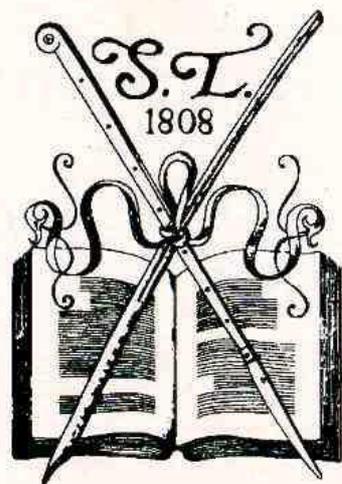


BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA



2001

BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA



2001

BOLLETTINO
della
SOCIETÀ LETTERARIA

Fondato nel 1925

Redazione, amministrazione
Piazzetta Scalette Rubiani 1
37121 Verona
telefono e fax 045 595949
indirizzo Internet - <http://www.univr.it/slvr>
e-mail:
slvr01@chiostro.univr.it
letteraria.vr@libero.it

Registrazione n. 59 presso Tribunale di Verona del 24.07.1953
Composto in caratteri garamond e stampato da Cierre Grafica, Verona,
su carta Arcoprint Edizioni Avorio 100 gr/m²
copertina Old Mill 250 gr/m²

Direttore responsabile: Alberto Battaglia
Coordinatore editoriale: Alberto Battaglia
Comitato redazionale: Paola Azzolini, Daniela Brunelli, Albertina Dalla Chiara,
Giovanni Dusi, Arnaldo Ederle, Maria Geneth, Francesco Monicelli,
Carlo Saletti, Giuliano Taddei Saltini, Martina Zaninelli

Questo numero del Bollettino
viene stampato da Cierre Grafica Scarl
nel mese di febbraio 2002

Sommario

Sei anni ai due secoli, <i>Alberto Battaglia</i>	5
Introduzione, <i>Giambattista Ruffo</i>	7

I percorsi della regia

Nota del curatore, <i>Nicola Pasqualicchio</i>	11
I percorso. Judith Malina e Hanon Reznikov	13
II percorso. Gabriele Lavia e Rodolfo Di Giammarco	23
III percorso. Roberto Bacci e Franco Ruffini	35
IV percorso. Pippo Delbono e Renata Molinari	49
V percorso. Michele Sambin e Paolo Puppa	57

Poesia in Valpolicella

Se la porta è aperta. Pensieri su “Poesia in Valpolicella” e sulla poesia, <i>Franco Ceradini</i>	65
<i>Inediti</i>	85
Lina Arianna Jenna	87
Mariangela Gualtieri	88
Alda Merini	89
Giovanni Raboni	90
Silvio Ramat	91
“Oh me diviso”. poema drammatico in tre parti, <i>Arnaldo Ederle</i>	93

Pagine critiche

Variazioni sull’“Infinito”: esercizio di lettura tra Foscolo, Leopardi e Zanzotto, <i>Paola Azzolini</i>	119
---	-----

Culture

Islam. Fede e Potere, <i>Giancamillo Ederle</i>	131
---	-----

Riscontri

Destinazione Auschwitz. Elementi di critica ipertestuale, <i>Alberto Battaglia</i>	185
Poesia, arte e satira nelle riviste veronesi di inizio Novecento, <i>Paola Azzolini</i>	203
Le «Cognizioni affettive» di Arnaldo Ederle	213

Biblioteca

Per la storia del giornalismo veronese dell'Ottocento, <i>Daniela Brunelli e Fabrizio Bertoli</i>	219
Giornalismo veronese I	223
Giornalismo veronese II	227
Giornalismo veronese III	231
Giornalismo veronese IV	235
Giornalismo veronese V	239
Giornalismo veronese VI	243
Giornalismo veronese VII	247
Giornalismo veronese VIII	249
Ma quanto pesano i chilometri in biblioteca?, <i>Daniela Brunelli</i>	253

Notiziario sociale

Elenco cariche sociali anno 2001/2002	259
Elenco cariche sociali anno 2000/2001	261
Bilancio Società Letteraria. Anno sociale 1999/2000. Stato patrimoniale	263
Bilancio Società Letteraria. Anno sociale 1999/2000. Conto economico	264
Notizie sui collaboratori di questo numero	267
Bollettino della Società Letteraria. Sommario degli ultimi numeri	271

Sei anni ai due secoli

Tra sei anni, nel 2008, la Società Letteraria compirà due secoli. Marguerite Yourcenar avrebbe detto che non sono poi tanti, in fondo rappresentano idealmente solo due grandi vecchi che si tengono per mano da una generazione all'altra. A noi sembrano invece tantissimi. La Letteraria, nonostante un'apparente fragilità, ha vissuto eventi travolgenti. Napoleone, il periodo austriaco, la guerra, il fascismo, la guerra civile... Ha resistito alla storia: a modo suo, spesso a fatica, quasi sempre in affanno, ma ha resistito, giorno dopo giorno, socio dopo socio, libro dopo libro. Se si riflette sugli organigrammi, scorrendo i nomi che emergono o cedono il passo; oppure sulle acquisizioni librerie di volta in volta effettuate o anche sull'identità dei lasciti, si avverte chiaramente la permeabilità del "Gabinetto di lettura" alle convulsioni dei tempi e degli eventi.

A chiunque si accinga a guidare la Letteraria, giunge inevitabile una riflessione su questo dato, quello "istituzionale" della continuità nel tempo, della *tradizione*.

Il primo pensiero non può andare che alla fondamentale ragione di esistenza della Società: il suo patrimonio librario. L'ultimo decennio è stato un periodo delicatissimo (e ossessivo), da questo punto di vista. Le esigenze di ristrutturazione dello stabile hanno investito la stessa esistenza *fisica*, prima ancora che *culturale*, della Società Letteraria. E hanno costretto la trascorsa gestione a decisioni dolorosissime, come la dislocazione dei nostri libri in più depositi cittadini.

Da questo punto di vista, il senso di sollievo, che si prova oggi visitando i piani superiori dell'edificio, è grande. Il più è fatto e i presupposti progettuali e finanziari per completare gli interventi ci sono tutti. I rapporti con le istituzioni private e pubbliche a livello locale, regionale e nazionale sono solidi. Fra pochi mesi sarà finalmente all'ordine del giorno il rientro di una parte dei nostri volumi. Si tratta di un evento che ha una portata anche simbolica. La Letteraria si rimette in moto con l'insieme dei suoi servizi: con l'emeroteca, le conferenze, l'editoria, ma anche e finalmente con la consultazione e il prestito bibliotecario.

La seconda riflessione riguarda l'identità culturale del sodalizio. Anche in questo caso si fa sentire la vocazione profonda dell'istituto. Associazione privata dalla base sociale assai ampia e mobile; palestra politico-culturale di *élites* intellettuali e professionistiche locali; salotto animato ora più, ora meno, da tutto lo spettro degli spiriti liberali; gabinetto "letterario" nel senso ottocentesco e plurale dell'aggettivo, luogo di incontro e di studio per giovani e studenti, la Società Letteraria è stata uno specchio interessante della comunità veronese. Della sua città la Letteraria ha respirato a fondo l'aria, diventando un elemento di riferimento del suo paesaggio culturale. A volte ne ha assecondato gli umori, spesso li ha discussi, collocandosi in quello spazio laico che è ad un tempo di-

sponibile e critico, aperto al confronto e sempre vigile sulle grandi ragioni del vivere civile e democratico. Crediamo che questo spazio, oggi più che mai, vada difeso e ampliato.

Infine, vanno considerate le nuove esigenze poste dai tempi. I nuovi spazi che si renderanno disponibili al piano superiore ci autorizzano a progettare una stagione di rinnovamento nell'offerta di servizi. Una prima frontiera è quella multimediale. I Soci della Letteraria disporranno di *personal computer* per lavorare *on line*; potranno consultare e utilizzare *software*, digitalizzare immagini e suoni, seguire eventi in videoconferenza. Non si tratta, semplicemente, di aggiornare tecnologicamente le infrastrutture, ma di confrontarsi con le modalità più aggiornate di produzione e distribuzione del sapere: un dato culturale che è già patrimonio delle nuove generazioni.

La nuova disponibilità di spazi permetterà anche di riunirsi in salette riservate per seminari e ricerche, di conversare, di infittire le occasioni di confronto con altre istituzioni.

A sei anni dai due secoli, si apre insomma per la Società Letteraria una fase nuova, che vorremmo di rilancio e rinnovamento.

A tutti i nostri Soci chiediamo perciò il loro prezioso sostegno, fatto di suggerimenti, fiducia ed entusiasmo.

Verona, gennaio 2002

Il Presidente
Alberto Battaglia

Introduzione

Sono lieto di poter presentare per il quarto anno consecutivo la pubblicazione del nostro Bollettino. I nostri intenti programmatici di continuare le iniziative editoriali ed anzi, possibilmente, di ampliarle, come del resto è avvenuto negli ultimi 15 anni, sono stati pertanto confermati.

Come ormai da tempo deciso redazionalmente il Bollettino riporta, ad ogni scadenza, i testi delle più importanti e significative relazioni svolte nell'anno sociale. Tra queste possiamo certamente annoverare "I percorsi della regia", ciclo curato da Nicola Pasqualicchio in collaborazione con l'Università di Verona, con la presenza di registi e di personalità del settore teatrale tra le più conosciute e quotate del nostro Paese. Il successo di pubblico e di critica del resto lo hanno confermato.

Sono stati opportunamente inseriti, inoltre, un intervento di Franco Ceradini sul percorso da lui tenuto e curato sulla Poesia in Valpolicella; anche in tal caso con grande successo sia di critica che di pubblico. Il poemetto "Oh me diviso" di Arnaldo Ederle sul tema del confronto fra il corpo e l'anima è stato molto apprezzato e completa il settore dedicato alla poesia con questa edizione. Paola Azzolini ci propone poi due interventi letterari, rispettivamente su *L'infinito in Foscolo, Leopardi e Zanzotto*, e su *Poesia, cultura e satira nelle riviste veronesi di inizio '900*. Nella sezione "Culture" pubblichiamo uno scritto di Giancamillo Ederle sulle credenze e le istituzioni dell'Islam, quanto mai opportuno ed interessante dato il delicato momento politico internazionale e la situazione conflittuale tra Occidente ed Oriente.

Nella sezione "Riscontri" troviamo invece una significativa recensione di Alberto Battaglia del Cd rom "Destinazione Auschwitz". È un tema - quello della Shoah - che da anni la Società Letteraria sta portando avanti ed approfondendo. Completano il numero Daniela Brunelli e Fabrizio Bertoli, che concludono la serie dei contributi intervenendo a proposito della storia del giornalismo veronese dell'Ottocento, con una prima rassegna di fonti giornalistiche dell'epoca.

Credo si possa confermare, anche in questa occasione, che il Bollettino propone alla nostra lettura ed attenzione tematiche e contributi di grande interesse e che tale appuntamento editoriale annuale, atteso anche da molte Istituzioni culturali veronesi e non, deve rimanere un punto di riferimento irrinunciabile nei programmi culturali del nostro Sodalizio.

Il Presidente Onorario
Giambattista Ruffo

*Già Direttore responsabile del "Bollettino della Società Letteraria"

I percorsi della regia

Il ciclo di conversazioni sul teatro "I percorsi della regia", organizzato dalla Società Letteraria in collaborazione con la Fondazione AIDA e con l'Università di Verona, e curato da Nicola Pasqualicchio, Marzia Pieri e Rossella Pasqua di Bisceglie, si è svolto tra il novembre 1999 e l'aprile 2000.

a cura di

Nicola Pasqualicchio

testi di

Malina, Reznikov, Lavia,

Di Giammarco, Bacci, Ruffini

Delbono, Molinari Sambin, Puppa

Nota del curatore

L'idea di organizzare una serie di conversazioni sul tema della regia teatrale è nata dalla constatazione di una ricchezza e di una povertà che, contemporaneamente e in modo contraddittorio, caratterizzano la vita culturale di Verona. La nostra città è ricca di interesse per il teatro, e lo dimostra non solo recandosi a vederlo (magari con andamento non costante, e con qualche tendenza a disertare le proposte più innovative o dichiaratamente marginali) ma anche e soprattutto facendolo: sono fenomeni ben noti la quantità e la vitalità delle compagnie amatoriali sparse tra città e provincia, nonché l'esistenza di interessanti realtà professionali, sia di vecchia data che di recente formazione.

D'altronde, fosse anche solo per motivi di facciata, quali il prestigio mondiale del Festival areniano e il mito turistico della Giulietta scespiriana, Verona può a buon diritto essere considerata una città del teatro. Povera, però, ed eccoci al secondo aspetto della questione, di occasioni e spazi per una *riflessione* sul teatro, di cui si avverte la mancanza e l'esigenza. Per parecchi anni, l'unica istituzione ufficialmente deputata ad una tale riflessione, l'insegnamento universitario di Storia del Teatro e dello Spettacolo, ha taciuto; e mi pare significativo che, una volta riattivato, esso abbia riscosso un successo tale da richiamare numerosi nelle aule dell'Università non solo gli studenti, ma anche persone a vario titolo interessate al teatro, per semplice passione di spettatori o per attivo coinvolgimento in qualche compagnia. Il ciclo di incontri organizzato dalla Società Letteraria in collaborazione con l'Università e la Fondazione AIDA ha inteso in qualche modo prolungare e ampliare questa offerta culturale, proponendosi come approfondimento di un tema, quello della regia, centrale nella storia e nell'estetica del teatro del Novecento.

La regia teatrale è, infatti, un fenomeno caratteristicamente novecentesco. In precedenza, chi si incaricava della messinscena di uno spettacolo, fosse un capocomico, un primo attore, un impresario, era ben lungi dall'assegnare a questa funzione il ruolo predominante dal punto di vista artistico. Autore in senso pieno dello spettacolo era considerato il drammaturgo, e la riuscita artistica veniva addebitata alle qualità recitative dei protagonisti. Ma un nuovo, rivoluzionario fenomeno vede la luce sullo scorcio del XIX secolo, per imporsi pienamente nei primi tre decenni del successivo: quella del *metteur en scène* cessa di costituire una funzione di servizio, per diventare per eccellenza il ruolo creativo dello spettacolo, superiore a quello dell'autore, di cui può permettersi di manipolare o ridurre i testi, e a quello dell'attore, costretto a rinunciare al suo strapotere mattatoriale per uniformarsi ai dettami registici. Luci, scene e costumi, a questo punto, non sono più elementi secondari con funzione eminentemente pratica, ma divengono componenti estetiche integranti della creazione teatrale, armonizzate

dal regista all'interno di quella complessa e coerente operazione artistica che è ora diventata la messinscena. Il testo scritto, sia conservato alla lettera oppure drasticamente ridotto o stravolto, rimane comunque un pretesto rispetto alla vera azione creativa, compiuta in scena dal regista.

Le teorie di Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud e le realizzazioni registiche di Max Reinhardt, Vsevolod Mejerchol'd e Jacques Copeau (ma altri nomi potrebbero essere citati) svolgono un ruolo fondamentale in questo radicale mutamento della prospettiva teatrale e nell'imposizione del teatro di regia sulla scena del Novecento. A queste esperienze farà riferimento sia un filone registico critico-interpretativo, comunque basato in modo sostanzialmente rispettoso su un testo di partenza, sia una tendenza più iconoclasta, che aprirà le porte all'avanguardia teatrale sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta, per la quale il testo scritto, se ancora c'è, sussiste solo per essere frantumato, parodiato, dissolto tra altre fonti eterogenee, immolato sull'altare di una creatività registica ormai assolutamente libera, e sempre più alla ricerca di contaminazioni con le arti visive, le immagini cinematografiche, la musica, la danza.

Una serie di cinque incontri non poteva certo avere la presunzione di trattare in modo esauriente una tematica tanto ampia e complessa. Quello che si è cercato di fare è stato di riportare l'esperienza di cinque registi ad una parte almeno di queste problematiche, indagando su come il loro lavoro si inserisca nella grande tradizione novecentesca del teatro di regia. La modalità prescelta è stata quella del dialogo tra un regista e un teorico (critico o storico del teatro) proprio perché il "racconto" dell'attività artistica personale potesse essere con più facilità ricondotto alle questioni teoriche generali che lo sottendono. Da questo punto di vista mi sembra di poter dire che la scommessa sia stata vinta, pur con qualche limite: nell'incontro con Judith Malina e Hanon Reznikov il dialogo tra pratica e teoria si è potuto attuare solo parzialmente a causa dell'indisposizione di Cristina Valenti, mentre Michele Sambin, per i lavori di allestimento di uno spettacolo, ha potuto partecipare solo alla prima parte della conversazione conclusiva.

Si è cercato di dar voce ad esperienze artistiche diverse, da quelle in parte legate ad un teatro di tradizione a quelle che più liberamente si muovono nel vasto campo della ricerca: se queste ultime sono state comunque privilegiate, ciò può corrispondere in parte ai gusti e agli interessi di chi ha organizzato questi percorsi, ma vuol anche essere un modo di richiamare l'attenzione su un tipo di teatro a cui negli ultimi anni Verona sta dedicando spazi e attenzioni troppo limitati.

Nicola Pasqualicchio

I percorso

Judith Malina e Hanon Reznikov

Nicola Pasqualicchio. È un grande piacere dare inizio a questo ciclo di incontri dando la parola a un personaggio come Judith Malina, cofondatrice con Julian Beck del Living Theatre, e perciò a tutti gli effetti una delle protagoniste della storia del teatro del secondo Novecento. Ed è un piacere dare il benvenuto anche a Hanon Reznikov, che ha raccolto l'eredità di Beck, e da alcuni anni affianca Judith nella conduzione artistica del Living. Una piccola nota di rammarico, invece, per l'assenza della storica del teatro Cristina Valenti, costretta a casa da una brutta influenza: rammarico dovuto al fatto che Cristina Valenti era certamente la persona più adeguata a conversare oggi con Malina e Reznikov, essendo la maggiore esperta italiana della storia del Living Theatre oltre che autrice di un libro bellissimo, di cui raccomando la lettura a tutti gli appassionati di teatro, intitolato proprio *Conversazioni con Judith Malina*. Come sapete l'idea-guida di questi incontri è quella di regia, cercando però di evitare che il concetto diventi troppo restrittivo, perché parlarne comporta il riferimento a molti altri aspetti del teatro, tanto più in occasione di fenomeni teatrali come il Living Theatre. Prima di dare la parola a Judith Malina, vorrei esprimere un motivo di ulteriore soddisfazione per il fatto che questo incontro si svolge proprio alla vigilia di un momento particolarmente felice per la storia del Living, perché domani sarà inaugurata a Rocchetta Ligure la nuova sede europea del gruppo, che dopo tanto nomadismo ha scelto proprio l'Italia come residenza da questa parte dell'oceano.

Judith Malina. In un certo senso quello della regia è un argomento difficile, soprattutto per noi che abbiamo lavorato per tanti anni ad eliminare le divisioni troppo nette tra recitazione, scenografia, musica, regia, in nome di un lavoro collettivo, in cui tutti danno il loro contributo ai vari elementi di uno spettacolo. Ma io sono allieva di un grande regista, Erwin Piscator, e per dire qualcosa sulla regia voglio partire da lui. Se vi chiedo chi è Bertolt Brecht, tutti lo sapete; invece sono sicura che pochi di voi conoscono Piscator. Eppure proprio Brecht, che con Piscator ha collaborato, lo ha definito il più grande uomo di teatro della storia. Brecht è ancora così famoso perché di lui abbiamo i testi, mentre il lavoro di un regista è più effimero. Ma il lavoro di Piscator è stato tanto importante perché ha dato al teatro moderno, al teatro del futuro, un'idea fondamentale: che dobbiamo avere qualcosa da comunicare se vogliamo stare su un palco. Se io sto un palco e vi parlo e voi state in silenzio ad ascoltarmi, e io non ho niente veramente da dire, questa è una cosa orribile. Se non abbiamo qualcosa da dire dob-

biamo ritirarci, e ascoltare chi ha qualcosa da comunicare. Posso saper far ridere, saper far piangere, avere una voce meravigliosa, muovermi benissimo: ma se non ho niente da dire non serve a niente, è solo egoismo imperdonabile. Piscator è stato un grande inventore, usava tutte le tecnologie del suo tempo, suoni, immagini cinematografiche, macchine che si muovevano sul palco, ma tutto questo non era mai fine a sé stesso, serviva solamente ad esprimere qualcosa che per lui era importante. E se quello che voglio comunicare è una nuova idea, allora anche la forma teatrale deve essere nuova, i modi per comunicare devono essere cambiati. E il compito del regista è proprio di dare forma, di guidare ad una integrazione e unificazione il lavoro teatrale, non però aderendo ai modelli gerarchici della società, ma cercando la collettività, la comunità, il discorso aperto con la gente. Anche il teatro, come la società, è diviso in classi: c'è la classe che parla e quella che non parla, la classe in luce e la classe nel buio. Come facciamo a distruggere questo sistema di classi se non cominciamo proprio qui nel teatro, inventando un'altra forma di partecipazione del pubblico? Quando Julian Beck e io abbiamo creato il Living Theatre per creare un gruppo che potesse sperimentare in questa direzione, ci siamo chiesti: come possiamo distruggere questo sistema di classi? Come possiamo lavorare davvero collettivamente? Come possiamo includere anche gli spettatori? Non per farli cantare o ballare, ma per farli partecipare davvero creativamente. Per cinquant'anni abbiamo sempre cercato in diverse forme di realizzare questo esperimento di unificazione col pubblico. Invece della alienazione di Stanislavskij abbiamo scelto l'inclusività di quella che Piscator ha chiamato la recitazione oggettiva, o il teatro epico, o il teatro politico, perché queste tre cose sono la stessa cosa. Il Living è veramente un gruppo di affinità. Siamo tutti anarchici, pacifisti, femministi (se no, fuori dal Living!), quasi tutti vegetariani, ma soprattutto abbiamo tutti qualcosa da dire: abbiamo l'impegno di dare una speranza sul fatto che sia possibile il cambiamento che quasi tutti vogliono. Chi non vuole la pace e la libertà? Universalmente diciamo: ma certo, vogliamo la pace e la libertà. Ma quando parliamo di pacifismo e di anarchia, quando mostriamo che vogliamo veramente la libertà, questo fa paura a chi pensa che libertà voglia dire caos, a chi non ha fede in un altro modo di pensare. Il Living ha lavorato tutti questi anni per trovare la possibilità di dare questa speranza di creare un mondo senza abusi militaristi, danni ecologici, sfruttamento, guerra, frontiere... Siamo ancora in questa ricerca, e domani apriamo la nostra nuova sede per continuarla. Quando quindici anni fa è morto Julian Beck, abbiamo cercato di continuare ad esprimere la sua visione del teatro. Da dodici anni Hanon Reznikov si è unito al gruppo e assieme abbiamo continuato a chiederci come si possa fare del teatro un modello della possibilità di lavorare con un metodo collettivo che non escluda l'espressione dell'individualità di ognuno. E continuiamo questo lavoro nonostante i cambiamenti storici. Io dico sempre che

è più divertente fare teatro rivoluzionario in tempi rivoluzionari, ma forse è più importante fare teatro rivoluzionario in tempi -attenzione a questa parola-*prerivoluzionari*: perché adesso o siamo in un tempo prerivoluzionario o siamo alla fine del mondo, perché il pianeta non può sostenere l'escalation di tutti gli abusi che dicevo. Allora in questo tempo prerivoluzionario vogliamo ispirare la strada verso il prossimo momento di energia, e troviamo che tra i giovani d'oggi, particolarmente quelli dei centri sociali dove facciamo molti seminari, ci sia già questa energia nel rifiutare il pessimismo dei loro genitori. I giovani non vogliono sentirsi dire ancora: "Oh, tu sei nato troppo tardi, nel Sessantotto sì, ma oggi niente di questo è possibile". Che vuol dire che è troppo tardi? Io sono qui e voglio creare un mondo in cui possiamo far avanzare la nostra umanità, ed è sulla ricerca di questa possibilità nel futuro che si basa tutto il nostro lavoro.

Hanon Reznikov. Nel Sessantotto ero appena arrivato all'università, iscritto alla facoltà di biofisica. Facevo teatro, ma non mi sembrava una cosa molto seria. Poi ho conosciuto il Living, ho visto i suoi spettacoli di quell'anno, e nello stesso periodo ho fatto la scoperta di Grotowski, ho visto il *Marat-Sade* di Peter Brook, l'*Orlando furioso* di Ronconi, e quindi man mano ho capito che il teatro può essere un discorso molto serio e che può avere un impatto sulla vita, in certi casi più delle ricerche scientifiche. Mi sono unito al gruppo pochi anni dopo. È stato un viaggio fantastico. E credo che abbiamo davvero la possibilità di sperare, perché questo "esperimento" che è la civiltà umana in fondo è molto giovane. Seimila anni di storia, se ci pensate, non sono poi così tanti; se accettiamo, come ci dicono gli archeologi, che anche nell'antichità c'erano persone che vivevano fino a cent'anni, ebbene la civiltà umana è durata finora quanto la vita di sessanta persone. È ancora troppo poco per riuscire a capire come far vivere insieme tanti milioni di persone. E allora penso che, se non ci distruggiamo, avremo la possibilità di imparare a fare le cose in modo molto diverso. Io ho l'impressione che le violenze e i problemi che vediamo nel mondo attuale siano i tipi di comportamento che caratterizzano l'adolescenza. Qualche anno più in là ci aspetta la maturità. Ora il teatro può aiutarci su questa strada, se riesce a trovare i modi giusti, come diceva Judith, per coinvolgere il pubblico. Se si vuole creare semplicemente una visione, un'immagine che incida sulla testa delle persone, oggi è meglio adoperare mezzi come il cinema o il video. Ma il teatro ha la particolarità di essere un incontro dal vivo, e proprio in questo risiede il suo potere. Quindi per noi la questione della regia si pone in questi termini: il teatro è azione, ma un'azione che deve coinvolgere il pubblico. Abbiamo fatto in questi anni tanti tentativi in questa direzione, ma siamo ancora all'inizio della nostra ricerca. Vi faccio qualche esempio. Ventun anni fa abbiamo presentato in Italia una nostra versione di *Prometeo*. Il pubblico entrava e trovava tutti gli attori incatenati al-

le poltrone della platea, perché, trattandosi di Prometeo, abbiamo voluto offrire subito l'immagine del prigioniero, del detenuto, della persona incatenata. Ma il punto interessante è che noi aspettavamo lì incatenati senza parlare, aspettando che gli spettatori capissero che finché non ci avessero liberato non poteva succedere nulla. Questo è un modello evidente della responsabilizzazione del pubblico. In un altro spettacolo, che si chiamava *Anarchia*, ad un certo punto lancia-amo dei sassi al pubblico: naturalmente sassi finti, che non facevano male, e attorno a ciascuno di essi era avvolto un messaggio di uno dei personaggi sul palcoscenico allo spettatore. Questo messaggio avvertiva che ci sarebbe stato un attentato, e che il personaggio sarebbe morto se lo spettatore non fosse entrato in scena a salvargli la vita. A seconda del comportamento degli spettatori accadevano ogni sera cose diverse, con alcuni superstiti e alcune vittime che non erano sempre gli stessi, per cui avevamo dovuto prevedere diversi finali. Quindi ciò che faceva il pubblico aveva un impatto, cambiava lo spettacolo. Questa è la ricerca che ci interessa fare, cercando sempre argomenti che ci sembrano essenziali. Ogni anno per esempio torniamo in piazza a New York, a Times Square, con uno spettacolo intitolato *Non in mio nome*, contro la pena di morte. Ci sono 3000 condannati a morte in America, e ogni settimana ne vengono uccisi due. Noi scendiamo in piazza per dire appunto che questo non viene fatto a nostro nome. Dunque, la cosa per noi essenziale è cercare di equilibrare la filosofia, il testo, la presenza dell'attore vivente e quello che noi chiamiamo lo spettatore vivente.

Pasqualicchio. Ringrazio molto Judith e Hanon per questi primi interventi così appassionati, che dimostrano come quello proposto dal Living continui ad essere un teatro politicamente rivoluzionario. Ma non dobbiamo dimenticare che il Living ha operato una vera rivoluzione anche dal punto di vista formale, del linguaggio scenico. Ora certe cose -il coinvolgimento del pubblico, la collocazione degli spettacoli in sedi anomale, certe provocazioni, certe infrazioni della tradizione- non ci stupiscono più tanto, perché proprio grazie al Living Theatre sono entrate nell'immaginario collettivo; ma quando furono introdotte, esse costituirono una scandalosa rottura dell'ordine del teatro convenzionale. E questo avveniva ben prima del Sessantotto, stagione con cui siamo in qualche modo portati ad identificare il Living Theatre. Judith e Julian Beck, infatti, si incontrano nel 1943, e l'idea di fondare il Living appartiene dunque agli anni Quaranta, anche se poi i primi spettacoli furono realizzati agli inizi degli anni Cinquanta, comunque ben prima del Sessantotto. Come ci ha ricordato prima Judith, per molti aspetti il Living affonda le sue radici sia formali che politiche nell'insegnamento di Piscator, grande regista e grande teorico del teatro davvero troppo dimenticato e trascurato rispetto alla sua importanza. Il *dramatic workshop* che egli fondò e diresse durante la sua permanenza in America fu una realtà importan-

tissima, in cui si formarono personaggi del calibro di Judith, di Marlon Brando, di Tennessee Williams.

Ora c'è una domanda che vorrei farvi. La "rivoluzione copernicana" del teatro nel secondo Novecento ha avuto due poli di riferimento: il Living Theatre e Jerzy Grotowski. Quali sono gli elementi che avvicinano e quali quelli che invece differenziano il vostro lavoro rispetto a quello del grande regista polacco recentemente scomparso?

Malina. Siamo grandi ammiratori di Grotowski e del suo lavoro, che consiste in una ricerca sull'attore, su come egli possa entrare sempre più profondamente nella propria interiorità per conoscere sé stesso. Ciò che principalmente ci differenzia non è una questione di qualità o di metodo, ma di scopo. Grotowski ha sempre parlato di laboratorio inteso come lavoro interno al gruppo, mentre il nostro teatro è totalmente rivolto al pubblico, perché noi vogliamo comunicare e condividere subito con gli altri la nostra ricerca. Anche noi vogliamo approfondire la ricerca in noi stessi, ma questo ha poi sempre uno scopo sociale. Grotowski, al contrario, a un certo punto ha abbandonato il teatro e ha lavorato solamente alla ricerca dell'attore in sé stesso e nel gruppo. Il suo lavoro ha dato anche a noi stimoli per migliorare e approfondire l'espressione dell'attore: ma noi restiamo soprattutto dei creatori sociali.

Reznikov. Vorrei solo aggiungere che in comune tra noi e Grotowski c'è una lotta costante contro la falsità in teatro: condividiamo, cioè, il modo di intendere il teatro non come rappresentazione, ma come esperienza, come avvenimento che ha luogo in quel determinato momento esistenziale, e non si limita ad essere un tentativo di rappresentare qualcosa.

Marzia Pieri. Vorrei fare una domanda relativa ad una mia perplessità. Negli anni Cinquanta fare spettacoli su certi temi aveva un impatto deflagrante, era un'operazione di rottura molto forte. Oggi mi sembra tanto più difficile e complicato, perché ora che abbiamo detto che il personale è politico, e la dimensione esistenziale, individuale è diventata, in modo per me indiscriminato ed eccessivo, l'unità di misura di tutte le cose, mi chiedo se non ci sia bisogno di tornare ad un'ideologia forte. Insomma, non sentite il rischio che questa spontaneità del rapporto diretto con il pubblico si perda oggi nel calderone narcisistico delle emozioni individuali?

Malina. Per certi aspetti la situazione di oggi è più difficile ma anche più interessante. Quando eravamo tutti antifascisti, e il teatro diceva che i nazisti sono orribili e che il popolo doveva lottare contro questa orribile situazione, le cose era-

no più chiare e in un certo senso più semplici. Adesso la situazione è più sottile, non abbiamo più gli amici qui e i nemici lì, e per questo il campo dell'arte si è fatto più grande, più profondo e più complesso. Ora dobbiamo ricercare ciò che vogliamo come società, ma anche come individui, e come possiamo trovare un equilibrio tra le necessità sociali e quelle individuali. E non è forse vero che ogni dramma tratta proprio di questo conflitto tra l'individuo e la società? Pensiamo ad Ibsen, a Cechov, a Shakespeare, a Miller, a Brecht... È impossibile evitare questo conflitto tra individualità e bisogni sociali. Su questo problema è centrato anche l'impegno anarchico: come possiamo creare una società senza violenza e sfruttamento, come possiamo creare una società in cui ognuno ha la libertà di esprimere sé stesso con tutta la sua individualità e nello stesso tempo come possiamo creare un senso di appartenenza sociale? Dovremmo appartenere al cento per cento a noi stessi e contemporaneamente al cento per cento agli altri, e in questo c'è una contraddizione: è il problema del teatro di ogni tempo, ed è anche il nucleo del pensiero anarchico. E la questione del rapporto tra libertà totale e totale disponibilità all'aiuto reciproco la vediamo all'interno di ogni arte, nella musica, nella danza, nel teatro particolarmente, perché ogni spettacolo è un'attività sociale, ed è quindi una ricerca della soluzione di questo problema universale e forse eterno, se non possiamo trovare un livello di esistenza totalmente altro.

(Viene proiettata una parte di un video sulla storia del Living Theatre, comprendente immagini di spettacoli e interviste a Judith Malina, Hanon Reznikov, Cristina Valenti).

Malina. Non so se è possibile veramente capire da questi momenti del video cosa vuol dire il lavoro del Living. Forse è meglio vedere il nostro spettacolo più recente. Io personalmente sono un po' stanca della storia. È un grande peso per noi. Preferiamo parlare del futuro piuttosto che del passato. A questo proposito vorrei fare due domande a chi è presente in questa sala: se siamo tutti d'accordo con quanto è stato detto, e credo che qui siamo abbastanza per uscire e cominciare la rivoluzione, perché non facciamo adesso la rivoluzione, in teatro o nella strada? Noi dipendiamo da voi: spetta a voi decidere se entrare in un tempo più rivoluzionario, e così noi potremo fare uno spettacolo più rivoluzionario. La seconda domanda: che cosa vi aspettate dal teatro? Quali sono le vostre prospettive e le vostre speranze in relazione al teatro?

Intervento del pubblico. Io non vorrei rispondere alle sue domande, ma farne una io. Mi interessa sapere qual è il rapporto del regista con l'attore: se il regista è la figura più importante nel vostro gruppo, e se sul palcoscenico ha il ruolo di aiutare gli attori a trovare la propria parte oppure se dà loro delle precise disposizioni su come devono agire.

Malina. Quando io faccio una regia, cominciamo con l'esaminare assieme il soggetto e cerchiamo di scoprire non soltanto cosa voglio dire io su quel soggetto, ma quello che ognuno di noi ha da dire. Cerchiamo di scoprire come possiamo esprimere l'intera gamma delle idee presenti tra di noi. Io non dico: tu devi fare questo e tu devi fare quello, ma si discute insieme la scena. Certo, io arrivo con una mia idea, ma non è detto che sia la migliore: il principio è che siamo artisti che creano insieme, e vogliamo evitare il ruolo autoritario del regista. È difficile rompere questi schemi, perché viviamo in una società basata sulle gerarchie e sull'autoritarismo, e perciò siamo abituati a dare o ricevere ordini. Per esempio, una difficoltà per me deriva dal fatto che ho quasi due volte l'età degli altri membri del gruppo, e sarebbe facile per me dire: grazie per questa idea, ma l'abbiamo già provata vent'anni fa e non ha funzionato, cioè sarebbe facile far valere tutto il peso della mia esperienza in modo autoritario. Il ruolo autoritario dell'esperienza è un rischio anche nei confronti degli spettatori: può venire l'idea che noi abbiamo lavorato per sei mesi su una cosa su cui loro non sono preparati, e che questo ci dà una superiorità su di loro. Ma non è giusto, perché loro che non sono preparati hanno una spontaneità che noi non abbiamo, hanno una diversità che noi come gruppo di persone affini non abbiamo. Una persona di vent'anni può darmi molto proprio perché non ha questo peso dell'esperienza, è fresca, pura, nuova.

Pasqualicchio. C'è un training preciso che l'attore del Living Theatre deve seguire, sia nella fase di allestimento dei singoli spettacoli, sia come preparazione in senso più generale?

Malina. Sì, facciamo esercizi, applichiamo certe forme di training. Nella preparazione di ogni spettacolo cominciamo col chiederci cosa vogliamo dire e qual è il modo migliore per esprimere drammaticamente quell'idea, quindi facciamo esercizi per sviluppare la possibilità di trovare la forma teatrale più adeguata a quell'idea. Più in generale, facciamo esercizi basati sulle tecniche di Mejerchol'd e sulle teorie di Artaud, e facciamo molti seminari in cui offriamo le nostre tecniche a giovani attori.

Reznikov. Non abbiamo in realtà un vero e proprio training fisso, anche se certi elementi, come le tecniche di Artaud e Mejerchol'd che Judith ha citato, e il respiro yoga, sono fondamentali. Si tratta più che altro di un lavoro sull'ensemble, cioè di un tentativo di liberare l'attore individuale attraverso degli scambi con gli altri, anche attraverso l'improvvisazione. Improvvisazione però non su situazioni quotidiane, ma su cose più rituali, più astratte, che danno la possibilità di un'apertura maggiore sia ai sentimenti sia alle forme espressive. Anche in questo

cerchiamo un equilibrio tra la possibilità di un momento di creatività individuale e la necessità di essere un organismo collettivo, che si conosce tanto bene da riuscire a comunicare senza parole, semplicemente con gesti e con suoni.

Intervento del pubblico. Io ho fatto teatro da strada, ho lavorato anche con Hanon Reznikov qualche anno fa a Padova. Ora però ho deciso di non farne più. L'anno scorso si è suicidata una giovane anarchica, Soledad Rosas, e questo mi ha molto colpito. In relazione a questo evento mi sono chiesta se il teatro non rischiava di diventare ancora una volta una gabbia, in cui si tu puoi fare certe cose, ma solo perché sei in un teatro e sei un attore. Però nel momento in cui non solo le pensi, ma le fai proprio nel quotidiano, nella tua vita di ogni giorno...

Reznikov. Hai ragione, questo è un problema importante. Il teatro davvero può essere una gabbia se non è un rito liberatorio, e questo può avvenire solo quando c'è un'apertura da qualche parte e la partecipazione attiva del pubblico, in modo che possa succedere qualcosa che non è semplicemente raccontare delle cose o cercare di divertirsi.

Intervento del pubblico. Però quando si è sul palcoscenico si ha sempre il timore che la gente non reagisca. A voi è successo?

Malina. Succede, ma raramente, perché lavoriamo con tecniche che servono a stimolare l'azione. Però la mia paura che la gente non reagisca è qualcosa di più generale, che non riguarda solo i nostri spettacoli. Quando guardiamo la televisione e vediamo gli orrori che succedono ogni giorno in tante località del mondo, non reagiamo, ma accettiamo quello che vediamo, perché ci riteniamo troppo piccoli e deboli per poter fare qualcosa. Oppure accettiamo anche di vedere gente che ha fame per la strada, senza reagire.

Intervento del pubblico. Siete ancora sicuri che la partecipazione del pubblico sia di per sé una cosa buona e portatrice di vita all'interno del teatro?

