolore. Lo scrupolo religioso si affaccia, però immediatamente nello spettro della dannazione eterna riservata ai suicidi, ma Maria, Madre delle Madri, ha pietà di quella madre sfortunata, le compare e, come Suzuki sospinse il biondo bambino Dolore verso la sua giovane mamma moritura, sospinge dolcemente verso Angelica moribonda il suo bambino così amato e mai conosciuto.
Con la sua ambientazione monacale *Suor Angelica*, apparentemente, si allontana dal verismo sentimentale pucciniano, invece ne fa parte a pieno titolo: la protagonista soffre per un duplice amore, quello antico per un uomo perduto e quello sempre presente e straziante per il figlio lontano, che apre nel suo intimo delle ferite note, patite almeno da Butterfly e da Giorgetta, lontanissime dal concetto stesso della clausura. La stessa apparizione della Madonna, nel tripudio dei cori angelici che anche Goethe nel *Faust* non aveva disdegnato, prelude alla definitiva apoteosi dell’amore dell’incompiuta *Turandot*.
Un lungo e tormentato viatico di modelli terreni forza verso il cielo, in due direzioni estreme: quella mistica di *Suor Angelica* e quella mitica, favolosa, fantascientifica, dell’orientale Principessa di gelo.

5.3. “Diseredati! Sì! Diseredati!”

(*Trittico – Gianni Schicchi*)
Rimaneva da trovare il soggetto comico per completare la trilogia. La ricerca di un argomento adatto portò Puccini molto lontano, fino a Bernard Shaw, Sacha Guitry, alla coppia del momento Flers e Cavaillet. Fu nuovamente Forzano a venirgli in aiuto, proponendogli pochi versi del canto XXX dell’*Inferno* di Dante Alighieri: nella decima bolgia, quella dei falsari, due ombre si addensano come maiali appena liberati dal porcile e

Griffolino spiega a Dante che “Quel folletto è Gianni Schicchi,/ e va rabbioso altrui così conciando.” e che, con l’inganno, aveva privato la famiglia Donati di un’eredità, impersonando il defunto e dettando un nuovo testamento a proprio favore che, nel libretto di Forzano, soddisfa la nobile intenzione di unire due giovani innamorati. Sulle prime sembrava che Puccini non fosse troppo entusiasta di quel soggetto, ma quando Forzano, anche sulla scorta di un commento pubblicato per la prima volta nel 1866, ampliò l’idea, Puccini se ne innamorò.
L’azione si svolge nel 1299, a Firenze. Dante, coinvolto in quella faccenda per via della moglie, Gemma, che era una Donati, non trattò certo con umorismo l’impresa di Schicchi, esponente di quella “gente nova” che detestava. Nel libretto di Forzano, Schicchi è impegnato a piegare l’orgoglio, l’avidità e il cinismo della famiglia Donati, fa di quell’orgoglio, che Dante aborriva, un uso difensivo ed offensivo, procurandosi il “subito guadagno” della mula, della casa e della vigna di Signa.
Nei libretti precedenti il sogno della quiete familiare, degli affetti domestici, era spesso per i protagonisti una risorsa estrema; nel *Gianni Schicchi*, dove le donne tornano ad un ruolo realisticamente subalterno, esplicitato nel “Donne! Rifate il letto […] Zitte. Obbedite!” perentorio del protagonista, si rivelano le tensioni cannibalesche che si annidano nelle famiglie e il tema dell’amore si intreccia con quello della disparità sociale tra le due famiglie, Schicchi e Donati, le cui complesse relazioni disegnano un quadro di umorismo *noir* con opposti egoismi ad attanagliare un idillio.
Come nel *Tabarro*, abbondano i dati anagrafici sui personaggi: Gianni Schicchi è un cinquantenne padre di una figlia, Lauretta, di 21 anni; tra i Donati, morto il ricco Buoso tra l’indifferenza affettiva generale, il potere passa ai due anziani cugini, Simone, settant’anni, e Zita la Vecchia, sessantenne, tutrice del giovane nipote Rinuccio, 24 anni, innamorato di Lauretta.
Il parente più stretto di Buoso è il cognato, Betto di Signa, un poveraccio di età indefinita, ridotto a rubare argenterie durante la veglia funebre; il vecchio Simone ha un figlio, Marco, di 45 anni, sposato con la trentottenne Ciesca; c’è poi Gherardo, un altro nipote di Buoso, sposato con Nella, che ha 34 anni, e i due sono genitori di Gherardino, un bambino di sette anni, unico caso di bambino pucciniano né malato né orfano. A completare la tavolozza, nell’intento comico del plurilinguismo, ci sono il medico bolognese Maestro Spinelloccio, diretto discendente del Dottor Balanzone, che si esprime storpiando le parole sia in grammatica sia in pronuncia, il notaio Messer Amantio di Nicolao, Pinellino calzolaio e Guccio tintore che, con l’appena citato Cisti fornaio, danno alla farsa un’atmosfera anche boccacciana.
La scena rappresenta la camera da letto dove Buoso Donati giace cadavere: sono le nove del mattino e quasi tutti i ceri sono accesi, per la stanza si sentono i falsi lamenti e le ipocrite espressioni di afflizione dei parenti che stridono con quanto sta passando di bocca in bocca