Reznikov. Questo della partecipazione del pubblico è un campo ancora aperto, una ricerca che non è giunta a conclusione, e questo dimostra che è una ricerca vera. Stiamo cercando di creare strutture tramite le quali lo spettatore può partecipare in modo creativo e significativo all'esito dello spettacolo. Non è l'unica strada da seguire, ma è quella che noi abbiamo scelto. Per esempio il nostro nuovo spettacolo, che è intitolato *Il complesso capitale*, è un progetto al quale abbiamo lavorato per diversi anni ed è ispirato ad un'opera dello storico francese Fernand Braudel, che traccia la storia del capitalismo tra il 1400 e il 1800. Noi ci

siamo chiesti come potevamo far partecipare in modo diretto il pubblico a questa riflessione sulle origini storiche del capitalismo. Come risposta, abbiamo creato una Borsa. I tredici personaggi dello spettacolo, che vivono in diversi luoghi del mondo in questi quattro secoli di grandi cambiamenti (l'imperatrice della Cina, uno schiavo maya degli Aztechi, un tessitore fiammingo, un africano che diventa schiavo di Thomas Jefferson, e così via) in certi momenti si interrompono, si rivolgono al pubblico e fanno una vendita. Abbiamo stampato dei titoli azionari a nome di ciascun personaggio. I personaggi vanno tra il pubblico e vendono le proprie azioni, che, in base alle vendite e alle circostanze storiche, cambiano valore nel corso dello spettacolo. Alla fine viene corrisposto allo spettatore il valore della sua azione. Alcuni guadagnano ed altri perdono, e la lezione che ne viene è abbastanza chiara: si può guadagnare, ma solo a spese di qualcun altro, che deve per forza perdere.

Malina. Il senso della partecipazione è di dare a tutti i presenti la possibilità di cambiare la situazione, cioè di dare un potere a tutti. Se il teatro ci fa capire che si può entrare nell'azione cambiando lo spettacolo, forse ci darà anche il coraggio di cambiare attivamente il mondo e di rifiutare di essere passivi.

Il percorso

Gabriele Lavia e Rodolfo Di Giammarco

Nicola Pasqualicchio. Ringrazio il dottor Giampaolo Savorelli, responsabile della rassegna “ Il Grande Teatro”, alla quale Gabriele Lavia sta attualmente partecipando con il suo ultimo spettacolo *Una donna mite*, per averci permesso di sottrarre Lavia agli incontri con l'attore normalmente organizzati a latere della rassegna, inserendolo nei “Percorsi della regia”. Una richiesta, da parte mia, motivata dalla convinzione che Gabriele Lavia, oltre ad essere il bravissimo attore che tutti conosciamo, sia anche un regista molto interessante. Perciò nell'incontro di oggi, pur parlando di Lavia come uomo di teatro a tutto tondo, mi piacerebbe che il discorso si soffermasse in particolare sugli aspetti registici dei suoi spettacoli, magari partendo proprio da quello in scena in questi giorni al Teatro Nuovo.

Lavia. Questo spettacolo, come in genere tutte le cose che faccio, ha radici profonde nel mio percorso di essere umano. Deriva da un racconto di Dostoevskij, *La mite*, che ho letto molti anni fa assieme al *Sogno di un uomo ridicolo*. Poi il destino ha voluto che io li mettessi in scena entrambi. *La mite* mi aveva colpito profondamente, e per questo ho tentato più volte di scriverlo per il palcoscenico. In questi casi di solito si usano i verbi “ridurre” o “adattare”. In realtà si tratta di una vera e propria riscrittura, che, seppur ripete il più possibile le parole dell'autore, però le rigira in modo che esse diventano figlie di chi le ha riscritte. Non per dire che il testo sia mio, per carità. Ma è una tecnica che veniva molto usata in passato. Gli elisabettiani e Shakespeare, per esempio, hanno attinto a piene mani da storie esistenti, trasformandole per il teatro. Ora, dicevo, *La mite* mi ha perseguitato a lungo, finché una notte mi è sembrato di intravedere la strada per poterla raccontare sul palcoscenico. E con grande fatica, ma molto velocemente, nel giro di una quindicina di giorni, ho scritto tutta la pièce. Che cosa ho voluto raccontare attraverso questa storia? Un mio sentimento, una mia emozione, una mia storia privata: ogni spettacolo, ogni regia è una storia molto segreta del regista, se è un regista vero. A questo proposito va fatta una distinzione. Esistono due tipi di registi: *i metteurs en scène* e gli autori. Io appartengo ai registi autori. Questo non vuol dire che sono più bravo, semplicemente faccio un'altra cosa dal *metteur en scène*. Suono la chitarra invece di suonare il flauto, è un altro genere. In tutti gli spettacoli che ho fatto, non ho mai fatto la messa in scena di quel testo: ho raccontato altre storie, che avevo voglia di raccontare, ma erano storie mie. Solo che queste storie non ve le posso dire a parole: vi racconterei soltanto la superficie, perché le cose che contano sono inafferrabili, invisibili, inudibili, e non ve le rac-

conterei neanche in confessione in punto di morte. Però, se volete sapere la finzione superficiale, si tratta di questo: c'è un vecchio, un quasi vecchio, e c'è una poco più che bambina. In realtà nell'arte l'età non conta, perché significa sempre un'altra cosa: l'uomo vecchio è portatore di una certa realtà, di una certa cultura, che è una cultura vecchia. La donna giovane è portatrice di una cultura giovane. L'uomo vecchio segue delle vecchie idee, e dice alla giovane: "Voi seguite le nuove idee". "No", dice lei, "io seguo le mie idee". Quindi ha idee ancora più nuove di quelle nuove. Dunque ci sono idee vecchie e idee nuove, e l'uomo e la giovane ne sono i portatori. Una vecchia cultura maschile e una giovane cultura femminile si incontrano. Dove? In un luogo infernale, che è quello in cui la vecchia cultura maschile esercita i suoi ricatti. "Io sono una parte di quella parte del tutto che vuole fare il male e invece fa il bene". "Ah", dice lei, "l'ho sentita da qualche parte questa frase. Da dove viene? Non ricordo". "Non rompetevi la testa. Con queste parole Mefistofele si presenta a Faust. L'avete letto il *Faust*?" "Non con attenzione". "Non lo avete letto affatto". L'uomo mette subito sotto scacco la bambina, presentandosi come colui che sa rispetto a colei che non sa. Si impone subito come dominatore. E come la cattura? Spogliandola: spogliandola degli oggetti. Questa donna è venuta dal vecchio per mettere in pegno le sue cose. Ma non porta scatolette o pacchetti: si toglie di dosso gli orecchini. E se li toglie nello stesso momento in cui lui toglie gli orecchini dal cadavere. Il che, nella mente del regista, significa che lei è già morta, nel momento in cui ha deciso di togliersi qualcosa di dosso si è già venduta completamente a quell'uomo, l'uomo l'ha già trasformata in un cadavere, l'ha già annientata. Le vecchie idee, il vecchio modo di concepire il mondo hanno vinto. E l'uomo infatti continua a ripeterlo: "Ho vinto io, il duello l'ho vinto io". Ma in realtà lui risulterà sconfitto, perché perderà la figura che a lui manca, che manca all'uomo sempre, che è la perdita delle perdite: la madre. La madre per il maschio rappresenta sempre una perdita -non voglio fare della psicanalisi spicciola-, tant'è vero che tutte voi accusate i vostri mariti di essere dei bambini che cercano solo la mamma. Voi avete una fortuna, che diventate madri. Noi non diventiamo neanche padri. Non esiste il quadro del padre all'interno dell'immagine sacra di cui questo testo è portatore. Infatti, quando ha finito di impegnare tutto quello che aveva, la bambina porta in pegno un'immagine sacra incorniciata. E lui dice: "Volete impegnare un'immagine sacra?". E lei: "Perché, è vietato? Quanto mi date per la cornice?". "Ma questa è un'immagine sacra, la Madonna col Bambino: è l'immagine della santità della casa, è l'immagine della santità della famiglia". Ecco dove diventa autore il regista: Dostoevskij non scrive queste parole, ma io volevo raccontare questa storia, volevo raccontare la santità della casa e la santità della famiglia decaduta. È un'aggiunta fondamentale, che nello spettacolo ha un ruolo molto importante. Perché l'immagine della Madonna col Bambino è la vetta della nostra cultura cri-

stiana. La donna viene posta nel punto più alto diventando la madre di Dio. Dio non ha scelto un uomo per generare Dio, ha scelto una donna. San Giuseppe nell'iconografia è vecchio ed è sempre in ombra, perché sia chiaro che è un uomo impotente. In questo testo si ripete la stessa storia di Giuseppe e della Madonna. E succede che nel momento in cui quest'uomo decide di sposare questa donna comprandola, vorrebbe anche che lei diventasse come quell'immagine incorniciata che lui ha preso in pegno. L'ha comprata, come ha comprato l'immagine sacra, e la vuole uguale all'immagine. Ma lei non vuole essere un'immagine sacra, vuole essere una donna, un'amante. E allora alla fine toccherà a lei togliere l'immagine dalla cornice, decidendo di scorniciarsi nel modo più tragico. Toglie l'immagine dalla cornice, entra nella cornice della finestra e poi ne esce lei stessa, gettandosi dalla finestra e togliendosi la vita. Con questa doppia scorniciatura uccide per sempre l'immagine sacra della donna. E a questo punto l'uomo rimane solo con i suoi vaneggiamenti.

Rodolfo Di Giammarco. Io a questo punto vorrei “scorniciare” Gabriele da questo spettacolo, per parlare un po' del suo percorso artistico, che ho avuto la fortuna di seguire con una certa assiduità, e anche con delle sorprese, perché fortunatamente non è un regista coerente, nel senso di ripetitivo, con uno stampino culturale. Ho per esempio un ricordo folgorante dell'*Otello* del '94, così forte e diverso, o penso a *Scene da un matrimonio*, che ho capito meglio nel suo spettacolo, con quel suo concentrato forse irripetibile di tensioni, che non nello stesso film di Bergman. Visto che ci sentiamo sempre di corsa per motivi giornalistici, vorrei approfittare di questa occasione per prendere qui davanti a tutti un tè simbolico in tua compagnia, e parlare con più agio di alcune questioni. Cominciando, se vuoi, dal tuo privato culturale, per capire quali letture stanno dietro il tuo teatro, verso quali autori preferisce indirizzarsi la bussola della tua attenzione.

Lavia. Il mio maestro Orazio Costa, scomparso purtroppo pochi giorni fa, ha scritto una poesia bellissima intitolata *In libreria*, che racconta la storia di un uomo anziano che vede tanti libri e vorrebbe comprarli tutti e leggerli tutti, ma purtroppo sa che il suo tempo ormai è limitato e quindi è costretto a scegliere solo quei libri che ritiene che gli potranno servire per il suo lavoro. Questo sentimento del tempo che ti schiaccia per un attore è molto forte, perché certe parti non si possono fare per tutta la vita; Amleto, per esempio, non si può fare oltre una certa età, e non intendo solo l'età anagrafica, quella che si vede all'esterno, ma soprattutto l'età interiore, quella determinata dalle ferite, dai dolori, da tutto ciò che abbiamo ingoiato. Allora, le mie letture... in genere preferisco leggere dei saggi, in particolare di psicologia o di psicanalisi. Non leggo narrativa, o se ne leggo devo sapere che lì dentro c'è qualche cosa che mi può servire, un'immagine che pos-

so rubacchiare. Leggo tantissimi testi teatrali di autori italiani che vorrebbero essere rappresentati, e che pensano che io abbia chissà quale potere per rappresentarli tutti, e invece non è vero. Poi ci sono le mie letture sacre, quelle a cui ritorno di continuo: Shakespeare, Strindberg che è il mio autore preferito, Ibsen un po' meno, Cechov tantissimo, ne ho riletto molte volte i racconti, Dostoevskij: è il mondo legato alla mia formazione giovanile, mi sono avvicinato al teatro leggendo questi autori.

Di Giammarco. Hai citato Orazio Costa, rispetto alla cui scomparsa siamo stati impari da un punto di vista delle testimonianze. Un po' perché per stargli a ridosso anagraficamente si doveva avere una sacra anagrafe, aver vissuto certe epoche del teatro, un po' perché era un personaggio difficilmente catalogabile, al quale ogni definizione stava stretta. È stato un tuo maestro. Esistono ancora maestri di questo tipo o appartengono ad un'epoca finita?

Lavia. Mi pare di capire che quei maestri non esistono più per una ragione molto semplice: quelli bravi oggi lavorano, non hanno la possibilità, il tempo di insegnare. Costa aveva fatto una scelta di vita, si era votato all'insegnamento. Aveva inventato un metodo, che aveva chiamato "metodo mimico", che credo che in realtà pochi abbiano capito profondamente. È un metodo basato sulla sensualità, e la cosa suona strana, perché chi conosceva Costa sapeva bene che lui era la negazione della sensualità, era un asceta, forse un santo. Eppure il suo metodo mimico consisteva nello sposare carnalmente l'immagine. "Fammi la nuvola", diceva, "non fare la mimica della nuvola, *mima* la nuvola". E quando insegnava questo era come uno di quei santi medievali, san Francesco, Jacopone da Todi, che erano innamorati carnalmente del divino. C'è tutta una sensualità violenta, compressa, che sfocia in questa mistica, e anche dentro Orazio c'era questa tendenza a sposare le cose in maniera quasi pagana. Diceva: "Fammi il cipresso. Ma no, non ti ho detto di imitare il cipresso, voglio che tu diventi cipresso. Il cipresso non sa di avere la forma del cipresso: per lui è semplicemente la sua natura, e deve diventare anche la tua natura". Era una cosa molto complessa, che forse capiva solo lui. E serviva a mascherare il suo lato buio, quello che è riuscito ad aprire coscientemente soltanto nelle poesie, che sono bellissime. Fare teatro vuol dire aprire i propri lati bui, fare i conti con essi. Da giovani è difficile, se lo fai lo fai inconscientemente. Ma quando una diventa vecchio comincia ad aprire queste finestre nere, che forse nessuno capisce, ma questo non è importante: importante è che bisogna far uscire un po' di nero da dentro di sé, se no non si può vivere.

Di Giammarco. Se dovessi sintetizzare in una sorta di manuale di istruzioni le lezioni di teatro che vengono fuori dalle tue regie, come te la caveresti?

Lavia. Se sei un autore, e non un *metteur en scène*, credo che sia impossibile teorizzare su queste cose. Perché io gli autori che metto in scena li studio moltissimo, ma dopo li getto via. Bisogna mangiare, digerire ed evacuare per vivere. Non si può ingoiare un carciofo e rifarlo uguale. La buona regia è quando di questo carciofo ne abbiamo fatto una poltiglia marrone, maleodorante. L'arte puzza, il teatro puzza, la pittura puzza, sono solo le fiction televisive che mandano un olezzo di lillà. Eschilo puzza, Dante è fetente, Shakespeare maleodora, perché tutta l'arte è fatta del peggio del peggio del peggio dell'uomo. L'arte non può raccontare il bello dell'uomo. Per l'artista il bello dell'uomo è il suo peggio. Come dicono le streghe del *Macbeth*, il bello è brutto e il brutto è bello. Chi si è messo per il sentiero doloroso dell'arte lo sa. Certo, non lo sanno i manieristi, i decoratori. C'è differenza tra decorazione e sentimento. Noi siamo circondati da decoratori, attori-decoratori che non piangono ma fanno il suono del pianto. Se sei un artista non puoi imitare il dolore. Diceva Orazio Costa: "Se non ti sei mai rotolato a terra dal dolore e non hai mai pianto, non puoi fare l'attore". Aveva ragione: gli artisti soffrono più degli altri, anche quelli che sembrano più solari, altrimenti non si può capire l'ossessione del dipingere, dello scrivere, del mettere in scena. Strehler io l'ho visto piangere. Una volta ha finto di morire pur di non andare in scena per la paura che aveva. Un uomo che magari nella vita poteva sembrare sgradevole, era di una profondità e di una sensibilità eccezionali.

Di Giammarco. Quali sono i tuoi consulenti inconsci, cioè le circostanze, le persone, i tipi di cultura che possono esercitare un'influenza sulle tue regie? La fisicità degli attori, la loro reattività, può farti cambiare qualcosa rispetto al tuo progetto registico? E la critica può esercitare un'influenza? Oppure, dopo un periodo di gestazione, le tue regie diventano qualcosa di impermeabile?

Lavia. Quando arrivo al tavolino, cioè alla prima lettura, so già tutto, e quello che poi posso cambiare è pochissimo. Ho già in mente anche la scenografia; una volta la disegnavo io stesso, adesso non lo faccio più materialmente, ma sono sempre scenografie riconoscibilmente mie, basta che si apra il sipario e uno dice: "Questo è uno spettacolo di Lavia". Oppure di qualcuno che mi copia.

Di Giammarco. Succede?

Lavia. C'è un regista lirico che mi copia tale e quale. Pedane spaccate, muri sbrecciati, vecchi oggetti della memoria accatastati... Comunque, all'inizio è chiaro che non sai proprio tutto. Da giovane ero più insicuro e avevo tutti i movimenti segnati perfettamente, ora che ho acquistato più fiducia in me stesso sono un po' più libero. Però in ogni parte di un mio allestimento c'è una cura as-

solata dei gesti e dei movimenti prima ancora che della recitazione. C'è quasi un'ossessione sulla precisione dei rapporti. D'altra parte i miei spettacoli sono forse gli unici in cui gli attori non guardano gli spettatori, perché lo scandalo del teatro italiano è che tutti recitano come nell'opera lirica. È vero che Peter Brook teorizza il fatto che l'attore deve guardare lo spettatore, ma a me non piace, mi sembra un'assurdità. Lo spettatore non c'è, non entra dentro la nostra storia. Entra dentro il nostro evento, ma è un evento nascosto, misterioso. Nella storia che rappresentiamo, nella parte superficiale, lo spettatore non entra: la osserva. Entra invece nella zona buia. In questa zona siamo insieme con lo spettatore, se è un buono spettatore, perché per fare un buon teatro ci vogliono buoni attori ma anche buoni spettatori. Poi se c'è un buon testo è anche meglio, ma non è indispensabile secondo me. Si può fare del buon teatro senza testo: il teatro non è nato col testo, e non è detto che il futuro del teatro sia in una biblioteca.

Di Giammarco. Con questa affermazione “forte” su un teatro senza testo ti sei messo piacevolmente nei guai, perché mi hai fatto venire alla mente un'altra frase che mi hai detto qualche tempo fa, altrettanto stimolante: hai detto basta con questo spazio all'italiana, basta con questa frontalità, basta con questi teatri...

Lavia. E te lo ripeto: il guaio del nostro teatro, l'impasse in cui si è infilato, e anche la noia che talora ingenera, sono dovuti ai teatri che abbiamo. Io di tutti questi teatri ne farei delle belle pizzerie. E poi ricomincerei da capo, tenendo lontanissimi con dei lanciafiamme gli architetti, i quali, non andando a teatro, non sanno di cosa si tratta. C'è un architetto qui? No, appunto: gli architetti non si interessano di teatro. E nemmeno gli scrittori, i poeti, i pittori vanno a teatro. Però Fidia, Michelangelo, Dostoevskij andavano a teatro. E se le persone che dovrebbero fare da traino intellettuale a una società non vanno a teatro vuol dire o che il teatro non serve più a niente, o che c'è qualcosa che non torna, e bisognerebbe capire che cos'è. Ma per tornare agli spazi, il teatro ideale è quello che non divide lo spettatore dall'attore, che annienta definitivamente il muro che c'è tra noi e gli spettatori. Perché ci sono dei muri tra di noi. E uno di essi è il testo. Fra me e voi, quando c'è di mezzo il pallido prence danese con tutta la sua struttura filosofica così complessa, c'è un muro, perché gli spettatori non hanno la preparazione per comprendere quel testo, che pure è un testo chiave della nostra cultura. Tanto più ora, che la cultura non c'è più. Vogliono togliere il greco dalle scuole, che è l'unica cosa seria che ci rimane. Ma da dove veniamo noi se non dalla Grecia? Come facciamo a comprendere noi stessi se non conosciamo i miti greci? Il pensiero ebraico-cristiano ci è stato appiccicato, ma noi dentro siamo greci. Eppure ci parlano di Gesù Bambino, dell'asinello e del bue, ma se adesso vi chiedessi di raccontarmi della castrazione di Urano, chi lo saprebbe fare? Ma

se uno non conosce la castrazione di Urano non può fare teatro. Crono castrò Urano, con il falcetto, cioè con la lancetta del tempo castrò l'eternità, e diventò χρόνος, il tempo. Se non si sa questo, come si fa a capire Shakespeare, che in tutta la sua opera parla proprio dello scacco dell'uomo che dal tempo circolare eterno cade nel tempo lineare? E non si capisce nemmeno la storia di Adamo ed Eva: mangiare la mela vuol dire togliere il potere a Dio, è un gesto come la castrazione di Urano, e quel serpente attorcigliato all'albero, quel serpente che si morde la coda a simbolo dell'eternità comincia a strisciare, a percorrere un tempo lineare. Ecco perché nel *Macbeth* Shakespeare dice: "Abbiamo tagliato il serpente, non l'abbiamo ucciso. Si rigenererà e sarà di nuovo la serpe". E la serpe striscia in un cammino che è fatto di "domani, domani, domani, striscia con passo meschino da giorno a giorno fino all'ultima sillaba del tempo che l'uomo può registrare e tutti i nostri ieri hanno illuminato la via soltanto alla polverosa morte. Spegniti, breve candela, la vita non è che un'ombra che cammina". Ma queste cose non si sanno; non solo gli spettatori, ma nemmeno i registi le sanno. Provate a chiedere a un regista che cosa vuol dire nel *Macbeth* la tal cosa. Non lo sa. Ecco perché il testo può essere un muro.

Di Giammarco. C'è qualcosa di terapeutico nella professione dell'attore o in quella del regista? Terapeutico, intendo per lo stesso attore o lo stesso regista?

Lavia. No, il teatro non è una forma di autoanalisi in cui tutto si pacifica. Al contrario, è una forma compressa, perché non sveli veramente, ma sveli perversamente per nascondere. Questo almeno è il mio modo di fare teatro, e credo che il pubblico lo capisca. Che capisca, cioè, che il melodramma, il sudore e tutto il resto è ciò che si vede, ma non è ciò che davvero lo affascina. Il pubblico è affascinato da tutte quelle cose che non si vedono e non si sanno, ma si capisce che stanno dietro a ciò che si vede. Le cose invisibili ci affasciano molto di più delle visibili.

Di Giammarco. Tu sei regista e sei attore. E allora mi chiedo se reciti anche come regista, se come faceva Strehler indichi agli attori...

Lavia. Una volta sì, oggi meno. Secondo me è un errore quando un regista indica: è la strada più semplice, ma è anche l'unica per non arrivare a ottenere quello che veramente si vuole. Perché, indicando un gesto o una battuta ad un attore, indichiamo una cosa esterna, quello che si vede, mentre ancora una volta l'importante è ciò che non si vede, e che non possiamo indicare. Noi siamo circondati da cose che si vedono, ma siamo sopraffatti dalle cose che non si vedono. Non sto parlando dei fantasmi, sto parlando di cose che non hanno forma

ma che sappiamo benissimo che esistono: l'amore, l'odio, la stanchezza, la noia, la sete, la fame, il dolore, la gioia, il pensiero, il segreto, il ricordo. Siamo pieni di queste cose, al punto che uno si domanda come fa tutto questo a stare dentro di noi. Ora, il vero problema dell'arte è come far vedere questi milioni di cose invisibili con le poche note che abbiamo a disposizione. Il musicista, per raccontare tutto il suo mondo, ha dodici note. Noi abbiamo una faccia, degli occhi, una voce, le braccia, le mani, le gambe. E attraverso di questo dobbiamo far vedere tutto un mondo. In questo momento voi mi vedete, ma non penserete mica che state guardando Gabriele Lavia. Voi state guardando il visibile di Gabriele Lavia, non il suo intimo. Che cos'è l'intimo? Il mio corpo nudo, che voi non vedete. Ma se mi spogliassi, voi pensate che vedreste veramente Gabriele Lavia? No, perché siamo rimasti soltanto all'intimo. Bisognerebbe andare al di là, a quello che si dice il profondo di un uomo, per trovarne il senso. Non si dice a volte "il senso profondo"? E ancora oltre il senso c'è qualcosa che avvertiamo solo raramente, una memoria che non è il ricordo. Un ricordo appartiene al mio intimo: se ve lo racconto non è più intimo, me ne sono spogliato. Ma la memoria non la posso raccontare. Ed è lì, in quella zona, che un artista deve lavorare. È questo che intendeva il grande Stanislavskij quando parlava del lavoro su sé stesso. Io non sono uno stanislavskiano, ma certamente Stanislavskij è il più grande teorico che il teatro abbia avuto. Sapete qual è l'esercizio principale dell'Actors Studio? *Cup of coffee*, la tazza di caffè. Ci si deve mettere seduti, tenendo in mano un'immaginaria tazza di caffè caldo. E parli, sempre tenendo la tazza in mano, ma devi sentirla veramente: non è un esercizio di mimica, è un esercizio di memoria. Un altro grande esercizio è sul sapore. È una grande intuizione che aveva avuto Strasberg che per andare dentro a quelle zone misteriose bisogna cominciare a partire da ricordi semplici, come il caldo ad una mano o un certo sapore. È molto difficile sentire il calore, però se uno si concentra con la tecnica giusta, ci si può anche bruciare la mano senza fuoco... o viceversa, qualcuno ci riesce, a camminare sui carboni ardenti senza bruciarsi. E questo vale naturalmente anche per i sentimenti. Posso indicare il dolore ad un attore? Il dolore dev'essere vissuto, non può essere imitato.

Di Giammarco. Vediamo le idiosincrasie di Lavia, ove ve ne siano: Lavia e Beckett.

Lavia. No, mi piace molto Beckett. È anni che sto lavorando attorno a *Malone muore*. Beckett è una cosa molto seria. Non lo si può fare tanto per fare. Beckett è veramente l'autore dell'invisibile e prima di metterlo in scena bisogna sentirsi in grado di aprire delle finestre nere, se no si fa il manierismo di Beckett. O lo si napoletanizza, che diventa magari divertente, ma fare Beckett è un'altra

storia. Credo che Beckett si possa fare da vecchissimi, quando uno ha capito quasi tutto di sé stesso.

Di Giammarco. Ci sono tuoi spettacoli di cui non sei stato soddisfatto?

Lavia. Ho fatto anche degli spettacoli orrendi. Credo che il mio *Malato immaginario* sia una delle cose più brutte del teatro di tutti i tempi. E poi *L'aquila a due teste* di Cocteau. Un brutto spettacolo che ha avuto un grande successo.

Di Giammarco. E com'è che ora ritorni a Molière? Cos'è successo tra quel *Malato immaginario* e *Il misantropo* che stai preparando?

Lavia. Ti dirò che continuo a non amare Molière. Sai come si mette in scena Molière se sei un "bravo regista europeo"? Si fa una scena molto elegante con dei costumi molto eleganti, dell'epoca ma straniati; si fa una luce molto fredda e si recita in maniera molto fredda e ogni battuta è una lama di rasoio. In tutta Europa mettono in scena Molière così. A meno che non si sia napoletani, perché in quel caso si fa una scena molto calda, con dei costumi molto caldi, e delle battute dette molto calde, come se fossero delle belle pizze. Ecco, oggi Molière si mette in scena così. Ma non perché sono tutti scemi: perché le opere di Molière sono delle macchine. Lui scriveva su degli schemi, dei moduli precisi, e spaccare quel modulo, rompere quella drammaturgia non è così semplice. Poi devo dire che io non amo quell'epoca, non amo quei costumi, quelle parrucche, quei pantaloni... Infatti il mio *Misantropo* non sarà in costume, ma in abiti assolutamente moderni. Non so cosa ne verrà fuori. Certo che *Il misantropo* è una vertigine di dolore, e tirare fuori quella vertigine di dolore dallo stile apparentemente superficiale di Molière non è facile. Si tratta anche qui di saper aprire quelle finestre buie, nere...

Di Giammarco. Come mai sei passato da un testo come *Una donna mite* a questo?

Lavia. Perché in realtà il personaggio è lo stesso. È quasi la stessa storia. Io faccio sempre gli stessi personaggi. Hanno ragione i critici, quando dicono che faccio sempre lo stesso spettacolo. Questo mi dà molta fiducia nell'intelligenza della critica. È una fiducia che meritano, soprattutto ora che i giornali non gli danno più spazio per scrivere. Ogni volta che mi fanno un'intervista, io dico al giornalista: facciamo un bel pezzo sul teatro. E poi il direttore del giornale non la fa uscire. E allora sai che cosa ho fatto a Torino? Ho comprato una pagina della "Stampa" per poter fare un bel pezzo sul teatro, in occasione delle *Affinità elettive* di Goethe. Perché ogni anno a Torino noi facciamo la messa in scena inte-

grale di un romanzo: a memoria, non lettura. Era in dieci puntate, e ha avuto un grandissimo successo. Per dieci pomeriggi consecutivi gli attori e gli spettatori si sono dati appuntamento, e il pubblico era ogni giorno più numeroso. E io per parlare di questo, visto che per i direttori dei giornali il teatro non è importante, ho comprato un'intera pagina di quelle destinate alle inserzioni pubblicitarie. Non per fare una pubblicità cretina, del tipo "Gabriele Lavia in: *Una donna mite*", ma per parlare di teatro come se fosse una cosa importante. Perché qualsiasi cosa, anche la scoperta della penicillina, se non ti danno lo spazio non è importante. Non si esce da questo. D'altra parte, credete che a Parigi il critico vada a vedere tutti gli spettacoli? No, va a vedere soltanto gli spettacoli delle compagnie che hanno comprato lo spazio nel quale sarà fatta la critica. E il critico è libero anche di scrivere che è stato un orrore. Adesso invece in Italia i critici fanno le colonnine con i voti: Ronconi ha preso sei, promosso per il rotto della cuffia; Squarzina ha preso cinque e mezzo, deve tornare a settembre. Ma questa è una cretineria! Se io fossi un critico, mi rifiuterei di fare una cosa del genere. Ma in una compagnia c'è gente che lavora, che soffre! Sei. Ma chi, io ho preso sei? No, tutti. Ah, è una media. Forse io ho preso otto, però tu hai preso quattro, e allora la media è sei. Ditemi se questa non è una follia!

Di Giammarco. Il guaio è che ora nei giornali funziona un opinionismo statistico, per cui un'agenzia di poche persone giudica di giorno in giorno, con criteri personali che si spacciano per oggettivi, l'interesse delle pagine e dei singoli articoli, e queste loro pagelle contano come se si fossero interpellati mille teorici lettori per sapere su quali articoli si sono soffermati di più. In questo modo il teatro, se non presenta una scena di squartamento, uno scandalo, un'attrice in un certo modo o un attore di tradizione che strombazza una cosa di tradizione, è una cenerentola che non riceve nessun gradimento. E allora va avanti come al solito la televisione, con i suoi contingenti motivi di giornata, un po' il cinema, la musica leggera. Anche se poi sappiamo che quelli che vanno a vedere i concerti negli stadi l'articolo sul giornale non lo leggono. Però lo stadio fa cinquantamila persone, e allora il giornale deve parlarne. Invece chi legge il giornale è proprio lo spettatore di teatro, che è più acculturato, e vuole leggerselo oltre che vederlo. Se gli spettatori scrivessero ai giornali, se ci fosse una protesta vivace, evidentemente piano piano il giornale comincerebbe a pensare diversamente da quei pochi strani interfaccia che invece giudicano l'andamento delle pagine. Forse tra dieci anni il mio mestiere sarà proprio ridotto a dare voti e a fare delle schedine: è una fine annunciata, se non c'è una ribellione, o almeno una sensibilizzazione del pubblico.

Lavia. Hai ragione. Sarebbe bello che le critiche teatrali potessero essere delle pagine intere, com'era trenta, quarant'anni fa.

Di Giammarco. Per tornare a te, ti sei definito autore in quanto regista. Ma sei anche autore nel senso della scrittura, insomma hai qualcosa di scritto nei tuoi cassettei?

Lavia. Sì, ho scritto delle cose, ma non mi piacciono, e allora le nascondo. Per metterle in scena dovrei esserne convinto, ma sono troppo difficili, troppo intellettuali.

Di Giammarco. Facci un esempio.

Lavia. Non saprei... Una cosa che mi piace tra quelle che ho scritto è una scena tra due individui, un vecchio e un ragazzo. Il giovane sta spiegando al vecchio il suo desiderio di suicidarsi e perché lo vuol fare. E il vecchio intanto sta mangiando una mosca, e dice al giovane: "Suicidarsi è niente. Prova a mangiare una mosca. Vieni vicino, senti...". E gli fa sentire il rumore. E poi dice: "Non è ancora finita, perché poi te la devi passare sulla lingua, e dopo averla passata sulla lingua..." "Che schifo!", dice il ragazzo. "Ti fa schifo vedere mangiare una mosca e quando cammini per strada non provi schifo...". Ma sono cose troppo cupe, sono nere, noiose. Non sono quelle belle cose un po' napoletane dove tutti ridono.

Di Giammarco. Per essere pragmatico, questa immagine da un tuo testo meriterebbe un bello spazio in pagina...

Lavia. A dirti la verità, proprio questo testo mi avevano chiesto di metterlo in scena in un teatro importante. Ma non me la sono sentita. Penso: poi non va bene, poi non mi piace. E non ho ancora mai fatto la cosa più bella che ha scritto Shakespeare, *Il principe di Tiro*. Non me lo fa fare nessuno, costa troppo. Questo vecchio, dopo aver attraversato tutto il dolore e le cose più brutte della vita, l'incesto, la morte della figlia, della moglie, il tradimento, tutto, arriva alla fine e dice: "Fammi sentire. Senti?". "No, non sento nulla". "L'armonia delle sfere". E poi ti metti a scrivere di quello che mangia la mosca... Shakespeare non era di questo mondo, beato lui! E poi viveva in un tempo dove c'era un grande rispetto per questa cosa così importante, profonda e assoluta che è il teatro. Purtroppo, proprio perché è importante, profonda e assoluta, in un'epoca del superficiale, dell'inutile e del pleonastico non ha il riscontro dei numeri. Ma il giorno in cui si bruceranno i teatri, e invece di recitare su un palcoscenico che imita il cinema, il teatro si approprierà del suo specifico e riuscirà ad essere in mezzo, dentro, e non davanti, "in", non "in faccia", allora diventerà un'esperienza assoluta. Ma per pochissimi. Gente disposta a faticare. Ma perché, *Guerra e pace* cos'è, leggera? *La Gioconda*, *Il giudizio universale* sono leggeri? Certo, studiare è faticoso, ma

tra un uomo che conosce tre versi della *Divina Commedia* e un uomo che non conosce nemmeno quei tre versi c'è una grande differenza. Tra un uomo che ha visto *l'Amleto*, anche recitato male, e un uomo che non l'ha visto, c'è una grande differenza. C'è gente che ha letto più di me, e io sono sotto schiaffo quando sono con loro, ed è giusto così, perché loro sono più uomini di me. E se un uomo ha deciso di essere meno uomo che sia possibile, è una scelta che non si può sindacare. Ma chissà se ha scelto lui o hanno scelto per lui.

III percorso

Roberto Bacci e Franco Ruffini

Nicola Pasqualicchio. L'incontro di oggi si prospetta molto interessante non solo per l'interesse dei due personaggi che vi partecipano, ma perché tra di loro c'è un dialogo già cominciato da tempo, e noi avremo oggi l'occasione di assistere ad un episodio, o forse ad una sintesi, di questo loro dialogo. Roberto Bacci sarà poi presentato meglio di me da Franco Ruffini; io voglio soltanto dire che penso che l'incontro di stasera debba almeno in parte incrociare il suo percorso biografico, perché la vita artistica, di regista e di operatore culturale, di Bacci, è importante per il teatro italiano. Basterebbe ricordare il fatto che Bacci è stato fondatore ed è tuttora una delle anime del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che, come è stato giustamente detto, ha fatto di questa cittadina toscana una delle capitali nascoste del teatro in Italia: un punto di riferimento per laboratori, produzioni, sperimentazioni a livello internazionale, e sede tra l'altro degli ultimi anni di attività e di ricerca di Jerzy Grotowski. Franco Ruffini è invece docente di Storia del Teatro all'Università di Roma Tre, e ha pubblicato saggi importanti sul teatro del Novecento. Vorrei ricordare almeno un suo recente, bellissimo volume, *I teatri di Artaud*, e annunciare che sta preparando un libro su Stanislavskij che attendiamo con curiosità e interesse. Ruffini è tra l'altro un membro fondatore di quell'importante realtà del teatro internazionale che è l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. E a lui ora cedo la parola.

Franco Ruffini. Vorrei subito sottolineare l'aspetto stimolante di una situazione come questa, che è l'incontro tra due persone che rappresentano, speriamo in modo degno, due anime della vita teatrale, cioè l'anima del fare e l'anima del dire, l'anima della pratica e quella della grammatica, l'anima dei libri e quella della scena, chiamatele come volete. Non tanto quello che studia teatro e colui che lo fa; piuttosto, colui che fa teatro attraverso lo studio e colui che fa teatro attraverso la pratica scenica. Sono due modalità del fare teatro, non sono due mondi separati. C'è un proverbio che dice che tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare. Di solito si coglie il significato superficiale di questo proverbio, e non se ne scorge uno più profondo. Perché il mare non è necessariamente qualcosa che separa; anzi il mare è un grande mezzo di comunicazione, che fin dall'antichità serve a mettere in contatto, non a dividere. Tra il dire e il fare, dunque, non c'è un abisso, ma quella cosa più complessa che è il mare. Navigare in questo mare è il compito di quelli che partono dal versante del dire, i professori, e di quelli

che partono dal versante del fare, gli uomini di teatro, che si incontrano in un luogo certamente non facile: il mare è pieno di tempeste, c'è il vento, spesso le barche subiscono incidenti e affondano. Eppure il fatto che questa sia una sfida difficile è proprio ciò che la rende interessante. E il punto su cui oggi vogliamo far avvenire questo incontro è il tema della regia. Penso innanzitutto che su questa parola sia necessario dire alcune cose, che risulteranno magari semplici e risapute, ma che vale quanto meno la pena di ribadire. La parola "regia", dal punto di vista della storia del teatro, è quanto mai vaga: non si capisce bene che cosa sia, quando sia nata, chi l'abbia fatta nascere. Ma direi, tagliando abbastanza radicalmente con l'ascia, che ci sono sostanzialmente due modi di pensare la regia. Un modo è quello di vederla come una continuazione, salvo una variazione di nome, della pratica ottocentesca del teatro delle compagnie di giro. In quel teatro c'era una funzione, chiamiamola di coordinamento dello spettacolo, che era assolta dal capocomico. Poi però questa figura diventa sempre più inadeguata al suo ruolo di direttore di scena, perché la complessità degli spettacoli aumenta e la nuova drammaturgia pone altri problemi. Pensiamo per esempio alla rivoluzione che è stata in campo drammaturgico l'apparizione di Cechov, che noi tendiamo a pensare sempre venato di nostalgia, di toni lievi, e invece, come Strindberg, è stato un vero "bombarolo". Pensate a cosa deve essere stato un testo di Cechov piombato dentro una compagnia di giro dove c'erano dei ruoli fissi, come quello del primo attore, dell'amoroso e via dicendo, ai quali nessun personaggio di Cechov si attaglia. Il capocomico non basta più a gestire questa situazione. Nasce allora una figura più composita, che si prende carico della responsabilità totale, estetica, ideologica se si vuole, dello spettacolo. Questa figura è appunto il regista. In questo modo l'Ottocento continua nel Novecento, senza vere rotture. C'è però un altro modo di guardare alla regia che vorrei sottoporvi, e che è quello su cui poi vorrei impostare il dialogo con Bacci; ed è il modo che vede il Novecento come il secolo della rivoluzione teatrale. All'origine di questa rivoluzione c'è il cinema, cioè la nascita dello spettacolo registrato. Lo spettacolo dal vivo, che sembrava la cosa più naturale del mondo, mostra ora tutta la sua stranezza, la sua pericolosità, la sua fragilità. Di fronte a una pizza di film che viaggia e si proietta sempre uguale in qualsiasi posto, abbiamo questa specie di mostro antidiluviano che è il teatro, che se un attore ha la tosse non funziona, o salta se una sera non si può oscurare la sala: una macchina enorme, complicata, costosissima, estremamente fragile, precaria, in cui non sono garantiti nemmeno i livelli minimi di qualità. Così, nel Novecento, il teatro non è più al centro del mondo dello spettacolo, perché non riesce più a reggere la pressione del mercato. La parola "mercato" ci sembra a volte volgare, ma non dobbiamo dimenticare che il mercato era la vera anima del teatro ottocentesco, quello delle compagnie. Il mercato decideva di come si componevano le pièce, di come si lavorava

per la messa in scena di queste pièce, decideva del tipo di pubblico, anche di quel tipo di pubblico che era specializzato a guardare. Nel teatro di allora c'era infatti qualcosa di simile a quello che oggi è il pubblico dei melomani, gente che nella sua vita ha visto cento *Aide* o cento *Traviate*, ed è in grado di fare un confronto meticoloso tra due soprano che fanno *La traviata* o le prestazioni dello stesso soprano a due anni di distanza. Questo specialista del guardare, che era tipico del cosiddetto teatro di prosa, oggi non sappiamo più nemmeno che cosa sia. Ma nell'Ottocento era normale. Quando una compagnia girava sapeva che si sarebbe trovata davanti, tra gli spettatori normali, alcuni spettatori anomali, capaci di vedere dei dettagli della qualità dello spettacolo che noi oggi non riusciamo neanche a immaginare. Quindi il mercato non creava soltanto la vile circolazione del denaro, ma creava anche la circolazione di una sapienza teatrale di grandissima qualità, di cui noi ahimè abbiamo smarrito persino la nozione. Il teatro, dunque, non è più al centro del mondo dello spettacolo: questa è la grande novità del Novecento, non il fatto che ci sono Appia e Craig, o che nasce la regia perché qualche maestro ha visto precedentemente i Meininger in scena – cito cose che stanno in tutti i manuali di teatro. La grande rivoluzione consiste nel fatto che di colpo una pratica che era stata fino ad allora al centro del mondo dello spettacolo, finisce ai margini perché non ha più mercato. Perciò il grande problema degli uomini di teatro del Novecento è come fare teatro sapendo che non c'è più mercato dello spettacolo. Se lo volessimo dire più sinteticamente: come fare teatro a prescindere dallo spettacolo. È una sfida composita. Il problema di come fare teatro senza la centralità dello spettacolo significa trovare il modo di garantire il valore del teatro senza quel valore estetico che è determinato dallo spettacolo. Ma è una questione che comporta anche problemi più pratici: come campare? Come trovare il danaro che solitamente veniva dal mercato degli spettacoli? Come tenere in piedi una compagnia che non può più produrre spettacoli a ritmi vertiginosi? Bene, c'è un modo di vedere il regista proprio come colui che nel Novecento ha accettato questa sfida, e ha trovato un modo di uscire da questo ginepraio, realizzando un valore del teatro che non coincide con il pregio e il successo dello spettacolo. Non che rifiuti lo spettacolo, ma non lo pone più al centro. Pensiamo a certe realtà del Novecento: all'Odin Teatret, per esempio, ma anche a molti altri gruppi recenti che oltre a fare spettacoli hanno iniziative diverse, fanno venire attori dall'estero, organizzano conferenze, hanno l'editoria, un centro di documentazione, fanno attività di animazione... Sembrano cose stravaganti, eppure sono la norma del Novecento. I grandi nomi del teatro del Novecento sono una sequenza di persone che hanno fatto il loro teatro senza esaurirlo nello spettacolo, anzi spesso delegando allo spettacolo una parte non dico marginale, ma certo non fondamentale della loro attività. L'identificazione tra teatro e spettacolo, dunque, non funziona più: spesso lo spettacolo può addirittura

tura diventare il nemico del teatro. Il regista è dunque una figura complessa, nella quale emergono qualità di stratega, che sa come muoversi in questa nuova realtà, che sa garantire il prestigio e il valore del proprio gruppo senza che questo valore riposi nella qualità estetica dello spettacolo, che garantisce una rete di rapporti con altri gruppi senza che tali rapporti si esauriscano nella circuitazione degli spettacoli. È tutto un modo di pensare il teatro completamente diverso da quello a cui ci aveva abituato l'Ottocento, e da quello a cui i manuali continuano ad abituarci. Di questo modo di essere regista Roberto Bacci è un esempio importante nel panorama italiano, ma non soltanto italiano, perché negli anni in cui si è sviluppata la vicenda artistica di Bacci, soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta, l'Italia è stata la capitale dell'impero, non un posto dove succedevano cose che col nostro provincialismo vediamo sempre come marginali rispetto a quello che succede a New York o Parigi. I grandi uomini del teatro mondiale sono finiti in Italia, non perché qui ci fossero le vacche grasse, ma perché c'era un fermento, un'elasticità, una disponibilità a guardare il teatro e praticarlo che non si trovava in altri posti dominati dal mercato. Bacci è stato ed è ancora un protagonista di questo fermento, e per questo mi piacerebbe che adesso ci raccontasse un po' della sua biografia, attraverso la quale potremo scorgere quella complessità e molteplicità della figura del regista di cui prima parlavo. Bacci ha fatto alcuni spettacoli che nella mia esperienza di spettatore sono tra le cose che mi hanno maggiormente toccato: e uso "toccato" non con un significato da baci perugina, ma come un termine della scherma, riferendomi a qualcosa che proprio ti fa un buco. Però se io dovessi ricordare una delle grandi iniziative di regista di Bacci, penserei al Workcenter di Pontedera, in cui ha operato dal 1986 fino alla sua morte, che è avvenuta nel gennaio di quest'anno, Jerzy Grotowski, il cui lavoro è ora continuato dai suoi eredi Thomas Richards e Mario Biagini. Questo Workcenter non è uno spettacolo, però è qualcosa che appartiene all'attività teatrale della nuova complessa figura che è oggi il regista.

Roberto Bacci. Io in realtà non parlerò di me in termini storici o biografici. Vorrei però darvi un'immagine abbastanza chiara del viaggio di una persona che, come me, ha incontrato il teatro ai tempi del liceo e ha continuato poi per tanti anni a vivere e pensare attraverso il teatro. Ma per far questo vorrei partire da una frase, che dice più o meno: "Per andare dove non sai devi passare per ciò che non conosci". Non mi ricordo di chi sia, penso che sia un greco. Il "dove non so" è stata una traversata che è partita dal teatro politico che facevo ai tempi dell'università. Allora si facevano gli spettacoli pensando che il teatro cambiasse il mondo da un momento all'altro, si andava nei paesini, si faceva l'agit-prop, si andava in piazza e si cercava di sobillare la coscienza delle persone. E lì per me era il punto "dove non so", nel senso che la mia formazione personale come essere uma-

no tendeva a una specie di socializzazione attraverso la politica e quindi l'uso del teatro era legato a questa necessità di socializzare. Naturalmente l'altro problema era "passando attraverso ciò che non conosci", e a mano a mano che andavo avanti nella direzione di ciò che non conoscevo, cioè dello strumento, che era il teatro, scoprivo altri aspetti di me, altri problemi che non erano soltanto di tipo professionale, ma che riguardavano la ricerca che ogni essere umano credo faccia, o debba fare, su alcune domande fondamentali. Sul senso dell'esistenza, si potrebbe dire in modo forse banale, oppure in modo più semplice si potrebbe porre la domanda in questo modo: "Perché continuare ad andare avanti facendo il teatro, o facendo qualsiasi altro tipo di esperienza?". A mano a mano il teatro politico è andato perdendo significato, come perdeva significato una specie di visione automatica, ideologica dell'esperienza teatrale. Nel '72 feci un viaggio in Danimarca presso l'Odin Teatret, su cui feci la tesi di laurea. E in conseguenza di questo fui contattato da un gruppo di amatori di teatro di Pontedera, che erano stati in visita "turistica" all'Odin Teatret, e mi chiamarono per fare il regista del loro gruppo. Per me lo sforzo era di carattere sia psicologico che professionale, perché io non avevo nessuna formazione di regista, a parte quell'esperienza di teatro politico di cui parlavo. Lì venne fuori la prima dimensione per me fondamentale del fare teatro, cioè un confronto con me stesso, la necessità di affrontare e superare dei limiti, di apprendere un mestiere, di confrontarsi con delle persone che lavorano con te, perché il teatro è un'esperienza collettiva, da qualsiasi punto di vista la si veda. E in una piccola città di provincia come Pontedera la sfida era ancora più grande. Allora avemmo l'intuizione di creare qualcosa che ci permettesse di viaggiare nel mare del teatro, però stando fermi in una piccola città di provincia. Nacque così l'esperienza del Centro: ci inventammo questa associazione a cui chiedemmo al comune di partecipare, e in qualche modo tutta l'esperienza politica precedente mi servì come regista di un'esperienza che dovevamo creare da zero. Il primo finanziamento fu di 600.000 lire, con cui riuscimmo a far venire l'Odin con *Min fars hus* ("La casa del padre"), che era lo spettacolo su cui avevo fatto la tesi di laurea. Da lì poi è nata l'esperienza di Pontedera, che sarebbe troppo lungo raccontarvi. Tenete conto che da Pontedera sono passate esperienze di teatro mondiale che tutti noi oggi conosciamo: Grotowski, che ha abitato con noi per quindici anni, l'Odin, Peter Brook, il Bread and Puppet, teatro sudamericano, indiano, balinese, giapponese; e anche artisti di cinema che oggi sono famosi, come Raul Ruiz, Manoel de Oliveira, Wim Wenders, Tarkovskij. Mi ricordo di un grande progetto che facemmo su liturgia e regia, invitando dai gesuiti ai registi di teatro come Scabia. Si andò tutti in un eremo a studiare e ci fu tutta una riflessione anche su un aspetto che in quegli anni cominciava a interessarmi, e che era legato a una domanda che mi pongo anche oggi: perché continuare a fare teatro? Non è una domanda così banale come può sem-

brare. Grotowski mi diceva una volta che, nella sua Polonia molto difficile, per lui ogni spettacolo era come se fosse l'ultimo che faceva, perché non sapeva se ci sarebbero state subito dopo le condizioni per continuare a fare teatro. Condizioni che a lui naturalmente provenivano dall'esterno, e che quindi ogni volta gli imponevano di fare un'esperienza che per lui fosse quella definitiva. Io ho sempre cercato di pormi queste condizioni di difficoltà, e questa domanda: perché continuare a fare spettacoli? Non è una domanda dettata da depressione, né da difficoltà pratiche, perché grazie a dio negli anni l'esperienza di Pontedera è sempre cresciuta. C'è stato anche un lungo periodo, di cinque o sei anni, in cui ho smesso di fare i cosiddetti spettacoli, e mi sono dedicato a un'esperienza che si è concretizzata in tre opere per cinque spettatori, *Laggiù soffia*, *Era* e *In carne ed ossa*, basate sia sulle tecniche dell'essere visti, che sono tecniche tipiche dell'attore, sia sulle tecniche del vedere, che derivavano da un'esperienza parateatrale che alcune persone che avevano collaborato per anni con Grotowski avevano portato a Pontedera. Alla fine di questa esperienza ho ripreso a fare spettacoli, non smettendo però di farmi la domanda: che cosa è diventato il teatro per me oggi, e perché continuo a farlo? Al di là del ruolo del regista come tattico e come stratega, di cui parlava prima Franco, che deve tenere in piedi questa struttura di ricerca che è l'esperienza complessiva di Pontedera, per me la questione centrale del teatro e ciò che continua a legarmi ad esso e mi fa continuare a farlo, è che in qualche modo all'interno del teatro si può vedere ciò che nella vita ordinaria non riusciamo sostanzialmente più a vedere. Si possono vedere degli aspetti del nostro modo di comportarci con noi stessi e fuori di noi ai quali non siamo più abituati a dare attenzione. Il teatro per me è una specie di grande produttore di attenzione su sé stessi, e quindi necessariamente anche sugli altri, però prima di tutto su sé stessi, che ho imparato a indagare e a riconoscere. Proprio perché, come diceva Franco, il teatro non è più inteso esclusivamente come spettacolo, vedendolo nel suo formarsi all'interno delle prove, nei momenti più intimi, in cui la relazione con gli attori è viva, ci può far comprendere meglio alcuni aspetti della nostra esistenza. Il teatro, quindi, è una forma di risveglio personale in cui si possono analizzare concetti come "azione", "tempo", "spazio", "relazione con gli oggetti", "relazione con gli altri", "relazione con il modo di raccontare", che di solito appartengono a un ambito che si può definire lavoro su sé stessi, e che purtroppo non appartengono alla nostra vita quotidiana. Perché nel nostro tipo di cultura, anche se è estremamente vivo il bisogno di capire come funzioniamo, mancano sempre di più punti di riferimento, luoghi, momenti in cui ciascuno di noi può confrontarsi con sé stesso e capire attraverso il proprio funzionamento attivo come poter trasformare la propria vita o rispondere alle domande fondamentali della propria vita. Penso per esempio a capire che cos'è un'azione. Noi siamo convinti di agire tutto il giorno, da quando ci alziamo la mattina a quando andiamo a letto. In-

vece un'azione reale è qualcosa di diverso rispetto alle forme di attività che in modo più o meno inconsapevole svolgiamo quotidianamente. Penso a che cosa è il rapporto con il tempo, come il tempo provoca degli incontri, come dare attenzione al tempo significa risvegliarsi ad una percezione della realtà che di solito non abbiamo. O al rapporto con lo spazio, al tipo di relazione che c'è fra noi in questo momento, come cambierebbe la nostra relazione se io salissi sul tavolo continuando a parlare, che parte di voi reagirebbe a questo tipo di atteggiamento, che tipo di immaginazione funzionerebbe in voi. Oppure penso al rapporto con gli oggetti, quei partner che in teatro hanno la stessa valenza di un attore in scena e quindi vanno studiati, vanno interrogati, mentre nella vita di tutti i giorni non li interroghiamo più. Quindi il teatro per me oggi è diventato un modo di richiamarmi ad un tipo di attività verso me stesso che non riesco più ad avere come abitante normale della vita di tutti i giorni. Naturalmente questa ricerca amplifica tutta una serie di considerazioni anche rispetto alla storia del teatro. Franco ha scritto dei libri straordinari su questo, dal libro su Artaud a *Teatro e Boxe*. Lo spettatore non è estraneo a questo processo. Lo è se interroga il teatro soltanto come spettacolo. Ma un teatro che ingloba, che si interroga attraverso le domande di cui parlavo ora, è un teatro che può riattivare una funzione dello spettatore che si è andata smarrendo attraverso un automatismo dell'esperienza teatrale che, per esempio a me, come spettatore, mi ha perso: è molto raro che io vada a teatro. Invece, quando sono chiuso in sala e lavoro con gli attori, ma non soltanto per costruire una storia o uno spettacolo, posso vedere all'opera delle questioni che nella vita normale non riesco più a vedere né ad incontrare. Da questo punto di vista il regista è un artigiano, e un artigiano di un laboratorio vero e proprio, in cui l'oggetto su cui lavorare e su cui far scaturire la domanda è l'uomo stesso. Più che un percorso biografico, ho cercato di darvi una risposta di senso, che per me oggi è la cosa più urgente. Credo di essere arrivato a questa riflessione anche perché ho avuto la fortuna di avere dei maestri in carne e ossa, che io per lo meno ho riconosciuto come maestri, e che mi hanno con la loro testimonianza spinto a essere continuamente vigile, continuamente insoddisfatto di quello che potevo dare io attraverso la mia esperienza al teatro e quindi anche di quello che il teatro mi poteva dare. Per questo, quando incontro dei giovani che oggi si appressano al teatro, dico sempre che un elemento fondamentale è avere un punto di vista esterno, qualcuno che non ti faccia dormire, che ti richiami continuamente a un senso che il teatro può nascondere, e che come regista io sto tuttora cercando. E questo senso non è tanto negli autori o negli spettatori, ma prima di tutto è in te e nelle persone che lavorano con te.

Ruffini. Vorrei ritornare su quella trilogia di spettacoli di cui Bacci ci ha accennato, perché per me come spettatore è stata un'esperienza importante. In

Laggiù soffia c'erano soltanto cinque spettatori, ai quali veniva dato un appuntamento in un luogo di Pontedera, e che poi venivano accompagnati in un viaggio da un attore molto singolare, che era Stefano Vercelli, il quale aveva maturato una serie di pratiche attraverso un lavoro parateatrale che veniva dall'esperienza di Grotowski. Si camminava in silenzio con cinque persone e si sentiva di essere pilotati nella propria attenzione, mentre Stefano Vercelli interrogava un volume, che era *Moby Dick*, come si interroga un volume dell'I:Ching, cioè un qualcosa che, aperto a caso, dà delle risposte. Ci si lasciava portare, attraversando Pontedera ed incontrando dei personaggi del romanzo di Melville, come se un pezzo di teatro ti venisse incontro. E poi ci si trovava all'interno di una stanza, sempre guidati dall'attore che interrogava il libro di *Moby Dick*, e nella scenografia estremamente semplice, stilizzata di questa stanza l'attore ci mostrava la grande avventura del viaggio del capitano Achab con tutte le sue voragini, non solo del mare e della minaccia che in questo mare era la grande balena, ma le voragini anche all'interno dell'essere umano stesso. Lo spettacolo durava molto tempo; ma chiamarlo spettacolo è così inappropriato, forse si dovrebbe parlare di un'esperienza fatta insieme, un modo di essere portati dentro un mondo in cui nulla era fatto all'insegna dello spontaneismo, anzi tutto era organizzato da una grande sapienza, da una grande competenza, da un grande artigianato. Parlo di questo spettacolo perché è esemplare di un modo di concepire diversamente la regia, come qualcosa che non è la semplice direzione di uno spettacolo, e perché qui l'azione, il tempo, lo spazio, la relazione entrano in tutto un altro ambito di esperienze. La rivoluzione teatrale del Novecento comporta in particolare proprio un grande cambiamento nella dimensione del tempo. Una compagnia teatrale dell'Ottocento metteva in scena uno spettacolo dopo tre o quattro giorni di prove; addirittura, quando alla fine della quaresima cominciava il nuovo anno teatrale, la sera stessa che arrivavano i nuovi attori si andava in scena direttamente, senza nessuna prova. Una compagnia di giro era una microsocietà continuamente in debito di tempo, non c'era nemmeno il tempo di imparare le parti a memoria. Per questo era così importante il suggeritore, che tra l'altro era l'unico che conosceva il testo per intero. C'erano attori che recitavano una parte nel secondo atto ignorando fino alla fine delle repliche come andasse a finire la commedia in cui lavoravano. La cosa è meno strana di quanto sembri a noi, abituati a vivere in una civiltà delle fotocopie. Nella cultura delle compagnie di giro, nella cultura del teatro che si basava sul mercato, il testo non veniva pubblicato prima di essere messo in scena, altrimenti non era più una novità. Quindi il testo esisteva presso le compagnie sotto forma di manoscritto e, visto che non esistevano le fotocopie, l'intero copione ce l'avevano soltanto il capocomico e il suggeritore. Gli attori disponevano di quelle che si chiamavano le parti "scannate", cioè la loro parte con l'ultima battuta precedente per sapere quando entrare e la prima

battuta seguente per sapere quando uscire. Fuori scena c'era uno strumento, chiamato argante, con la notazione delle battute e degli strumenti di scena da prendere. Tutto insomma era fatto all'insegna della fretta, della velocità: non c'era tempo. Nel Novecento, al contrario, c'è un mare di tempo, perché, non essendoci più mercato, non c'è mai l'urgenza di andare in scena. Se voi leggete le cronache di quelle strane compagnie che sono i primi gruppi del Novecento, per esempio il Primo Studio di Stanislavskij, vi sembreranno dei marziani rispetto agli attori di vent'anni prima: progettano di andare in campagna e di stare lì sei mesi a pensare intorno a uno spettacolo. Se li avesse visti Tommaso Salvini o qualche altro grande attore dell'Ottocento li avrebbe presi per matti: in sei mesi una normale compagnia del teatro di mercato produceva quindici novità o andava in scena con almeno trenta opere di repertorio. Quando una compagnia si presentava in una piazza nuova, in cinque sere si recitavano cinque commedie diverse. D'improvviso, invece, ecco nascere un teatro che ha a disposizione i tempi lunghi, che può provare una scena per tre mesi. E si può lavorare su un dettaglio di movimento, rifarlo due, dieci, venti volte, cominciare a sentire come risuona nei muscoli, nei nervi, come attraverso i nervi questo movimento del braccio ti va a finire nella testa, ti evoca un ricordo, e questo ricordo a sua volta evoca un movimento di risposta. Noi stessi, se prendessimo una sequenza del nostro agire quotidiano e la studiassimo per quattro ore, ripetendola in modi diversi, con tempi diversi, ci accorgeremmo che questa dimensione del tempo apre un mondo. È un lavoro su sé stessi, che però non è mirato a scoprire quanto siamo profondi, non ha a che fare con la psicanalisi. Il lavoro su sé stessi è una lenta penetrazione attraverso meccanismi semplici: io mi accorgo che in questo gesto c'è un tesoro della mia memoria; mi accorgo di avere un corpo, di avere dei muscoli, mi accorgo che questo gesto è stato fatto in quella particolare circostanza in cui c'era mio padre, e rivedo la sua faccia che magari non vedevo da chissà quanto tempo. Tutto questo si riversa dentro il teatro. Ma spesso è talmente ricco quello che uno trova in questo modo, che può sembrargli che non valga la pena di riversarlo in quella miseria che è lo spettacolo. E c'è chi storicamente ha fatto questa scelta, mentre noi siamo abituati a pensare agli attori assatanati dalla voglia di andare in scena e farsi vedere. Ecco, il regista del teatro che si è rivoluzionato si trova dentro a questo mondo. E ci si trova pure lo spettatore, che scopre qualcosa che è specifico del teatro. Di un film che abbiamo visto diciamo semplicemente che è bello o brutto; ma a teatro può capitare non solo di trovare uno spettacolo brutto, ma di sentirci arrossire per quello che vediamo. È come se tu vedessi te stesso, e ti accorgi di quanto possiamo essere mostruosi, di quanto l'automatismo o il narcisismo possono essere mostruosi: allora il teatro può essere anche per lo spettatore un'occasione di lavoro su sé stesso. Dunque il teatro del Novecento ha aperto una prospettiva che prima non era

inesistente, ma che pochissimi vedevano: qualche grande attore, come la Duse. E noi abbiamo come un trasalimento nello scoprire che un'attrice con quel tipo di lavoro, pressata dal tempo, dall'urgenza, dalle necessità del successo, abbia potuto toccare tali profondità di sé stessa. Certo, può accadere anche il contrario, cioè che si trovi un tale compiacimento nello studiare un gesto, che poi lo spettacolo diventa un disturbo o perfino qualcosa che ti fa paura. A questo punto lo spettacolo va recuperato non tanto come un piacere o come una necessità economica, ma come una necessità etica. Sia io che Bacci conosciamo gruppi che si sono dissolti per eccesso di lusso, per non aver capito che alla fine il momento della verità è quello in cui tu devi andare in scena, anche se ti sembra che quel gesto in cui tu hai ritrovato tante cose vada sprecato nello spettacolo: un gesto in cui tu hai visto un mondo va sprecato, mettiamo, per chiedere un bicchiere d'acqua. Ma non è così, e lo sapeva bene Stanislavskij che diceva che per pronunciare la tipica frase della comparsa, "Il pranzo è servito", un attore deve sapere chi era sua madre, chi era suo padre, non quelli veri, naturalmente, ma quelli finti, cioè deve sapere tutto della sua vita di personaggio. È questo che rispetto al passato può essere apparso come uno spreco dissennato, questa enorme sproporzione tra il lavoro per lo spettacolo, quello che si chiama il processo, e il lavoro che si mostra nello spettacolo, quello che si chiama il prodotto.

Bacci. Vorrei portare un esempio del modo di lavorare di cui parlava ora Franco. Una volta trovai una frase in un libro di Thomas Mann, *Le storie di Giacobbe*, che diceva: "Profondo è il pozzo del passato, insondabile". A partire da questa frase, di cui mi colpiva il senso di verticalità, come se tutti gli esseri umani si potessero riunire all'interno di un unico buco del passato, decisi di fare uno spettacolo ispirato a quel libro di Mann. E, leggendolo, l'immagine che mi sorgeva sempre davanti era quella del deserto. Per me lo spazio è sempre molto importante. Quando non ti riferisci a un testo classico, le tre domande fondamentali che ti devi porre sono: dove si svolge l'azione, chi sono quelli che agiscono e perché sono lì. E in questo caso il dove era il deserto. Ora, pensando al deserto, è normale pensare a cose come la sabbia, la luce e così via. Ma una mattina, con questo libro sul comodino, mi si è presentata un'altra immagine: le scarpe. Io sono figlio di un calzolaio, e ho sempre vissuto in mezzo alle scarpe e all'odore del cuoio. Oltretutto in quel periodo avevo visto un documentario sulla Guerra dei Sei Giorni in cui si vedevano i soldati egiziani che, usciti dai carri armati, si toglievano le scarpe e le lasciavano nel deserto, per poter correre meglio verso l'Egitto. E poi ricordavo le grandi montagne di scarpe dei lager nazisti. Allora ebbi questa specie di associazione: il deserto, cioè qualcosa in cui non c'è vita, come una scarpa abbandonata. E subito dopo ebbi un'idea: scrivere ai miei amici in tutto il mondo, chiedendo, come base di partenza per il lavoro, che mi inviassero un paio di scarpe e una storia legata ad esse: o la storia

proprio di quelle scarpe, o un racconto o una poesia comunque evocati dalla presenza di quell'oggetto. E cominciarono ad arrivarci scarpe da tutto il mondo: scarpe da matrimonio, da football, con i pattini per il ghiaccio, sandali che avevano viaggiato in India ed erano stati riaggiustati da un calzolaio di Gerusalemme; scarpe vecchie, quasi nuove, di tutti i tipi. Anche Grotowski mi inviò un paio di vecchie scarpe. Potete immaginarvi l'odore che c'era in teatro. Allora iniziai il lavoro con gli attori, dicendo: intanto cominciamo a pulire queste scarpe, e cominciamo a prendere le loro storie e a raccontarle. E lentamente, questo è lo spreco di cui parlava Franco, lentamente cominciammo a creare delle azioni, delle relazioni, a inventare delle storie su chi erano questi lustrascarpe e dove si trovavano. E sulla base di questo vuoto di vita, che però è un pieno di storie, che è una scarpa, un po' alla volta elaborammo una drammaturgia e ce la portammo avanti per circa un mese e mezzo. Delle scarpe nello spettacolo poi non rimase quasi niente: c'era soltanto uno che a un certo punto puliva delle scarpe, e c'erano delle scarpe nascoste in un sacco. Poi cominciarono ad arrivare i testi della Bibbia e la storia di Giacobbe. Il titolo dello spettacolo era *Fratelli dei cani*, ed era la storia di alcuni diseredati che vivono lungo la strada e che raccontano la storia di Giacobbe, cioè di un essere che ha avuto da Dio, dopo averci lottato contro, il compito di moltiplicare un popolo; raccontano questa storia ponendo a coloro che si incontrano lungo la strada, che sono gli spettatori, questa domanda: "Perché ci dobbiamo moltiplicare su questa Terra?". Una domanda che per noi nasceva da tutto un universo costruito a partire dalle scarpe. Ci furono più o meno quattro mesi di prove, intorno al testo di Mann e alla Bibbia, partendo però da quell'elemento pratico, concreto, che erano le scarpe: il che, considerato dal punto di vista del teatro dell'Ottocento, era una cosa assurda, un'organizzazione dello spreco. Questo è il mio modo di lavorare, questo iniziare lo spettacolo organizzando il modo di perdermi, per poi andare a trovare cose o domande che assolutamente non potevo sapere fin dall'inizio. Tutte le volte che ho provato a fare il contrario, cioè a realizzare degli spettacoli partendo da un'idea precisa, alla fine quest'idea mi ha restituito soltanto qualcosa di vuoto e automatico. Perché finché ragioniamo con la nostra testa, per quanto paradossale possa sembrare, otteniamo un'immagine banale e impoverita di quello che siamo. Credo che per trovare qualcosa sia necessario passare attraverso altre strade. La parola giusta è "peripezia": fare un viaggio per arrivare a prendere un bicchiere, trovare il modo di perdersi prima di arrivare al bicchiere; e allora quando arrivo al bicchiere porto con me in questo gesto molto semplice qualcosa che altrimenti non avrei trovato, se avessi pensato semplicemente di bere un bicchiere d'acqua.

Pasqualicchio. Forse a questo punto a qualcuno del pubblico è venuta la curiosità di capire meglio che cosa succede a Pontedera. Il Centro ha un'attività continua? Che cosa troverebbe ora uno di noi se venisse a Pontedera?

Bacci. Di per sé non ci sono particolari ragioni per venire a Pontedera, che è una cittadina abbastanza brutta, distrutta dalla guerra e poi ricostruita. Questo in realtà ci facilita, nel senso che ci permette di essere concentrati sul lavoro. Adesso stiamo costruendo un teatro: sarà una struttura pensata per chi fa teatro, prima ancora che per gli spettatori, con luoghi per abitare, molte sale di lavoro, spazi all'aperto e al chiuso. Come prima ricordava Franco, esiste poi da diversi anni il Workcenter, che è un luogo di ricerca attualmente basato su quella che Peter Brook ha definito "l'arte come veicolo". È un lavoro chiuso, a cui però ogni tanto vengono invitati alcuni visitatori. Inoltre c'è un'attività di produzione di spettacoli, con la mia regia, ma anche con registi ospiti, soprattutto giovani. C'è poi un festival, che io ho sempre inteso non semplicemente come un'occasione di vedere spettacoli, ma come un atto creativo in cui si potesse elaborare tecniche, incontrarsi, discutere. C'è anche un'attività sociale, che è un'esperienza che abbiamo fatto con dodici anziani dell'Università della Terza Età, con i quali abbiamo fatto tre spettacoli straordinari, che poi hanno girato per Germania, Portogallo, Danimarca. Ci sono persone di settantacinque anni, e alcuni di loro si sono rivelati attori straordinari. Sono esperienze che permettono di toccare con mano come il teatro possa cambiare le persone: persone che hanno smesso di fare da baby-sitter ai propri nipoti, e ora si incontrano, lavorano, viaggiano insieme, e seguono il teatro come un'interrogazione personale in un momento molto particolare della loro vita. C'è poi tutto un lavoro di ospitalità di gruppi stranieri e di organizzazione di progetti. Al momento abbiamo in cantiere due progetti: uno su Grotowski, che seguirà tutta la sua esperienza teatrale, dalla fase degli spettacoli all'arte come veicolo; l'altro è un progetto triennale sull'eredità. Ci saranno degli studi sulla prima scena del *Re Lear*, e incontri con persone che si occupano di eredità a livelli diversi, dal notaio al biologo, dal panettiere al regista. Seguirà una fase sulla trasmissione, e quindi sulla scuola, su cos'è una scuola di teatro come la intendiamo noi; e infine una fase sul tradimento, inteso in senso positivo, come possibilità di andare oltre quello che ci è stato insegnato. Credo che in tutto questo la cosa fondamentale sia di riuscire a fare le cose quando non se ne può fare a meno, quando cioè diventano necessità reali, sia dal punto di vista degli spettacoli che dal punto di vista progettuale.

Ruffini. Vorrei concludere con una dichiarazione di parzialità, non tanto come contrario di imparzialità, ma di totalità. Da questo punto di vista io credo che si abbia il dovere di essere parziali, perché non si può amare tutto, chi ama tutto non ama niente. Quello di cui abbiamo parlato oggi non è l'unico teatro che esiste, ma è chiaro che è quello che io amo. Come professore di teatro mi tocca vedere un po' di tutto, ma mi capita spesso, mentre vedo spettacoli anche ben confezionati, di sentire una vocetta che mi dice: "Ma perché il regista ha fatto questo?"

Che cosa vuole dire? Che domande aveva? Mi vuol far vedere che sa mettere in scena bene, che so, *Casa di bambola?*”. Degnissima occupazione, ma lì non c’è il mio feeling. Questo teatro, la regia intesa come professione del mettere in scena, non si può negare che esista. Anche se in Italia devo dire che ha pochissimi degni esponenti: quelli che consideriamo degli artisti rifiniti spesso sono semplici artigiani. Ci siamo talmente disabituati a vedere la professionalità in teatro che quando la vediamo gridiamo al miracolo. È comunque un altro mondo rispetto al teatro di cui abbiamo parlato questa sera, e mi auguro che quelli di voi che non hanno ancora avuto modo di frequentarlo colgano l’occasione per farlo.

IV percorso

Pippo Delbono e Renata Molinari

Renata Molinari. Se partiamo da una visione convenzionale del teatro, vediamo come in genere si attribuisce alla figura del regista il compito di mettere in scena un testo: c'è un "prima" della scena, che è appunto il testo, la storia che si vuole raccontare, e c'è una figura che, a partire da essa, interviene per distribuire le parti agli attori e per realizzare scenicamente quello che il testo realizza attraverso i dialoghi e le didascalie. Ma questa è una visione assolutamente tecnica e asettica della funzione del regista, che rischia di relegarlo al ruolo di colui che regola il traffico sulla scena. In realtà il regista può anche intervenire sul testo, realizzandone una riduzione, un adattamento, oppure, se pensiamo a registi della tradizione critica come Strehler o Visconti, può intervenire in modo anche più personale, per esempio eliminando dei personaggi o contaminando due testi. Il regista, in questa dimensione critica, assume il ruolo di "dramaturg". Uso purtroppo un termine che non è italiano, perché "drammaturgo" in italiano indica l'autore del testo, colui che lo consegna finito, magari passibile di qualche modificazione, ma già dato. Il dramaturg, invece, è colui che interviene su un testo, vuoi nel passaggio da un testo narrativo ad un testo teatrale, vuoi nella riduzione, poniamo, da dodici a tre personaggi, vuoi nella contaminazione con altri testi; comunque nella trasformazione di una storia raccontata sulla pagina in una storia agita sulla scena. Il regista progressivamente è diventato anche questo. In Italia poi, fenomeno abbastanza unico in Europa, c'è la figura dell'attore-autore che è anche regista di sé stesso, come Carmelo Bene o Leo de Berardinis. Allora vedete che basta cominciare a definire un po' le competenze e si capisce che i teatri sono tanti e che nei teatri le competenze non sono mai fisse. Certe parole diventano strette, oppure inadeguate, rispetto a quello che poi accade in scena: l'attore può diventare regista e autore, l'autore può decidere di dire il proprio testo, di non affidare la propria poesia a un altro corpo e a un'altra voce, un gruppo può decidere che al suo interno non ci sono figure rigidamente competenti su un singolo settore della creazione. Naturalmente la messa in scena di un testo prevede comunque l'esistenza di una fase particolare, che è quella delle prove. Io non so quanti di voi abbiano avuto la fortuna, almeno una volta nella vita, di fare teatro; quelli che hanno avuto questa esperienza sanno che il tempo delle prove è il più bello, perché è quello in cui si fanno le scoperte, in cui si trovano le cose, in cui all'improvviso un compagno che pensiamo di conoscere tiene la testa in un altro modo e diventa un altro, in cui le persone si trovano assieme e creano una situazione che evoca, che racconta. Il tempo della prova è dunque un tempo preziosissimo, ma in

questa sua preziosità ha anch'esso subito delle trasformazioni, non è rimasto uguale a sé stesso. C'è un modo tradizionale di far prove che è finalizzato esclusivamente a preparare uno spettacolo, lavorando sulla prima scena, poi sulla seconda, e così via, fino ad arrivare alla "filata". Ma c'è anche un modo, che è quello del laboratorio teatrale, in cui le prove perdono questa rigida finalizzazione: il tempo della prova diventa allora il tempo del "training". È a partire da Stanislavskij che il regista è diventato sempre più anche un pedagogo, un formatore di attori, e ha capito che, per essere pronti ad agire sulla scena, gli attori hanno bisogno di un allenamento personale. Questo allenamento può mirare ad uno stato di forma fisica, a mettere in grado di tirare di scherma, di portare la voce, di stare in attività e in concentrazione per due o tre ore. Ma nei casi più interessanti il training è diventato qualcosa d'altro: serve a conoscere le proprie possibilità, a prendere confidenza con le possibilità del compagno, ad entrare in sintonia con il tema al quale si sta lavorando. Il training diventa allora una parte fondamentale della preparazione dello spettacolo, senza però che questo lavoro sia finalizzato in modo diretto alla rappresentazione finale. Quando per esempio Thierry Salmon lavorava sui *Demoni* di Dostoevskij, uno degli elementi del training, che non era peraltro confluito direttamente nello spettacolo, era il lavoro sulla vertigine, sul movimento del mancamento, e in particolare quella forma di mancamento che era l'epilessia di Dostoevskij: è una vertigine che si avverte nella lettura delle sue pagine, fatte di parole che si rincorrono vertiginosamente, che ritornano su sé stesse, e che alla fine precipitano. Questo significa che da una pagina narrativa si può prendere un principio di movimento fisico che non è necessariamente l'azione che accade o che viene descritta in quella pagina, ma è piuttosto un principio di azione, di relazione. Quando ho letto *Barboni*, il libro sul teatro di Pippo Delbono, mi ha colpito il fatto che vi si parla di training, perché il termine non è più tanto di moda –il teatro, si sa, vive anche di mode–, sembra essere rimasto legato alla ricerca che si faceva negli anni Sessanta-Settanta. Ma io credo che sia un concetto ancora importante, perché non indica solo la consapevolezza che l'attore ha delle proprie possibilità, ma anche il fatto che l'attore, indipendentemente da quello che andrà ad agire sulla scena, costruisce una propria drammaturgia. Certo, il training può apparire come una semplice successione di esercizi che possono servire a fare stare all'erta, a sviluppare la vigilanza e la prontezza della reazione, come gli esercizi dei samurai. Di per sé, insomma, sembra non aver niente di narrativo: una capriola per definizione non racconta, a meno che non sia inserita in una situazione di rappresentazione, in cui allora può esprimere una reazione di gioia, una risposta emotiva, e quindi raccontare uno stato d'animo; ma una capriola in quanto esercizio non ha niente di narrativo. Eppure, nelle lunghe ore dedicate al training, l'attore può realizzare delle vere e proprie forme di auto-drammaturgia: è proprio questa drammaturgia d'attore, secondo me, il punto più vitale della ri-

cerca teatrale che è partita dal laboratorio. Chi conosce il lavoro di Pippo Delbono sa che i suoi spettacoli si costruiscono su frammenti poetici, immagini, situazioni elementari di relazione, memorie e proposte di vita, che non sono chiuse in un tracciato narrativo rigidamente definito. È proprio in spettacoli di questo tipo che il contributo della drammaturgia d'attore diventa essenziale, perché alimenta la possibilità di un montaggio che racconta attraverso questi momenti, queste immagini: ogni attore compone una partitura fisica con una partitura vocale o verbale, e con una situazione poetica che si vuole esprimere, raccontare. Oggi, grazie all'attore Pepe Robledo, da sempre collaboratore indispensabile di Pippo, potremo assistere ad una esemplificazione di questo tipo di training. Non sarà una vera e propria dimostrazione di lavoro, sia per ragioni di tempo che di spazio, ma un frammento significativo per vedere come piccoli percorsi fisici e vocali diventano gli elementi per creare delle immagini che poi il regista da una parte, lo spettatore dall'altra, può cogliere per dare un valore di racconto al corpo in movimento. I nostri corpi raccontano sempre una storia, anche quando sono statici; ma a teatro non basta che raccontino di noi, devono raccontare di una relazione, di una possibilità, di un desiderio, e raccontarlo in modo che ciascuno vi possa trovare la propria collocazione. Io vorrei ringraziare Pepe, perché quello che ci sta per rivelare è un momento d'intimità, e c'è una grande generosità nel donarcelo, tenendo conto che il teatro non è sempre generoso. È un po' come se io vi invitassi a cena a casa mia – da buona romagnola mi piace fare riferimento al cibo – e non mi limitassi a servirvi la pietanza cotta, ma vi introducessi nel segreto della mia cucina, dell'ingrediente, della giusta combinazione degli elementi...

(Pepe Robledo esegue una dimostrazione di training).