cioè che Buoso abbia lasciato tutto ai frati. La prospettiva, sempre più concreta, di essere stati diseredati, spinge i parenti a far intervenire Gianni Schicchi, che dovrà fingere di essere Buoso e testare nuovamente a favore di tutti loro. Ma Firenze punisce chi si sostituisce ad un testatore con il taglio della mano e l’esilio ed è proprio con l’agitare la mano a moncherino che Schicchi ottiene, ricattandoli, l’omertà dei parenti.
La vecchia Zia Zita, *alter ego* borghese della Zia Principessa di *Suor Angelica*, ostacola il matrimonio tra la figlia di Gianni Schicchi ed il nipote Rinuccio, per il quale vuole una moglie ben dotata; per questo Rinuccio convoca il futuro suocero e facilita la beffa, ricorrendo al villano astuto così come il giovane innamorato della commedia plautina si appellava all’arguzia del servo. Come accade in tutte le rivoluzioni, anche quella della “gente nova” vede un giovane borghese illuminato allearsi con ceti inferiori. Schicchi possiede una coscienza di classe e un certo orgoglio al quale richiama Lauretta, che si scioglie in lacrime mentre la vecchia Zita le comunica che mai darà al nipote il permesso di sposare una “senza-dote”, ed è un padre che opera in favore della figlia con una certa energia.
Negli ultimi due libretti pucciniani ricompaiono i padri ma, se in *Turandot* Altoum e Timur saranno due vecchi deboli e inascoltati, in *Gianni Schicchi* la figura paterna è determinata e pragmatica. Nulla a che fare, comunque, con i modelli ottocenteschi delle *Villi* e di *Edgar*. Lauretta, che Puccini voleva interpretata da una donna dall’aspetto ingenuo, minuta e dalla voce fresca, è la più remissiva delle donne pucciniane: non ha altra pretesa che quella di sposarsi con Rinuccio a Calendimaggio. Figlia di un inurbato, Lauretta possiede indiscusse risorse di sacrificio che di fronte ad un’interpretazione ottocentesca di barriere di classe e senso dell’onore, avrebbero esasperato il conflitto e non le avrebbero lasciato altra via che un tuffo in Arno dopo una drammatica cabaletta. Forzano, però non crede più in quei modelli e va oltre lo stesso veneratissimo d’Annunzio con uno Schicchi che la invita ad andare “sul terrazzino” a portare “i minuzzolini all’uccellino”, utilizzando una serie di vezzeggiativi che sottolineano il candore virginale della figlia, che non deve essere turbato dall’aver preso scientemente parte alla macabra truffa. La giovane prenderà dimora stabile in una casa rubata dal padre con la complicità del marito, la farina del suo pane sarà macinata da mulini rubati e trasportato da una mula rubata ma, essendone del tutto ignara, vivrà felice, al riparo dalle brutture del mondo. La sua ingenua incoscienza, vera novità di questo personaggio, la risparmierà da espiazione e morte: per Lauretta, tutta candore e sogni modesti, basta un po’ del tormento di fidanzata ansiosa.
Terminate sia *Suor Angelica*, il 14 settembre 1917, che *Gianni Schicchi*, il 20 aprile 1918, era arrivato anche il titolo complessivo dell’opera, secondo quanto testimoniato dal giornalista Guido Marotti, amico di Puccini, nel corso di una partita a carte tra amici, Forzano compreso: Puccini propose *Tre-no*, nel caso la serata risultasse un fiasco; qualcuno propose *Tripode*, scartato perché giudicato troppo funereo, poi altri titoli, fino a *Trittico* che,

nonostante le obiezioni, piacque a Tito Ricordi e fu accettato[22].
Nonostante la *vis comica* di *Gianni Schicchi*, la composizione del *Trittico* avvenne in giorni bui sia per l’Italia che per Puccini. Nell’ottobre 1917 la disfatta dell’esercito italiano a Caporetto aveva fatto ritrarre quel che rimaneva delle truppe per 150 chilometri dall’Isonzo fino al Piave e la situazione non sarebbe migliorata fino alla riconquista di Vittorio Veneto, l’anno successivo, quando però l’epidemia di spagnola già incombeva sulla popolazione, facendo ottanta vittime nella sola Torre del Lago e falcidiandone, complessivamente, più di quante ne avesse mietute la guerra. Sulla famiglia Puccini si abbatterono le disgrazie: in agosto morì una delle sorelle, Tomaide, Elvira scoprì da una lettera del console di Lugano che il visto al marito era stato revocato e questa scoperta fu l’occasione per l’ennesimo scoppio di gelosia e, l’estate successiva, Tonio, invischiato in un’infelice storia d’amore, tentò il suicidio con un’overdose di laudano. Fortunatamente si salvò.
Sul fronte del lavoro rimaneva il problema della prima rappresentazione del *Trittico*. L’idea di darla a Buenos Aires fu scartata da Puccini con il pretesto che mai avrebbe acconsentito a far rappresentare all’estero un’opera così complessa senza averla prima vista in Italia. Sorprende, perciò, che ne abbia accettato la prima rappresentazione al Metropolitan di New York, dato che in quel momento la sua presenza non era possibile. Come al solito, egli si preoccupò molto della messa in scena, soprattutto di *Tabarro,* per il quale si preoccupava che i cantanti non cantassero troppo avanti anche in quei teatri – pochi allora – che avevano un proscenio ampio. Tutto doveva essere nuovo ed originale, non come esperimento, ma come parte integrante della concezione dell’opera, quel “verismo” trattenuto, lontano dalla retorica e dall’enfasi vistosa.
La prima ebbe luogo il 14 dicembre 1918, senza la presenza di Puccini perché, nonostante la fine della guerra un mese prima, nell’Atlantico c’era ancora il pericolo di mine inesplose. L’impresario Gatti-Casazza mandò a Puccini un resoconto entusiastico della serata ma le recensioni, in realtà, furono alterne: piacque molto *Gianni Schicchi*, per la sua comicità e le trovate ingegnose; qualche critico trovò *Il tabarro* inferiore a *Cavalleria* e *Pagliacci*, per *Suor Angelica* ci furono le critiche più ingenerose. Il *Trittico*, comunque, continuò ad essere rappresentato integralmente per altre due stagioni, prima di essere smembrato e la prima a soccombere fu, naturalmente, *Suor Angelica*. Per Puccini era più importante la prima italiana, data a Roma, al Teatro Costanzi, l’11 gennaio 1919. Come a New York i critici si pronunciarono a favore di *Gianni Schicchi*, trattarono gentilmente *Suor Angelica*, definendola l’opera poetica del *Trittico*, e molte riserve furono espresse sul *Tabarro*, del quale si sottolineò lo spietato “verismo”, genere che comunque in Italia aveva fatto il suo tempo.
Tra il pubblico sedeva Arturo Toscanini: anni prima aveva letto il libretto del *Tabarro* e l’aveva bollato come robaccia della peggior specie e, in occasione della prima romana, lasciò con ostentazione il teatro prima della chiusura del sipario e nemmeno provò a nascondere il

proprio disgusto, un atteggiamento che, ovviamente, offese a morte il compositore e, per qualche tempo, Toscanini andò ad ingrossare la fila dei cosiddetti “pig”[23].
Il rapporto tra Puccini e Toscanini fu alquanto singolare, unico sotto molti aspetti. Erano quasi coetanei, Toscanini di nove anni più giovane, opposti per carattere, gusto e temperamento: Puccini fragile e introverso, Toscanini estroverso, dinamico, grintoso e decisionista. Toscanini non amò mai particolarmente la musica di Puccini il quale, invece, lo ammirava moltissimo e lo considerava un direttore di rara intelligenza. Tra gli alti e bassi del loro rapporto personale e professionale, ci fu almeno un episodio destinato a produrre tra i due un vero e proprio conflitto, durato parecchi anni. Nel 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale, Toscanini era un deciso interventista e, come molti artisti capeggiati da Gabriele d’Annunzio, si era schierato a favore della Francia; Puccini, invece, simpatizzava per gli imperi centrali, se non altro perché in Germania ed in Austria le sue opere erano amate ed ammirate mentre in Francia le snobbavano. Per questo Puccini si rifiutò sia di firmare un documento, sottoscritto da molti altri artisti, contro il bombardamento tedesco su Reims, che di collaborare ad un’iniziativa promossa dal romanziere Hall Caine, ugualmente condivisa da molti intellettuali ed insigni personalità, per rendere omaggio al sovrano ed al popolo del Belgio proditoriamente attaccati dai tedeschi. Il rifiuto di Puccini provocò uno scalpore enorme e venne pesantemente stigmatizzato, in particolare da Toscanini che minacciò anche di prenderlo a schiaffi, nel caso si fossero malauguratamente incontrati[24]. La scelta di Toscanini come direttore della prima del *Trittico* a Londra prevista per la stagione 1920 era, pertanto, fuori discussione[25].
Il pubblico accolse Puccini con grandissimo entusiasmo, anche se circolava l’insinuazione che ciò fosse un tributo all’autore di *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* piuttosto che a quello dell’ultima opera. Subito dopo la prima cominciò lo smembramento del *Trittico*, nonostante le vivaci proteste di Puccini dall’Italia, addolorato per il fatto che ad essere penalizzata fosse soprattutto *Suor Angelica*, che continuava a ritenere la migliore delle tre opere. Dopo una recita a Bologna nel 1921, l’ultima ripresa importante fu alla Scala, nel gennaio 1922.
L’idea di mettere insieme in un’unica serata tre opere che fossero tra loro complementari per contrasto fu idea personale di Puccini e non c’erano precedenti in proposito. L’idea del contrasto, forse non sarebbe stata sufficiente se non si fosse trovato un filo conduttore: forse fu proprio Forzano a trovarlo nella rappresentazione della morte, che nel *Tabarro* è trattata con brutalità, in *Suor Angelica* in modo sentimentale, con graffiante cinismo in *Gianni Schicchi*. Rimaneva il problema della lunghezza: durante le prove a Bologna nel 1921, Puccini definì quelle tre opere “lunghe come un cavo transatlantico”[26] ma, nonostante tutto, continuò a insistere perché il *Trittico* fosse sempre rappresentato nella sua interezza.

6. Atto IV

6.1. “All’alba vincerò”

(*Turandot, Atto III, Quadro I*)

Nel 1919 Puccini, appena nominato Grand’Ufficiale della Corona d’Italia, tornò a Torre del Lago sia per attendere, con gli ultimi ritocchi, alla seconda edizione delle sue tre opere in un atto, da pubblicare separatamente, sia per portare a termine un incarico che, francamente, non gli piaceva ma al quale non aveva potuto sottrarsi, cioè la composizione di un inno celebrativo della vittoria su testo del poeta Fausto Salvatori. L’incarico era stato dato a Puccini, in maniera abbastanza inaspettata, durante un banchetto offerto in suo onore dopo la prima romana del *Trittico*, dal sindaco di Roma in persona. Preso alla sprovvista Puccini aveva accettato, ma i versi da musicare non gli piacevano ed era inquietante per lui pensare di dover scrivere in uno stile popolare e in un’estensione adatta alle voci dei bambini. Comunque fosse, intorno alla fine di marzo terminò l’*Inno a Roma*, composto sulla scia di Elgar e delle sue marce *Pomp and Circumstance*, lavoro del quale non fu mai soddisfatto.

Il paese era in una situazione difficile, nonostante tutte le celebrazioni della vittoria e della pace; le promesse del Trattato di Londra erano vanificate dal fatto che il presidente americano Wilson rifiutava di riconoscerne la validità e, mentre gli altri Paesi vincitori, come la Francia e la Gran Bretagna si vedevano assegnare protettorati e mandati, l’Italia ebbe il Sud Tirolo, Trieste e dintorni, tutti territori che, peraltro, rivendicava già da tempo. Il risultato fu una situazione di disoccupazione diffusa, aggravata da serrate e scioperi e Puccini, il cui conto in banca era molto più che in attivo, venne considerato una specie di pescecane arricchito. La morte, intanto, continuava a fare vittime intorno a lui, privandolo di parenti ed amici[27].

Come sua ormai vecchia e consolidata abitudine, Puccini continuava a cercare un soggetto nuovo: dopo aver fatto visita a Parigi a Tito Ricordi, da poco estromesso dalla ditta di famiglia per una serie di speculazioni sbagliate, in agosto Puccini si mise al lavoro con Adami per la revisione della *Rondine* in vista di una rappresentazione a Vienna. Quella fu l’occasione di rinverdire una vecchia conoscenza che risaliva al 1904, quando in una lettera a Giacosa Puccini chiedeva notizie di Renato Simoni.

Nato a Verona nel 1875 Simoni, come prima di lui Giacosa, era direttore della “Lettura” e del predecessore possedeva la stessa autorevolezza. Come Forzano, Simoni era drammaturgo, critico, regista, e Puccini aveva preso in considerazione l’idea di farlo lavorare con Illica al libretto di *Tabarro*. Da allora Simoni aveva fatto molta strada ed aveva dato ottime prove di sé scrivendo una biografia di Carlo Gozzi[28] e adattando *Madame Sans-Gêne* di Sardou per la musica di Umberto Giordano. Fu probabilmente a Milano, nel marzo del 1920, che Simoni propose per la prima volta ad Adami e a Puccini la *Turandot* di Gozzi come possibile soggetto. A Puccini il soggetto piacque, tanto che da Roma, dove era andato per una replica del *Trittico*, scrisse a Simoni il proprio apprezzamento[29].