Pippo Delbono. Robledo naturalmente era molto limitato in questo spazio. In realtà l'esperienza del training ha bisogno di un grande spazio. Perché l'energia, che in certi momenti diventa molto piccola, molto tenuta, una forza concentrata in piccole azioni, può diventare in altri momenti un'esplosione di forza. Il training è importante, anche se è vero, come diceva Renata, che ad un certo punto c'è stata una moda, quando tutti eravamo del terzo teatro, un tempo in cui c'era una vera mania del corpo, l'attore era solo corpo. Il nostro lavoro di training tiene conto soprattutto dell'esperienza del teatro orientale, particolarmente di quello balinese. Siamo stati a Bali da poco, e abbiamo potuto vedere da vicino i risultati straordinari di questa concezione del teatro: l'attore balinese che fa la scimmia, per esempio, ti commuove per come la fa, perché non è che fa la scimmia: è la scimmia, e contemporaneamente è sé stesso. Oggettivamente in questo viaggio che io e Pepe abbiamo fatto a Bali era tutto un po' bruttino, l'albergo aveva davanti un muro, è meglio a casa dove vivo, almeno vedo il mare.

Ma eravamo tutti i giorni a vedere il teatro: ci devono avere presi per pazzi, per fanatici. Ma lì c'era qualcosa di veramente grande, qualcosa che la nostra cultura non ha. L'attore che fa la scimmia, questa è la chiave importante, non fa un ruolo, non si perde dentro un ruolo, è un guerriero. Sono poche le esperienze di teatro occidentale in cui puoi trovare qualcosa di simile. Quella di Eugenio Barba, per esempio. Quando eravamo in Danimarca si parlava di un principio che si chiama *sats*, che si riferisce a un modo di raccogliere l'energia prima di agire: qui c'è qualcosa del teatro orientale, in questa lentezza e nel raccoglimento che d'improvviso diventa altro. Per me è stato molto importante lavorare sul training, anche perché fisicamente non ero portato, prendevo delle testate facendo l'acrobatica, delle grandi culate per terra: quando facevo la scuola di teatro a Savona, ed ero convinto che la cosa bella del teatro è fare l'attore, non avevo ancora scoperto o accettato la mia predisposizione a fare il regista, mi sentivo più portato a cantare, a recitare; ma se mi mettevo a muovermi era una tragedia. Però una cosa importante del teatro è proprio scoprirsi questi limiti, queste barriere, le cose dove cadi, i momenti in cui perdi le difese. Comunque nella regia dei miei spettacoli entra molto il lavoro che ho fatto nel mio percorso di attore. Uno spettacolo come *Guerra*, per esempio, ha un suo ritmo particolare, un suo *sats* iniziale, qualche cosa in cui la forza si trattiene, ma poi viene il momento in cui esplose, e c'è tutto un altro ritmo, una vera esplosione ritmica, a cui segue il momento del silenzio. Ed è un vero silenzio, in quel momento in teatro non c'è più nessuno che tossisce o si muove. C'è un impeto d'energia e poi il silenzio, un silenzio che ha una dimensione musicale. Questo nasce anche dal fatto che i miei spettacoli non sono mai la messa in scena di un testo. Adesso i critici cominciano a capirlo, ma prima mi dicevano: perché non ti fai un bel Brecht? E perché dovrei? Certo, poi i miei spettacoli al loro interno hanno un testo, perché le parole sono molto importanti per me, sono elementi essenziali assieme al movimento, agli urli, ai silenzi, alle sospensioni, agli stop, ai cambi di ritmo.

Molinari. È molto interessante quello che hai detto sulla parola e sulla musica. A me sembra che nella tua regia sia evidente un'attitudine a comporre che ha qualcosa di musicale, che si basa su una regola musicale nel coordinare tutti i tuoi materiali. I tuoi spettacoli sembrano seguire una partitura ritmica.

Delbono. Sì, la musica è molto importante per me, e non solo nel senso che abbiamo dei musicisti in scena. Per me costruire uno spettacolo è davvero come dirigere un'orchestra, che è fatta di suoni, gesti, parole, entrate, stop, ritmi veloci, ritmi più lenti, distanze tra le persone, equilibri, volumi... E come la musica è in fondo una questione di colori, così ogni cosa nel mio spettacolo deve avere un determinato colore: i gesti di un attore hanno un colore, le mie parole hanno

un altro colore, le entrate sono di un altro colore ancora. Quello che chiedo a un attore è di essere al cento per cento nel suo colore. Allora i vari elementi compositivi si possono combinare: mettere assieme uno spettacolo è un processo di composizione, in cui non è necessario capire razionalmente il perché di ogni cosa. Certe volte incaponirsi a capire tutto quello che stai facendo ti fa solo perdere del tempo, o può metterti addirittura in una strada pericolosa. È davvero importante sapere esattamente qual è il messaggio di una determinata scena? qual è il mio punto di vista? qual è il punto di vista del testo? qual è il punto di vista del personaggio rispetto al suo contesto? Aiuto! Di fronte a domande di questo genere io mi perdo. Più che una serie di risposte, penso che uno spettacolo debba essere una grande domanda. Quello che davvero è importante per me è che lo spettacolo raggiunga una sua armonia, che tutto funzioni come una musica, che i ritmi si succedano nel modo giusto. Ecco perché la musica è importante. Mi raccontano certi musicisti che ci sono dei registi che non si accorgono nemmeno se gli cambiano un pezzo musicale. Per me è pazzesco, io mi accorgo anche di una sola nota. E i musicisti devono essere dentro la musica dello spettacolo interamente, non solo con la loro musica: anche con il loro corpo. Per questo anche i miei musicisti fanno il training, per sapere come usare il corpo, lo sguardo, per essere anche loro al cento per cento nel loro colore.

Molinari. È molto interessante quello che tu dici sullo spettacolo come una composizione di note o di tanti diversi colori. Ma vorrei tornare indietro di un passo: come cominci a produrre i tuoi materiali prima di arrivare a comporli? Qual è la fase iniziale del tuo lavoro?

Delbono. Parto veramente da zero. Non è che all'inizio di *Barboni* sono andato a studiarne delle tematiche sui barboni, o che per cominciare *Guerra* ho cercato prima di tutto di capire cosa volevo dire sulla guerra. Ci sono delle letture alla base del lavoro, ma apparentemente non c'entrano niente con quello che sarà il tema dello spettacolo. Mi lascio portare liberamente. Non so esattamente perché ho deciso di fare quello spettacolo, forse sono rimasto colpito da certe visioni... C'è qualcosa di un po' mistico in questo. Anche il lavoro con gli attori all'inizio è molto libero: un tempo davo degli schemi, adesso invece per almeno venti giorni dico: fate quello che volete. Loro sanno, magari, che voglio fare uno spettacolo sull'Esodo, ma non è così importante. Gustavo, per esempio, ha trovato delle piume di struzzo che gli piacevano, e ha cominciato a lavorare con quelle. Vuol dire che sono importanti per lui, e da parte mia sarebbe un errore se in quella fase mi chiedessi: ma le piume di struzzo con il tema dell'Esodo cosa c'entrano? Se facessi così finirei per levare subito allo spettacolo la sua energia, per imporre il mio punto di vista sull'Esodo, che magari non è così importante. Poi le piume di struz-

zo ci potranno essere oppure no nello spettacolo, non è questo che importa veramente: l'importante è che si è dato il via a delle suggestioni, delle immagini, che nello spettacolo ci saranno. Una volta, durante le prove, Bobò ha messo una musica ed ha iniziato a ballare. Bobò è un omino sordomuto che è stato quarantacinque anni in manicomio, però è un attore straordinario, nel senso che quei principi fondamentali del teatro che io e Pepe abbiamo imparato in anni di training, lui ce li ha naturali. Può permettersi, in *Guerra*, di camminare dal fondo con un mazzo di fiori e rimanere fermo per tre minuti senza fare niente, e tenersi addosso tutta la tua attenzione: questo è veramente il teatro dell'Oriente. Vi assicuro che è difficilissimo stare in scena tre minuti senza fare niente. Un attore normale si domanderebbe: ma io chi sono? che cosa rappresento? Bobò non si fa domande, è lì ed è una pura presenza fisica, però di una fisicità che noi solo dopo anni di training sappiamo raggiungere. A Bobò, dicevo, durante una prova è venuta voglia di reggae. E ha iniziato a ballare questo reggae in modo straordinario, come quella volta non l'ha mai più fatto. Io comunque ho sentito che quel reggae c'era, era da tenere, perché lì c'era la vita, ed infatti in *Esodo* è rimasto. Un'altra cosa di *Esodo* nata da un'improvvisazione di Bobò è la scena del grande dittatore. Lui s'era messo a fare Bernacca con una cartina davanti, ma poi questo si è trasformato in una ripresa della scena del film di Chaplin, e mentre Bobò interpreta questo piccolo Hitler io leggo proprio un testo di Chaplin, che finisce con la frase: "Soldati, non difendete la schiavitù, ma la libertà!". E a questo punto che Bobò si mette a ballare il reggae, e nel montaggio tutto questo acquista un ritmo e un senso molto precisi. Alla fine le cose acquistano un senso, però non ce l'ho messo io quel senso, io semplicemente ho scelto e unito quelle cose che ero certo andassero tenute perché lì c'era della vita. In questo modo tutti gli attori portano il loro contributo drammaturgico allo spettacolo; naturalmente per lavorare in questo modo ci vogliono tempi molto lunghi, anche un anno, perché è necessario che le esperienze proposte maturino un po' alla volta.

Molinari. Hai parlato di fisicità pura, e chiunque abbia visto un tuo spettacolo sa che questa fisicità è legata ad una straordinaria intensità emotiva, che può nascere perché tu individui nel gesto o nella frase una possibilità di racconto, di vita, come dicevi prima. Quindi un attore porta un'immagine o un'azione, sulla quale però tu costruisci dell'altro. Si ha l'impressione che questa grande carica emotiva sia senza rete, ma in realtà essa è possibile solo perché questa rete c'è: la libertà dei tuoi spettacoli, insomma, credo che sia resa possibile proprio dalla grande disciplina che ci sta dietro.

Delbono. Infatti nella preparazione dei miei spettacoli dopo una prima fase di completa libertà ce n'è una seconda di totale potere registico. A quel punto io in-

tervengo su quello che è nato dalla libera improvvisazione, mescolo i materiali, li cambio di contesto, li sposto da una parte all'altra, li unisco con diverse musiche o costumi... Naturalmente in questo modo l'operazione registica diventa molto più complessa della messa in scena di un testo. A volte, per esempio, non è facile far quadrare la proposta di un attore con l'armonia complessiva dello spettacolo. In *Esodo* c'era un monologo di una ragazza albanese, un racconto, scritto da lei, del distacco dalla sua terra, che poteva funzionare in una prima fase, quando lo spettacolo aveva una dimensione più itinerante; ma poi, quando ha cominciato ad assumere la sua forma definitiva, sentivo che c'era qualcosa che non andava in questo pezzo. Però l'ho tenuto ugualmente, perché lei raccontava un'esperienza importante e drammatica e lo faceva con generosità, per cui mi spiaceva tagliarla, anche perché lo spettacolo dava voce all'esperienza di altri due extra-comunitari. La cosa, insomma, era delicata. Poi un giorno lei era ammalata, e ha dovuto saltare una replica: e senza il suo pezzo, come immaginavo, lo spettacolo fluiva perfettamente, era migliore. Allora ne ho parlato con lei, e lei ha capito, ma la sua esperienza non è andata persa: l'ho collocata diversamente, l'ho messa all'inizio dello spettacolo, e le ho suggerito di rifarla con la struttura di un racconto di Marguerite Duras. E allora la cosa ha acquistato un altro ritmo, entrava bene nello spettacolo, pur rispettando quasi completamente quella che era la proposta iniziale della ragazza. All'inizio a lei non sembrava più la sua storia, ma un po' alla volta l'ha ritrovata, l'ha fatta di nuovo propria. In generale, comunque, c'è un grande rapporto di fiducia tra me e gli attori, loro hanno fiducia nei miei interventi sulle loro proposte.

Molinari. Mi sembra che il materiale verbale dei tuoi spettacoli possa essere diviso in due filoni: da una parte la poesia, cioè le azioni affidate a dei testi poetici, dall'altra quelli che io chiamerei dei "proclami", spesso detti al microfono o con un megafono. Come scegli e come regoli questi materiali?

Delbono. Credo che la cosa più importante è che siano parole che parlano anche alla gente semplice, a un pubblico popolare. A me fa molto piacere avere questo tipo di pubblico, in situazioni come quella di Varazze, che è il paese dove sono nato, dove ti viene a vedere il capo dei chierichetti, che si ricorda di quando facevi la recita all'oratorio, la panettiera che ha visto sempre solo cose su Santa Caterina da Siena, mia mamma, la signora Mariuccia che abita in campagna e non è mai stata a teatro. A me importa molto che questa gente capisca i miei spettacoli, e perché questo succeda bisogna che al fondo ci sia semplicità. Io vado spesso a teatro, e mi capita tante volte di non capirci niente. E se non ci capisco niente io che di cose in fondo ne ho viste, cosa può capirne la signora Mariuccia? È chiaro che uno torna a vedere la televisione, perché lì non ha problemi di capire. Ecco, a me fa piacere che i nostri spettacoli arrivino alle persone colte, ma anche a

quelle che non lo sono. In *Guerra* ad un certo punto dico: “Sono stato a Cuba e mi sono chiesto perché al mondo ci sono persone che hanno assolutamente tutto e persone che, invece, non hanno assolutamente niente. A Santa Clara, nella casa di Che Guevara, ho trovato un piccolo biglietto scritto da lui, che diceva: ‘Una grande rivoluzione non può che nascere da un grande sentimento d’amore’”. Io penso che questa cosa la capiscano tutti. Certe volte invece ci si nasconde troppo dietro le cose oscure, e a volte anche la poesia lo è. C’è un certo tipo di ricerca, alla quale non mi sono mai avvicinato, che sembra soddisfatta quando la capiscono in pochi; come dire: ci capiamo tra di noi e degli altri non ci importa. Il fatto che il teatro sia semplice non vuol dire che debba essere ovvio. Se dopo aver detto: “Una grande rivoluzione non può che nascere da un grande sentimento d’amore” iniziassi a cantare “Viva la gente”, farei uno spettacolo di Comunione e Liberazione. Se invece dopo questa frase entra un omino alto così, che non parla ed è vestito da direttore d’orchestra, e inizia a fare dei segni per dirigere gridando dei suoni, e intanto delle persone molto eleganti che bevono iniziano a trasformarsi e a diventare dei mostri, allora ho detto sì una cosa semplice, ma in maniera non rassicurante, perché quello che succede dopo la distrugge, la nega. Però intanto quella cosa semplice l’hai detta, e in essa ci si possono ritrovare tutti, colti oppure no. Questi sono quelli che tu hai chiamato “proclami”. Poi ci sono le poesie, ma anche in questo caso tendo a scegliere degli autori semplici, come Pasolini. In *Esodo* c’è un suo testo che dice: “Noi sempre umili, noi sempre deboli, noi che non vogliamo mai sapere, noi che preghiamo un Dio servo di Dio”. C’è arte e semplicità, come nel suo cinema.

Molinari. Vorrei farvi notare che quando Pippo cita una poesia non menziona il titolo, ma ne dice il testo. Questo non rinunciare a dire è una cosa che mi tocca molto, mi emoziona profondamente. Tra sapere semplicemente una cosa e dire questa cosa c’è molta differenza, perché nel dire c’è generosità, c’è amore. È in questa dimensione di rinuncia al silenzio, all’immobilità, che io ritrovo una delle qualità più grandi del teatro. Hai un gesto, e questo gesto non lo tieni per te, lo fai, e facendolo scopri che si compone con un altro gesto, e allora cominci a costruire un linguaggio che non rimane una cosa tua. In questa misura tra intimità e impudicizia sta uno dei confini più esaltanti del teatro. Anche per Grotowski il training fisico non consisteva nell’imparare a fare delle cose, ma nel rinunciare a non fare. Prima Pippo diceva che lo spettacolo è una grande domanda: raccogliere questa domanda non significa essere d’accordo sulle risposte, ma sentire che la domanda ti mette in movimento, ti fa rinunciare a non dire. E in questo sta l’elemento unificante dei diversi quadri, colori, linguaggi di cui Pippo e il suo teatro ci parlano.

V percorso

Michele Sambin e Paolo Puppa

Michele Sambin. Nel mio lavoro l'approdo al teatro rappresenta una fase che viene dopo anni di esperienze artistiche in cui facevo interagire diversi linguaggi, in particolare quello delle immagini e quello musicale. Ho attraversato poi l'esperienza della performance, in quel periodo in cui le arti visive mettevano in scena l'artista stesso, in cui cioè l'artista non affidava più la sua opera ad un supporto esterno a sé stesso (la tela, la fotografia, o vari altri mezzi) ma aveva bisogno di essere presente in rapporto ad un pubblico che l'ascoltava, lo vedeva, vedeva il suo agire. Poi, in un certo momento storico, la performance non ha più funzionato per ragioni di mercato, perché, non producendo supporti, non era mercificabile: e quindi c'è stato un grande ritorno al quadro, che ha coinciso con la fase della Transavanguardia. A quel punto mi sono trovato in una situazione imbarazzante, perché il ritorno alla pittura per me avrebbe significato proprio un ritorno all'indietro: dopo aver assaporato la relazione con altri esseri umani, con i quali la performance mi permetteva di dialogare, non me la sentivo di tornare indietro nel mio studio a dipingere. Ma una volta chiusi alle performance gli spazi deputati come gallerie d'arte e musei, l'unico luogo per continuare a lavorare come ormai avevo cominciato a fare era il teatro. E intendo il teatro proprio come luogo scenico, non come letteratura teatrale, che in quel momento, parlo degli anni Ottanta, era del tutto al di fuori dei miei interessi. Di fatto nel mio teatro non si parlava, o piuttosto si parlava attraverso suoni, gestualità, visioni: la parola era letteralmente abolita. Al teatro, infatti, come dicevo, non arrivo assolutamente attraverso la via classica che è quella del testo, ma per l'esigenza di usare un luogo. La reazione del pubblico che invece arrivava immaginandosi di vedere uno spettacolo teatrale nel senso convenzionale del termine era una reazione di spiazzamento: non trovare la parola, il testo, l'autore, la narrazione provocava un disorientamento. In quel periodo teorizzavo un teatro che è più vicino alla composizione musicale che ad una drammaturgia verbale e quindi narrativa. Da allora ho fatto dei passi per incontrare il teatro di parola, senza però rinunciare ad una mia idea di uso dello spazio scenico. Diciamo che ho fatto uno sforzo per andare in questa direzione, ma contemporaneamente ho anche chiesto al pubblico di venire nella mia direzione, cercando di recepire una forma di teatro comunque non tradizionale. Sto parlando al singolare, ma devo citare altre due persone, che hanno fondato assieme a me il Tam Teatro Musica: Pierangela Allegro, che è mia moglie, quindi compagna di vita e di lavoro, e Laurent Dupont, un parigino che ormai vive da più di vent'anni in Italia. Abbiamo fin dall'inizio

cercato di portare i nostri spettacoli ad un pubblico di bambini molto piccoli, e c'era una ragione precisa: i bambini non hanno un'idea preconcepita di teatro, sono vergini rispetto ad una nuova proposta. E infatti con loro funzionava benissimo, perché non c'era la difficoltà degli adulti che, aspettandosi un certo tipo di linguaggio e non ritrovandolo, rimanevano spiazzati. I bambini accoglievano questo nostro teatro come "il teatro", per cui per loro non c'erano problemi, che sorgevano semmai con le maestre. Per un certo periodo, proprio per un problema di relazione con gli insegnanti, abbiamo abbandonato il teatro per l'infanzia. Una frase di Pierangela per definire il nostro teatro, che trovo sempre molto funzionale, è: "Il nostro teatro non descrive stati d'animo, ma li provoca". Il che vuol dire che non è assolutamente un teatro psicologico, ma un teatro che cerca di lavorare nel profondo dello spettatore, proponendo delle emozioni che superano il livello razionale. A volte, alla fine degli spettacoli mi dicevano: bellissimo, mi sono emozionato, ma non ho capito nulla. E io rispondevo: ma è necessario capire? E facevo questo paragone: se tu ascolti la Nona di Beethoven, credi di capire, o ascolti la musica per quello che è e te ne lasci emozionare? Allora, perché non può esserci un teatro che segue lo stesso tipo di percorso, che emoziona senza raccontarti una storia, senza individuare dei personaggi con le loro psicologie? Ecco, a questa idea siamo sempre stati fedeli, al di là delle mode, ed è una coerenza che ci viene riconosciuta in un percorso che continua tuttora. Anche nel nostro ultimo spettacolo, *Sogno di Andrej*, anche se in un certo senso si può dire che qui una storia c'è. Questo spettacolo in realtà risponde alla mia esigenza di un ritorno alle origini, nel senso che il mio teatro parte dalla pittura e dalla musica e ha la necessità di mettere insieme queste due cose. In *Sogno di Andrej* torno a dipingere in scena: ma non si tratta, come si potrebbe immaginare, di una performance in cui semplicemente si vede il pittore che realizza la tela di fronte ad un pubblico. Il tutto è inserito in una drammaturgia, e la novità rispetto al passato è che il dipingere viene ricondotto all'interno di una sorta di narrazione. Lo spettacolo si rifà alla figura di Andrej Rublëv, grande pittore di icone del Medioevo russo. Ho conosciuto questo personaggio attraverso il film che gli ha dedicato un grandissimo regista cinematografico, Andrej Tarkovskij. In effetti si hanno due diverse visioni del mio spettacolo, a seconda che si conosca o meno il film di Tarkovskij: questa differenziazione delle posizioni degli spettatori è una cosa che ho spesso ricercato nel mio lavoro. Agendo sul profondo di ciascuno di noi, è giusto che lo spettacolo non provochi una reazione univoca in tutti gli spettatori. C'è qualcosa nella vicenda di Andrej Rublëv che ha un rapporto con una mia situazione molto autobiografica. Da otto anni lavoro con i detenuti del carcere Due Palazzi di Padova, e questa esperienza è stata per me molto forte, perché ha cambiato qualche cosa nella mia vita. Prima dell'incontro con i detenuti consideravo l'arte come qualcosa di molto alto, di irraggiungibile e spi-

rituale verso cui tendere. I detenuti mi hanno fatto capire e vivere l'esperienza di un'arte che sta in basso, cioè nel carcere, nel fango, negli avanzi della società. Questa contrapposizione tra il basso e l'alto, tra l'umano e lo spirituale, che mi ha molto turbato, c'è anche nell'*Andrej Rublëv* di Tarkovskij. Il dilemma di Andrej come pittore infatti è: devo dipingere per Dio o devo dipingere per gli uomini? La lacerazione è tale che per un lungo periodo Andrej smette di dipingere, e ricomincia solo dopo aver assistito all'esperienza di un ragazzino che costruisce una grande campana. Nel mio spettacolo cerco di proporre una soluzione a questo dilemma: *Sogno di Andrej* si conclude con la proposta metaforica che l'amore tra due giovani faccia nascere una pittura, un'opera d'arte, unendo in tal modo il sacro con il profano. Dopo che sono state dipinte due grandi tele, l'ultima, quella centrale, che nei progetti iniziali avrebbe dovuto rappresentare il Giudizio Universale, viene dipinta dal corpo di due giovani che amoreggiano su questa tela e che io bagno di colore: quindi la traccia del loro amore realizza quella che io ho chiamato l'icona dell'amore terreno, per cercare una possibilità di rendere sacro l'amore e di umanizzare il divino.

Paolo Puppa. Parlando di regia teatrale, cercherò di individuare alcune idee e alcune figure che stanno anche sullo sfondo del teatro di Sambin, che entrano magari in modo obliquo e indiretto nel teatro di Michele, anche se magari lui non ne ha coscienza. Infatti, da una parte credo molto alla poetica di un autore, perché quando un autore parla di sé parla di casa sua, mentre noi, in quanto critici, siamo fuori dalla casa e vediamo le cose un po' da voyeurs. D'altra parte, ogni artista conserva alcune necessarie incompetenze a proposito del proprio lavoro. La regia, come è noto, arriva in Italia molto in ritardo per lo strapotere dei nostri grandi attori ottocenteschi, che concentravano tutto lo spettacolo su di loro, lasciando ad un livello di mediocrità le altre componenti della messinscena, compresa la recitazione dei comprimari, che più erano "cani" più permettevano al protagonista di riflettere. Il primo centro di formazione di registi viene ufficialmente istituito in Italia soltanto nel 1935, ad opera di una fronda cattolica interna al fascismo. È Silvio D'Amico che fonda appunto quell'Accademia d'arte drammatica che oggi porta il suo nome. In Europa, invece, la regia nasce almeno cinquant'anni prima, quasi contemporaneamente a tre grandi eventi culturali che esercitano grandi influenze anche sul mondo dello spettacolo. La prima figura di questo triangolo è il cinema: un'arte che svela fin dall'inizio la sua natura notturna, onirica, grazie al lenzuolo che invia strane immagini silenziose, mentre lo spettatore viene come risucchiato da quello che sembra all'inizio un fenomeno da ciarlatani, da imbonitori da fiera, ma che poi arriverà a modificare radicalmente tutte le arti dello spettacolo. Si può dire, parafrasando Bachtin, che, come a partire dal Settecento il romanzo, fin dal suo sorgere, "romanzizza" le altre ar-

ti, analogamente il cinema incide la propria impronta su tutte le forme della comunicazione, a partire dal teatro. La seconda figura è la psicoanalisi: sul finire dell'Ottocento Freud assegna un ruolo centrale ai sogni. Infine, l'antropologia, che nasce a fine Ottocento con i primi grandi studi di Edward Burnett Tylor sulle culture primitive, e che, studiando l'immaginario, il "pensiero selvaggio" di questi popoli, assegna a sua volta un'importanza fondamentale ai sogni e ci permette di scoprire anche la nostra componente pre-logica, ovvero il selvaggio che è dentro di noi. Contro l'illuminismo, che vedeva nei sogni una minaccia nei confronti della ragione, e contro la diffidenza della cultura cristiana per la quale i sogni erano solo lo spazio della tentazione, il lavoro onirico riacquista l'antico splendore, l'antica priorità epistemologica, goduta un tempo, allorché una comunità primitiva sceglieva dove e come spostarsi, quando iniziare la caccia, quando entrare in guerra, grazie all'interpretazione delle immagini notturne che veniva praticata dagli sciamani. Lo sciamano nell'ambito delle culture primitive e lo psicoanalista nella moderna cultura borghese coprono, in fondo, il medesimo ruolo: incaricare il sogno di esprimere la sua verità. Assistiamo insomma alla riemersione della notte, particolarmente avvertibile nel momento dell'esplosione delle avanguardie. E il regista in Europa interviene e si afferma come un *apprenti sorcier* che affronta il notturno, imponendogli ordine e disciplina, e portandolo in scena. A proposito di avanguardie, un importante studio di Paolo Chiarini sull'espressionismo, intitolato *Caos e geometria*, parla proprio della convivenza tra una tendenza a centrifugare, a liberare tutte le pulsioni, e l'opposta necessità di trovare un assetto, una forma a cui ricondurre tutto questo. Il regista riesce insomma a imporre il suo ruolo, mortificando però inevitabilmente, da una parte la libertà inventiva, "animalesca", improvvisativa, dell'attore, dall'altra quella dell'autore del testo, progressivamente emarginato e utilizzato solo quale fornitore di materiali verbali. È questo il motivo per cui in Italia, negli anni Quaranta e Cinquanta, allorché la regia si afferma in ritardo rispetto all'Europa, non viene più allestita la nuova drammaturgia italiana: si punta ormai alla rappresentazione di autori classici o stranieri, le cui parole possono essere tradotte, manipolate, metabolizzate dai registi, che diventano a tutti gli effetti i veri autori dello spettacolo. È una drammaturgia al quadrato, che rivisita i copioni originali destinati ad essere trasformati, inghiottiti e poi ridati come qualcosa di diverso, che appartiene di fatto molto più al *metteur en scène* che allo scrittore.

E qui appaiono quei personaggi che hanno cambiato in modo definitivo il nostro modo di vedere il teatro, grazie ai quali è oggi possibile un palcoscenico riempito al modo di Sabin, anche se all'apparenza è molto diverso dai modelli che citerò ora. Uno è Visconti, in particolare il Visconti regista di melodramma, i cui ricchissimi allestimenti all'insegna dello spreco e dell'opulenza costituivano uno straordinario accumulo barocco di segni. Di fronte ai suoi spettacoli, il pub-

blico non sapeva se rivolgere la propria attenzione a ciò che vedeva o a ciò che udiva, per la perfezione doviziosa della regia. C'è poi Ronconi, che da quarant'anni mette in scena degli spettacoli ognuno dei quali è un vero e proprio saggio critico. Come studioso, mi capita, a volte, di imparare su un testo più da una regia di Ronconi che dalla lettura di un'intera serie di saggi. Penso per esempio al *Pasticciaccio* tratto da Gadda, un testo valutato anti-teatrale, viceversa recuperato ad un'esplicita virtualità drammaturgica. Del resto, forse mai in Italia Brecht è stato applicato così alla lettera e in modo così straordinario, nemmeno nel ciclo di Strehler, che pure applicava ai copioni del commediografo tedesco un canone quasi cartesiano, spesso dagli esiti raggelanti. E Ronconi si dimostra un grande interprete della lezione brechtiana, nella misura in cui sostiene che ogni spettacolo ha un proprio spazio, al punto da inquadrare la decisiva distanza tra spettatore e palcoscenico in una prospettiva anamorfica, ossia non fissa. Da qui una sua inquietudine, che lo induce talvolta ad ambientare gli spettacoli all'aperto come se fossero al chiuso o viceversa. In un suo spettacolo memorabile, *La serva amorosa* di Goldoni, ad ogni cambio di scena si modificava la combinazione dei mobili, in un luogo che cessava di essere l'ambientazione borghese del Settecento per divenire un tardo Ottocento nordico, quasi strindberghiano. Una simile angolazione si inquadra in una propensione mimetica nei riguardi del cinema, che consente una molteplicità incredibile di tagli e di punti focali. Analogamente, nel *Sogno di Andrej* di Sabin, tra le tele che vengono dipinte e i corpi vivi degli attori si crea un gioco di rifrazioni e di spostamenti, il che provoca un effetto di spiazzamento percettivo, un'incertezza se osservare il corpo o la sua rifrazione. Il fatto è che qui domina un senso di ambiguità e una strategia barocca dello sguardo. Un altro aspetto importante da prendere in considerazione è quello che possiamo chiamare la regia del Sessantotto, un cui filone fondamentale ha messo il corpo al centro del teatro. In tale ambito uno spettacolo del Living Theatre ha fatto scandalo: *Paradise Now*, presentato al Festival di Avignone proprio nel '68, una specie di iniziazione filosofeggiante al libero amore, all'autoliberazione sessuale, con il corpo che si impone in palcoscenico, aprendo la strada, attraverso mediazioni artaudiane e marcusiane, alla circolazione in Europa del terzo teatro, da Grotowski a Barba. Le tecniche attoriali, in questo territorio, portano a considerare la fisicità una specie di polifonia, una cassa che va risuonata nella sua interezza, dall'alluce alla punta dei capelli. Barba, per esempio, studia quelle forme di teatro orientale, come il *kathakali*, che permettono al corpo di diventare una fonte di energia continua. In contiguità a questo corpocentrismo, si sviluppa un altro filone importante, quello del teatro immagine, il cui archetipo di riferimento è Bob Wilson, che adotta tecniche di rallentamento dell'immagine, di bidimensionalità, di confluenza di più sezioni narrative dentro la scena. In mezzo a queste due correnti sta l'esperienza isolata e originalissima di Kantor che, recupe-

rando per certi aspetti la poetica del dadaismo, utilizza spesso corpi che tendono a diventare manichini, o viceversa, come nel capolavoro del '75 *La classe morta*, uno degli spettacoli più importanti del secolo. Al centro dello spettacolo pulsa una regressione da incubo verso l'infanzia, tutt'altro che felice o proustiana, col recupero tra l'altro di un grande testo polacco come *Ferdydurke* di Gombrowicz, in cui ogni corpo è costretto a trascinare un fantoccio quale suo doppio. Questa unione ambigua e disturbante di automi e corpi ci riporta al saggio di Freud sull'*unheimlich*, sull'effetto assieme attraente e sinistro esercitato da ciò che è allo stesso tempo familiare e non familiare, inerte e vivo, come il pupazzo o la bambola. L'ultimo regista che voglio citare in questa mia carrellata è Peter Brook, uno dei più grandi interpreti shakespeariani, che ha creato a Parigi uno straordinario laboratorio teatrale al Théâtre des Bouffes du Nord, spazio-metafora del teatro di oggi. La sala, infatti, è solo un vecchio cinema della periferia parigina, oggetto di devastazioni, incendi, vandalismi, che Brook ha volutamente lasciato così com'è: emarginato e povero, simbolo per lui necessario a vincere il teatro della noia, degli abbonati, il vecchio rito mondano obbligatorio, che non è più neanche mondano e che si trascina per inerzia. Brook ritrova in Shakespeare l'unione della metafisica e della corporeità, del sacro e del profano, che è il frutto innanzitutto di una precisa situazione teatrale dell'epoca elisabettiana: in questi teatri all'aperto, in questi cortili, i versi altissimi di Shakespeare risuonavano a ridosso di gente che pisciava negli angoli, che defecava poco lontano, che masticava e sputava, che accorreva a vedere le scene di lotta e di duello e poi si annoiava e se ne andava quando c'erano i giochi verbali dell'eufuismo: in queste condizioni fisiologiche di abbassamento sorgevano come rose dal concime i *plays* di Shakespeare, a loro volta riflesso di questa mescolanza di osceno e divino. Anche questo rapporto tra sacro e profano si ritrova nel lavoro di Michele Sambin.

A mio parere, la sua scena appartiene a quella che potrebbe essere definita "ricerca garantita". Mi ricordo di quando molti anni fa io feci una conferenza per uno spettacolo al Teatro delle Moline di Bologna, coronato dalla presenza in sala di dieci persone. Al ristorante, ci siamo incontrati con Michele e, parlando, ci siamo scambiati il numero degli spettatori: lui ne aveva avuti due. Eppure continuava, col suo bonario coraggio luciferino, ad andare avanti. Adesso, per sua fortuna, le cose sono molto cambiate, tanto che ha saputo ricavarci una sua nicchia particolare all'interno del grande rilancio della scena veneta a cui stiamo assistendo. È un tratto caratteristicamente veneto, in fondo, quel suo vezzo fonico, quell' "eeeeh, eeeh" con cui inframmezza spesso le frasi, allorché pensa a voce alta. Tali tratti soprasegmentali, idioletti, possono diventare una vera e propria risorsa teatrale in palcoscenico. Ricordo uno spettacolo di Sambin, bello secondo me quanto il *Mistero buffo* di Fo, in cui Michele abbracciava un violoncello come un corpo femminile, e ne tirava fuori dei suoni inimmaginabili, un po' come

faceva Cage col pianoforte. E anche lì c'era questo "eeeeh", quasi un suono da teatro orientale, un lamento onirico, qualcosa che può ricordare la partitura yiddish di Moni Ovadia, il canto di un rabbino, la phonè che insegue i violini e le mucche in volo nei quadri di Marc Chagall. Anche quando non è alle prese con uno strumento, anche quando non è in rapporto con uno strumento musicale incorporato in sé, la voce di Michele attore, pur non essendo lui davvero un *player*, mantiene una cifra ctonia, sprigionata dalla pancia, come quella di un antico Zanni affamato. Vi dico questo perché c'è un altro spettacolo importante di Sambin, tratto da Ruzante, da quel bellissimo scritto testamentario che è la Lettera all'Alvarotto, simile per certi aspetti al *Sogno di Andrej*. Lì c'era la voce di un attore tradizionale, Roberto Milani, a cui Michele faceva una sorta di contro canto, una controrecita, in modo tale che sembrava quasi che ci fossero due Zanni, il suono più adulto e integrato assieme a quello più basso, indisciplinato, quasi a ricostruire l'antico binomio del comico e della sua spalla. Si metteva in scena, qui, la complicità tra presenza e assenza, tra parola e fame, tra testo e autoipnosi. La voce di Michele può a buon diritto inserirsi nella biblioteca di queste recenti voci venete di grande tenuta, di grande suggestione, di cui Marco Paolini è in questo momento l'esempio più noto. Per venire al *Sogno di Andrej*, un aspetto importante è innanzitutto la struttura laboratoriale dello spettacolo, una specie di fabbrica, un "arzanà" dantesco, un gioco di pulegge e di corde, come se in palcoscenico ci fossero degli attori-operai. Questo elemento ricorda il lavoro di un regista, protagonista degli anni Sessanta, all'epoca delle cantine romane: Mario Ricci, che assegnava all'attore proprio questo ruolo di manovratore di attrezzi scenici. Quindi, il primo elemento dello spettacolo di Michele è questo rapporto con la corda, con il legno, con la materialità in cui poi viene ad inserirsi la pittura delle tele. Questa nascita dei quadri in scena ci riporta ad alcune grandi esperienze dell'avanguardia artistica, da Mario Schifano che dipingeva dal vivo davanti a gruppi di bambini, a Jackson Pollock filmato durante la sue produzioni di *action painting*. Questa dimensione artigianale, e in certo modo didattica dello spettacolo, quest'accezione cantieristica, da *work in progress*, viene però a fondersi con un secondo livello, quasi un secondo spettacolo che invade il primo, e lo contrasta alle radici. E si tratta di una macchina emotiva, tesa a rievocare un Medioevo in parte fiabesco in parte da romanzo gotico, tra ceri, candele, litanie, pianti, lamenti, gemiti e un mixage sonoro a tratti quasi assordante, al servizio di una formidabile strategia emozionale. A questo contribuisce anche un aspetto visivo ricco di citazioni pittoriche, dalle icone russe ad abbaglianti giochi lumino-tecnici che richiamano Tintoretto, tra suggestioni cromatiche alla Rothko e momenti in cui la nudità femminile viene rappresentata alla maniera di Schiele. E questa strategia mnestica si arricchisce con altri riferimenti, soprattutto quelli ad una certa Russia cinematografica, di Tarkovskij naturalmente, ma anche di Ei-

senstein o Pudovkin. Tutte cose di cui sarebbe bello e interessante riparlare in teatro, dopo aver visto lo spettacolo; perché del teatro sarebbe sempre meglio parlare non in spazi accademici, nella ristrettezza di conversazioni concettuose, ma dentro la casa stessa del teatro, il palcoscenico.

Se la porta è aperta. Pensieri su “Poesia in Valpolicella” e sulla poesia

di Franco Ceradini

a Franco Loi

Da sei anni “Poesia in Valpolicella” porta a Verona alcuni poeti italiani. Autori conosciuti, o giovani che hanno pubblicato i loro primi libri, che appaiono su riviste, che scrivono su giornali... Nel tempo, a ricordarne alcuni, Franco Loi, Fernando Bandini, Patrizia Cavalli, Alda Merini, Giovanni Raboni, ma anche Emilio Rentocchini, Massimo Lippi, Luigi Aliprandi, Mariangela Gualtieri... La prima cosa che viene loro in mente, appena si scostano dal tavolo della lettura, e si sottraggono così all’abbraccio del pubblico – al solito caloroso – è: quanta gente, quanti giovani, quanta attenzione. Abituati ai soliti addetti ai lavori, si ritrovano, in questo lembo di provincia veneta, stretti d’assedio da decine, spesso centinaia, di persone. Non è una novità. Non più da quando il Festivalletteratura di Mantova ha aperto i battenti, nel ’97, ma certo per la poesia una simile passione non si vede di frequente.