L’antica fiaba della principessa la cui mano può essere conquistata solo grazie alla soluzione di tre indovinelli, pena il taglio della testa dello spasimante in caso di fallimento, era entrata nella letteratura europea grazie ad una raccolta settecentesca di racconti popolari arabi tradotti in francese[30]. Da quella raccolta era passata a Carlo Gozzi per la quarta delle sue “fiabe teatrali”, tutte rappresentate a Venezia negli anni ‘60 del Settecento. Tra tutte le sue fiabe, *Turandotte* è l’unica in cui non c’è alcun intervento della magia. A mantenerla viva durante l’Ottocento fu soprattutto l’adattamento fatto da Schiller per il Teatro di Corte di Weimar nel 1802. Due italiani lo avevano messo in musica prima di Puccini: Antonio Bazzini, già insegnante di Puccini durante gli anni milanesi del Conservatorio, aveva debuttato alla Scala con una *Turanda* nel 1876 e poi Ferruccio Busoni, che presentò una *Turandot* a Zurigo nel 1917, il cui modello dichiarato era *Il flauto magico* di Mozart.
Già alla fine di marzo del 1920 Puccini inviò ad Adami precise indicazioni dalle quali partire per il libretto: musica cinese per ottenere il colore locale e strumenti cinesi sul palcoscenico, l’aggiunta di un’altra figura, Liù, che non è presente in Gozzi, per dare un tocco di fascino, le maschere veneziane trasformate in Ping, Pong, Pang, da tenere un po’ ai margini dell’azione[31]. Il lavoro sul nuovo soggetto procedeva tra alti e bassi d’umore: Puccini stava per compiere sessant’anni ed il pensiero del trascorrere del tempo lo angosciava al punto che pensò anche di sottoporsi a trattamenti chirurgici di ringiovanimento, fantasie da cui lo strappò bruscamente la morte di Iginia, la sorella monaca. Non fosse bastato questo, nell’estate del 1922 a Ingolstadt, nei pressi di Monaco, accadde un incidente tanto spiacevole quanto premonitore: durante una cena un osso d’oca si conficcò nella gola di Puccini e fu necessario ricorrere ad un medico per estrarlo. Non è possibile, certo, imputare a quell’incidente l’insorgere del tumore che, due anni dopo, avrebbe portato Puccini alla morte, ma è quantomeno impressionante la coincidenza.
Nel frattempo, Puccini tormentava Adami e Simoni, nei quali si ostinava a rivolere Illica e Giacosa, con idee e suggerimenti per il libretto, con le richieste di cambiamenti nella lunghezza degli atti alle quali i due letterati, in particolare Adami, rispondevano con altrettante richieste di revisioni e cambiamenti delle soluzioni musicali. Nonostante tutto, però, Puccini era abbastanza ottimista sul procedere del lavoro. Mancava ancora il duetto finale, che andava a rilento specie perché il mal di gola, che lo tormentava già da mesi, si era fatto più insistente. Dopo un po’ di tempo passato ad aspettare che la cosa si risolvesse da sola Puccini si risolse ad andare a Salsomaggiore per le cure termali, continuando a rivedere, correggere, spedire materiale ai suoi collaboratori. Finalmente, nel settembre del 1924 Simoni spedì il duetto finale di Turandot a Puccini, che ne fu pienamente soddisfatto. La prima fu fissata per l’aprile del 1925.
In questo dramma, rispettoso delle unità di tempo (dal tramonto all’aurora) e di luogo (la reggia di Pachino) la notte domina incontrastata e su di lei la Luna ma, sopra ogni elemento naturale, sfolgora la bellissima, pura, fredda, impassibile, quasi incorporea principessa

Turandot. I tre ministri, Ping, Pong e Pang entrano subito nel vivo dell’azione apostrofando con un gergo truculento Calaf, che chiede di essere ammesso a sostenere la prova necessaria per avere in sposa Turandot. In un mondo dominato da notte, sangue, teste mozzate, reminiscenze di rapimenti e stupri, torture e odio, i tre ministri si lamentano di quella macabra routine che offende la loro dignità curiale rendendoli “ministri del boia”e rimpiangono una “casa nell’Honan”, con un tranquillo, limpido laghetto, un altrove senza sofferenza. Due comprimari, il carnefice Pu-Tin Pao e la folla sono legati da un rapporto complice e sadico: il carnefice mozza le teste e la folla invoca spesso quel sacrificio come se nel sangue versato ci fossero la catarsi e la conseguente liberazione dalla pesante cappa mortale che grava sulla Città Violetta.
Il vecchio Timur è un padre buono, generoso, non più autosufficiente, ingenuo, travolto da quella folla che si commuove raramente. Timur vive in funzione di Calaf e, novità del libretto, di Liù; egli è il tramite dell’amore unidirezionale che, da Liù, si riversa su Calaf e torna a lui nell’affettuosa pietà della giovane schiava.
Turandot è il coronamento del percorso iniziato dalle *Villi*: il binomio fedeltà-eros peccaminoso, inaugurato dai due libretti di Fontana si impenna in *Manon Lescaut*, dove questi due elementi che, a prima vista sembrerebbero distanti tra loro e respingenti si fondono nella protagonista poi, attraverso tutte le altre memorabili figure femminili dei drammi seguenti si è andata componendo una sintesi di amore e colpa tanto più ambigua quanto più si allontana dalle sicurezze di un Ottocento eticamente edificato ed edificante, per addentrarsi nelle incertezze del Novecento, sfuggente, complesso, sfumato e problematico.
Nell’ultimo dramma tutto si scompone nuovamente per un trionfo senza idillio, sul quale la morte di Liù, come quella di Puccini, stendono ancora un’ombra di mistero su uno scenario su cui risplende un sole velato. Calaf sacrifica tutto allo sconvolgimento che gli provoca la vista di Turandot, preso dai propri sensi trascura il padre, è pronto all’annientamento totale pur di compiere l’impresa estrema, quella di piegare la principessa che “rovescia” per baciarla “freneticamente”, proponendosi come il modello maschile estremo che spazza via in un sol colpo tutte le donne sottomesse e sacrificali, compresa Liù, “la piccola donna”[32], figlia delle due schiave preferite della principessa gozziana Adelma e Zelima: di Adelma Liù possiede la dignità morale e l’amore per Calaf, di Zelima l’obbedienza e il desiderio di raddolcire il cuore duro di Turandot. A questa “piccola donna” Calaf non riserva un gesto, uno sguardo, un sorriso, non le raccomanda il padre, rimane del tutto estraneo al grande amore della schiava.
La morte di Liù, che non a caso Puccini desiderò avvenisse prima della tortura per aumentare il suo effetto catartico sulla principessa e sulla corte imperiale, somiglia a molti finali d’opera pucciniani: il caso volle che la partitura originale non andasse oltre questo punto del libretto, lasciando alla vittoria finale di Calaf solo alcuni appunti. Nell’opera i

timori popolari si accentrano su Liù, sulla sua morte ingiusta: la paura è di vederla trasformata in un vampiro, in una non-morta, indistruttibile archetipo dell’eroismo femminile pucciniano che aleggia su ogni soluzione consolatoria.
Ma è Turandot che, come i vampiri, ama la notte, contrappasso a lei stessa, simbolo di purezza e di orgoglio d’acciaio, di gelo contrapposto alla tenerezza struggente e sacrificale di Liù.
Accingendosi a porre mano a *Turandot* Puccini scriveva a Simoni l’intenzione di esaltare la passione amorosa di Turandot troppo a lungo soffocata sotto la cenere; in realtà, ne fosse o meno cosciente, Puccini non intendeva affatto umanizzare la principessa di gelo Turandot. Il suo indirizzo drammaturgico rimase quello di orientare la fiaba cinese verso una dimensione quanto più possibile vicina alle fonti orientali: una dimensione da rituale tragico e crudele, reiterato, sempre uguale a se stesso, “disumano”, dove la figura ieratica, intoccabile della principessa non ammette di venire sgelata e umanizzata per la struttura e l’essenza del personaggio. La figura gelida di Turandot è definita da una vocalità nuova in Puccini, una vocalità pesante nelle puntate improvvise ed impervie come nello spessore declamatorio[33].
“Questa notte nessun dorma in Pekino! Pena la morte, il nome dell’Ignoto sia rivelato prima del mattino” così ha ordinato Turandot mentre Calaf, solo nei giardini della reggia, ascolta quel proclama annunciato per tre volte, guarda oltre la notte e vede la propria vittoria al sorgere dell’alba.
Luce e tenebra, notte e giorno: sicuro di sé Calaf afferma “All’alba vincerò”, mentre all’alba “Turandot tramonta”. Parole profetiche di un altro tramonto che stava per compiersi mentre il 1924 volgeva al termine.
Il 3 novembre di quell’anno Puccini, angosciato, scriveva all’amico Schnabl: “[…] Mi mandano a Bruxelles! Sono grave! […] *Turandot*? Mah! Non averla finita, quest’opera mi addolora. Guarirò? Potrò finirla per tempo? […]”[34]. Il viaggio a Bruxelles rappresentava l’ultima speranza di poter sconfiggere il cancro alla gola che i medici gli avevano diagnosticato, senza comunicarlo a lui ma a suo figlio Antonio, al quale avevano confessato che il tumore era grave ed inoperabile. Tormentato dalla paura, dall’orrore per le cure e dal pensiero della sua opera non finita, Puccini affrontò quella prova cercando di mostrare coraggio, confortato almeno dalla vicinanza fisica di Antonio, che lo aveva accompagnato, e di Fosca, l’amatissima figlia di Elvira, che li aveva raggiunti, e da quella epistolare di molti amici che gli manifestavano solidarietà. Sembrava che le cure, per quanto dolorose, facessero effetto ma il 28 novembre, verso le diciotto, Puccini si aggravò. Ricevette la visita dell’ambasciatore d’Italia e del nunzio apostolico che si intrattenne con lui qualche minuto. Alle ventitré e trenta il cuore di Puccini cessò di battere: era sabato 29 novembre 1924.
Il problema di *Turandot* era rimasto aperto: per completare l’opera, da Parigi, Tito Ricordi aveva suggerito il nome di Franco Vittadini, colui che nel 1921 aveva musicato quel libretto intitolato *Anima allegra* a suo tempo rifiutato da Puccini; Toscanini pensava a Zandonai ma

la proposta venne rifiutata da Antonio Puccini, memore dei dispiaceri patiti dal padre a causa dei rapporti tra Zandonai e Casa Ricordi che gli erano sembrati troppo stretti ed escludenti nei suoi confronti. Alla fine la scelta cadde su Franco Alfano, brillante esponente della Giovane Scuola che nel 1921, con *Sakuntala*, aveva dimostrato la propria bravura nel trattare un soggetto orientale.
La prima di *Turandot* andò in scena alla Scala il 25 aprile 1926, diciassette mesi dopo la morte di Puccini[35]: sul podio Arturo Toscanini, maestro del coro Vittore Veneziani, regia di Giovacchino Forzano; tra gli interpreti Rosa Raisa nel ruolo di Turandot, Miguel Fleta come Calaf e Maria Zamboni come Liù[36]. Mentre il corteggio funebre di Liù si disperdeva sul fondo della scena, Toscanini arrestò l’orchestra, depose la bacchetta, si girò verso il pubblico ed annunciò che in quel punto l’opera era rimasta incompiuta “perché a questo punto il Maestro è morto”. Quella prima sera non furono eseguiti il duetto d’amore – il “duettone” che aveva tormentato Puccini fino all’ultimo – ed il breve quadro del palazzo imperiale elaborati da Alfano per incarico degli editori.
Con *Turandot* la tradizione dell’opera italiana, che durava da oltre tre secoli, giunse alla sua conclusione. La luce, se qualche volta si era appannata nel suo splendore, era sempre stata riaccesa da qualche spirito pionieristico che aveva aggiornato la tradizione senza rinunciare al passato e il risultato era stato quello di creare un comune denominatore nel gusto del pubblico che aveva contribuito a tenere a galla anche gli artisti minori. Tutto questo dopo la prima guerra mondiale cambiò: alla metà degli anni venti del Novecento i compositori contemporanei di Puccini non avevano più nulla da dire, quanto agli esponenti della generazione più giovane, ognuno seguiva una strada propria, indipendente da quella degli altri, inaugurando un modello che sarebbe stato seguito poi dai compositori italiani successivi. Soltanto Puccini riuscì a traghettare la tradizione dell’opera italiana nel mondo del dopoguerra grazie a quella capacità di rinnovamento che condivise con Verdi ma, poiché nessuno percorse più la stessa strada, *Turandot*, splendido epilogo, risplende ancora unica e senza rivali.