Non credo si tratti di un fatto di moda, o legato al semplice piacere dell’uscire di città per amore delle corti e del paesaggio. La folla che ha riempito una cantina a Negrar per sentire vedere toccare Alda Merini è la stessa che affolla gli incontri con Massimo Cacciari, Susanna Tamaro, Vargas Llosa al festival mantovano o in altri consimili. Critici, scrittori, giornalisti, ma per la maggior parte un pubblico di media cultura, appassionati, semplici curiosi, come accade per gli eventi di massa. Disdicevole, questa partecipazione? Forse la poesia, la letteratura vanno preservate da un contatto troppo stretto e irrispettoso, a evitare contaminazioni profane? Sono lontani i tempi del reciproco rifiuto: del poeta che si sente vittima del moderno, lasciato ai margini della vita, e che di questo rifiuto si fa scudo ed emblema, negandosi al contatto. Oggi, i letterati vanno al potere (Vaclav Havel presidente della Repubblica ceca, e Vargas Llosa candidato in Perù). Forse, anche in politica, c’è bisogno, da parte degli elettori, di affidarsi a persone non banali.

La banalità pare essere la condanna di questo dopoguerra. La televisione, il suo veicolo principale. Solito discorso, d’accordo. Ma tocca farlo per spiegare il fenomeno dei festival letterari e il rifiorire delle attività culturali e teatrali, a vario livello. Ormai, non c’è angolo di città, paese o frazione che non abbia la sua compagnia, il piccolo teatro parrocchiale restaurato di fresco e sempre attivo, ogni mese in cartellone lavori amatoriali e anche no. Forse non se ne può più del ca-

minetto televisivo. Si è temuto un abbruttimento del gusto che non c'è stato, o non del tutto. Chi può, reagisce, esce di casa, si incontra con altri, mette allo scoperto passioni, lavora, fa cultura. Partecipa agli eventi: cinema, letteratura, teatro, mostre, poesia... Magari anche la tanto vituperata scuola italiana avrà avuto qualche merito, nel portare i ragazzetti a teatro, a vedere Paul Klee o i postimpressionisti a Palazzo Forti. Non ci avranno capito molto, gli studenti delle medie, di quei pittori, ma intanto si impara la strada, e si predispone il gusto a cose nuove, ardite, che si apprezzeranno col tempo...

“O destino, destino dei poeti”

La poesia. Il suo essere cosa pubblica, senza sdegni. Vorrei provare a mettere in fila due, tre cose a proposito del fatto che tanta gente accorre ad ascoltare i poeti, e del perché i poeti hanno tutto da guadagnare a stare in mezzo alla gente. Gli antichi linguaggi, capaci di scendere nell'intimo, sembrano in crisi. In particolare quello della religione. Il cristianesimo non pare più in grado di toccare le corde segrete, la sua parola è diventata impronunciabile, tanto che la stessa Chiesa sembra voler fare a meno del linguaggio della Parola e del dogma. La sua proposta si va riducendo a una serie di suggerimenti morali, a una predicazione generica che toglie drammaticità al sacro. Il mito, dice Umberto Galimberti, è l'enigma che custodisce il sacro, estraneo alla storia, estraneo alla scienza, alla ragione. Mistero che dà voce alla divina follia della poesia. Nel cristianesimo, Dio si fa uomo, Dio entra nel tempo e si fa storia. Il Dio trascendente rende il suo unico figlio alla misura del tempo. Ma così facendo, il cielo stesso resta vuoto di Dio, e la tensione escatologica diventa filosofia della storia: un fatto del tutto umano. Termini per noi familiari, come “scienza, utopia, rivoluzione sono solo tre esempi che stanno a dimostrare quanto l'Occidente dipenda dalla concezione cristiana della storia, intesa come tempo fornito di senso”¹. Ma, aggiunge Galimberti, cosa sopravvive del Cristianesimo? Se il cristianesimo ha forgiato le categorie fondamentali – della storia, della politica, della morale – dell'Occidente, l'Occidente ora è il solo modo che il cristianesimo ha di manifestarsi nella sua essenza. Lo stesso Karol Wojtyła sembra rendersene conto. Egli, “nel suo pontificato, ha parlato pochissimo di Dio e moltissimo dell'uomo, delle sue pratiche di vita, conformi o difformi all'insegnamento tradizionale della Chiesa, la quale, con questo pontefice, è uscita dal suo riserbo e dalla sua circoscrizione geografi-

¹ Umberto Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 130.

ca per divenire, grazie all'uso sapiente dei media, per la prima volta universale. Universale come il mercato, universale come la globalizzazione, universale come il capitalismo”². Lo stesso volto di Dio è diventato occidentale.

Ma se “l'Occidente ha trasferito i principi del cristianesimo in un sistema di istituzioni (la democrazia, il mercato, la tecnologia)” per cui – dice Gianni Baget Bozzo – “si potrebbe a questo punto domandarsi se democrazia, mercato, tecnologia, e persino il comunismo sono state forme di cristianizzazione più radicali dell'evangelizzazione dei missionari”³, che ne è del sacro, il fondo oscuro dell'uomo, confinante con la follia, col sangue, col sacrificio? Non si può fare a meno del sacro e della sua terribile sfida. Ogni periodo di piatta navigazione sul mare calmo dell'abitudine nasconde l'orrore degli scogli di una irrazionalità sempre riemergente. Nella bonaccia del business quotidiano, gli strati più profondi dell'io reclamano il loro diritto a dire ed essere detti. La poesia, che dalla sua nascita è linguaggio del sacro, è allora di fronte a una responsabilità tremenda: dire l'inaudito, dire la separazione tra l'uomo e ciò che precede lo stesso uomo. Dire nella forma dell'inaudibile. Compiti che la religione pare non saper più svolgere e che la tecnologia, con tutta la potenza di calcolo dei suoi processori, non ha certo nei suoi scopi.

Un esempio: a cosa si deve, se non a un bisogno intimo ed esacerbato dall'impossibilità di una soddisfazione di bisogni tanto profondi da parere inconfessabili, la passione che ha accolto Alda Merini? Con qualche enfasi, nel presentarla la scorsa primavera in Valpolicella, parlai di lei come di una voce “grande, intonata, abissale”. E in effetti la sua presenza è stata qualcosa di meno ma anche qualcosa di più di quella di una semplice donna capace di scrivere versi. Forse, sull'entusiasmo che ha accompagnato il suo arrivo può aver influito l'eco di qualche passaggio in televisione, ma ciò non basta a spiegare. La scena: fuori, una specie di diluvio; nella cantina, finita la lettura, le madri che fotografano le figlie adolescenti, strette, quasi in braccio alla poetessa. Se la Merini non avesse quella straordinaria capacità di proporsi come voce dissonante, vero e proprio scandalo nel panorama della cultura italiana – lei uscita dall'esperienza del manicomio, colpevole della più riprovevole delle colpe, quella di lesa razionalità –, non avrebbe suscitato un'ondata emotiva così profonda. Da lei, ci si aspettava una risposta su temi universali: da Dio, all'amore, alla malattia. Non la soluzione, ma una parola che avesse il coraggio di toccare tasti che per ritrosia, senso del politicamente corretto o più semplicemente per mancanza di coraggio ormai nessuno osa sfiorare. Che dire della passione amorosa, del tradimento, del sangue, delle viscere che co-

2 Ivi, p. 133.

3 Gianni Baget Bozzo, *Dio e l'Occidente*, Leonardo Mondadori, Milano 1995, pp. 24-25 (citato in U. Galimberti, p. 127).

me da uno squarcio si intravedono attraverso la sua poesia?

Citiamo:

Vicino al Giordano⁴

(...)

Gli inguini sono la forza dell'anima,

tacita, oscura,

un germoglio di foglie

da cui esce il seme del vivere.

Gli inguini sono tormento,

sono poesia e paranoia,

delirio di uomini.

Perdersi nella giungla dei sensi,

asfaltare l'anima di veleno,

ma dagli inguini può germogliare Dio

e sant'Agostino e Abelardo

(...)

Una poetessa che osa dare del tu a Dio, come un profeta dell'antico testamento, è capace di trasformare il disagio verso temi non dicibili in linguaggio condiviso. Il linguaggio poetico è linguaggio del soggetto nella sua interezza – salta la distinzione anima/corpo, dice tutto l'uomo, e il suo urlo è una catarsi che libera da angosce profonde, offuscate ma non tolte dall'anestetico sparso ogni giorno dagli imbonitori che ci sollevano dal pensiero del destino, della sofferenza, della morte. E che dire – nella Merini – dell'arma affilata dell'ironia? Qualcosa che nessuno ha più il coraggio di usare, nemmeno nelle conversazioni tra amici, anch'esse come tutto sempre più asettiche, guardinghe, attente a non creare il minimo imbarazzo, inutile perdita di tempo per chi ha disimparato a cogliere le sottili sfumature – la forza nascosta – del linguaggio e della persona. Siamo troppo “professionali” per concederci l'ironia, e “professionalità” è parola magica che battezza tutto ciò che è indolore, non emozionante, inutile alla vita – ma per questo utile, indispensabile per stare nel gioco globale del consumo che non tollera turbamenti ingovernabili, non fruibili nella rete di una ragionevolezza unidimensionale. E il poeta? “Oh de-

⁴ Alda Merini, “Vicino al Giordano”, in *La Terra Santa*, Scheiwiller, Milano 1983.

stino, destino di poeti / pieni di flutti gioiosi / che avete il pane dell'idea nei capelli / che sapete dire cose mai cominciate". Al poeta, si fanno incontro le "urla di banconote", di un uomo che "bara sul tuo conto" e "col ciglio puro / strappa il velo delle sue belle canzoni"⁵.

"La poesia è vecchia: occorre / insegnarle il riposo"

Giuseppe Piccoli, inquietante testimone, ha molte doti: tra le altre l'irriverenza. Così si spiega una tanto sfrontata mancanza di rispetto, e l'arditezza di proporre il pensionamento per quel vecchio arnese che è la poesia. Questo incipit (che troviamo, con tutte le sue maggiori poesie, nel volume *Chiusa poesia della chiusa porta*, edito da Bertani e con prefazione di Arnaldo Ederle) dice alcune cose. Che la poesia è vecchia, è stanca e abbisogna di riposo. Segno che in questo invecchiare probabilmente è peggiorata, o perlomeno non ha guadagnato in salute. E poi, che comunque si può fare qualcosa per lei, aiutarla, insegnandole cose che non sa.

Che sia vecchia, già si è detto. Le sue origini sono comuni alla religione: il salmo, l'inno religioso, l'epica, i ditirambi ne sono l'espressione probabilmente più antica. Più opinabile lo stato del suo invecchiamento. Direi che la sua è sostanzialmente una forma di malattia nervosa, di depressione. La solitudine genera lo sconforto, il senso di radicale inadeguatezza. L'immagine di Piccoli che offre le sue poesie sui foglietti agli angoli della via, nel centro di Verona, coglie bene il senso di uno sradicamento consumato, della separazione tra poeta e società, comune almeno in parte alle altre arti, dalla scultura, alla pittura, all'architettura. Che uno dei padri dell'architettura del Novecento abbia potuto dire: "L'architettura è il trionfo dell'immaginazione umana sui materiali, sui metodi e sugli uomini", rende Frank Lloyd Wright un genio intrigante, ma un uomo degno di sospetto. Certamente in linea con una secolare tradizione occidentale: da Bacone in poi, la rivoluzione scientifica ha portato il dominio dell'uomo sulla natura. Quanto umano, tutto questo?

(Su Pienza e sul bello armonico. Una digressione)

Se la separazione dell'arte dal sentire comune può essere considerata una delle cause della vecchiezza della poesia, della malattia nervosa che l'affligge, cosa si può fare per curarla, per "insegnarle il riposo"? Prima di tentare una risposta, vorrei proporre una digressione.

5 A. Merini, [O destino, destino di poeti], in *Superba è la notte*, Einaudi, Torino 2000.

A sud di Siena, in direzione di Orvieto, si apre una vallata di grande bellezza. La Valdorcia non è semplicemente un insieme territoriale unico sotto il profilo geologico. Certo, non si potrebbe ammirare lo spettacolo di armonia e di equilibrio che offre la balconata di Pienza (si passa la chiesa e si scende, dal lato destro, verso l'antica via medievale che cinge la cittadina verso sud: dal parapetto la vista è incomparabile) se i vari sommovimenti tettonici, le sedimentazioni, le erosioni non avessero plasmato il territorio; ma nemmeno avremmo un simile spettacolo di miracoloso equilibrio fra terre coltivate, bosco, forre solcate da invisibili fiumi e torrenti, se non avesse nei secoli operato la mano dell'uomo. (Che poi, arrivati alla balconata, se si parla col vecchio negoziante di pellami che sta sull'imbocco della via, si apprendono più cose che da un libro di storia: di come la valle nel dopoguerra si è spopolata, e i casali abbandonati a se stessi, i poderi svenduti, le terre oggi coltivate alla grossa dai trattori e lo stesso Orcia a lungo depredato senza riguardi dai cavatori di ghiaia... Insomma, l'idillio quasi sfuma del tutto.)

Con questa avvertenza, la Valdorcia resta una meraviglia imperdibile. Chiunque, voglio dire, arrivi da quelle parti – fosse anche il più incallito cementificatore – non può evitare di restare coinvolto da tanta bellezza. Ma percorrendo, sopra pensiero – come capita rientrando dalle vacanze, che la memoria e la vista si affollano di immagini contro il nostro volere – l'autostrada verso Bologna, si incontrano terrapieni, viadotti, gallerie. Si apprende così per contrasto, dopo l'immersione nella pace delle crete senesi, il pieno significato dell'espressione "colata di cemento" e il pensiero va ad altri manufatti, edifici certamente di maggior pregio e, almeno nelle intenzioni, dotati di una valenza artistica. Quanti anni occorreranno prima che le ferite inferte da un'edilizia affrettata, da palazzi presuntuosi nel loro algido rigore razionale si rimarginino, e che le nuove costruzioni siano avvertite come parte integrante e non come monoliti caduti da chissà dove sulle nostre città? Non basteranno cinquant'anni, né secoli. Resteranno, temo per sempre, delle brutture. Colpa del cemento, materiale dei poveri? Il Campidoglio è di pietra, ma resta un'offesa al tessuto urbano di Roma. È l'opera del progettista, dei costruttori ad aver fatto il danno, utilizzando in maniera brutale materiali e tecniche.

Allo stesso modo la poesia. Quando Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* invita a distruggere i musei, le biblioteche, le accademie, oppure, in altro scritto, l'aggettivo, l'avverbio, la punteggiatura, sostituendola con segni aritmetici, e più ancora ad abolire l'io e tutta la psicologia con esso, per un verso ci libera dai mille impacci del sentimentalismo tardoromantico, ma per un altro rade al suolo l'intera compagine della letteratura, lasciando assai poco su cui costruire, e compie più danni di un bombardiere su una città d'arte. La provocazione funziona finché è breve e serve a demolire i muraglioni delle accademie, poi diventa essa stessa accademia. C'è un rigido conservatorismo anche nel distruggere la parola: non

fosse altro che nel voler salvare a tutti i costi la macchina distruttiva anche dopo che ha compiuto il suo lavoro.

Due cose. Siamo stati innamorati a lungo, sulla scia dell'idealismo crociano, di una certa poesia, e ci si è persi nei meandri del lirismo puro, della parola ineflabile che culmina nel silenzio. Per altro verso ci siamo smarriti nella rete delle astrazioni – l'ingente potere della separazione. La poesia si è identificata in un'accanita opera di smontaggio e rimontaggio della parola, pura ricerca formale. Ci siamo abituati a una poesia scarnificata, ridotta a struttura. Non ci si è accorti che nel frattempo il linguaggio parlato dagli uomini e dalle donne si impoveriva, diventava ogni giorno di più inespressivo. Mi chiedo: può la poesia scordarsi di essere, prima di tutto, strumento espressivo umano, che deve portare su di sé il peso delle emozioni, delle tragedie, delle gioie umane, e ridursi alla sola ricerca formale? Può alleggerirsi delle sue responsabilità verso la vita degli uomini, trascurare il dovere dell'equilibrio, dell'armonia, del ritmo?

Forse, ogni opera della modernità diviene opera d'arte quando concilia materiali e opera dell'artista, urgenza innovativa e memoria del passato. Forse, lo è molto meno quando il passato diviene qualcosa da schernire, da abbattere. Quando la natura – questo tempio che custodisce le memorie umane come un reliquiario – viene umiliata, dominata, spezzata.

“Scriv, scriv, puèta! Sta lì a pissutà”⁶

(Ancora sul riposo della poesia)

Gli antichi non concepivano il riposo come un banale far nulla. *L'otium* era sereno prendersi cura di se stessi, educazione all'arte e al bello. Ricerca dell'equilibrio. Franco Loi è spesso a Verona. È stato ospite del “Poesia in Valpolicella” già due volte. Per descrivere il lavoro del poeta, usa una metafora familiare. Il padre del pittore Piero Leddi era falegname e quando Loi lo andava a trovare a bottega egli levava una mano dalla sega, lo salutava, gli porgeva una cosa, l'altra e nel frattempo non troncava il movimento: avanti e indietro, avanti e indietro. Operazione non così facile, specialmente con le vecchie seghe di legno, messe in tiro da una corda di canapa: chiunque ha provato sa quant'è difficile anche con due mani. Leddi, invece, ci riusciva benissimo con una sola: procedeva perfettamente dritto e nel contempo non smetteva di conversare, di guardarsi in giro. Se si vuole, ci si può vede-

⁶ “Scrivi, scrivi, poeta! Sta lì a pisciottare!” Come dire, a trastullarti. Il verso citato è il primo di una poesia senza titolo tratta da *L'inn*, Edizioni Il Ponte, Firenze 1982.

re anche un'allusione al nostro insulso vivere: chi potrebbe svolgere un lavoro, oggi, senza cadervi dentro a corpo morto? Si è incalzati, e non basta metà di noi stessi per tenere le posizioni.

Ma questo non importa. Dice Loi che un buon poeta è, intanto, un artigiano che conosce l'arte di disporre le parole. Ogni giorno, occorre esercitare la mano: tenere la sega e avanti e indietro, avanti e indietro, fino a padroneggiarla. Poi, quando la giornata buona arriva, allora è fondamentale sapere quali parole prendere, quali lasciare. Certo, se la poesia fosse solo esercizio meccanico, poco ne resterebbe. Questo addestramento, in realtà, non ne è che la premessa tecnica. La poesia è una forma dell'armonia. Loi parla di cosa, suono, ritmo, emozione. La cosa è l'oggetto, ciò verso cui si dirige l'emozione, a sua volta una forma del movimento: emozione (*ex-moveo*) che è tensione di tutto il nostro essere – inconscio, conscio, corpo – in unità, diretto al reale. Realtà intesa come insieme di rapporti tra corpi, energia, luce, tensione. E quando il suono, in questo aderire dell'essere all'oggetto, si verifica, la parola si fa voce poetica, dice l'armonia segreta. Non ha a che fare con la cultura libresco, gli studi, le analisi. Queste, dice Loi, vengono dopo, quando si forma la critica, l'accademia che sminuzza il verso e vi trova i più riposti simbolismi e rimandi testuali. Ma il poeta deve guardarsi da questi formalismi. Egli stesso è inconsapevole di quanto ha creato, e quello che esce, dopo la creazione, egli lo guarda con lo stesso stupore della madre al bimbo che ha appena messo al mondo.

Il suono si struttura nel ritmo, il continuo che percorre il mondo come una linfa infinitamente viva. Il battere del piede, discontinuo trascorrere di movimento e pausa, di suono e silenzio, è l'immagine che i classici ci hanno trasmesso del ritmo (il "piede" misura del verso!). Un concetto perfettamente consono, scrive Henry Meschonnic, alla rappresentazione comune del linguaggio: "il segno essendo composto d'elementi discontinui – l'eterogeneità del significante e del significato, il discontinuo delle parole tra loro come unità discrete, e delle frasi tra loro come unità grammaticali della lingua"⁷. Ma se alla classica concezione del ritmo come "insieme di parti" opponiamo la poetica del ritmo della Bibbia – o del Corano, non inquadrabile secondo parametri tradizionali, perché né verso né poesia – tutto cambia. Nel versetto biblico non esiste principio di organizzazione formale del ritmo, dice Meschonnic, ma solo "opposizione tra parlato e cantato". In breve, per non seguire ancora troppo da vicino l'interessante saggio di Meschonnic, se salta la necessità di una distinzione for-

7 Henry Meschonnic, *Se la teoria del ritmo cambia, tutta la teoria del linguaggio cambia*, in "Studi di estetica", Terza serie, n. 21, Clueb, Bologna 2000.

male tra le “parti del ritmo”, salta ogni altra distinzione che struttura il linguaggio, essendo questo fondamentalmente alternarsi di pieni e vuoti, parole e silenzio; e quindi cessa di legittimarsi anche ogni altra opposizione tra i linguaggi: linguaggio della poesia/linguaggio della prosa, linguaggio alto/linguaggio basso, letteratura/non letteratura, espressione/comunicazione, ecc. Per il nostro discorso, si fa allora arduo determinare cosa sia la poesia. O forse no: non espressione, non comunicazione, ma fare, un farsi dell’uomo, un farsi della donna, una vita che è traduzione in cosa, suono, ritmo, emozione. Poesia come parola e come vita – immediato coincidere e sovrapporsi. Vita inutile al vivere del nostro tempo; unica vera.

E dunque: “Scrivi, scrivi, poeta! Sta lì a pisciottare!” Perdi il tuo tempo, che il tempo dei poeti passa senza lasciare traccia tangibile, non è risorsa per nessuno. Dell’artigiano, il poeta ha il braccio allenato, e ne riproduce nella memoria l’andare: avanti e indietro sulla pagina bianca, ma quel che ne esce non si vende al mercato. Gli antichi chiamavano questo fare un fare disinteressato. Senza scopo. Fra tutti, il più nobile fare. *Otium* che attinge il continuo, non interrotto movimento dell’universo.

“e matta l’è la lüna, ciara lüenta”⁸

Ma se il ritmo non è creazione dell’artigiano, bensì adesione al movimento eterno non interrotto della vita, e tutto si muove per una sua necessità, e noi ci muoviamo verso la cosa, come la cosa verso di noi, allora il ritmo che sta nella cosa è il nostro ritmo, perché il nostro muoverci è parte dell’universale movimento. Emozione, movimento, compenetrazione della donna, dell’uomo e della cosa. Non vi è, in questa prospettiva, un prima e un poi – nella vita come nella poesia –, ma tutto un mondo esce riprogettato, prende colore, acquista la sua stessa essenza. E allora, la poesia, che sembrava fatto tecnico, agguato teso alla parola nel suo passare all’orizzonte del poetico, per cui l’abile cacciatore sapeva ben cogliere l’attimo opportuno ma prima, prima aveva a lungo esercitato il suo arco la mano il braccio secondo l’esempio dei padri e delle madri, si rivela altro: non una *techne*, ma un concedersi al tutto, un entrare a far parte della musica del mondo; e la successione dei gesti preordinati diventa segno dell’andare senza posa del ritmo che permea, crea noi e le cose. La parola è poetica non come bella etichetta che si appiccica, esterna, alla cosa, ma in quanto

8 F. Loi, [De Diu sun matt, se streppa la cunsciensa], in *Memoria*, Boetti & c., Mondovì 1991.

aderisce – essa stessa movimento – per simpatia allo stesso movimento interno della cosa. La poesia ri-vela il mondo. Lo dice come cosa inuadita e non vista, lo mette in chiara evidenza e al tempo stesso lo cela, rigenerandolo sotto il suo manto, nuova cosa che assume i connotati dell'emozione, per cui esiste come ciò che è velato. Velato dall'io. Un io che a sua volta si anima per il contatto intimo con la cosa.

Ciascuno di noi, di fronte al fatto poetico, esce cambiato dall'incontro, così come l'oggetto del nostro desiderio amoroso è turbato dalla potenza della passione che verso lui riversiamo. Sia Laura, o Beatrice, sia una particella elementare, l'intensità dell'osservazione muta per sempre il destino nostro e di ciò che desideriamo. Il mondo, così compatto a una prima vista, si rivela per quello che è: una catena non interrotta di particelle elementari tenute insieme da ciò che chiamiamo energia – con l'avvertenza che le stesse particelle altro non sono che un modo diverso di concepire l'energia. In mezzo a questo rado arcipelago di materia-energia un vuoto che non è vuoto, ma luogo del desiderante incontro di ciò che chiamiamo materia, ovvero un reticolo di relazioni energetiche – vive l'uomo e la poesia.

Ritmo è questo flusso di energia, e il poeta è colui che lo sa trattenere in sé, percepire. Con l'occhio del corpo? Col secondo occhio, di cui parlava Platone, l'occhio della mente? Con tutto l'essere, in realtà. L'uomo non è sintesi di parti di per sé inconciliabili, materia e forma, anima e corpo messe insieme da non si sa bene quale potenza superiore. L'uomo, il mondo sono anima e corpo e materia e forma: fuse nella rete inscindibile delle loro relazioni e anzi esse stesse relazioni variamente concepibili come materia o forma.

Cambia il ritmo, cambia la stessa visione del mondo. E la poesia si fa eterea e materica al tempo stesso. Essa è tensione, non cosa. Tensione ritmata. Puro ritmo che si realizza. Come la luna, si compie nella sua chiarezza. Chiarezza che si nasconde, luce oscura, oscurità luminosa. Materia che si fa luce, luce-materia, chiara bellezza. Tensione non dissimile a quella che stracciava le membra di Jacopone.

Nella poesia di Franco Loi:

De Diu sun matt, se streppa la cunscienza
Vu 'n gir, el pensi, me 'l remeni, e vu...
E püssé 'l pensi, e pü ghe sun luntan.
Diu l'è schersus... L'è cume fa la lüna,
ch'i mè penser în nüver, e lü se scund.
Inscì, me tundi via, parli cuj òmm,
e matta l'è la lüna, ciara lünenta,
cun la sua lüs che slisa ne la nott.⁹

“usando come penna il nostro corpo”¹⁰

Non siamo uno, l'io si erode sotto di noi. Non siamo tutto, il mondo che abbiamo costruito crolla. Chi ci trascina è il tempo, la catastrofe sempre imminente degli attimi che scorrono via accavallandosi. Parti di noi, parti delle cose che senza interruzione vengono al mondo, se ne vanno dal mondo. Il dominio si spezza nella distruzione. La frenesia baconiana innalza i grattacieli di Manhattan, che poi contraria frenesia abbatte, sommergendo vite come un tempo i palazzi e le chiese di Londra, di Dresda, le case di Hiroshima. Vale la pena di metterci in ascolto. Scrive Vittorio Magrelli:

Soltanto il tempo veramente scrive
usando come penna il nostro corpo.
Per le strade, nei cinema o in un letto
questa calligrafia va persa
ed è atroce l'incuria
degli dei e degli uomini.
Quello che arriva sulla carta è solo
il commento residuo d'un poema
perennemente disperso.
Chiosa frugale, calco d'un racconto,
questo è l'indice ultimo degli indici.¹¹

Non noi, il tempo è poeta. E usa come penna i nostri corpi. Non è il momento di credersi forti, o di pensare che la poesia possa guarire da mali ereditati per altra via, che non è quella del cuore o della mente. La materialità dell'essere impone un dire che ugualmente poggia sul materico, sull'essenziale esserci di corpi sospesi su fragili gambe, su se stessi. Ci si pone – per solito – in posizione di dominio nei confronti dell'altro, del corpo, dello stesso linguaggio, ma “quello che arriva sulla carta” non è il segno di questa supremazia. L'atto poetico non ha un alleato nello stesso linguaggio che l'esprime, e quest'ultimo

9 Di Dio sono pazzo, si strappa la coscienza. / Vado in giro, lo penso, me lo rimugino, e vado... / E più lo penso, e più sono lontano. / Dio è scherzoso... È come fa la luna, / che i miei pensieri sono nuvole, e lui si nasconde. / Così, mi distraigo, parlo con gli uomini, / e matta è la luna, chiara luneggiante / con la sua luce che scivola nella notte. (ivi).

10 Valerio Magrelli, [Soltanto il tempo veramente scrive], in *Ora serrata retinae*, Feltrinelli, Milano 1980.

11 V. Magrelli. (ivi).

non ha nulla del compatto profilo della lingua padrona del tempo. Tempo e parola confliggono, e la verità del nostro essere non nasce dal tradizionale conformarsi della parola alla cosa. La verità si appropria della lingua del poeta per altra via, per la via dell'altro, l'inconscio che si manifesta come legge primordiale che struttura l'ordine simbolico. Se ci si rifà a Lacan, non è l'uomo a parlare il simbolo, quanto piuttosto egli parla perché è il simbolo che lo ha fatto uomo. È il linguaggio che dice l'uomo come sua cosa e creazione. L'equazione stabilita tra inconscio e linguaggio trascina il fare individuale del poeta nell'alveo di una tradizione che è fare dei padri e delle madri, attraverso il quale solamente noi stessi siamo. Originalità del poeta? Creazione ex nihilo cara ai romantici? Il tempo, la successione delle generazioni nascostamente ci struttura. Quell'andare e venire della lama dentata di Leddi, quel gesto passa dal maestro all'allievo: l'attitudine a considerare – a fare, costruire con metodo l'opera propria come eredità di generazioni passate, sia essa scolpire una traccia nel legno, sia essa lasciare dei segni su un foglio, in un libro, nelle menti nei cuori nelle emozioni di chi si apre alla verità.

Come Omero, il poeta si fa voce degli dei. Dei terreni, che si celano ora dentro di noi, nel nostro profondo, radicati archetipi.

Ma può esistere comunicazione? Se il dire dell'Altro, dell'inconscio, trova modo di esporsi all'esterno, esso si manifesterà non come solare corrispondenza di segni, o come essenza autorivelantesi nel linguaggio, ma come enigma sempre bisognoso di interpretazione. Noi, il linguaggio, gli altri con cui ci confrontiamo siamo parti di un tutto che non presenta nervature, linee di tensione, faglie su cui agire per separare e distinguere, analizzare e comprendere. Solo la ripetizione ci è data. Il nostro essere, come la nostra parola, è interpretazione infinita, interpretazione di interpretazione. Tutto è nuovo, tutto ritorna come identico. Dimoriamo a distanza dalla verità, pur così prossima, nascosta tra le rovine dei sogni, nei motti di spirito, nel gioco di parole. "Quello che arriva sulla carta" è il residuo, dice Magrelli, "di un poema perennemente disperso".

Eppure, in questa dispersione qualcosa rimane: il sentiero lasciato sul legno dalla sega del falegname. Oppure, vale quanto recita il poemetto di Arnaldo Ederle: "Come posso staccarmi da te / Corpo resistente / Corpo che mi contieni, Corpo / che respiri per me l'aria, che ti nutri / per me?"¹². Se il corpo è quanto rimane dopo la deriva dei significati, strutturato dall'inconscio come linguaggio, purtuttavia conserva una sua residua presenza scenica, una fisicità, una "pesantezza" che lo propone come ingombro, materia che si trascina come disponibile

12 Arnaldo Ederle, da *Oh me diviso* (inedito).

referente alla significazione. Residuo inamovibile che resiste dopo lo sfarinarsi delle anime – le piccole anime della psicanalisi, dello strutturalismo... – come pure dell'Anima grande della tradizione greco-cristiana.

E questo corpo irriducibile – come corpo che genera altri corpi, corpo-madre più che corpo-padre (maschile che genera astrazioni destinate a dissolversi nel mutare dei paradigmi filosofici e scientifici) – nella sua durezza, pesantezza terrena, ci propone un passaggio, verso altre entità non riducibili a convenzione.

“Io so soltanto che le foglie crescono”¹³

Il tempo acquisisce una dimensione domestica, placida e distesa nella poesia che si fa prosa, che improvvisamente e come per imprevisto ritrova gli antichi metri della tradizione. Il tratto narrativo della poesia di Giovanni Raboni, che giunge ad accogliere in sé vere e proprie sequenze in prosa (*Economia della paura*¹⁴) e che in ultimo, nella raccolta *A tanto caro sangue*¹⁵, ritrova miracolosamente la misura del sonetto, dà il senso di come il dire poetico possa, paradossalmente, fare a meno di qualsiasi convenzione. In pieno Novecento, la nuova tradizione del verso sciolto sembrava aver tolto per sempre la possibilità da parte della poesia di dirsi secondo misure tradizionali. Ma il frusto, il consunto sono tali per chi è frusto e consunto nel chiuso del suo cuore. Non appena il sentimento torna ad alitare, la morta poesia ritrova carne e forma nell'emozionante disporsi di versi modellati sulla memoria. Una memoria che vive del trascorrere delle generazioni così come il mondo si propone in forma di non interrotto fluire.

Consentitemi di citare un'intera, bellissima poesia da questa raccolta: “La guerra”.

La guerra

Ho gli anni di mio padre – ho le sue mani,
quasi: le dita specialmente, le unghie,
curve e un po' spesse, lunate (ma le mie
senza il marrone della nicotina)
quando, gualcito e impeccabile, viaggiava
sui mitragliati treni e corriere

13 Giovanni Raboni, [Si preferirebbe, qui, che morissi], in *Ogni terzo pensiero*, Mondadori, Milano 1983.

14 G. Raboni, *Economia della paura*, Scheiwiller, Milano 1970.

15 G. Raboni, *A tanto caro sangue*, Mondadori, Milano 1988.

portando a noi tranquilli villeggianti
fuori tiro e stagione
nelle sua bella borsa leggera
le strane provviste di quegli anni, formaggio fuso, marmellata
senza zucchero, pane senza lievito,
immagini della città oscura, della città sbranata
così dolci, ricordo, al nostro cuore.
Guardavamo ai suoi anni con spavento.
Dal sotto in su, dal basso della mia
secondogenitura, per le sue coronarie
mormoravo ogni tanto una preghiera.
Adesso, dopo tanto
che lui è entrato nel niente e gli divento
giorno dopo giorno fratello, fra non molto
fratello più grande, più sapiente, vorrei tanto sapere
se anche i miei figli, qualche volta, pregano per me.
Ma subito, contraddicendomi, mi dico
che no, che ci mancherebbe altro, che nessuno
meno di me ha viaggiato fra me e loro,
che quello che gli ho dato, che mangiare
era? non c'era cibo nel mio andarmene
come un ladro e tornare a mani vuote...
Una povera guerra, piana e vile,
mi dico, la mia, così povera
d'ostinazione, d'obbedienza. E prego
che lascino perdere, che non per me
gli venga voglia di pregare.

C'è la sapienza del cuore, un aderire all'esempio del padre rivedendosi in lui, nei suoi gesti. C'è la sottile differenza tra le generazioni: il figlio, tra non molto "fratello più grande, più sapiente" – le sue unghie non conoscono l'ingiuria della nicotina –; e il quieto disporsi in ascolto, assecondato dal placido fluire del verso ricondotto alla dimensione del dialogo quotidiano: prosa sentimentale che non urta, non sconvolge, ma riannoda l'intreccio delle emozioni e tiene insieme il linguaggio del quotidiano e la tensione che viene da una forma a lungo sperimentata. Il metro è alluso, pare dimenticato nel prosastico disporsi del ritmo; eppure presente, così vicino alla tradizione, qui tenuta a disposizione, non negata. Dall'armonia del narrare affiora il plastico disporsi delle parole in una loro misura fatta di assonanze, di accostamenti che suggeriscono un ritmo, un'armonia pacata e intensa. E qui c'è il corpo, e c'è l'anima. Il pesante

e il leggero, la materia che ci ancora al mondo e la forma che ci solleva da esso. Ma non è dato spingersi oltre, e già proporre una dicotomia ci porta più innanzi di quanto i versi forse vogliono dire. Che non è distinguibile il sangue, e il giallo della nicotina depositata sulle unghie, dall'aspra e dolce tensione che nasce dentro di noi, in qualche luogo dell'anima-corpo, ogni volta che ci rivolgiamo alla memoria.

Nella sera del 6 giugno, la penultima della rassegna del 2001, pur nella piccola confusione della corte di Valgatarà che l'ha ospitato, Raboni ha letto molto: dalle *Case della Veltra*¹⁶ alla recentissima *Rappresentazione della Croce*¹⁷, e l'incontro resterà tra i memorabili del "Valpolicella". Ha colpito il suo ritorno al sonetto, compagine regolata di versi – classica tra le classiche nella tradizione italiana. Qualcuno gli ha chiesto: ma non sente il vincolo di questa gabbia, su cui si sono addestrate generazioni di poeti, per secoli? E da qui una risposta che fa giustizia di ogni tentazione di accademia. "Il processo di liberazione formale – ha detto Raboni – non può essere infinito. A un certo punto occorre ricominciare a darsi una disciplina, per contrastarla poi dall'interno". E poi ha aggiunto, a proposito della forma sonetto: "Dentro quattordici versi uno si sente incredibilmente libero".

Torniamo a Loi. Parafrasiamolo. La poesia nasce dall'incontro, sotto il segno dell'emozione, di cosa, suono, ritmo. Ma c'è chi può dire quale sia il giusto disporsi di questi elementi? Quale debba essere la formula, ricetta tramandabile? Forse la misura del verso sciolto, del libero? Della poesia che prende il ritmo del respiro, del battere delle dita sui tasti della macchina per scrivere? Oppure, la misura della sirma e della fronte? Del quattro più quattro più tre più tre versi, in rima ABBA/ABBA - CDC/CDC (come da manuale di versificazione...)? Direi, serve rifarsi a "quel modo ch'e' ditta dentro". Stare fedeli a se stessi, alla propria ispirazione, senza dovere per forza inseguire le mode.

Non pura effusione sentimentale, né poesia tratta "a forza di scrittura", frutto della pratica raziocinante, ma incontro tra movimenti diversi. Per semplificare: il movimento che arriva dalla tradizione e il movimento, anche dissonante, che viene dall'innovazione. Il ritmo è un fatto complesso, e anche un sonetto, eredità di un passato che non passa – come non passa la vera poesia, qualunque ne sia la forma esteriore – resta sempre altissima poesia se intriso della nostra vita: che è, in Raboni, sentimento del tempo, dell'amore, della provvisorietà dell'esistenza.

16 G. Raboni, *Le case della Veltra*, Mondadori, Milano 1966.

17 G. Raboni, *La rappresentazione della Croce*, Garzanti, Milano 2000.

“col timore, ogni volta, che sia l’ultima”¹⁸

Silvio Ramat, un colore che sfuma in altro colore, la modernità che respira l’illibata purezza dell’antico. Su tutto, un senso di stupore che nasce a dispetto dell’offesa, dell’oltraggio che giorno dopo giorno – effrazione selvaggia – spezza le radici del bello, le tavole imbandite dagli dei sopra le schiene dei monti, o distese nel verde scoscendere dei prati, ai piedi di forre solcate da torrenti popolati di forme fuggevoli e divine. La compostezza classica del verso resiste alle mode, si nutre anzi per senso dell’inattuale dei materiali del moderno, a tratti del prosastico, del disadorno – relitti accumulati dalla risacca – distillandone sciolto dipanarsi di versi. Ricordo, della venuta di Ramat a Settimo di Pescantina, la scorsa primavera, il senso di beata riconciliazione con la vita, il semplice e plastico disporre vita e poesia in un unico tratto della voce, del corpo. Così sarebbe bello vivere, in tanti abbiamo pensato. Nella memoria di quella sera, uomini, donne, padri e madri accompagnate dai figli, dalle figlie poco più che adolescenti, e il senso di pacata armonia che univa parola, poesia, il corpo del poeta, il corpo dei suoi uditori.

E la voce che dava vita ai versi:

(per more)

Sotto ferragosto si va per more
col timore, ogni volta, che sia l’ultima.
Ruspe e trattori scolpiscono ad arte
la proprietà. Natura divorata
con tutto quello che nasce da sé.
Addio luci del rovo, addio vitalbe
e selvagge memorie!

Ferragosto.

Discoteche infinita percussione
di cose che ripetono le cose.
Laggiù Lazise e Sirmione in sospenso.
(Confermo destinazione e destino:
è per l’alba del secolo venturo.)

18 Silvio Ramat, da *Per more*, Crocetti, Milano 2000.

Be', c'è il passare delle cose, il nostro trascorrere, quasi ignari, nel mondo che sembra ogni giorno sfuggirci.

Vita impestata. Tempo consunto che ci consuma.

“Qui si spezza una lancia”

Eppure. Ida Travi, poetessa, quella sera presentava, dialogava con l'ospite. Nelle sue parole, uno spessore che derivava dalla consapevolezza che la parola, il detto, meglio di ogni altra forma di comunicazione esprime l'essenza del poetico. Un suo bel libro, *L'aspetto orale della poesia*¹⁹, può essere sottoscritto per intero da chi voglia giustificare – cosa che io mi sono fin qui sforzato di fare – la legittimità di una rassegna di poesia. Scrivere è mostrare la parola, da Omero (e da Platone) in poi. Ma la scrittura più di ogni altra cosa si confà alla filosofia, discorso razionale, argomentazione spesso fredda, talora muta a chi vi cerchi risposte per la sua vita. Che ne pensava Umberto Saba? “Non ho nulla di dire ai filosofi; né essi hanno nulla da dire a me. Come li avvicino diventano fluidi; si dilatano all'universale per non essere toccati in un solo punto nevralgico. Tutti i loro sistemi sono ‘toppe’ per nascondere una ‘rottura di realtà’. I poeti promettono di meno e mantengono di più”.

La razionalità sopravvive alle più grandi tragedie, alle massime distruzioni, mentre basta un accento spostato per distruggere un verso, una torre abbattuta per privare un profilo urbano della sua verginità, che ce lo faceva caro al cuore. La ragione ci condanna, temo, con le sue bombe, le sue distruzioni, le sue fredde calcolate vendette di vendette. La ragione: codici, alfabeti, enciclopedie, libri scritti, programmi di computer. Ma la poesia è canto, è voce. Riprendiamoci la voce della poesia, portiamola nelle piazze, nei palazzi, nelle corti, nelle ville. In mezzo a noi facciamola parlare. Mi permetterà Ida Travi di trarre dal suo libro un lungo brano:

Spezzare una lancia

Qui si spezza una lancia a favore di ogni voce che porta poesia. Si saluta come amico il poeta nuovo che, deposta la penna e oscurato ogni video, voglia “farsi mezzo” d'una poesia a suon di voce.

Il poeta si presenta a noi tra segno e voce, nel regno intermedio tra testo

¹⁹ Ida Travi, *L'aspetto orale della poesia*, Anterem Edizioni, Verona 2000.

e mondo: non premere, bensì esalare col fiato, farsi sentire. È così, lieve, il rumore del primo passo compiuto sulla faccia della terra: non cerca una direzione, e contemporaneamente va verso il “dappertutto”, perché chi lo compie non cerca un luogo, ma un altro essere.

In questo andare solitario incontro agli altri esseri, ogni passo torna a essere il primo, compiuto senza sforzo proprio quando sembrava l'ultimo.

“La poesia vuole essere detta, vuole respiro, saliva, corpo e voce.”

C'è stata quest'anno, durante il “Valpolicella”, una presenza che non è passata inosservata. Pochi, tra i presenti, conoscevano Mariangela Gualtieri, autrice di teatro e poetessa. Ha colpito la sua voce, il modo tutto fisico di occupare Corte Montenar di Bure. Potente, ricca di colori, di modulazioni, la parola usciva da un'interiorità misteriosa e solo nel prendere forma di voce trovava il suo pieno senso poetico. È stato detto più volte: nei paesi di lingua anglosassone la poesia riempie la vita, così come le biblioteche sono il centro anche dei più piccoli sperduti paesi. Può, la poesia, recuperare anche da noi una sua piena funzione di medicamento, farmaco, contravveleno, entrare nel cuore dell'esistenza e cambiare il nostro modo di porci con noi stessi, la natura, gli altri? Io credo, le biblioteche avranno senso, la letteratura si rianimerà se la parola, la parola poetica, accetterà di farsi vita, di entrare nei luoghi non deputati, di contaminarsi con le forme del quotidiano. In concreto, se la poesia non si accontenterà più di essere segno grafico custodito nell'involto del libro, ma si farà parola, fisicità, presenza reale; se si ibriderà con la musica, il teatro, i corpi, le scene. Una poesia che si legga sui muri, sui pavimenti delle piazze, che entri nelle vie, nelle case, nelle corti. Una poesia vissuta come esperienza collettiva da un'intera comunità, che l'accolga in sé come linfa concreta, cosa che si muove, palpita, respira e dà vita, palpito, respiro.

Scrivete Mariangela Gualtieri:

“La poesia vuole essere detta, vuole respiro, saliva, corpo e voce. Vuole uscire dalla polvere della pagina scritta, dalla letterarietà, dalla camera chiusa del pensiero, sbavarsi in una bocca che porta bene impressa la terra in cui è nata, il pane che ha mangiato, il vino che ha bevuto. È culto festivo: se si è in tanti ad ascoltarla allora diventa la festa di tanti, una festa del dire e dell'udire”²⁰.

Matteo Belli, che nello scenario cinquecentesco di Villa Giona-Faggiuoli ci ha dato un'emozionante versione poetico-teatrale-musicale del VI libro dell'Eneide,

20 Da un inedito di Mariangela Gualtieri.

insiste a questo proposito sul concetto di “attore sinfonico”: poesia in forma di concerto, parlato-cantato, lavoro sulla creatura parola.

Ha da perdere, il poeta, all’esporsi? O il ritmo che pervade le nostre corti, il cielo stellato, la chiarezza dell’aria entrano in lui con gli umori, i sorrisi, le parole sussurrate di una calda serata di maggio? Ha da perdere la Valpolicella – e Verona ha da perdere da un ritorno alla vita pubblica della poesia, dall’incontro a scena aperta col poeta, infaticabile orditore di emozioni?

Inediti

testi di
**Jenna, Gualtieri, Merini,
Raboni, Ramat, Ederle**

Lina Arianna Jenna

Vana è l'offerta

Un voto

Luna s'io faccio un voto... se davanti
Al cielo come innanzi a un grande altare
Io faccio un voto e t'offro in olocausto
Ciò che in me cerca voce e forse invano
Luna d'Aprile che mi donerai?

S'io ti prometto non immerger mai
Mai più le mani ne la creta molle
Che cede sotto il tocco del mio sogno

S'io ti prometto viver del presente
Ora per ora... istante per istante...
Luna d'Aprile fra le tante e tante
Cose che agogno che mi donerai?

Forse un amore intenso, grande ardente
In cambio avrò de l'olocausto strano
Forse un amore folle grande ardente
Acciocché il canto mio non tremi invano?

Aprile 1909

Mariangela Gualtieri

Giorno d'aspromonte dove salgo
caricata con un peso un peso
che non si appoggia. Giorno
del mio stretto di magellano nel petto
con quel boccone che non s'inghiotte
giorno della testa poggiata alla mano.
Usciamo. Chiediamo che passi
tutto lo star male. A chi chiediamo?
Chiediamo. Alla vigna che è tutta
uno scoppio di foglie nuove
al ramo dell'acacia con gli spini
all'edera e all'erba
sorelle imperatrici che sono
manto disteso e potentissimo trono.
E che cosa chiediamo? D'essere puro
canto, un paradiso in terra di
parole, una piena falcata d'amore,
una giusta battaglia, aculei nella voce,
narcisi e rose,
essere radiosonda
del più vacante nume che trasforma
il trascendente in cose.

Alda Merini

Non è la pietra che mi hai costruito
quella di cui parlo nei miei versi
ma sono le pietre della verità:
i dieci comandamenti...

Qual che Mosè vide il signore
come io ho visto la verità
e lo scandalo della mia gente
così ti dico che sulle pietre dell'uomo
cadrà il diluvio universale.

Settembre 2001

Giovanni Raboni

Cantata degli storni

*per Adriano Guarnieri
che ne ha fatto davvero una cantata*

Cantano di paura nel giardino
sterposo, pieno di buio, gli storni
del convento. Nessuno più di lei
fortifica la voce,
neanche l'amore. Più tardi, già mattina,
un dolce servitore, per vecchiezza
stropicciando le sillabe, ci dice
che questo fanno gli storni: da ogni lato
d'ogni campo o giardino
che stimano loro dimora
mettono sentinelle perché stridano
se qualcuno, bestia o persona,
ne oltrepassa i confini. E che distinguono
fra un pericolo e l'altro,
fra spoliazione e morte... Così gridano
quel loro canto che sempre è di terrore
ma a volta a volta varia, ci sussurra
il nostro informatore. Ma di quanto
e come varia non sa dire, e neanche ha posto,
ci sembra, fra i suoi pensieri canuti.

Silvio Ramat

(oro)

Prima o poi la corteggiano
tutti
l'alba ma uno più trepido
era già sul chi vive
la sua vena precede questo e quella
destino da solista
ugola natante nel vasto oro
indugiante sul bordo ancora opaco
del giorno che sarà
si prodiga forse lo dissipa intero
il suo tesoro per oggi
un minuto
e già s'eclissa o naufraga nel corpo
nella pluralità ripiega fiato
e canto si convince
ad esser coro si riposa forse
nel verso in ombra del fogliame -

ma a noi che nella luce
maturiamo assai tardi, che rimane
di tanta scuola di tanto costruito
sperperato?

Vorremmo fosse invidia
quanta n'è dovuta al pettirosso
alle sue recite d'immolamento
in estate fra monti e foreste.

16 agosto '99



Arnaldo Ederle

Oh me diviso
Poema drammatico in tre parti*

*Lettura a concerto tenutasi il 1° Giugno 2001 alla Pieve di San Giorgio di Valpolicella nell'ambito della rassegna "Poesia in Valpolicella"

Musiche: Teo Ederle

Voci: Arnaldo Ederle e Nicola Rossi

Contrasto

Come posso staccarmi da te
Corpo resistente,
Corpo che mi contieni, Corpo
Che respiri per me l'aria, che ti nutri
Per me, che afferri e respingi.

*Un giorno il Corpo non si distese,
rimase piegato com'era nel sonno.
Non volle svegliarsi. L'anima
del corpo dormiente lo riprese
"Perché non ti allunghi? L'Anima Grande
mi sgriderà, mi dirà che non so fare
il mio mestiere" Ma il Corpo non si mosse:*

Che m'importa dell'Anima Grande!
Se io non fossi non saprebbe dove abitare.
Il suo castello sono, con torre di guardia
E sentinelle all'erta, corridoi
Tubature e macchine prensili.
Come si muoverebbe? Non ha carri
Né ruote né cavalli.
Che paura può farmi? Quando ho sete
Il bicchiere so prendere
E se ho fame, posso afferrare il pane.
Ho denti taglienti,
Mascelle possenti come il maglio,
E il recipiente stomaco che il cibo
Trasforma in nutriente sangue.
E fiumi e torrenti possiedo
Che lo distribuiscono dovunque.

L'Anima Grande non tollerava

*il disagio che il Corpo le procurava.
Il suo ingombro, la truculenza
delle azioni, la sua intemperanza,
la negligenza e gli altri vizi
l'avvilivano a morte,
lasciarlo desiderava:*

Passero, passero mio, cerca
La bacca rossa!
Ti assisterò nel balzo
Con alito soave. Non temere,
Le tue scure piume rimbalzano nell'aria.

*L'Anima desiderava il ricamo
del passero, tutto amava
che dal prato muovesse
al liberato cielo e andava
con lo sguardo il bosco accarezzando,
e sorrideva. Ma il Corpo
era catena che la teneva in basso.*

*Ma, ecco, il Corpo spasima.
Non una nube lo ripara,
il sole lo brucia, l'aria
arroventa le rondini
che cadono attorno ai suoi piedi.*

Il dolore mi percuote il torace.
Non respiro, della morte il terrore
Mi prende. Chi mi soccorre!
Non so vivere nel buio dell'angoscia.
Nere sacche di bile
Rompono gli argini, m'invadono
Le membra. Ho bisogno di calore.
Sento freddo. Di ghiaccio
Sono i miei piedi.

Stenditi, Corpo, aspetta,
Ci sono fremiti che squassano
Anche la quercia, il larice.
Fremiti di fibre nelle foglie
Tracciano vene di paura,
Terrori d'aliti
Soffi canti lontani.
Abbraccia Corpo la terra,
Ascolta il brusio dei millenni.
Che pianto, Corpo, ti scuote?
Che angoscia e freddo, che orrore
Ti vela gli occhi e irrigidisce
Le dita delle tue mani?

*Il Corpo è una catena
che la fa prigioniera, che profitta
della sua inconsistenza, e il balzo
e il volo le rallenta:
il volo la sua impresa
da vuote prepotenze è trattenuta.
Ma il dolore del Corpo era affar suo,
a lei toccava
consolare assolvere.*

Ricordi, Anima, al tramonto?
Quando in me ti portavo
A respirare balsami di fiume,
A venerare il sole prima
Che il monte si facesse
Macchia scura, gigante
Coricato nella notte?
Anima, ricordi? Anima!
Soccorrimi perdio!
Per il piacere del letto
Di me intriso, per l'improvviso
Spasimo.

Ricordi, Anima, ricordi?
L'odore del vino,
La corsa a bocca aperta
Sull'orlo del mare, nell'ansa
Dell'arricciato vento?
Che parole, Anima!
Che m'importa di foglie
Di millenni. Subito
Voglio felicità.
Tu me la devi!

*L'Anima Grande trema.
L'Anima ricorda i balsami
del fiume, il vento riccio,
il fiotto lo spasimo improvviso.
Si china l'Anima a raccogliere
il velo senza fibra
che giace in terra.*

Non so più che devo
Che non devo fare, Corpo mio,
Mio enorme bambino,
Mio gigante.
Mio arrogante imbecille!
Tu non vedi né stelle né diademi
Di galassie e spiriti.
Non conosci l'abisso,
Nera cuffia del paradiso.
Che vuoi da me?

*L'anima del corpo iroso
gli accarezza le tempie
lo chiude sotto il braccio:
"Non gridare, o l'Anima Grande
ti punirà, ti toglierà
il respiro, ruberà
l'aria, la tua bocca
e le narici rinsecchiranno"*

L'anima del corpo iroso

*amava il Corpo, come l'amava
l'anima del corpo dormiente
e l'altra del corpo allegro
e l'altra del corpo
amoroso.*

*L'anima del corpo allegro
scuote i capelli sulle spalle
come azzurra cometa:*

Corpo, sono con te.
Tu hai fatto luce nelle strade,
L'erba è cresciuta sotto
Il tuo passo. Il canto
Del tuo petto batte il minuto
Che danza e si rincorre
Nello specchio del giorno.
Oh, caro braccio che saluti
Fratelli e sorelle dell'altro
Marciapiede, caro viso
Che grondi di pioggia. Canta
Canta,
Rotonda bocca!

*L'anima del corpo dormiente
schiude le palpebre, posa la guancia
nel cavo della mano:*

Corpo, sono con te.
Tu hai fatto il buio
Della notte, l'ombra verde
L'alito del riposo.
Hai fatto la stanchezza,
Hai generato il sogno,
il grave e il lieve con alterno
Respiro misurato.
Le palpebre al mattino sollevate

Aprono il giorno. Chiuse
Lo chiudono la sera
In attesa del nuovo crepuscolo.
Dormi ancora, Corpo.
Sógnati sogno.

*L'anima del corpo amoroso
tende le dita, oscura
la luce degli occhi:*

Corpo, sono con te.
Tu hai fatto il sospiro
Che si spande estremo oltre
Le labbra e il cuore.
Avvolto hai tra le braccia
Il grido che il confine frantuma
E continua nell'aria, sfiora
L'onda dell'oceano.
Ah, Corpo, non sai,
Le tue mani
Le tue labbra
Che fuoco accendono, che divina
terrena facoltà riscaldano.
Non morire
Non cedere all'inganno.

*Il Corpo è disteso
sul marciapiede.
Dolce e paziente è la nuca
sulla pietra. S'abbassa e s'alza
il petto come forato mantice.
Ora egli si vede chiudere bottega,
curvare la schiena. Scatta il lucchetto
della saracinesca.
Una luce d'arancio
alle sue tre finestre
s'accende. Alla porta in piedi,
la sua giacca disegna
un' ampia silhouette.*

Il sogno del Corpo

Sorge il sogno
sorge dal maestrale, nuvole
vele corrono nel soffio.
Del Corpo steso la paziente nuca dalla pietra
si solleva, l'avvolge il vento:
sorge il sogno, e al Corpo svela
l'aurora.

Oh di luce, sì di luce beve
il Corpo e si nutre e presto
pulsano gli azzurri delle tempie,
il tallone percuote il suolo,
le braccia spalancano il petto e
forte l'inguine lancia una sfida.

Poi siede il Corpo sulla roccia e
mare e luce accoglie fra le ciglia.

“Infinita è la vicenda che narra
il mio corpo,
infinita e immortale.

Ecco,
rivederla passare:
m’accompagna il vento e il sole
e la casa e la donna. Ma
anche la pioggia e il gelo
anche la fame e l’insonnia,
il pianto e il riso.
Non è tutto questo vita
che vissi su questa terra, in questa
città di pietra e asfalto? Non è
questo mondo dentro le mura
che fa raro e immortale il cuore
d’un uomo”?

Così ragiona il Corpo e
vuole condurre il pensiero
nelle valli della memoria,
a calpestare il terreno una seconda
volta, riflesso della traccia
ormai coperta di polvere alta
fin sopra i legacci.

Il sogno, angelo opaco e tenace,
resta ancora a indicargli l'azione
che gli rende la chiave
delle sue stanze.
Ecco, infine accadrà.

Il piede
batterà la strada dell'interrata
memoria, lo farà camminante
alla ricerca dell'altro
lato di sé, che egli trascurò,
scordò di stringersi alla cinta
nelle bettole della vita.

Polvere lieve
polvere custode, inerte
timido sepolcro.

Polvere,
da te, disturbata dal passo
del camminante, s'alza
altra polvere, sipario trasparente
d'una scena di borgo,
di frontiera.

Il Corpo la indovina
non corrosa non sfatta, ma
vera, tremolante come morgana.

Intensità che esplode
è il colore della certezza:
il fermo arancio tende
la sua mano aperta
dietro cortine ricamate.

Lo apprezziamo
immobili e sognanti sulla sponda
opposta della strada:
ombre care e affettuose ombre
abitano le stanze, ombre
famiglia, ombre figli e donna.

Angelo tenace, conserva ti prego
la grata immagine,

angelo opaco,
dagli spessore, trasforma l'esile
ombra in carne tangibile, in
occhi lucidi, in bocche di sorriso
e di pianto.
Fa' che il Corpo
le riconosca e ancora veda
il suo decoro, le sue
membra in quella luce, fa'
che parli e risponda e si sieda
a tavola con loro.

Non lontano dal tempo del sogno
il Corpo incontrò ciò che aspettava:
il crocevia ancora lo separa
dal luogo dove il maglio
precipita e la materia
scricchiola si schiaccia e si fa
foglia.

Usa le braccia il Corpo,
il sangue scorre, canta
la bocca e il suono batte
il tempo dell'opera.
Scorre il giorno.

L'aria, la sera,
le foglie inumidisce
opachi rende i vetri delle case
rinfresca i corpi.

Il Corpo
il passo
affretta alla sua cena.

Dorme il Corpo,
è scosso da stupori:
 l'ape ronza
attorno alle corolle, il corvo gira
nell'aria e sfugge alla sua ombra
sui nevati ginepri.

“Oh Platone, e tu Cristo,
cos'è la sentinella che sventa
tradimenti di cui non ho coscienza?
Quale alta ragione
me ne impone il comando,
rende timido il sogno delle imprese,
frena lo slancio?”

L'Anima

Grande è grande, lo so. Ma parla
e impone cose di là
della mia voglia, oltre
l'umanità che mi veste.
So d'altre sentinelle
mie complici, ribelli, mie
candide amanti. Le chiamo
sorelle della forza.

Perché

non queste a reggere carne e sangue
sulla mia terra?”

Anime, animule, sembrate
anime, ma nervi tatto
sensi vi rassomigliano
più al Corpo
che alla vostra stirpe.
Sonno e amore ed ira e gioia
vi fanno consanguinee della terra
più che di cielo essenze.
Il Corpo da voi pare procedere
come frutto da pianta
pesce dall'acqua, la saetta
dalla nube aggrondata
la capra dal dirupo.

Anime mortali, che sia in voi
che lo Spirito risiede?

In voi
l'intelligenza della scelta, il rifiuto
del giudizio, l'urto della materia?

Canti dello Spirito

Sono sillabe annunciate che
allineate, che dolci e condiscendenti
aiutano il cuore e affrettano
la mano a rendergli grazia.

Oh dolce cuore spirituale,
morbido il tuo pulsare
dilata canto e aurora
alla montagna.

Ride nato appena il sole,
nei sassi bianchi del fiume
bevono le colombe da uno specchiante
badile abbandonato a fior d'acqua.

Nel giardino dei falchi
e nel giardino dei passeri
sfila la stessa candida garza
che germogli e bacche innastra.

Chi vi si insciarpa gode
uguale dolcezza e imbianca
cedri e ciliegi
finché il giorno vive

e notte e brezza non dipana.

Lacrima dolente che scorri
sulla guancia lentamente
e in silenzio tocchi le labbra

schiuso in paziente sorriso,
lacrima cristallina che assorbi
e dentro te trascini

il grano di sabbia del dolore,
liquida perla, spada trasparente:
ti fermerai finalmente

alla soglia del cuore?

Un dio compare e scompare
al nostro fianco: un dio si nasconde.

Sporgono zoccoli di satiro
dalla siepe e bacche rosse rotonde

stringono in una corona
le tempie dell'indesiderato.

Ah sì, disperato lo fuggi,
ma intatta rimane la minaccia:

e il dio se la ride
ben alloggiato dove il male s'infratta.

Vola nell'aria polvere di neve
sparsa dal frigido
vento di tramontana.

Il gelo
intrappola l'ultimo fringuello
appeso al ramo secco
del pruno.

Il digiuno del campo
affama i lupi forestali:

tutto ormai sembra dolente
e prossimo alla morte.

Tornerà al cuore?

Lo vorrei.

Lo vorrei come le grand'ali
del gabbiano di mare
vogliono il loro porto e il porto
le sue bianche stelle volanti
e i loro gridi
di festa e di fame.

Lo vorrei

come le teste dei girasoli
vogliono il loro fulgido specchio.

Lo vorrei

come la melodia
vuole il solco della viola e l'arco
la sua corda incantata.

Piano si stende il manto e le stelle,
lento il carro dei sogni si muove,
breve il suono
rintocca dentro la clessidra.

Tempo di vita e tempo
di morte vinta e affaticata
rendici il tempo della cara memoria
sicché la guancia del passato sfiori
la guancia del futuro.

Pagine critiche

Variazioni sull'“Infinito”: esercizio di lettura tra Foscolo, Leopardi e Zanzotto

di Paola Azzolini

Sono ben segnati nella memoria di ognuno questi due “attacchi” celebri della poesia italiana ottocentesca:

Forse perché della fatal quiete
tu sei l'imgo a me sì cara vieni
o sera!

Sempre caro mi fu quest'ermo colle
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Due strutture saldisime, circolarmente concluse dal sospiro iniziale «caro/cara» che pare preceduto da un lungo silenzio, da una solitaria meditazione, al finale: in dissolvenza in Leopardi «e il naufragar m'è dolce in questo mare», in estenuato abbandono alla quiete, al sonno, ma in cui perdura l'eco del ruggito vitale, in Foscolo.

In ambedue è presente un “modello” nel senso in cui usa questo termine Lotman¹, cioè una particolare percezione dello spazio e una sua particolare rappresentazione da parte del soggetto. Il soggetto vede uno spazio esterno in opposizione ad uno spazio che in ambedue i componimenti, ha le caratteristiche di ciò che è noto, familiare: il colle, la siepe in Leopardi, mentre in Foscolo anche lo spazio ignoto (il cielo, la sera), prende le caratteristiche del noto, perché è rappresentato come antropomorfo «e quando ti corteggian liete/le nubi estive e i zeffiri sereni». Tra i due spazi c'è una “frontiera” che è per Leopardi la siepe, per Foscolo il tempo come battito vitale «reo tempo, le torme delle cure», il che ribadisce la dilagante centralità dell'io umano, o meglio dell'antropocentrismo onnivoro di Foscolo.

Ma vediamo più da vicino *L'infinito*. È notevole in un testo che ha per tema l'infinito, la presenza concreta di quelli che potremmo chiamare strutturalmente “indicatori”: otto volte «questo/quello»; nove volte l'articolo determinativo,

¹ Vedi J. M. Lotman, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 18-20.

«il/la/lo»; ventuno nomi concreti che designano oggetti fisici o dell'ambito spazio/temporale. Il campo semantico della concretezza è a stretto contatto con l'altro campo originato da lessemi che tendono all'indefinito: «eterno, suono, immensità, spaura, silenzio, sovrumano». Ciò che è circoscritto è spiegato con l'idea di infinito che comporta:

“L'anima non vedendo i confini riceve l'impressione di una specie di infinità²”.

Il pensiero, nello staccarsi dal noto, sosta sul limite estremo della dissolvenza, o della non-realtà. Così l'anima si apre all'esperienza dell'infinito dello spazio, che è il «nulla», ma anche allo strazio della percezione di un oltre che esula dai limiti esistenziali, «ove per poco il cor non si spaura».

La percezione dell'infinito come tempo implica il tema della fugacità e della morte come infinito, cioè come approdo al nulla. Trema in questa inafferrabilità l'eco del *vanitas vanitatum* biblico.

Il tempo leopardiano è segnato da un movimento di fuga: o ricordo, o attimo inesteso, voce che risuona nel silenzio, come lo stormire delle fronde. Così la vita umana, luogo della inafferrabilità del piacere, indica disperatamente il desiderio e nello slancio verso l'inafferrabile fa coincidere il tempo con questa fuga infinita. Si potrebbe ricordare con Scopenhauer che:

Il tempo è ciò ingrazia del quale ogni cosa in ogni momento diventa nulla nelle nostre mani³

Il cuore misura trepidante questo scorrere inesorabile anche nel sonetto foscoliano:

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
che vanno al nulla eterno

Per ambedue i poeti la fine dello spazio /tempo umano e cioè segnato dal battito e dal movimento vitale («de nubi estive, il nevoso aere, il vento, le piante, la voce, il suon» delle fronde scosse dal vento) coincide con la «quiete: fatal quiete/profondissima quiete», che per Foscolo diventa «nulla eterno» e per Leopardi «infinito silenzio, sovrumano silenzio e immensità». In ambedue compare «l'eterno», cioè l'assenza dei limiti spaziali si combina con l'assenza del tempo.

Ma Foscolo ripercorre «l'orme/che vanno al nulla eterno» in un'ulteriore,

2 Cfr. Zibaldone, 1820

3 *Parerga e Paralipomena*, cap IX

graduale dissolvenza del tempo umano della vita, un tempo umano alluso ancora come pienezza. Perché l'io del poeta è una presenza tangibile e circostanziata, la vita ha ancora una voce ruggente e proprio quando egli l'abbandona risuona la sua eco lontana, ma forte. L'io foscoliano non cede senza lotta all'abbraccio del nulla, perché, byronianamente, il suo è un io guerriero che ha misurato lo scorrere del tempo, affrontando «le torme/ delle cure» (dove «torma» è temine classico per schiera, esercito) come un guerriero che si trova sempre in battaglia.

Niente di simile in Leopardi, dove il soggetto è presente come sguardo e la sua temporalità transeunte si identifica con la voce delle cose, il vento, le piante, la stagione viva e presente. Eppure in ambedue il battito del cuore misura il pericolo del perdersi nel non/tempo e nel non /spazio. Ma è solo un battito. L'esperienza della perdita dell'io è esorcizzata e allontanata e ad essa si sostituisce l'immagine del naufragio in Leopardi, del sonno in Foscolo. Il romanticismo di entrambi postula la lacerazione fra io e mondo, ma ne prevede un riscatto. Chiarissima è l'oltranza poetica in Foscolo che riconquista l'unità tra io e mondo nel mito e del mito recupera il linguaggio, per cui il suo classicismo è una vera e propria operazione di sopravvivenza. Le dee scendono dall'Olimpo per popolare gli spazi, cui il cuore ha legato i suoi affetti, come del resto la sera che abbraccia nelle sue tenebre indistinte il guerriero stanco, in un abbandono che è quello della morte, ma anche, nella sua dolcezza, nel suo esprimere che qualcosa di noto viene ritrovato («a me sì cara vieni») è un ritorno al grembo protettivo dell'origine.

Più inquietante la posizione di Leopardi: la lacerazione non si ricompone nel mondo delle forme mitiche. Il suo è un naufragio nell'indistinto senza spazio, né tempo, nel tutto. E tutto e nulla sono equivalenti e indicibili. Si pensi al *Coro dei morti* nell'Operetta Morale *Federico Ruysch e le mummie*, ove la morte è definita in opposizione alla vita che solo è nota. Leopardi suggerisce con l'alone di presenze evocate dalla tradizione biblico cristiana, le immagini intersecantisi della navicella della vita, della burrasca esistenziale e dello sprofondamento nell'ignoto senza confini che il mare ha sempre rappresentato. Da cosa nasce allora la dolcezza del naufragio? Nella poesia leopardiana la ferita del vivere come quotidiana, tragica esperienza non conosce fantasmi consolatori. La Natura è l'erma colossale tra «il bello e il terribile» del *Dialogo tra la natura e un Islandese*. Vane sono le parole del pastore errante all'«intatta luna», unica verità per il vivente: «in covile o cuna [...] è funesto a chi nasce il dì natale».

I lettori da sempre si sono interrogati sul perché della poesia in un universo amarissimo e nemico come quello leopardiano, una poesia che, come diceva De Sanctis, ti induce ad amare la vita proprio nel momento in cui la vita ti appare come esecrabile. Si può tentare un'ennesima risposta, fragile come le altre, ma trasferita nell'universo stesso della poesia, che è quello della parola. Nel naufragio del vivere anche Leopardi, come Foscolo si attacca ad una zattera di salvataggio che è la

fiducia nella realtà storica, (non metastorica!) della tradizione poetica, cioè in definitiva, del linguaggio, ossia la possibilità di dire il proprio naufragio.

La letteratura, nella sua doppia funzione imitativa e espressiva, è il codice superstite su misurare la distanza tra io e mondo.

E ancora: «l'infinito, il vago, la rimembranza» che altro sono se non la presa di coscienza della impossibilità di raggiungere l'oggetto, il mondo, in assenza dell'oggetto stesso, cioè dell'infinito del desiderio, se l'esperienza non diviene parola? La letteratura, o più ampiamente il linguaggio, è la forma accertata e durevole da opporre agli eventi ambigui e indecifrabili della storia, al mutismo ostile della natura, alla estraneità rozza e animalesca degli altri uomini.

Così la parola poetica nell'*Infinito* si aggira sul limite dell'indicibile, tenendo insieme determinatezza e assenza di limite, silenzio e suono, movimento vitale e immobilità. Il naufragio finale è «dolce» perché la sfida della parola riesce ad esprimere la sconfitta del poeta di fronte alla indicibilità e quindi a riscattarla. La scommessa della poesia è dire l'infinito attraverso la sua impossibilità a dirlo. La parola poetica non è quindi un "pieno" di forme, di mito come per Foscolo, ma una parvenza, capace di dire solo attraverso una sorta di linguaggio del negativo.

Si pensi al tema della «ricordanza»: in *Alla luna* il ricordo è solo il ricordo del proprio dolore, cioè immagine, forma di una sensazione o esperienza che ritorna in quanto già all'inizio era divenuta immagine:

La sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma dell'immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso dell'immagine antica⁴

In pieno novecento ritroviamo la traccia sensibile del tema dell'infinito in un altro poeta, Andrea Zanzotto.⁵

La realtà è cambiata: alla natura si sono sostituite le conquiste ambigue della tecnologia, i meccanismi dei consumi, la realtà mercificata, il predominio delle masse, la reificazione e l'alienazione dell'uomo. La Natura è sempre più lontana, minacciata, sempre più inconoscibile anche nelle utopie degli ambientalisti. Nel mondo che ha cambiato faccia per la sua tecnica, l'uomo è ancor meno di prima capace di riconoscersi, di riconoscere il mondo. In questo contesto il tema dell'infinito acquista nuove valenze e più strettamente si lega alla possibilità/ impossibilità del linguaggio di mettere di nuovo a contatto io e mondo.

4 *Zibaldone*, 6 gennaio 1821

5 Sul leopardismo di Zanzotto molto è già stato detto e molto bene. Rimando quindi alle più recenti bibliografie sull'argomento.

Oltranza, oltraggio è il testo in cui ci sembra sia possibile percepire il riaffacciarsi del tema, dell'infinito, anche se naturalmente la possibilità di stabilire un'eco leopardiana o foscoliana è remota. D'altra parte l'assunto di queste righe è, se mai, misurare, dove sia possibile, a livello espressivo, proprio la distanza su un unico tema in contesti personali e storici diversi. *Oltranza, oltraggio* di Zanzotto apre la raccolta *La beltà* del 1968, quasi come un manifesto poetico.

Varrà la pena di ricordarlo al completo:

Salti, saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
intangibile-tutto sommato-
tutto sommato
tutto
sei più in là
ti vedo nel fondo della mia serachusascura
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico
solo no solo si solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te
fotti il campo
decedi verso
nel tuo sprofondi
brilli feroce inconsutile nonnulla
l'esplosione, l'eclatante e non si sente
nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabeccante là
L'oltraggio

Il titolo eccede significativamente nella sinonimia, modulo tipico della maniera di Zanzotto, non solo in questi anni di profonda rivisitazione delle radici anche etimologiche del linguaggio poetico. «Oltranza» è sinonimo di «oltraggio» nel senso dantesco di “eccesso”, ma anche di “smisurata lontananza”: «E cede la memoria a tanto oltraggio»⁶. Il riferimento a Dante non è raro in Zanzotto e qui, ci pare, tutt'altro che casuale. Dante è per metonimia il frammento dell'universo compatto ormai perduto, là dove poesia e poeta hanno un'oggettività quasi tattile, una funzione e un'identità percepibile.

La ripetizione ci permette di capire che cosa è accaduto a questi due ter-

mini della tradizione letteraria, oltre che linguistica: il loro significato si è indebolito, offuscato. Per tentare di ritrovarlo bisogna eccedere con la sinonimia e con la voluta ripetizione dei suoni analoghi («oltran/oltrag»), aspri e dissonanti che rimandano all'etimo: «outrer,outré, outrage, outré». Ma proprio nella radice del vocabolo la sinonimia si svela come identità, complicando ancora la ricerca, destinata a essere delusa, del significato referenziale, cioè del raccordo parola/ realtà.

Bisognerà notare poi che manca vistosamente il soggetto del discorso poetico. Anche questo ci permette di rifarci a quanto già accennato per Foscolo e Leopardi. Foscolo è un io compatto, un personaggio; Leopardi una voce; Zanzotto un frantumato incoerente balbettio che solo a tratti si fa voce in un vocabolo, magari pieno di tradizione e nobiltà, un vocabolo di Dante o di altri grandi, quasi una sfida delusa al passato.

Ma bisogna aggiungere un'altra osservazione. Dicevamo più sopra della presenza nei due poeti ottocenteschi di uno spazio che fa da "modello" nel senso di Lotman e di una "frontiera" che stabilisce il confine fra presenza dell'io interrogante e il paesaggio, ossia quel che noi percepiamo concretamente dell'oggetto, una sorta di metonimia del mondo.

Il paesaggio in questo testo di Zanzotto è proprio quello che è sparito in un brillio di scoppiettii e di salti/saltabecchi di un «inconsutile nonnulla». Una sparizione significativa, almeno all'altezza cronologica di questa composizione.⁷

A questo punto gioverà riconsiderare un poco almeno alcune tappe del percorso creativo del poeta. È appena uscita (2001) per Mondadori un'ultima raccolta, *Sovraimpressioni*, in cui il rapporto con il paesaggio natio, il Montello, Pieve di Soligo torna a essere il filo conduttore di un viaggio, eternamente ripetuto, dallo spazio esterno alla cavità profonda, sottosuolo o caverna interiore, luogo ctonio e originario da cui escono, come dee inferie e salvatrici, le parole della poesia. Il pensiero va alla prima raccolta, *Dietro il paesaggio* del 1951, in cui già si prospetta il movimento sgembo, dal fuori al dietro, dove, nascosta può stare la rivelazione

6 *Paradiso*, XXXIII.

7 In una recente intervista ("Repubblica", 10,10, 2001) rilasciata a Franco Marcoaldi, Zanzotto sembra rinnegare almeno una parte del suo percorso poetico: «A ben guardare non so se sarebbe stato meglio tagliare qualcosa di quanto ho pubblicato [...]semmai al periodo in cui mi sono dovuto incontrare con tutte le novità che si affacciavano. Con le avanguardie di vario genere, con le spinte presenti sempre della psicanalisi, dell'antropologia, delle nuove scienze umane. Si doveva imparare, anche con gusto e con piacere, ma non sempre si fondevano quelle nuove conoscenze con l'impulso per me irrinunciabile al contatto con la terra; con l'aspetto fisico della mia espressione. Forse è per questo che qua e là ci sono delle sbavature. I decenni trascorsi sono tanti. Penso ad esempio, all'illustrazione di certe innovazioni tecniche che ai tempi de *La bellezza* (1968) sembravano il non plus ultra e invece si sono rivelate obsolete in un batter d'occhio».

del linguaggio. E ancora il *Galateo in bosco*, dove Contini usava nella prefazione la definizione di «poeta ctonio».

Si sa che Zanzotto, unico intellettuale della così detta avanguardia, non si allontana dalla sua piccola patria o patria che sia. Il necessario superamento dell'ordinarietà quotidiana non l'ottiene con la distanza nello spazio, ma all'inverso con la distanza nel profondo, discesa alle Madri o regressione, che frattanto postula un rigoroso immergere in luogo. L'ambizione di Zanzotto è sempre stata quella di andare «dietro il paesaggio», come non per niente suona il titolo della sua prima raccolta, ma i suoi inizi bucolici non parevano staccarsi radicalmente dall'edonismo regionale di tanto elegante surrealismo domestico. Soltanto le successive decisioni di approfondimento dovevano far conoscere in quell'umanistico zelo la conservazione letteraria come preconditione allo scavo, la dilatazione del municipio in cronotopo.⁸

In questa fase il poeta si muove nel suo microcosmo circoscritto, ancora più chiuso e assediato, perché a Pieve di Soligo c'è un cerchio di colline e la selva del Montello è piena di solchi e tracce di guerra. Si stabilisce da subito l'equivalenza tra questo microcosmo e il macrocosmo circostante, il mondo dove dovrebbe esistere la storia, con il suo procedere progressivo. Ma la storia appare bloccata, oggi come ieri, da un intrico di caos e di violenza. Ecco perché anche il rapporto quasi fisico, il legame con la terra d'origine deve tornare ad uno stadio quasi residuale, ad una interrogazione arcaica del mondo, da cui spremere il linguaggio. Forse all'altezza de *La Beltà* e poi del *Galateo*, Zanzotto si accosta alla parola come un mago. Si pensi al mago del *Mondo magico* di Ernesto De Martino, che lotta sulla soglia con gli spiriti del tutto, ancora nel caos originario, da cui solo la magia, grado zero del simbolico, si affaccia ad un mondo in qualche modo distinto e delimitato. Gli antichi credevano che i poeti fossero anche dei maghi e per questo Omero è cieco. Egli non deve vedere le cose, ma aldilà delle cose con la vista misteriosa che penetra nel profondo del tempo e dello spazio, là dove abitano gli dei e i morti. Come la Sibilla con il ramo d'oro, il poeta penetra nell'abisso con la magia della parola e ogni volta rinnova il rischio della dissoluzione, dell'annientamento da parte delle forze oscure del mondo. Ecco perché il poeta torna alla poesia come elemento concreto, fattuale, lavoro di sillabe e di suoni, ogni volta ricominciando la magia della separazione del senso, riesplorando a tastoni, alla cieca, la terra, materia dell'origine, unico oggetto rimasto a dare concretezza a chi vuole ad ogni costo scampare la minaccia della dissoluzione nel nulla, sempre in agguato.