Note

1. Nell’intelligente e, in qualche misura, rivoluzionario volume su Giacomo Puccini (*Giacomo Puccini. Biografia critica* [1958], Milano Il Saggiatore, 1961), Mosco Carner sostiene che i lucchesi, ai quali il giovane si era rivolto per ottenere una sovvenzione, memore del fatto che la comunità si era mobilitata per sostenere negli studi i suoi antenati, non gli prestarono alcun aiuto e che le ragioni di questo comportamento vadano ricercate nel fatto che il giovane, intendendo dedicarsi al melodramma, rompeva di fatto con la tradizione

familiare e, soprattutto, desiderava abbandonare la carriera di organista e di maestro del coro della Cattedrale cittadina.

2. Julian Budden scrive che la ragione di ciò va ricercata nel fatto che, quantunque i lavori dovessero esser presentati in forma anonima, due componenti della commissione, Franco Faccio e Amilcare Ponchielli, avevano molta dimestichezza con la mano di Puccini, il quale, da parte sua, non aveva fatto mistero di voler partecipare al concorso. Una clausola del bando, inoltre, specificava chiaramente che le partiture dovevano esser scritte in modo comprensibile, mentre l’autografo delle *Villi* si presenta ordinato nelle prime pagine, ma poi disordinato, nonché pieno di cancellature e macchie. I commissari, tutti molto impegnati in altre attività, ebbero tre mesi per esaminare ventotto partiture. «È sorprendente – conclude Budden – che si siano rifiutati di perder tempo su un manoscritto a malapena leggibile?» (J. Budden, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005, p. 59).
3. M. Girardi, *Giacomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano,* Venezia, Marsilio, 2000, p. 66, n. 51.
4. Riferendosi a *Edgar*, Puccini comunicò senza por tempo in mezzo all’amica Sybil Seligman: “E Dio ti guardi da quest’opera”; ugualmente, su uno spartito dell’opera per canto e pianoforte che le inviò, commentando l’ultimo coro dell’opera, “Orror!”, scrisse: “Orrore. Come hanno ragione!”.
5. A questo proposito ricordiamo una lettera assai amara che Alfredo Catalani, già amico di Puccini, scrisse ad un amico “[…] non tutti hanno la fortuna di viaggiare a spese dell’editore come Puccini, il quale, provvisto di un buon paio di forbici, è incaricato dall’editore stesso di fare i tagli necessari allo spartito dei *Meistersinger* per adattarlo alle spalle dei buoni milanesi, tal quale come un vestito… Non nascondo pure che ho il fiele nell’anima al vedere quel che succede, e mi spaventa l’idea di ciò che potrà essere il mio avvenire ora che non c’è più che un solo editore e quell’editore non vuol sentire parlare altro che di Puccini… Tutto ciò pare assurdo… Ma invece è giustissimo perché ora ci sono le dinastie in arte e io so che Puccini deve essere il successore di Verdi”. Pochi anni dopo questa lettera, Catalani morì a causa della tisi. Cfr. E. Sarti, *Giacomo Puccini. Vita e opere,* Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007, cit., p. 40.
6. “Massenet la sentiva da francese, con la cipria e i minuetti, io la sento da italiano con passione disperata”, cfr. M. Carner, *Giacomo Puccini*,cit., p. 93.
7. Il III Atto di *Manon Lescaut* è stato spesso accostato al II Atto del *Tristan* di Wagner.
8. Molti biografi riportano l’episodio della discussione, piuttosto accesa, tra Puccini e Leoncavallo riguardo alla priorità dell’idea di trarre un’opera dal romanzo di Murger. Il Corriere della Sera del 24 marzo 1893 riportava un intervento di Puccini, il quale affermava che entrambi i musicisti erano liberi di attingere allo stesso soggetto, perché questo non implicava uguali intenzioni artistiche. Diversamente, invece, la pensavano gli editori Sonzogno e Ricordi, per i quali era molto importante vincere la corsa alla “prima”… Le due opere andarono in scena, prima quella pucciniana, a quattordici mesi di distanza, accomunate da

un’accoglienza piuttosto tiepida.

9. Proprio negli anni in cui Illica, Giacosa e Puccini lavoravano a *Bohème* si verificò il divaricarsi di scelte che renderanno Puccini molto diverso dalla cosiddetta “Giovane Scuola”: nel luglio 1894 Puccini scrisse a Ricordi che gli aveva proposto di trarre un’opera dalla novella di Verga *La lupa* confessandogli il proprio disinteresse per il progetto per “[…] la “dialogicità” del libretto spinta al massimo grado, i caratteri antipatici, senza una sola figura *luminosa*, simpatica che campeggi[…]. Cfr. E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1986, pp. 102-103, n. 106.
10. Nel febbraio 1894, Illica scrisse a Ricordi una lettera che mostra quanto fosse innervosito dai continui aggiustamenti che Puccini pretendeva sul personaggio di Mimì: “[…] la Mimì di Murger è più complessa! Bisogna avere un po’ di compassione anche pei librettisti! Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga davanti agli occhi del pubblico, figuriamoci poi se di separazione non dovesse avvenire in nessuna maniera! […]Pensi quanto più grande e commovente può essere quella Mimì che – potendo ormai vivere con un amante che l passa della seta e del velluto – sentendosi uccidere dall’etisia va a morire nella desolata e fredda *mansarde* pur di morire nelle braccia di Rodolfo”. Cfr. D. Martino, *Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana*, Torino, E.D.T., 1993, p. 33.
11. Un altro amico, il lucchese Alfredo Vandini, gli procurò lo stornello che apre il terzo atto, “Io de’ sospiri”, su versi del poeta dialettale Giggi Zanazzo, a sua volta amico di Puccini.
12. Con i drammi di Belasco che diventeranno *Madama Butterfly* e *La Fanciulla del West.*
13. In una lettera inviata a Giulio Ricordi da Parigi il 13 gennaio 1899, Puccini scrisse “[…]Nel farmi lo schizzo poi del panorama, voleva che si vedesse il corso del Tevere passare fra San Pietro e il Castello! Io gli ho detto che il *flumen* passava dall’altra parte, sotto, e lui tranquillo come un pesce ha detto: “Oh, questo è niente!”. Bel tipo, tutto vita, fuoco e pieno di inesattezze storico-topo-panoramiche.”. Cfr. E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, cit., p. 172, n. 200.
14. Ibidem.
15. Puccini sentì, dopo il fiasco scaligero di *Madama Butterfly*, l’esigenza di rendere meno antipatico il personaggio di Pinkerton: tolse, perciò le battute più arroganti del personaggio e nella versione definitiva del 1907, nel III Atto, introdusse il pentimento dell’ufficiale americano.
16. Il 20 aprile 1904 sul “Giornale d’Italia” Giovanni Pascoli pubblicò questa poesia d’incoraggiamento per Puccini “Caro nostro e grande Maestro,/ la farfallina volerà:/ ha l’ali sparse di polvere,/ con qualche goccia qua e là,/ gocce di sangue, gocce di pianto…/ Vola, vola farfallina,/ con la tua voce piccolina,/ col tuo stridere di sogno,/ soave come l’ombra,/ dolce come una tomba,/ all’ombra dei bambù/ a Nagasaki e a Cefù”. Cfr. D. Martino, *Catastrofi sentimentali*, cit., p. 51.
17. Giulio Ricordi non amò mai particolarmente *Madama Butterfly*, la considerava un’opera facilmente