In un incontro avvenuto alla Società Letteraria di Verona in occasione della uscita del *Galateo*, nel lontano 1979, il poeta ha parlato a lungo della sua condi-

⁸ Vedi Gianfranco Contini, *Prefazione a A. Zanzotto, Il Galateo in bosco*, Mondadori, Milano, 1978, p.6.

zione creativa, un discorso che ho avuto la fortuna di seguire dal vivo e che mi pare che anche oggi, a tanta distanza di tempo, contenga la chiave per accedere a quella fase lontana, ma forse necessaria che prese forma proprio ne *La Beltà* e poi nel *Galateo*, ma che perdura come humus vitale anche dopo.

D'altra parte oggi Zanzotto, che ha compiuto da poco ottant'anni, conferma almeno un elemento, ma fondamentale, della sua quasi sconfessata stagione di avanguardia:

Io ho sempre creduto che il significante sia una fonte infinita di significati. Basti pensare alla *Divina Commedia*: l'obbligo di costruire delle terzine libera delle immagini straordinarie, guida a creazioni che vengono per la pura spinta del significante, del suono. Qualsiasi tipo di espressione che intenda avere un minimo di creatività ha a che fare con questo fenomeno.⁹

E conferma anche il suo rapporto con la terra d'origine, eterno femminile e caverna, dove ogni sillaba poetica si immerge, rinnovando una simbiosi che gli anni e le vicende della storia di questi luoghi hanno reso sempre più difficile.

Così nella selva del Montello, nei suoi solchi dove c'è il ricordo del sangue delle battaglie, nei campi profanati dalle villette della lottizzazione e nel sacro recinto dove resistono gli ultimi boschi, solo lì, in quei grumi di terreno, in quell'humus di esistenze arboree e umane, fatto di sofferenza e di minaccia, il poeta, come l'antico mago, ritrova la traccia intermittente, i segnali da decifrare della esistenza del mondo. Secondo Zanzotto, bisogna leggere il grafema della storia nei segni geografici, nel paesaggio grafato dal passaggio fragile dell'uomo, poiché le parole mentono, collezionano stereotipi, non verità. Tutto il paesaggio veneto è pieno di ricordi, selve e campi botanizzati, denotati figurativamente e poeticamente: qui, nel bosco del Montello, il Della Casa scrisse il suo *Galateo* e ad ogni radura si spalancano i paesaggi di Bellini, Giorgione, Tiziano.

Ma al poeta non giovano queste infinite rifrazioni che dagli specchi della memoria illuminano la pagina scritta; la sua parola preferisce strisciare sul fondo alla ricerca dei solchi, della ferite rimaste in una natura non classificata, non letteraria, di cui si deve indovinare la voce misteriosa, interrotta, aurorale. Il linguaggio, in questa catabasi, non perde la sua nobiltà, ma affronta il rischio della dissoluzione nella presenza dell'"altro" e della sua elementare, tremenda sacralità. Tutta la poesia di Zanzotto, ci pare rechi la traccia del rischio di morte e di dissoluzione, anche quest'ultimo libro *Sovrimpressioni*. Sul paesaggio amato e i suoi lineamenti che quasi più non si distinguono sotto l'avanzare del cemento e dei ca-

⁹ Vedi ancora la citata intervista a Franco Marcoaldi.

pannoni, si sopra-imprimono delle “istantanee”, mentre percorsi e mappe coerenti scompaiono sepolti.

Così si rinnova da sempre nel balbettio delle sillabe, nelle allitterazioni, in cui significante e significato tentano di sciogliersi e ritrovarsi, nella congerie del linguaggio privato o dello slogan, nella lingua scientifica e nelle sue apparenti astruserie, nella patina affettuosa del dialetto, una cerimonia di iniziazione: discesa nel cuore delle cose, dissolvimento e riscatto. Ma solo in questa dialettica mortale si recupera la possibilità di «scrampare» (il termine è zanzottiano), di uscir fuori dal “campo” dei condizionamenti, perché, sono sempre parole di Zanzotto, il poeta non può che essere «un interprete emozionale del mondo».

Ma torniamo ora al testo di *Oltranza, oltraggio*. L'ultimo verso, «l'oltraggio», isolato nella frase nominale, ripropone l'ambiguità del significato, agganciandolo alla radice etimologica del significante, in una sorta di richiamo alla notazione più frequente in tutto il testo: più in là, ripetuto più volte. Anche «outré» vuol dire spinto, mentre «fotti il campo» è una translitterazione dal francese e vuol dire squagliarsela in un linguaggio gergale. Tutti i segnali linguistici molteplici e disgregati di questo «oltre» rimandano ad un orizzonte oscuro e invisibile e tutti alludono alla inafferrabilità, intangibilità, disidentificazione. Ma accanto alla indicazione di un “oltre”, si profila parallela e coincidente quella di uno sprofondamento:

ti vedo nel fondo della mia serachuscura/e sprofondi e strafai in te sempre più in te/dece-
di verso/nel tuo sprofondi.

Un equivalente del cuore come interiorità non esplorabile e spaurita dei due testi romantici? O piuttosto la cavità terragna dove il poeta “ctonio” sprofonda nell'infinita oscurità del tutto? Questo spazio non è misurabile, ma non è il nulla eterno, o il mare dell'essere. Piuttosto un infinito concreto, materico, ove la parola scava i suoi cunicoli nel buio senza orizzonti, come una talpa cieca che costruisce il suo frammentario e caotico universo solo con i ciottoli e la terra di un'oscillante, saltabecante avanzare.

L'indeterminatezza dello spazio-tempo senza confini non si esprime nelle metafore della «quiete» o del «naufragio», ma nell'«oltranza» di un oggetto sempre irraggiungibile, percepito non in confronto a qualche entità contraria misurabile, come lo scorrere del tempo o della vita, ma in una commistione caotica e senza direzione, appunto lo sprofondamento come immersione nella totalità, di brillii esplosivi, sfrigolii inconsueti, mentre l'oltre «salta, saltabecca» come un animale «feroce», o un insetto perverso, «inconsuete nonnulla».

Scrive Montale nella prefazione a *La beltà*:

La sua sfiducia nella parola è tanta che si risolve in una felice commistione lessicale. A lui tutto serve : le parole rare e quelle dell'uso e del disuso; l'intarsio della citazione erudita e il perpetuo ribollimento del calderone della streghe.

E torniamo, con l'autorevole viatico di Montale, al tema della magia, per quanto stregonessa! Di fronte alla domanda fondamentale, al possibile/impossibile rapporto tra io e mondo, la poesia non riesce più neppure a esistere dentro il magico specchio del linguaggio. Piuttosto che un'esistenza fragile e riflessa, la sua è una "resistenza": il linguaggio poetico non fornisce più alcuna immagine compiuta, "resiste", immerso nel caos indistinto e con lui è naufragato senza dolcezza anche l'io del poeta, mentre cerca, come Teseo nel labirinto, il filo che lo possa condurre fuori.¹⁰

Se ora paragoniamo la sillabazione ripetuta e singhiozzante dell'*Oltranza, oltraggio* ai balbettii giocosi della avanguardia, sentiamo con il poeta che questa dizione frantumata e ripetuta è infinitamente seria:

Questo è l'io che mi desti, madre e che ora
appena riconosco, né parola, né forma, né ombra.

10 «Si è nel labirinto, si è qui per tentare di sapere da che parte si entra, si esce, e si vola fuori. Per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione (in senso etimologico e ultra)» in F. Camon, *Andrea Zanzotto*, in *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano, 1976, pp. 160-1.

Culture

Islam

Fede e Potere

di Giancamillo Ederle

1. Terminologie nell'Islām

Il termine *Islām* deriva dalla quarta forma del verbo *salama*, vale a dire *aslama*, che significa “affidarsi completamente, rassegnarsi alla volontà di Dio”, da cui l'altro significato di “professare la religione della rassegnazione, dell'Islām, essere o farsi musulmano (muslim)”¹. *Islām*, voce verbale del verbo *aslama*, significa quindi abbandono, sottomissione, rassegnazione fidente alla volontà di Dio e per questo indica in senso lato tutti coloro i quali si abbandonano incondizionatamente alla volontà di Dio. Questo implica due considerazioni che devono essere tenute presenti: il significato molto ampio del termine *Islām* e la differenza d'uso dei due termini musulmano e maomettano.

Ringrazio il Prof. Massimo Campanini, docente di Storia della Filosofia Islamica presso l'Università degli Studi di Milano, i cui seminari di specializzazione tenuti presso l'Università degli Studi di Urbino mi hanno consentito di approfondire temi da me già studiati in passato e di acquisire una maggior competenza in materia.

Le note esplicative, che potrebbero sembrare superflue agli studiosi della materia, vogliono essere un aiuto per coloro che non ne hanno padronanza.

1 A. De Biberstein Kazimirski, *Dictionnaire Arabe-Français*, Ristampa anastatica (1944) dell'ed. Beyrouth-Paris, Librairie du Liban - Maisonneuve, 1860 (da qui si abbrevierà *Dictionnaire*), I, pp. 1130-1131. Dalla voce verbale *salama*, che tra i suoi vari significati contempla “essere sano e salvo, essere o rimanere intatto, integro”, deriva il sostantivo *silm*, “pace, sicurezza, salvezza” e il termine *salām* che significa “pace, stato di colui che è sano e salvo”, ma anche “saluto”. Cfr. R. Traini, *Vocabolario Arabo-Italiano*, Roma, Istituto per l'Oriente (IPO), 1966 (da qui si abbrevierà *Vocabolario*), p. 602. Per quanto concerne i vocaboli arabi traslitterati, si danno alcune brevi indicazioni relative alla pronuncia: le lettere *t* e *d* si pronunciano rispettivamente come la *th* inglese di “the” e “then”; la *ġ* come la *g* palatale in “giorno”; la *ĝ* è *g* dura, simile al suono prodotto dal gargarismo; la *h* è *h* aspirata dell'inglese “home”, la *ḥ* è *h* aspirata dell'inglese “house”, mentre la *ḥ* è simile alla jota spagnola e somiglia alla *h* aspirata, ma con una specie di raschio della gola; la *š* corrisponde al suono *sc* di “sci”; la *z* è si pronuncia come la *s* di “rosa”; la -‘- è un suono gutturale, una contrazione della laringe che si lega alla vocale o alla consonante che segue; le consonanti con puntino sottostante sono enfatiche delle rispettive lettere; le vocali *ā ī ū* vanno pronunciate lunghe.

Dalla radice *S L M*, il suo participio attivo di quarta forma, *muSLiM*, musulmano, “colui che si affida, si abbandona, si sottomette e si rassegna interamente alla volontà di Dio”, ha un significato molto esteso perché è un termine che coinvolge tutti coloro che praticano il monoteismo. I musulmani sono coloro che praticano l’Islām ma, nell’ottica dei musulmani, tutti coloro che praticano una religione del Libro, tutti coloro che professano sinceramente l’adesione al monoteismo sono predisposti a divenire *muslim*².

La seconda osservazione da farsi sul termine musulmano in particolare e sull’Islām in generale riguarda la differenza semantica dei due termini musulmano e maomettano. Soprattutto nella vecchia orientalistica si tendeva a classificare i musulmani (coloro che professano l’Islām) come maomettani. Questo è un termine improprio. In proposito vi è una tradizione di scrittura e di critica. In effetti certi orientalisti hanno scritto importanti libri che portano questa terminologia nel titolo³, ma il musulmano afferma di essere musulmano e non maomettano. Quando viene sottolineato l’aspetto del maomettanesimo è come se si sottolineasse che i musulmani adorano Maometto e questo non è assolutamente vero. Dire maomettanesimo sarebbe come dire Cristianesimo, ma mentre i cristiani adorano Cristo perché ritengono che Cristo sia il figlio di Dio, il Dio incarnato, i musulmani non adorano Maometto, non sono i suoi “fedeli”, ma adorano Dio, l’unico degno di adorazione.

Il termine Islām sottolinea il fatto di essere una religione monoteistica, vale a dire che professa la credenza in un unico Dio. Come rigore monoteistico è più vicino all’Ebraismo che al Cristianesimo perché, mentre il Cristianesimo introduce l’idea della Trinità, l’Islām sottolinea in modo estremamente vigoroso la necessità di evitare di attribuire una moltiplicazione all’essenza di Dio, evidenziandone invece l’aspetto di unicità, anche sulla base di taluni versetti coranici, il più importante dei quali è quello della *sūra* 4:171. In essa si legge:

-
- 2 Secondo la scuola teologica mu’tazilita, in base a una tradizione del Profeta che vedremo oltre, ogni bambino nasce naturalmente musulmano ma, dopo la sua nascita, viene corrotto nella religione dai suoi familiari, dai genitori. D. B. MacDonald, *Fitra*, Encyclopédie de l’Islam, Leyde-Paris, E. J. Brill/G. R. Maisonneuve, II, 1965, Nouvelle édition (da qui si abbrevierà EI²), p. 953. Sulla derivazione del termine “musulmano” si veda S. Noja, *Storia dei popoli dell’Islām, I, Maometto Profeta dell’Islām*, Cles (TN), A. Mondadori Editore, 1999 (da qui si abbrevierà *Maometto*), pp. 124-125.
 - 3 Hamilton Gibb è autore del libro *Mohammedanism: An Historical Survey*, London, Oxford University Press, 1964 (prima edizione 1949); in edizione italiana: H. Gibb, *L’Islamismo*, trad. di M. T. Dal Pozzolo, Bologna, Società editrice il Mulino, 1970.

Credete dunque in Dio e nei suoi Messaggeri e non dite: “Tre!” Basta! E sarà meglio per voi! Perché Dio è un Dio solo, troppo glorioso e alto per avere un figlio!⁴

Nella *sūra* 5:72-73 si legge ancora:

Certo sono empì quelli che dicono: “Il Cristo, figlio di Maria, è Dio” mentre il Cristo disse: “O figli di Israele! Adorate Dio, mio e vostro Signore” E certo chi a Dio dà compagni, Dio gli chiude le porte del paradiso... - ⁷³ E sono empì quelli che dicono: “Dio è il terzo di Tre” Non c’è altro dio che un Dio solo, e se non cessano di dire simili cose un castigo crudele toccherà a quelli di loro che così bestemmano.

Un riferimento alla Trinità si trova nel versetto 5:116 che dice:

E quando Dio disse: “O Gesù figlio di Maria! Sei tu che hai detto agli uomini: ‘Prendete me e mia madre come dèi oltre a Dio?’”...

ma sembra non essere intesa nel senso di Padre, Figlio e Spirito Santo, ma di Padre, Gesù e Maria. Nella stessa *sūra* Gesù nega questa associazione agli dèi e si ritrae di fronte all’empia bestemmia della Trinità, rispondendo:

Gloria a Te! Come mai potrei dire ciò che non ho il diritto di dire? Se lo avessi detto Tu lo avresti saputo: Tu conosci ciò ch’è nell’intimo mio, e io non conosco ciò che è nell’intimo Tuo. Tu solo sei il fondo conoscitor degli arcani!⁵

Nella tradizione dell’Arabia preislamica, al momento della venuta di Maometto, esistevano già dei monoteisti, esistevano delle minoranze ebraiche e dei cristiani all’interno della Mecca e di Medina⁶. Questi monoteisti vengono chiamati nel *Corano* e nella tradizione dell’Islām *ḥanīf* pl. *ḥunafā’*, monoteista,

4 Per la traduzione delle *sūre* coraniche ci si atterrà a *Il Corano*, trad. di A. Bausani, Firenze, Sansoni, 1978 (da qui si abbrevierà *Cor.*).

5 Cfr. Bausani, *Cor.*, pp. 537-538, dove si legge che ‘la questione fu ed è oggetto di interminabili dispute fra i cristiani, che rimproverano a M. [Muḥammad] ignoranza delle Scritture, e i musulmani, che ora per lo più rispondono che “di fatto” la vera trinità cristiana è quella, data l’enorme importanza del culto di Maria’.

6 Nell’Arabia preislamica il Cristianesimo “si trova un po’ qua e un po’ là, non in località precise come l’Ebraismo, diffuso invece maggiormente presso i sedentarii”. Un Cristianesimo quindi disperso e affidato ai singoli. Alla Mecca è poco esteso e più che mai affidato ai singoli e per lo più diffuso tra gli schiavi soprattutto etiopi. Secondo Noja “parrebbe quindi che nell’Arabia preislamica le due religioni monoteistiche si siano diffuse

seguace della religione di Abramo, termine coranico che indica colui che professa l'unicità di Dio senza essere musulmano, vale a dire senza aver ricevuto quella illuminazione e quel sigillo della rivelazione che è l'Islām. Essi avrebbero preparato e anticipato l'Islām che si presenterà come il 'vero' monoteismo⁷. Usare il termine maomettanesimo diventa pertanto estremamente erroneo non solo da un punto di vista semantico, ma anche da un punto di vista concettuale. Tutto questo non significa comunque che i musulmani non considerino il profeta Maometto come uomo perfetto: Maometto è uomo perfetto perché tutto ciò che ha detto o fatto, cioè gli *aḥādīṭ* (sing. *ḥadīṭ*) contenuti nella *Sunna* (il comportamento, il modo di agire del Profeta), sono modello normativo a cui tutti i credenti debbono adeguarsi ed il suo esempio deve essere seguito fin nei minimi particolari⁸. Uno dei più grandi teologi

lungo due strade diverse: una, basata sulla conversione del singolo, sostenuta dall'essenziale carica religiosa e missionaria del Cristianesimo... e l'altra, serrata sul non mai perduto binomio 'un popolo una fede', caratteristico dell'Ebraismo". Si veda in merito Noja, *Maometto*, cit., pp. 70-88.

- 7 Cfr. R. Caspar, *Cours de Théologie Musulmane*, Roma, Pontificio Istituto di Studi Arabi e Islamici (PISAI), 1978 (da qui si abbrevierà *Théologie*), I, p. 10, dove si legge che questa opinione è oggi messa in dubbio ma, a suo avviso, resta plausibile. In Kazimirski, *Dictionnaire*, cit., I, p. 504, alla voce *ḥanīf* si legge "Attaché à la vrai foi, au culte d'un seul Dieu, à la religion d'Abraham", mentre in Traini, *Vocabolario*, cit., p. 251, si legge: "monoteista; seguace della religione di Abramo".
- 8 L'insieme degli *aḥādīṭ* (sing. *ḥadīṭ*), le tradizioni, cioè il "«contegno del Profeta» espresso con detti e fatti tramandati dalla tradizione... si chiama *sunna* (letteralmente... «modo di fare», «modo di vita»)". Il *ḥadīṭ* è composto dal testo (*matn*) della tradizione che può essere una parola, un costume o anche un silenzio del Profeta di fronte a una certa domanda o a un certo fatto, e dalla catena ininterrotta di garanti e testimoni, *isnād* (letteralmente "appoggio", "sostegno", "fondamento"), che si sono trasmessi queste tradizioni orali e che seguono all'indietro fino al primo testimone che ha visto o udito il Profeta. Gli *aḥādīṭ* hanno il compito di spiegare un testo oscuro del *Corano* e di completare i suoi silenzi. Le sei principali raccolte si può dire comprendano tutto il *Corpus Juris Canonici* islamico. Si veda A. Bausani, *Islam*, Milano, Aldo Garzanti Ed., 1980, pp. 14, 38-39; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 67. Sugli *aḥādīṭ* si veda anche I. Goldziher, *Études sur la tradition islamique*, Paris, Maisonneuve, 1952; El Bokhari, *L'authentique tradition musulmane. Choix de hadiths*, a cura di H. Bosquet, Paris, Fasquelle, 1964; A. Guillaume, *The Traditions of Islam*, Beirut, Khayats, 1966; al-Bukhārī, *Deti e fatti del Profeta dell'Islam*, a cura di S. Noja, V. Vacca e M. Vallaro, Torino, UTET, 1982; Centro Islamico, *Corano e Ḥadīṭ*, Milano, Centro Islamico, 1986; An-Nawawī, *Il Giardino dei Devoti (Deti e fatti del Profeta)*, a cura di A. Scarabel, Trieste, Società Italiana Testi Islamici, 1990; J. Burton, *An Introduction to the Hadith*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.

dell'Islām, Abū Ḥamīd Muḥammad al-Ġazālī (1058-1111)⁹, la cui dottrina è generalmente ammessa in ambito sunnita all'interno dell'ortodossia islamica, diceva che bisognava seguire l'esempio del Profeta anche nelle cose più semplici e comuni perché la purificazione esteriore, di cui Maometto è stato "esemplare", è necessaria ed è preliminare indispensabile alla purificazione interiore. Per al-Ġazālī seguire la *Sunna* narrata negli *aḥādīṭ* conduce gli uomini a una sorta di perfezione di vita. Questo lo dice chiaramente anche la *sūra* 33:21 del *Corano*:

Voi avete, nel Messaggero di Dio, un esempio buono, per chiunque spera in Dio e nell'Ultimo Giorno e molto menzioni Iddio!

Imitatio Muḥammadis è pertanto un dovere vincolante per ogni credente e per realizzare tale imitazione sono nate le grandi raccolte più o meno autentiche di tradizioni (*aḥādīṭ*), detti e fatti attribuiti esemplarmente al Profeta, tuttavia Maometto è e rimane soltanto un uomo¹⁰. Nella *sūra* 6:50 egli infatti dice:

Dì: "Io non vi dico: 'Ho in mio potere i tesori di Dio'. Io non conosco gli arcani dell'aldilà. Io non vi dico di essere un angelo: io non seguo che quel che m'è rivelato"...

9 Abū Ḥamīd Muḥammad al-Ġazālī (anche al-Ġazzālī) nacque nel 450/1059 a Tūs, nel Khorosan, ove morì nel 505/1111 all'età di cinquantadue anni, ancor più giovane di Avicenna. Scrittore musulmano di teologia, mistica, diritto, filosofia, egli è stato una delle più forti personalità, uno degli ingegni più sistematici che abbia avuto l'Islām. Egli ha fissato per alcuni secoli l'ortodossia musulmana. La tradizione musulmana gli ha decretato il titolo di "la prova dell'Islām", nel senso di criterio dell'Islām autentico. Cfr. H. Corbin, *Storia della filosofia islamica*, Milano, Adelphi Edizioni, 1989, pp. 184-185; D. Santillana, *Istituzioni di Diritto Musulmano Malichita*, Roma, IPO, 1938 (da qui si abbrevierà *Istituzioni*), II, p. 645; Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 95-100. Sulla vita di al-Ġazālī si veda inoltre W. R. W. Gardner, *An account of al-Ghazzālī's life and works*, Madras, Allahabad, 1919; 'Abd al-Raḥmān al-Badawī, *Mu'allafāt al-Ġazālī*, al-Qāhira, 1961. Sul pensiero e le opere di al-Ġazālī si veda al-Ġazālī, *Ihyā' 'ulūm al-dīn*, al-Qāhira, Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī, 1939; A. J. Wensinck, *La pensée de Ghazali*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1940; 'Abd al-Raḥmān al-Badawī, *Mu'allafāt al-Ġazālī*, cit.; H. Laoust, *La politique de Ghazali*, Paris, Geuthner, 1970; al-Ghazali, *Scritti scelti*, a cura di L. Veccia Vaglieri e R. Rubinacci, Torino, UTET, 1970; al-Ghazālī, *Kitāb al-arba'īn fī uṣūl al-dīn* ("Il libro dei quaranta principi della religione"), al-Qāhira, Maktabat al-Jundī, 1980; R. Caspar, *Traité de théologie musulmane*, Rome, PISA I, 1987, *al-Ghazālī* pp. 191-201; F. M. Richard, *Al-Ghazali and the ash'arite school*, Durham, Duke University Press, 1994; M. Campanini, *Al-Ghazzali*, a cura di S. H. Nasr e O. Leaman, in "History of Islamic Philosophy", London-New York, Routledge, 1996, vol. I, pp. 258-275; al-Ghazali, *Le Perle del Corano*, a cura di M. Campanini, Milano, Rizzoli, 2000.

10 Cfr. Bausani, *Cor.*, p. 626.

dove con grande sincerità confessa la sua piena ed assoluta umanità. Maometto non ha mai negato di essere soggetto ad errori, pertanto non è in alcun modo divino e non può in alcun modo essere adorato perché l'adorazione spetta unicamente a Dio¹¹.

2. Specificità dell'Islām

L'Islām è una religione che può essere qualificata da sei attributi: è religione naturale, del Libro, profetica, giuridica, antidogmatica, religione sociale e politica.

2.1 *Islām, religione naturale*

Il concetto di «religione naturale» per i musulmani riguarda essenzialmente il monoteismo: l'uomo è infatti per sua 'natura' incline al monoteismo e la naturalità della religione dipende da questa sua inclinazione immediata ed innata. "La credenza in Dio e in un Dio unico, è inscritta nella natura stessa dell'uomo tale quale Dio l'ha creato (fitra), perché [ancor] prima della sua nascita [l'uomo] ha già concluso con Dio, nella pre-eternità, un patto di monoteismo (Corano 7, 172-173)"¹².

Una tradizione profetica dice che ogni bambino nasce nella religione della *fitra*, della natura (ma anche 'secondo il piano di Dio'), sono poi i genitori a farne un ebreo, un cristiano o un mazdeo (o zoroastriano). La scuola teologica mu'tazilita¹³ ha interpretato questo *ḥadīth* sostenendo che ogni bambino nasce

11 La peccabilità e la fallibilità del Profeta è riscontrabile in diversi versetti coranici; si veda in proposito Bausani, *Cor.*, p. 530. Per una maggior conoscenza del Profeta si veda A. Guillaume, *The Life of Muhammad*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1955 sgg.; F. Gabrieli, *Maometto e le grandi conquiste arabe*, Milano, Il Saggiatore, 1967; M. Rodinson, *Maometto*, Torino, Einaudi Editore, 1973; W. Montgomery Watt, *Muhammad, Prophet and Statesman*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1974 sgg. e dello stesso autore *L'Islam - Maometto e il Corano*, Milano, Jaca Book, 1981; M. Ibn Garir Al-Tabari, *Vita di Maometto*, a cura di S. Noja, Milano, Rizzoli, 1985; S. Noja, *Maometto. Profeta dell'Islam*, Milano, Mondadori, 1985; Centro Islamico, *Muhammad Profeta di Dio*, Milano, Centro Islamico, 1987; M. Lings, *Il profeta Muhammad. La sua vita secondo le fonti più antiche*, Trieste, Società Italiana Testi Islamici, 1988; C. Lo Jacono, *Maometto l'inviato di Dio*, Roma Edizioni Lavoro, 1995; G. Vercellin, *Maometto. Il profeta dell'Islam e la parola di Dio*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2000; G. Mandel, *Maometto. Il profeta*, Milano, Mondadori, 2001.

12 Caspar, *Théologie*, cit., II, p. 26.

13 Anche se la scuola teologica aš'arita è generalmente abbracciata dall'ortodossia islamica

naturalmente musulmano, ma dopo la sua nascita viene corrotto nella religione dai suoi familiari, dai genitori. L'educazione e la nascita geografica vengono per questo ad assumere, in ambito teologico, un'importanza decisiva. Al-Ġazālī pensa che i dati primari della coscienza, quali l'esistenza del Dio unico, la Profezia e l'Ultimo Giorno, siano iscritti da Dio nel cuore dell'uomo sin dalla nascita: la credenza in un unico Dio, nel suo Profeta e nel Giudizio Finale, cioè la fede, l'*imān*, induce quindi a credere che l'autentica religione sia la religione naturale che si identifica con l'Islām¹⁴.

sunnita, la scuola teologica mu'tazilita è vera creatrice della scienza teologica musulmana e del suo nome, l'*'ilm al-Kalām*, la scienza della Parola, che fonda i suoi principi sull'uso della ragione per spiegare, difendere e illustrare la Rivelazione. I mu'taziliti sono stati condannati per alcuni secoli come eretici ed esclusi dall'ortodossia musulmana. La dottrina mu'tazilita crede in una fondazione razionale e in qualche modo aprioristica sia dei principi etici sia delle indicazioni religiose. Il Caspar dice che, in relazione agli atti umani e al rapporto tra la Onnipotenza di Dio e la libertà dell'uomo, si è dovuto attendere il XX secolo, in un clima di civilizzazione moderna, affinché l'Islām sunnita osasse fare appello al mu'tazilismo e coltivare la sua infatuazione per la ragione. Per i modernisti l'aš'arismo è morto e, coscientemente o istintivamente, tutto l'Islām moderno è mu'tazilita. Si veda Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 73-83, 117. Sulla teologia islamica si veda J. Van Ess, *Une lecture à rebours de l'histoire du mu'tazilisme*, in "Revue des Études Islamiques", 1978 e 1979; L. Gardet e G. C. Anawati, *Introduction à la théologie musulmane*, Paris, Vrin, 1981; F. J. Peirone e G. Rizzardi, *La spiritualità islamica*, Roma, Studium, 1986; R. Caspar, *Traité de théologie musulmane*, Rome, PISAI, 1987; D. Gimaret, *La doctrine d'al-Ash'arī*, Paris, Puf, 1990; M. Fakhry, *Ethics in Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1994; W. Montgomery Watt, *Islamic Philosophy and Theology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995; C. A. Gilis, *Lo spirito universale dell'Islam. Considerazioni sulla dottrina coranica della scienza sacra*, Rimini, Il Cerchio Iniziative Editoriali, 1999; Ibn Abd al-Wahhab, *L'unicità divina*, a cura di S. Noja, trad. di V. Colombo, Novara, Fondazione Fermi Noja Nosedà, 2000; V. Colombo, *Sifah e Hal: teoria dell'unicità divina nel pensiero mu'tazilita*, Milano, ISI Università Cattolica, 2000. Sulla filosofia islamica, oltre a H. Corbin, *Storia della filosofia islamica*, cit., si veda W. Montgomery Watt, *Islamic Philosophy and Theology*, cit.; A. Badawi, *Histoire de la philosophie en Islam*, Paris, Vrin, 1972, 2 voll.; C. Baffioni, *Filosofia e religione in Islam*, Roma, la Nuova Italia Scientifica, 1997; M. Hernandez Cruz, *Storia del pensiero del mondo islamico*, Brescia, Paideia, 3 voll., 1999-2001.

- 14 Poiché il *ḥadīṭ* dice che sono i genitori a fare del bambino un ebreo, un cristiano o un mazdeo, ma non dice che sono loro a farne un musulmano, questo potrebbe far supporre che tutti nasciamo già musulmani, perché l'Islām è la religione naturale di tutti gli uomini, la religione della natura (*dīn al-ḥiṭra*). Come suggerisce il Bausani, si deve però usare prudenza nel considerare questa "religione naturale" in un senso troppo razionalistico o rousseauiano. Questo *dīn al-ḥiṭra* va comunque inteso non nel senso che l'Islām non sia religione di origine rivelata, cioè soprannaturale, ma nel senso che l'Islām è religione che corrisponde alle tendenze profonde dell'uomo. Bausani aggiunge che 'la concezione coranica di *ḥiṭra* è nettamente teocentrica (sì che giudiziosamente l'espressione "nella *ḥiṭra*" del sopra citato *ḥadīṭ*

Quando nasce un bambino gli viene sussurrato nell'orecchio il nome di Dio pronunciando la *baslama*, “Nel nome di Dio, clemente misericordioso!”¹⁵, e la *šahāda*, la professione di fede, “Professo che non v'è altro dio che Dio (*Allāh*) e che Muḥammad è l'Inviato di Dio”. La prima parola che il nuovo nato sente è *Allāh* e in questo modo diventa autenticamente musulmano.

Il brano coranico 30:30 può chiarire meglio il senso di *Islām* quale religione naturale. Si legge:

Drizza quindi il tuo volto alla vera Religione, in purità di fede, Natura prima in cui Dio ha naturato gli uomini.

Il *Corano* dice *fiṭra* in cui Dio *faṭara*, ha naturato (che implica un creare attivo di Dio, una maniera di creare o di essere creato) gli uomini. Se nella lingua araba *fiṭra* indica più il senso dell'indole, del carattere, nel *Corano* assume invece una sfumatura di “creazione”. Il *Corano* dice chiaramente che la vera religione, l'*Islām*, è la *fiṭra* in cui Dio *faṭara*, cioè in cui *Allāh* ha prodotto tutti gli esseri umani¹⁶. Questo senso, questa percezione di trovarsi all'interno di una religione naturale, a misura d'uomo secondo una certa apologetica musulmana moderna, è l'elemento, il motivo fondamentale per cui i musulmani sono convinti di professare la vera religione. Il versetto 5:3, che secondo alcuni esegeti islamici sarebbe stato rivelato poco prima della morte del Profeta, durante il “pellegrinaggio d'addio”, dice:

Oggi v'ho reso perfetta la vostra religione, e ho compiuto su voi i Miei favori, e M'è piaciuto di darvi per religione l'*Islām*.

Questi due versetti evidenziano non solo il fatto che l'*Islām* sigilla le altre religioni, ma soprattutto che l'*Islām* è la religione naturale in cui gli uomini si

fu tradotta dal Mac Donald non “nella religione naturale” ma “secondo il piano di Dio”). Bausani, *Cor.*, p. 619. Cfr. D. B. MacDonald, *Fiṭra*, *EP*, II, pp. 953-954; M. Campanini, *Islam e politica*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1999 (da qui si abbrevierà *Islam*), p. 52; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 98; *ibid.*, II, p. 6.

15 La *baslama*, formula devozionale, viene usata come introduzione sacralizzante nelle varie occasioni della vita e si trova premessa a tutte le *sūre* del *Corano*, eccettuata la IX. Cfr. Bausani, *Cor.*, p. 501.

16 La traduzione del termine *fiṭra* non è propriamente la traduzione del termine ‘natura’ perché natura in arabo si dice *ṭabī'a*, con cui si intende essenzialmente la natura esteriore (gli alberi, le piante, gli animali, i sassi, cioè il mondo naturale in generale). In Traini, *Vocabolario*, cit., alla voce *ṭabī'a* si legge “natura (*in ogni accezione*)”, mentre alla voce *fiṭra*: “natura, indole, temperamento, carattere”. Cfr. Bausani, *Cor.*, p. 619.

trovano a vivere, “un ritorno alla legge naturale, alla fede primitiva dei patriarchi (Noè o Abramo), corrotta e adulterata nei secoli da Ebrei e Cristiani”¹⁷.

2.2 *Islām, religione del Libro*

Se il Cristianesimo è la religione di Gesù Cristo e l'Ebraismo è la religione della Parola di Dio “incarnata” in un popolo, nella sua storia e nella sua vita, l'Islām è la religione della Scrittura. «Religione del Libro» sta a significare che la religione islamica è contenuta in un libro, *al-Kitāb*, e tutto ciò che è scritto è scritto nel Libro, il *Qur'ān*. Il suo significato di “recitazione o lettura ad alta voce” da Muḥammad assunse un senso religioso particolare: recitazione salmodiata dei brani, il testo stesso dei brani e il complesso di tutte le rivelazioni da lui ricevute; in base a quest'ultimo significato *al-Kitāb* venne chiamato *Corano*, il Libro sacro dell'Islām¹⁸.

17 Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 7. Sui vari aspetti dell'Islām si veda F. Rahman, *La religione del Corano*, Milano, Il Saggiatore, 1968; A. Miquel, *L'Islam - Storia di una civiltà*, Torino, SEI, 1973; S. H. Nasr, *Ideali e realtà dell'Islam*, Milano, Rusconi, 1974; S. H. Nasr, *Scienza e civiltà nell'Islam*, Milano, Feltrinelli, 1977; T. Fahd, *La nascita dell'Islam e Islam e sette islamiche* in H. C. Puech, *Storia delle religioni*, Roma-Bari, Laterza, 1977, vol. II; A. Bausani, *Islam*, Milano, Garzanti, 1980 sgg.; M. Arkoun e M. Borrmans, *Islam. Religione e società*, Torino, Audiolibri, RAI, 1980; B. Scarcia, *Il mondo dell'Islam*, Roma, Editori Riuniti, 1981; L. Gardet, *Gli uomini dell'Islam*, Milano, Jaca Book, 1981; F. Gabrieli, *L'Islam nella storia*, Bari, Dedalo, 1984; H. C. Puech, *Storia dell'Islamismo*, Bari, Laterza, 1986; S. Noja, *L'Islām e il suo Corano*, Milano, Mondadori, 1988 sgg.; M. Rodinson, *Il fascino dell'Islam*, Bari, Dedalo, 1989; A. M. Di Nola, *L'Islam*, Roma, Newton & Compton, 1989; A. Laroui, *Islam e modernità*, Genova, Marietti, 1992; P. Branca, *Introduzione all'Islam*, Cimisello Balsamo, Edizioni S. Paolo, 1995; G. Filoramo (a cura di), *Storia delle religioni - Islam*, III, Roma-Bari, Laterza, 1995; A. Scarabel, *Islām*, Brescia, Queriniana, 2000; I. Goldziher, *Lezioni sull'Islam*, a cura di A. Cilardo, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 2000; P. Branca, *I musulmani*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2000; K. Armstrong, *L'Islam*, Milano, Rizzoli, 2001; S. Mervin, *L'islam*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Ed., 2001.

18 Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., II, p. 72; C. A. Nallino, *Corano*, Estratto dal Novissimo Digesto Italiano, Torino, UTET, 1959, p. 1. Tra le diverse traduzioni del *Corano* la più usata è quella di A. Bausani, Sansoni, Firenze, 1955 sgg. ora Milano, Rizzoli. Si veda inoltre L. Bonelli, *Il Corano*, Milano, Hoepli, 1^a ed. 1929 sgg.; M. M. Moreno, *Il Corano*, Torino, UTET, 1967. Sul *Corano* si veda anche Centro Islamico, *Corano e Ḥadīṭ*, cit.; J. Jomier, *Il Corano è contro la Bibbia?*, Milano, Nuova Accademia, 1961; P. Magagnini e P. Branca, *Islamismo. Composizione, lingua e stile del Corano, personaggi e riferimenti biblici nel Corano*, 2 voll., Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1995; M. Frizziero, *La cultura del Corano*, Padova, Progetto Editoriale Mariano, 1998; G. Galbiati, *I testi sacri nell'Islam*, Firenze, Libri Atheneum, 1999; Khouri Abdel Theodor, *I fondamenti dell'Islam. Un'introduzione a partire dalla fonte: il Corano*, Bologna, EMI, 1999; M. Guida, *Il credo musulmano secondo il Corano*

L'importanza del Libro scritto nell'Islām è fondamentale. Secondo la scuola teologica aš'arita¹⁹, abbracciata dall'ortodossia islamica sunnita, il *Corano*, o per antonomasia 'Il Libro', è la parola di Dio Altissimo, increata, scritta nei nostri volumi, conservata nelle nostre memorie, letta dalle nostre lingue, udita dai nostri orecchi, ma in questi non incarnata perché il *Corano* non è un libro composto da Muḥammad, ma è presente *ab aeterno* nella sostanza divina, coeterno e coesistente a Dio e da Dio "dettato letteralmente" al Profeta che lo recita. Da tutto l'Islām *al-Kitāb* è considerato un miracolo inimitabile (*Cor.* 17:88), infallibile (*Cor.* 41:42) e destinato a tutti gli uomini (*Cor.* 81:27)²⁰. Nella *sūra* 6:59 si legge:

...non v'è granello nelle tenebre della terra, né nulla d'umido o di secco, che non sia registrato in un Libro Chiaro.

Al-Qur'ān, recitazione di una scrittura, è l'ultima e decisiva Rivelazione della Scrittura eterna. È la Parola di Dio che l'ha "fatto scendere" su Muḥammad

e la *Sunna*, Napoli, Di Salvo, 2000; P. Branca, *Il Corano*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2001; M. L. Cook, *Il Corano*, a cura di R. Tottoli, Torino, Einaudi, 2001.