strappalacrime, poco all’altezza della produzione di Puccini. Cfr. J. Budden, *Puccini*, cit., p. 287.

18. Il 1912 fu un anno duro per Puccini, specie per l’uscita dell’invettiva di Fausto Torrefranca, un calabrese tutt’altro che ingenuo e incolto, intitolata *Giacomo Puccini e l’opera internazionale*. Torrefranca, principale portavoce della cosiddetta Generazione dell’Ottanta, un gruppo di musicisti nati intorno al 1880, che comprendeva Casella, Malipiero, Pizzetti, volto al recupero del glorioso passato strumentale italiano, sosteneva che l’opera fosse di gran lunga inferiore alla sinfonia e che fosse una sorta di errore perpetrato da Monteverdi in poi. L’apice della mediocrità, secondo Torrefranca, sarebbe stato raggiunto proprio da Puccini, musicista essenzialmente incolto che avrebbe incarnato, nelle proprie opere, il cinismo della moderna società borghese: solo chi avesse dato buona prova di sé in campo sinfonico avrebbe potuto essere giustificato nello scrivere opere liriche – e proprio per questo Puccini si rivelava inadeguato! Inoltre, avendo accolto influssi stranieri, aveva tradito l’eredità nazionale e sarebbe, quindi, stato dimenticato nel giro di pochi anni. Cfr. J. Budden, *Puccini*, cit., pp. 353-354.
19. Il libretto di Adami, *Anima allegra,* sarebbe stato musicato nel 1921 da Franco Vittadini.
20. G. Adami (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, cit., p. 194, n. 121.
21. *La preghiera, Le punizioni, La ricreazione, Il ritorno dalla cerca, La Zia Principessa, La grazia, Il miracolo*.
22. Cfr. J. Budden, *Puccini*, cit., p. 392.
23. Nel linguaggio pucciniano con l’epiteto di “pig” veniva bollato chiunque avesse contenziosi con il compositore.
24. I rapporti tra i due cominciarono a ricucirsi lentamente nel 1922 e nel 1924 erano così saldi che la salma di Puccini fu ospitata per due anni nella tomba della famiglia Toscanini prima di essere traslata definitivamente nel piccolo mausoleo di Torre del Lago dove fu sepolta anche Elvira.
25. La direzione della prima londinese fu affidata a Gaetano Bavagnoli con un cast che comprendeva Gilda Dalla Rizza nel ruolo eponimo di *Suor Angelica* e Tom Burke, il “Caruso del Lancashire” in quelli di Luigi nel *Tabarro* e di Rinuccio in *Gianni Schicchi*. Cfr. J. Budden, *Puccini*, cit. p. 394.
26. G. Puccini, *Epistolario*, a cura di G. Adami, Mondadori, Milano, 1982, cit. p. 271, n. 195.
27. Nel 1919 morirono suo cognato Massimo Del Carlo che come sindaco di Lucca aveva molto favorito gli interessi di Puccini nella sua città natale, Carlo Carignani, amico e collaboratore fin dai tempi di *Edgar*, e Ruggero Leoncavallo, antico rivale, l’unico per il quale Puccini fece un’eccezione non solo perché partecipò ai suoi funerali, ma anche perché si unì a Mascagni nel reggere i cordoni funebri. Cfr. J. Budden, *Puccin*i, cit., p. 436.
28. Patrizio veneziano, Carlo Gozzi intendeva con i suoi lavori contrapporsi alla commedia goldoniana, che considerava socialmente distruttiva. Con il ricorso alle maschere della Commedia dell’Arte, con le ambientazioni esotiche e le trovate magiche, Gozzi riprendeva la tradizione del teatro delle meraviglie

barocco. Paradossalmente furono queste caratteristiche che suscitarono interesse nello spirito del Romanticismo tedesco: fu infatti *La donna serpente* di Gozzi a lanciare Wagner nella carriera operistica con *Die Feen*.

29. Lettera a Renato Simoni da Roma, 18 marzo 1920, in E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, cit., p. 490, n. 766.
30. Si tratta dei *Mille et un jours* di Pétis de la Croix e Lesange (1710-1712).
31. Lettera a Renato Simoni da Torre del Lago, dicembre 1920, in E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, cit., p. 496, n. 777.
32. Così Puccini sintetizzava Liù in una lettera inviata a Giuseppe Adami da Torre del Lago il 28 agosto 1920. Cfr. E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, cit. p. 495, n. 774.
33. Questo anche se le prime interpreti di *Turandot*, da Rosa Raisa, creatrice del ruolo, a Bianca Scacciati, all’oriunda francese Gina Cigna, possiedono la morbidezza e il calore del canto “legato”.
34. Cfr. E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani,* cit., p. 558, n. 904.
35. La prima fu minacciata da contrattempi politici: Mussolini che, nel 1924, aveva comunicato la morte di Puccini in Parlamento: dando molto risalto alla recente adesione del musicista al partito, dichiarò di voler onorare la prima di *Turandot* con la sua presenza purché la rappresentazione fosse stata preceduta dall’esecuzione dell’inno fascista, *Giovinezza*. Già nel 1923, quando un gruppo di camicie nere aveva fatto irruzione alla Scala ed aveva ordinato di suonare l’inno, Toscanini aveva opposto un secco e deciso rifiuto; se in occasione della prima di *Turandot* la direzione del teatro avesse insistito per fargli suonare l’inno, avrebbe dovuto trovarsi un altro direttore e, dato che questa eventualità era fuori discussione, fu Mussolini a fare marcia indietro e fece diffondere le dichiarazione che non voleva che la sua presenza distogliesse l’attenzione del pubblico dalla musica di Puccini. Cfr. J. Budden, *Puccini*, cit., pp. 458-459.
36. Per Turandot Puccini avrebbe voluto Gilda Dalla Rizza nel ruolo di Liù, Beniamino Gigli in quello di Calaf e Maria Jeritza, colei che, inciampando in palcoscenico durante una rappresentazione di *Tosca*, fu costretta a cantare “Vissi d’arte, vissi d’amore” semisdraiata sul palcoscenico, posizione che fu trovata particolarmente efficace ed adottata in seguito come prassi, nel ruolo eponimo.

Direzione editoriale

DIRETTORE SCIENTIFICO

Mirco Dondi

RESPONSABILI D´AREA

Letterature: Stefano Colangelo, Davide Monda, Marco Veglia

Storiografie: Mirco Dondi

Semiotiche: Anna Maria Lorusso

REDAZIONE

Matti Arioli (Università di Bologna), Beatrice Borghi (Università di Bologna), Federico Cinti, Stefano Colangelo (Università di Bologna), Carlo Costa, Jonathan Dunnage (University of Swansea), Elena Lamberti (Università di Bologna), Magda Indiveri, Alessandra Mantovani (Università di Bologna), Francesco Mazzucchelli (Università di Bologna), Christophe Mileschi (Université Paris Nanterre), Simona Negruzzo (Università di Bologna), Francesco Pellegrini (Università di Urbino) Marco Petrelli (Università di Pisa), Ugo Russo (Université Paris Nanterre), Daniele Salerno (Università di Utrecht), Daniele Serapiglia (Universidade Nova de Lisboa), Andrea Severi (Università di Bologna), Pierre Sorlin (Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3), Angelo Ventrone (Università di Macerata),

FONDATORI

Roberto Roversi (1923-2012), Mauro Conti (1957-2020), Magda Indiveri, Davide Monda

DIRETTORE RESPONSABILE

Andrea Severi

Comitato Scientifico

LETTERATURE

Letterature classiche: Valentina Garulli, Anna Giordano, Camillo Neri, Luigi Spina, Renzo Tosi

Letteratura italiana: Gian Mario Anselmi, Marco Marangoni, Nuccio Ordine, Maria Panetta, Edoardo Ripari, Stefano Scioli, Giacomo Ventura, Matteo Veronesi, Paola Villani, Luigi Weber

Letterature anglofone: Lilla M. Crisafulli, Keir D. Elam, Luca Manini, Valentina Vetri

Letterature francofone: Riccardo Campi, Rosanna Gorris, Adriano Marchetti, Lina Zecchi

Letterature ispanofone e lusofone: Maurizio Fabbri, Roberto Mulinacci, Roberto Vecchi

Letterature germanofone: Alberto Destro, Raoul Melotto, Stefania Stefani

Filologia romanza, Teoria della letteratura, Letteratura comparata, Storia della critica letteraria e Didattica della letteratura: Francesco Benozzo, Pierre Brunel, Antonio Castronuovo, Matteo Marchesini, Nuccio Ordine, Maria Panetta, Paolo E. Persiani, Martin Rueff, Maurizio Serra

STORIOGRAFIE

Storia medievale: Rolando Dondarini, Chiara Frugoni

Storia moderna: Pietro Bolognesi, Leonardo De Chirico, Valerio Marchetti, Gianluca Montinaro

Storia contemporanea: Stefano Cavazza, Ferdinando Fasce, Patrizia Gabrielli, Giovanni Greco, Elena Musiani, Alberto Preti, Maurizio Ridolfi, Cinzia Venturoli

Storia delle idee filosofiche e scientifiche: Stefania Achella, Angela Ales Bello, Maria Giulia Andretta, Massimo Andretta, Stefano Arieti, Franco Bacchelli, Maria Luisa Basso, Giovanni Bertuzzi, Virgilio Cesarone, Domenico Felice, Michela Marzano, Eva Rizzuti, Paolo Taroni, Natascia Villani

Storia delle scienze geografiche: Laura Federzoni, Elisa Magnani

Storia dell'arte e critica d'arte: Maria Cristina Casali, Giovanna Degli Esposti, Emanuela Fiori, Maria Pace Marzocchi

Storia della musica e musicologia: Mario Baroni, Silvia Carrozzino, Antonino Fogliani, Enrico Onofri, Mariateresa Storino, Annarosa Vannoni, Carlo Vitali, Stefano Zenni

Storia e filosofia del diritto: Giuliano Berti Arnoaldi Veli, Francesca Faenza, Luca Petroni, Ivano Pontoriero, Andrea Zanotti

SEMIOTICHE

Costantino Maeder, Isabella Pezzini, Franciscu Sedda

SCIENZE POLITICHE E SOCIALI

Bruno Bilotta, Antonella Cava, Ivo S. Germano, Roberta Iannone, Sergio Marotta, Claudio Melchior, Andrea Pitasi, Giorgio Porcelli, Diana Salzano

BIBLIOMANIE
Letterature, Storiografie, Semiotiche
ISSN: 2280-8833

numero 58 chiuso il 17 dicembre 2024

Gli articoli nn. 1, 9, 11, 17, 23, 24 sono stati recepiti il 11/11/2024

gli articoli nn. 4, 10, 16, 19, 22, 26 sono stati recepiti il 20/11/2024

gli articoli nn. 3, 7, 14, 15, 20, 25, 27, 29 sono stati recepiti il 29/11/2024

gli articoli nn. 2, 5, 6, 8, 12, 13, 18, 21, 28 sono stati recepiti il 02/12/2024

Editore: Clueb Editrice