19 La dottrina teologica aš'arita prende il nome dal pensatore al-Aš'arī (n. 260/873? - m. 324/935?) che agli inizi del X secolo si convertì dal mu'tazilismo al "vero sunnismo". Egli si trovò a combattere su due fronti: da un lato contro i mu'taziliti (propugnatori dell'uso della ragione per spiegare, difendere e illustrare la Rivelazione) per difendere la *Sunna*, la Tradizione, e dall'altro contro i ḥanbaliti che rifacendosi alla lettera, cioè alla fede letteralista nell'interpretazione del *Corano* e degli *aḥādīṭ*, erano contrari all'uso della ragione filosofica in ambito di religione e contestavano ad al-Aš'arī l'impiego del *kalām* (discorso) razionale nella difesa della *Sunna*. Egli sarà l'iniziatore della «via mediana» tra il mu'tazilismo e l'ḥanbalismo, tra la ragione quale criterio della rivelazione e la fede letteralista escludente ogni ragionamento. Egli adotterà su ciascuno dei principali problemi della teologia musulmana una posizione intermedia. Contrariamente alla dottrina mu'tazilita, l'ašarismo crede che ogni obbligazione morale o religiosa sia emanazione diretta della Rivelazione. Pur non potendo generalizzare affermando che l'ašarismo è ed è stato la teologia ufficiale dell'Islām sunnita, si deve ammettere che esso fu la dottrina dominante dal XIII al XX secolo e pur rappresentando al-Aš'arī l'ortodossia per eccellenza, non si deve dimenticare che le formulazioni del credo islamico possono essere diverse e riallacciarsi a qualche altro grande teologo. Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 84-94. Si veda anche D. Gimaret, *La doctrine d'al-Ash'arī*, cit.; M. Fakhry, *Ethics in Islam*, già citato.

20 Cfr. Bausani, *Cor.*, pp. XXXIX-XLI. In Bausani, *Islam*, cit., p. 116 si legge che "è stato fatto notare da qualcuno che il *Corano* sostituisce nell'Islam il «Cristo» del Cristianesimo: è il *Corano* l'essere in cui Dio si incarna come verbo, quindi [ne deriva] la sua particolare glorificazione e la necessità che esso sia eterno, e la tenace e ostinata difesa dell'ortodossia...".

nella “notte benedetta”, la “notte del destino”. Dio recita il *Corano* a Muḥammad, glielo legge, gli spiega i versetti ambigui, li cambia, li abroga o li conferma secondo i casi. Questa Scrittura, luce e guida per i credenti, conferma le scritture anteriori, ma nello stesso tempo le rettifica²¹. Ci sono versetti del *Corano* che dicono che esiste una matrice del Libro e tavole ben conservate. Vengono usate le due espressioni coraniche *Ummu al-Kitāb*, ‘la Madre del Libro’²² e *al-lawḥ al-maḥfūz*, ‘le tavole ben conservate’²³: indicazione esplicita del fatto che accanto a Dio o forse in Dio, vicino a Dio o in Dio stesso (a seconda delle diverse dottrine teologiche), vi è un Libro che deve essere letto e recitato. La *sūra* 13:39 dice:

e Iddio cancella quel che vuole e quel che vuole conferma: a Lui d'accanto è la Madre del Libro.

L’*Ummu al-Kitāb*, la Madre del Libro, rappresenta il “prototipo celeste, l’archetipo celeste” del *Corano*, conservato su tavole ben custodite, una sorta di archetipo eterno²⁴.

Relativamente alle altre religioni riconosciute come tali, l’Islām ritiene non vi possa essere religione rivelata, non vi possa essere autentica religione, se essa non ha come fondamento un libro. Per cui le vere religioni debbono avere tutte un Libro rivelato a fondamento del loro credo e coloro che praticano queste religioni prendono pertanto l’appellativo di *ahl al-Kitāb*, gente del Libro²⁵. Gli

21 Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., II, p. 52.

22 In *Cor.* 3:7 si legge: *Egli è Colui che ti ha rivelato il Libro: ed esso contiene sia versetti solidi, che sono la Madre del libro, sia versetti allegorici.* In *Cor.* 43:3-4 si legge ancora: *Noi ne facemmo un Corano arabo a che per avventura intendiate, - ⁴ ed esso sta scritto presso di Noi nella Madre del Libro, ed è alto e savio.*

23 In *Cor.* 85:19-22 si legge: *Eppure quei che non credono smentiscono tutto - ²⁰ mentre Dio silenzioso li circonda alle spalle, - ²¹ e questa è Lettura Santissima - ²² preservata su tavole pure.*

24 Nell’Islām si è assistito a un dibattito teologico tra mu’taziliti e aš’ariti sulla natura del *Corano*. La scuola mu’tazilita, per meglio garantire l’unicità di Dio, per salvaguardarne l’essenza e per sfuggire a qualsiasi pericolo di politeismo, spogliò Dio di ogni attributo che veniva recepito come sola identica cosa con l’essenza divina e non distinguibile da essa. Poiché il *Corano* increato era concepito come un attributo di Allāh “che parla”, i mu’taziliti giunsero a sostenere che il *Corano* fosse creato (*maḥlūq*). La scuola aš’arita adotta invece la dottrina del *Corano* increato, facendo propria la posizione tradizionale dell’eternità della parola di Allāh, intendendo così non “svuotare” l’essenza di Dio di attributi positivi. Si veda Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 73-100; Bausani, *Cor.*, p. 518; H. C. Puech (a cura di), *L’Islam*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1977, pp. 103-113.

25 In Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 86 si legge: ‘«Coloro che hanno il Libro» (“ahl al-Kitāb”),

ebrei e i cristiani sono chiamati ‘gente del Libro’ perché hanno la *Tōrāh* e il *Vangelo*. I musulmani ritengono che i libri rivelati siano la *Tōrāh* rivelata a Mosè, i *Salmi* rivelati a Davide e il *Vangelo*, *al-Inġīl*, la parola di Dio rivelata a Gesù, non i *Vangeli* poiché è inammissibile che vi siano più libri in quanto il Libro è uno solo, quantitativamente e qualitativamente legato all’unicità della Rivelazione.

Secondo i musulmani Dio ha avvertito la necessità di rivelare il *Qur’ān*, dopo il *Vangelo* e dopo la *Tōrāh*, ed esso non solo sigilla, ma corregge il presunto *Vangelo* e la presunta *Tōrāh*, poiché il *Vangelo* in cui credono i cristiani e la *Tōrāh* in cui credono gli ebrei non sono i veri libri rivelati. Per il credo islamico *Tōrāh* e *Vangelo* sono stati sottoposti a una deformazione: sono stati falsificati o nel testo o nell’interpretazione. Il termine arabo che indica questa falsificazione è *taḥrīf*. La dottrina del *taḥrīf* è la dottrina della falsificazione delle scritture²⁶. Il *Vangelo* sarebbe stato falsificato perché contiene l’idea della Trinità che per i musulmani è empia bestemmia: non c’è bestemmia più forte che professare la Trinità. Altro aspetto delle Scritture inaccettabile per l’Islām è quello concernente la divinità di Gesù Cristo quando dice di essere figlio di Dio. Ma le Scritture sono state falsificate anche perché sono stati cancellati quelli che erano gli espliciti riferimenti, che la *Tōrāh* e il *Vangelo* contenevano, relativi alla venuta di Muḥammad. Quando nel *Vangelo* si parla del Paraclito, per i musulmani non si sta parlando dello Spirito Santo, come dicono i cristiani, ma del profeta Muḥammad. Il riferimento al Paraclito è pertanto il riferimento a Maometto che viene così profetizzato dallo stesso testo sacro dei cristiani²⁷. Secondo il *Corano* la venuta del Profeta è esplicitamente dichiarata nell’*Antico Testamento* e nel *Nuovo Testamento*. Nella *sūra* 7:157 si legge:

Coloro che seguiranno il Mio Messaggero, il Profeta dei Gentili che essi troveranno annunciato presso di loro nella *Tōrāh* e nell’*Evangelo*, ...quelli saranno i fortunati...

gli Ebrei e Cristiani, depositari infedeli d’una Rivelazione che hanno adulterata (“*taḥrīf*”), ma che rimane pur sempre, nella sua sostanza e per le sue origini, una Rivelazione divina, anzi una forma primitiva dell’islām’.

26 In H. Wehr, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Beirut, Librairie du Liban, 1980, p. 168, alla voce *taḥrīf* si legge: “alteration, change; distortion; perversion, corruption, esp. phonetic corruption of a word”. In Kazimirski, *Dictionnaire*, cit., I, p. 410, alla voce *ḥarrafā* si legge: “Changer les mots...”. Si veda Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 57-58.

27 Cfr. Bausani, *Cor.*, p. 681, dove egli dice che i polemisti musulmani sostengono che le predizioni di Muḥammad si riferirebbero al *Vangelo* di Giovanni XIV, 16 e XVI, 7 nel quale la parola Consolatore, sarebbe stata sostituita da altra che significa, più o meno, *Aḥmad*. “Molti dei commentatori moderni tuttavia ammettono la profezia di Muḥammad in quei passi senza presupporre necessariamente la corruzione del testo”.

e nella *sūra* 61:6 Gesù, figlio di Maria, dice:

O figli d'Israele! Io sono il Messaggero di Dio a voi inviato, a conferma di quella *Tōrah* che fu data prima di me, e ad annunzio lieto di un Messaggero che verrà dopo di me e il cui nome è *Aḥmad*!

Gesù stesso avrebbe preannunciato la venuta di un altro profeta dopo di lui, il cui nome *Aḥmad*, della stessa radice di *Muḥammad* (*H M D*), ha un significato quasi identico per senso al nome del Profeta: lodato, più lodato, lodatissimo²⁸. I musulmani sostengono pertanto che se le Scritture degli ebrei e dei cristiani non concordano con il *Corano* è perché i loro detentori le hanno falsificate e se cristiani ed ebrei vogliono ritrovare le loro autentiche Scritture devono credere nel *Corano*. È quest'idea della non genuinità dei testi rivelati dell'Ebraismo e del Cristianesimo che fa sì che i musulmani guardino al loro Libro come all'autentica parola di Dio.

L'Islām può quindi essere definito religione del Libro perché vi è una Madre del Libro e perché la matrice della Verità sta in un Libro, *al-Qur'ān*, «mare profondo che contiene ogni specie di conoscenza».

2.3 *Islām, religione profetica*

Il concetto fondamentale che racchiude in sé l'Islām quale «religione profetica» è la concezione di continuità della profezia. La teologia islamica distingue sostanzialmente tra due tipi di profeti: il profeta *nabī*, il profeta annunciatore, e il profeta *rasūl*, l'inviato, il messaggero o, secondo una traduzione caduta ormai in disuso, l'apostolo²⁹. Il discrimine fondamentale tra il *nabī* e il *rasūl* sta nel fatto che mentre il *nabī* è latore di una rivelazione divina (*waḥī*), ma non è apportatore di una Legge religiosa, il *rasūl*, il messaggero, l'inviato, è un *nabī* che ha ricevuto la Rivelazione, il suo *waḥī*, il suo "intimo suggerimento divino", da un angelo - tramite recitazione o formulazione a parole oppure sotto forma di Scrittura (*Kitāb*) - il quale rivela al Profeta concreti dettami di legge. Il *rasūl* apporta una nuova Legge religiosa, una *ṣarī'a* o *ṣar'*, che abroga le precedenti. Il *nabī* diviene pertanto

28 Se *Aḥmad* significa "plus digne l'éloges, plus glorieux" ed è uno dei nomi del Profeta, *Muḥammad* significa "loué, comblé de louanges, digne d'éloges". Kazimirski, *Dictionnaire*, cit., I, p. 489. Si veda anche Bausani, *Cor.*, pp. 552-553.

29 Cfr. Traini, *Vocabolario*, cit., pp. 446, 1457; Kazimirski, *Dictionnaire*, cit., I, p. 861; *ibid.*, II, p. 1179; Bausani, *Islam*, cit., pp. 77-78.

rasūl quando riceve una missione ed è inviato a un popolo³⁰. I teologi, riprendendo il *Corano*, affermano che ci sono stati numerosissimi *nabī*, profeti annunciatori, perché ogni popolo della terra ha ricevuto un profeta inviato da Dio, e cinque *rasūl*, profeti legislatori: Noè, Abramo, Mosè, Cristo e Maometto con i quali Allāh ha contratto un Patto³¹. Sono tutti Profeti, ma con una puntualizzazione contenuta nella *sūra* coranica 3:67 che dice:

Abramo non era né ebreo, né cristiano: era un *ḥanīf*, dedito intieramente a Dio e non era idolatra³².

Abramo è il padre di tutti i credenti perché con Abramo hanno avuto origine le tre religioni monoteistiche. Se Abramo non era ebreo, Mosè lo era in quanto

30 Cfr. Caspar, *Théologie*, II, p. 53. Alla stessa pagina, nota 1, il Caspar dice che la sistematizzazione dei teologi è differente dagli schemi coranici poiché nel *Corano* tutti i personaggi profetici sono detti *rasūl*, mentre il termine *nabī* è riservato ai personaggi biblici e tra essi, senza contare Muḥammad, quattro sono considerati apportatori di una Legge: Abramo, Mosè, Noè e Gesù. Si veda anche H. Corbin, *Vangelo di Barnaba e profetologia islamica*, a cura di Servusdei, Parma, All'insegna del Velto, 1985.

31 Nella *sūra* 33:7 si legge: *E rammenta quando stringemmo il Patto con i Profeti, con te, con Noè, con Abramo, con Mosè, con Gesù figlio di Maria, stringemmo con loro patto solenne...* Adamo, soprannominato "il padre del genere umano" e "l'eletto di Dio", *ṣāfi Allāh*, nella tradizione musulmana è considerato il primo profeta a cui Dio abbia rivelato dei libri (allusione al Libro di Adamo) e Dio gli avrebbe mostrato le generazioni future con tutti i profeti. Nūḥ, Noè, nel *Corano* è considerato il primo profeta della penitenza, l'ammonitore incontestato, il fedele inviato di Dio, il riconoscente servitore di Dio. Cfr. M. Seligsohn, *Ādam*, Encyclopédie de l'Islam, Leyde-Paris, E. J. Brill/Klinkcksieck, 1913-1934 (da qui si abbrevierà EI¹), I, pp. 129-130; B. Heller, *Nūḥ*, EI¹, III, pp. 1013-1014.

32 A proposito dell'uso del termine *ḥanīf*, Montgomery Watt dice che esso viene impiegato all'occasione come l'equivalente di *muslim*, mentre è più frequente l'impiego di *ḥanīfiyya* per designare la "religione d'Abramo" o l'Islām. Egli dice ancora che la forma *tahannuf* [della stessa radice *HNF*] viene utilizzata nel senso di "conversione all'Islām". Nel *Corano* si trovano diverse citazioni di Abramo quale *ḥanīf*. In *Cor.* 2:135 si legge: *Vi diranno ancora: "Diventate ebrei o cristiani e sarete ben guidati!" Ma tu rispondi: "No, noi siamo della Nazione d'Abramo, ch'era un ḥanīf, e non già un pagano".* E in *Cor.* 6:161: *Di: "Me il mio Signore ha guidato alla Via Diritta, in una religione solida e vera, la fede d'Abramo, che fu un ḥanīf, e non certo un de' pagani".* Ibrāhīm, Abramo, nelle più antiche rivelazioni coraniche è un inviato di Dio che ha avvertito il suo popolo alla stessa stregua degli altri profeti. Wensinck dice che nelle *sūre* medinesi egli si chiamerà *Ḥanīf Muslim*, il fondatore della "religione d'Ibrāhīm" e fondatore della Qa'ba, il santuario della Mecca. Cfr. A. J. Wensinck, *Ibrāhīm*, EI¹, pp. 457-458; W. Montgomery Watt, *Ḥanīf*, EI², III, pp. 168-170.

apportatore della *Tōrāh* destinata esclusivamente al popolo ebraico, così come Cristo era apportatore del *Vangelo* appositamente rivolto ai cristiani. Ma se Cristo è stato inviato perché gli ebrei avevano tradito l'originario messaggio della *Tōrāh*, Maometto è stato inviato perché i cristiani avevano tradito l'originario messaggio di Cristo. Si tratta della continuità della profezia. Per i musulmani la colpa del *tahrīf*, cioè della deviazione e della falsificazione, non è in alcun modo attribuibile a Mosè o a Cristo, ma è imputabile a coloro i quali hanno preteso, deviando e deformando, di interpretare la parola di Dio che era stata rivelata nella maniera più pura a Mosè e a Gesù.

Nell'Islām Gesù Cristo è profeta verginalmente concepito così come credono i cristiani. Nella *sūra di Maryam* o *Maria*, dedicata alla madre di Cristo, si descrive l'annunciazione e il parto verginale di Maria: i musulmani credono infatti nel concepimento verginale di Maria che è un dogma del Cristianesimo³³. Questa credenza profonda è stabilita nello stesso *Corano* 4:171 dove si legge:

Ché il Cristo Gesù figlio di Maria non è che il Messaggero di Dio, il Suo Verbo che egli depose in Maria, uno Spirito da Lui esalato.

Nel mondo musulmano esiste un rispetto per la figura di Maria e mentre a Cristo viene negata qualsiasi forma di divinità³⁴, a Maometto viene attribuito il titolo di Profeta (*nabī*) per eccellenza e inviato di Dio (*rasūl Allāh*). La sua

33 Si vedano in proposito i versetti della *sūra di Maryam* 19:16-34.

34 Con riferimento alle *sūre* 4:171-172, in Bausani, *Cor.*, p. 532, si legge: "Sembra ammettersi in questi versetti (ed è in ogni modo ammessa dall'Islām ortodosso) la nascita verginale di Gesù, al quale, malgrado questo, e malgrado sia fra tutti i profeti citati nel Corano il più adorno di fenomeni e qualità miracolose (nato da una vergine, asceso al cielo e ancora vivente ecc.) si nega assolutamente ogni divinità". Su Islām e Cristianesimo si veda G. Basetti Sani, *Il Corano nella luce di Cristo*, Bologna, EMI, 1972; la Rivista *Islamochristiana*, Roma, Pontificio Istituto di Studi Arabi e Islamici (PISAI), dal 1975; G. Finazzo, *I Musulmani e il Cristianesimo - Alle origini del pensiero islamico (VII-X sec.)*, Roma, Studium, 1980; C. M. Guzzetti, *Cristo e Allāh - Convergenze tra Cristianesimo e Islām nella fede e nella vita*, Leumann (TO), Elle Di Ci, 1983; K. Cragg, *Maometto e il Cristianesimo*, Torino, SEI, 1986; M. Borrmans, *Orientamenti per un dialogo tra cristiani e musulmani*, Roma, Pontificia Università Urbaniana, 1988; G. Basetti Sani, *Maria e Gesù figlio di Maria nel Corano*, Palermo, Ila-Palma, s.d.; G. Basetti Sani, *Gesù Cristo nascosto nel Corano*, S. Pietro in Cariano (VR), Il segno dei Gabrielli Ed., 1994; *Corano e Bibbia*, a cura di R. Tottoli, Brescia, Marcelliana, 2000; M. Borrmans, *Gesù Cristo e i musulmani del XX secolo*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo Edizioni, 2000; L. Hagemann, *Cristianesimo contro Islam. Una storia di rapporti falliti*, Roma, Salerno Ed., 2001; P. Morosini, *Vangelo e Corano*, Roma, Avverbi, 2001.

persona e la sua missione sono talmente legati a Dio che non si può credere all'uno senza credere all'altro, ma Dio rimane la sola fonte e il solo termine della fede. Egli è il *Messaggero di Dio e il Suggello dei Profeti* (Cor. 33:40) dei quali assume ogni eredità e chiude ogni discendenza. Con lui si chiude ogni rivelazione e la sua Legge è quella definitiva, quella valida per tutta l'umanità.

2.4 *Islām, religione giuridica*

Il *Corano*, Libro che rivela la religione di Dio, è anche testo giuridico. Fonte suprema della Legge islamica, il testo sacro dell'Islām contiene l'abbozzo di una teologia, di una giurisprudenza, di una liturgia e di una morale. Le *sūre* contengono indicazioni normative che servono a regolare la vita del credente in tutti i suoi aspetti e, per quanto non previsto, vi è il ricorso all'insieme degli *ahādīt* (sing. *hadīt*), le tradizioni del Profeta, la *Sunna*. L'Islām provvede in tal modo a regolare non solo il foro interiore del credente, ma anche il suo foro esteriore.

Al-Ġazālī diceva che per imitare il Profeta bisognava seguire il suo esempio sin nei minimi particolari. Questo modo di essere normativi e di vivere l'Islām secondo la norma fa sì che, da un punto di vista dottrinale, esso sia più vicino all'Ebraismo che al Cristianesimo. All'interno dell'Ebraismo dei libri sacri - dei *Numeri*, del *Deuteronomio*, del *Talmud* - esiste una definizione rigorosa, precisa e sistematica di come l'uomo si debba comportare³⁵. Questo è ciò che avviene pure nell'ambito del *Corano*³⁶ e della

35 In H. C. Puech (a cura di), *Storia delle religioni - Il popolo d'Israele*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli spa, 1977, alla p. 242 si legge: "I riti che costellano la vita degli Ebrei, che iscrivono la santità nel quadro della vita quotidiana riempiendo quest'ultima di senso religioso: il culto quotidiano, quello del sabato e delle altre feste, la vita domestica, i rapporti umani, tutti questi riti, fundamentalmente, sono quelli a lungo e minuziosamente definiti nel *Talmud*. Per ogni nuovo problema, ci si rivolge ad esso per ricercare il principio, per trovare la fonte donde verrà fuori la soluzione".

36 'La fonte suprema della legge islamica è il Corano ("Qur'ān", da "qara'a" «recitare», ed anche «proclamare, annunciare»). Il Corano non è un codice di leggi, ma una raccolta assai disordinata di precetti morali di esortazioni, di racconti biblici, di polemiche, di minacce contro gli avversari della nuova fede, in mezzo alle quali emergono qua e là varie disposizioni di ordine giuridico. Queste non costituiscono nemmeno la parte principale del libro; dei 6219 versetti... 600 versetti circa... si riferiscono alla legislazione propriamente detta'. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 32-33. Per i riferimenti al diritto musulmano oltre ai testi fondamentali di Santillana, *Istituzioni*, cit. e di Ḥalil ibn Ishāq, *Muḥtaṣar o Sommario del diritto malechita*, trad. di I. Guidi e D. Santillana, Milano, Ulrico Hoepli, 1919, si veda anche Th. W. Juynboll, *Manuale di Diritto Musulmano secondo la dottrina della scuola sciafeita*, Milano, I.S.P.I., 1916; J. Schacht, *The Origins of Muhammadan Jurisprudence*, Oxford, Clarendon Press, 1950, in parte tradotto in J. Schacht, *Introduzione al diritto musulmano*, Torino, Fondazione

*Sunna*³⁷ che hanno valore normativo e costituiscono la fonte del diritto musulmano, la *šarī‘a*, il diritto rivelato³⁸. La scienza religiosa per eccellenza diviene, unita alla teologia, la scienza del diritto, *al-fiqh*: “la conoscenza dei diritti e dei doveri mediante la quale l’uomo può ben condurre la sua vita in questo mondo e prepararsi alla vita futura”³⁹. Da questo punto di vista l’Islām è «religione giuridica» poiché si assiste, come dice Bausani, ad un “assorbimento della teologia nella legge”⁴⁰, dove la legge religiosa dell’Islām, la *šarī‘a*, si interessa anche della preghiera, dell’elemosina religiosa e degli atti di culto. Nell’Islām non esiste propriamente teologia nel senso di *Theos logos*, discorso o studio di Dio o su Dio. Il *Corano* è la parola, il *logos* divino, nel senso che è attributo ed essenza di Dio, il Dio parlante che si rivela senza identificarsi nello strumento con cui si manifesta. La teologia speculativa dell’Islām diviene l’*‘ilm al-Kalām*, “la scienza della Parola”, e l’*‘ilm al-tawhīd*, “la scienza della professione dell’unicità di Dio,

Agnelli, 1995; A. D’Emilia, *Scritti di diritto islamico*, Roma, IPO, 1976; N. J. Coulson, *A History of Islamic Law*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1978; F. Castro, *Diritto Musulmano*, “Digesto”, Torino, UTET, 1990, vol. VI Civile; A. Cilardo, *Teoria sulle origini del diritto islamico*, Roma, IPO, 1990.

37 In Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 35 si legge: ‘Il Corano, base storica e fonte suprema del diritto, ha avuto una interpretazione autentica nella vita e nella parola del Profeta. Già il Corano stesso raccomanda di obbedire al Profeta, e ne propone l’esempio come il miglior modello per il credente (*Cor.*, III, 29; IV, 62; XXXIII, 21; cf. LIII, 3); altre volte si riferisce implicitamente alle spiegazioni che il Profeta avrebbe dato (*Cor.*, XVI, 46). Ed infatti, molti precetti coranici non avrebbero senso senza quelle spiegazioni... Da ciò s’intende il valore che i detti e fatti del Profeta hanno avuto, fin dai primi tempi, e non cessano tuttora di avere per bene intendere ed applicare la legge. La “Sunnah” è la integrazione della Legge rivelata nel Corano’.

38 Le fonti del diritto islamico secondo tutte le scuole giuridiche ortodosse (*madhab* pl. *madāhib*) sono: il *Corano*, la tradizione (*Sunna*), il ragionamento analogico (*qiyās*) e il *consensus populi* (*iğmā‘*). Cfr. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 32. Alla pagina 15, a proposito della *šarī‘a*, si legge: ‘Questo sistema di norme che va dagli atti del culto (“*ibādāt*”) ai principi del regime politico (“*imāmah*”), dalle regole della guerra (“*ğihād*”) al diritto penale (“*ğināyāt*”), dai negozi patrimoniali (“*mu‘āmalāt*”) ai giudizi (“*qaḍā*”), dai doveri di morale e di civiltà (“*adab*”) fino ai particolari intimi della vita privata, abbracciando così in una vasta rete tutta l’esistenza religiosa, politica, sociale del Musulmano, costituisce *lato sensu* la “*šarī‘a*”, «la diritta via», cui il credente deve attenersi affinché la sua condotta sia conforme ai precetti divini, ne eviti le sanzioni e ne meriti i premi, ed ha per sfondo il giorno del giudizio e la vita eterna’. Alla stessa pagina, nota 81, sul significato del termine *šarī‘a* si legge: ‘Da “*šara‘a*” «tracciare una strada maestra, una via diritta»’.

39 Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 16.

40 Bausani, *Islam*, cit., p. 13.

dell'unità divina"⁴¹. Il *kalām*, letteralmente “discorso”, *diálogos*, si occupa in senso stretto della natura di Dio, della sua unità e dei suoi attributi. Esso permette l'elaborazione del credo in pensiero e opera, cioè la concretizzazione di che cosa s'intende per fede, senza però mai giungere a fissare un dogma altro che non sia la *šahāda*, la professione di fede. Scopo del *kalām* diveniva per al-Ġazālī la conservazione della fede ortodossa e la sua salvaguardia dalle perturbazioni degli innovatori. Il diritto, *al-fiqh*, faceva parte della scienza religiosa e assieme alla teologia era la scienza religiosa per eccellenza. Studiare il diritto, insegnarlo, applicarlo, era opera altamente meritoria e i cultori del diritto, conservando la tradizione della parola sacra e facendone osservare i precetti, erano i “successori dei Profeti”⁴². Al-Ġazālī (1059/1111) ad esempio, pur essendo grande teologo, non insegnava infatti esclusivamente teologia. Egli non era né un *magister* né un *philosophus*. Quando insegnava nella *madrasa* di Baġdād o di Nišāpūr egli insegnava il diritto šāfi'ita, era cioè un insegnante di giurisprudenza. Nell'Islām classico la maggior parte dei teologi erano in primis insegnanti di diritto e giudici, non teologi di mestiere come il francescano San Bonaventura da Bagnorea (1221?/1274) o il domenicano San Tommaso d'Aquino (1225/1274) che “l'Università di Parigi accolse insieme fra i propri dottori” e che divennero i massimi maestri di teologia del loro tempo. San Bonaventura ultimava il *Breviloquium*, breve compendio di tutta la teologia, e San Tommaso d'Aquino si accingeva a scrivere la *Summa theologiae*, una raccolta completa di tutta la materia teologica, un libro per gli scolari, per «l'istruzione di coloro che sono agli inizi»⁴³. Nell'Islām non esiste

41 “Scienza della Parola” perché storicamente è cominciata con delle discussioni sulla natura dell'attributo divino della Parola espressa nel *Corano* e perché è un “discorso” su Dio, soggetto quasi unico del *kalām*. Il *Corano* viene spiegato e commentato nei *tafsīr* (la scienza dell'esegesi coranica), grandi commentari e raccolte non omogenee di dati, di studi linguistici, di commenti. Ibn Ḥaldūn, grande storico musulmano, sostiene che la teologia è “la scienza che fornisce i mezzi di provare i dogmi della fede con argomenti razionali e di refutare gli innovatori... L'essenza stessa (*sirr*) di questi dogmi della fede è il *tawḥīd*, la professione della unità e della unicità di Dio”. Ibn Ḥaldūn, *Muqaddima*, ed. Cairo, I, p. 321, trad. di De Slane, III, p. 40, citato da Bausani, *Islam*, cit., p. 15. Il *kalām* è quella scienza che intende provare i dogmi della fede attraverso argomentazioni tratte dalla tradizione rivelata, *Corano* e *aḥādīth*, e attraverso argomentazioni razionali, al fine di rispondere ai dubbi dei credenti e di difendere la fede ortodossa (*Sunna*) contro i suoi avversari esterni (di altre religioni) ed interni (musulmani “eretici”). Per designare la teologia cristiana gli arabi cristiani e i musulmani utilizzarono invece l'espressione *ilm al lāhūt*, scienza della divinità, o semplicemente *lāhūt*. Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 1-2; Bausani, *Cor.*, p. LXX.

42 Cfr. Santillana, *Istituzioni*, cit., II, pp. 558-559.

43 Bonaventura (Santo) si chiamava Giovanni di Fidanza. Nacque a Bagnorea o Bagnoregio verso il 1217 o 1221 e fu il maggiore dei filosofi e teologi francescani del Medioevo. Venne

propriamente *Summa* teologica e lo stesso al-Ġazālī ribadisce una priorità della Legge sulla Teologia quando dice che “se la Legge non gliene avesse prescritto l’obbligo, la ragione non avrebbe potuto elevarsi alla conoscenza di Dio”⁴⁴. In questo senso si può affermare che nell’Islām il primato della scienza va al diritto che, “assorbendo” la teologia, diviene scienza tipicamente islamica e base del pensiero musulmano.

2.5 *Islām, religione antidogmatica*

Nell’Islām non vi sono veri dogmi intesi nel senso cristiano del termine, unico vero dogma di fede è la *šahāda*, la professione di fede: “Professo che non v’è altro dio che Dio (*Allāh*) e che Muḥammad è l’Inviato di Dio” (*ašhadu anna lā ilāha illā Allāh wa-anna Muḥammadan rasūlu Allāh*)⁴⁵. Il primo dei cinque pilastri (*rukṅ* pl. *arkān*) dell’Islām, dei cinque principi fondamentali che regolano la vita religiosa e di culto del credente musulmano⁴⁶, la *šahāda*, è il solo *rukṅ* che abbia un contenuto teorico, che possa cioè in qualche modo essere assimilato a un dogma, ma solo nel senso che tale contenuto è vincolante pregiudiziale per poter autodefinirsi, con pieno diritto, musulmano

chiamato *doctor seraphicus*. Morì nel 1274 a Lione. Tommaso (Santo) della famiglia dei conti d’Aquino, feudatari imperiali, nacque a Roccasecca, nel castello paterno, nel 1225. Fu il massimo pensatore del Medioevo ed uno tra i maggiori filosofi e teologi d’ogni tempo. Morì nel 1274. Cfr. S. Vanni Rovigni, *Introduzione a Tommaso d’Aquino*, Bari, Laterza, 1981; G. Santinello, *Storia del Pensiero Occidentale - Dagli inizi del Cristianesimo al secolo XIV*, Milano, Marzorati Editore, 1975, II, pp. 437-504; F. Adorno, *Storia della Filosofia*, Bari, Editori Laterza, 1976, pp. 407, 467-468; T. D’Aquino, *Commentario al De Anima*, Minerva Italica, 1971, p. 7; *Dizionario dei Filosofi*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1976, pp. 150-156, 1175-1191. Per quanto concerne San Bonaventura e San Tommaso d’Aquino si rimanda alla copiosa produzione letteraria in materia.

44 Al-Ġazālī, *Iqtisād*, trad. Asin, p. 285 e sgg., citato da Bausani, *Islam*, cit., p. 15; Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 2; Bausani, *Islam*, cit., pp. 13, 15. Si veda anche sopra nota 9.

45 Cfr. Noja, *Maometto*, cit., p. 123, dove si legge che ‘l’“inimitabilità” del Corano, vero dogma di fede dell’Islām, non investe quindi soltanto il contenuto, ma anche il valore letterario del Libro sacro’. A proposito delle verità del credo ufficiale islamico, la sequenza divenuta tradizionale in *kalām* ne contempla sei: le prime cinque sono del credo coranico - Dio, gli angeli, i profeti, le Scritture e l’Ultimo Giorno - alle quali va aggiunto il problema dell’atto umano e della predestinazione al bene e al male. Va comunque detto che le verità, secondo alcuni versetti, si possono ridurre a una sola: Dio che riassume tutte le altre verità e professarne l’unicità diviene l’essenza e il simbolo della fede musulmana. Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., II, pp. 1, 9.

46 Muḥammad avrebbe detto che l’Islām è basato su cinque *arkān* (sing. *rukṅ*, pilastro): la *šahāda*, professione di fede, la *ṣalāt*, preghiera rituale o canonica, la *zakāt*, elemosina rituale o decima canonica, il *ṣawm* o *ṣiyām*, digiuno rituale del mese di Ramaḍān e il *ḥaġġ*, pellegrinaggio alla Mecca nel mese stabilito. Cfr. Bausani, *Islam*, cit., p. 43.

e far legalmente parte della comunità islamica. Ma a differenza del dogma, la *šahāda* non è imposta o fissata o convalidata da una autorità ecclesiastica, ma è la libera espressione di adesione, non solo a un credo religioso, ma a una comunità: la *Umma al-mu'minīn*, la *Umma al-muslimīn*, la “Comunità dei credenti”, la “Comunità dei musulmani”, che in tale credo religioso si caratterizza e si distingue⁴⁷. Per diventare musulmani basta pronunciare questa formula di fronte a testimoni e questo può in parte spiegare la ragione per cui si siano definiti musulmani i sostenitori delle idee settarie più diverse. I drusi, ad esempio, che credono nell’incarnazione di Dio nel califfo fātimida al-Ḥākim⁴⁸, dicono di essere *muwahḥidūn*⁴⁹, cioè gente che professa l’unicità di Dio: ma chi professa l’unicità di Dio e crede nel suo Profeta è musulmano. Pure gli ‘alawiti che credono in ‘Alī quale manifestazione della divinità dicono di essere musulmani⁵⁰. Variazioni di credo così ampie possono essere ridotte sotto l’univocità della formula dell’Islām, poiché nell’Islām l’unico dogma è affermare che “non c’è altro Dio all’infuori di *Allāh* e che Maometto è l’inviato di Dio”.

Islām «religione antidogmatica» può essere inteso anche nel senso di

47 Cfr. AA.VV., *Islamistica*, Venezia, C.L.U. Ed. Cafoscarina, s.d., p. 18.

48 “Gli imām o califfi fatimidi partecipano essi della natura divina? La dottrina ismailita non lo afferma *ex professo*, e si limita solo a insinuarlo... Il giorno in cui lo stravagante califfo al-Ḥakim (996-1020) si dette per l’incarnazione definitiva della divinità, non fece che trarre le ultime conseguenze da queste premesse, contenute in germe nel sistema dell’ismailismo fatimida: e così facendo diede origine al drusismo”. Il califfo fātimida al-Ḥākim giunse quindi a proclamarsi egli stesso Dio, appoggiato in questa sua pretesa dal persiano Ḥamza e dal turco Darazī, da cui gli adepti presero il nome di *drusi*. Si veda H. Lammens, *L’Islām: credenze e istituzioni*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1948, Ed. anastatica 1982 (da qui si abbrevierà *L’Islām*), pp. 139-146; Bausani, *Islam*, cit., pp. 131-132.

49 In Traini, *Vocabolario*, cit., p. 1666, alla voce *al-muwahḥidūn* si legge: “I (veri) monoteisti; gli Almohadi (*epiteto dato a se stessi dai Drusi e dai Wahhabiti*)”.

50 I “Nosairi, spesso chiamati Ansariyya... Secondo la domanda da essi rivolta al Mandato francese in Siria, li si chiama ora *Alawiti*, denominazione ambigua perchè spettante a rigore agli Alidi, cioè agli Sceriffi o discendenti di Ali. La setta risale a un certo Ibn Nusair, partigiano esaltato dell’undicesimo imām alide, Hasan al-Askari, morto nell’873... Il sistema religioso dei Nosairi forma un bizzarro sincretismo di elementi cristiani, pagani e musulmani; questi ultimi tutti ricavati dalle teorie sciite più esaltate, e assai vicine all’ismailismo, che sembra averle influenzate. Presso i Nosairi, Ali diventa una incarnazione pura e semplice della divinità”. Lammens, *L’Islām*, cit., p. 146. In Bausani, *Islam*, cit., p. 132, si legge che “‘Alī è per i nuṣairī una manifestazione della divinità o forse addirittura incarnazione (bisogna sempre tener presente che anche le sette più estreme evitano il termine preciso di «incarnazione», preferendo il concetto di «manifestazione»)”.

religione senza clero. Questo è parzialmente vero nel senso che una forma di clericalismo esiste nel mondo sciita, mentre nel mondo sunnita, preminente per numero di credenti, non vi è clero, non c'è un'autorità centrale docente che dica come deve essere interpretata la religione. Non essendoci un corpo strutturato destinato a rappresentare sul piano istituzionale la religiosità e che funga parimenti da criterio di ortodossia, cioè un'istituzione ecclesiastica, un'autorità rappresentativa di tutta la comunità islamica nella sua globalità, non vi è neppure un'unica interpretazione autorizzata della Scrittura su cui costruire la dottrina. Nell'Islām classico si ovviava in parte a questo tramite l'*iğmā'*, il consenso dei dotti delle scienze rivelate o dei giurisperiti più autorevoli, intesi come i rappresentanti della comunità musulmana. L'*iğmā'* diveniva la suprema autorità in tutte le questioni riguardanti la sfera religiosa e giuridica. Terza fonte della teologia e della legge, l'*iğmā'* era l'accordo della Comunità musulmana, la *Umma*, rappresentata dai suoi '*ulamā'*', dai suoi dottori, su una determinata questione che attraverso l'*iğmā'* assumeva forza di legge⁵¹. Ma come sostiene Goldziher, soprattutto in materia di dogma era comunque difficile determinare unanimemente ciò che avrebbe avuto effetto come consenso incontestato: "Ciò che viene accettato come Consenso da un partito è ben lontano dall'essere accettato come tale da un altro"⁵². Questa libertà di interpretazione della religione ha determinato nei secoli un concetto di eresia estremamente informe ed estremamente impreciso e se l'ortodossia equivaleva ad accettare l'ordine vigente, l'eresia o l'apostasia erano la sua critica o il suo rifiuto⁵³. Resta comunque difficile parlare di ortodossia, come rimane arduo parlare di eresia.

51 Le fonti della teologia islamica sono in sostanza le stesse fonti della legge. La quarta fonte, il "ragionamento" in senso lato, prende il nome di *kalām* (discorso) in ambito teologico e di *qiyās* (ragionamento analogico) in ambito giuridico. L'*iğmā'* è, in ordine di importanza, la terza fonte della teologia islamica dopo il *Corano* e la *Sunna* del Profeta. Il principio dell'*iğmā'* si trova nel *Corano* 4:115 e in un celebre *ḥadīth* secondo cui Muḥammad avrebbe detto: "La mia comunità non si accorderà mai su un errore". Cfr. Bausani, *Islam*, cit., pp. 13-14; 38-39; Caspar, *Théologie*, cit., II, pp. 20-21.

52 B. Lewis, *La rinascita islamica*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1991 (da qui si abbrevierà *Rinascita*), p. 35.

53 Il termine eresia ha un significato molto preciso nel Cristianesimo quando si parla di tutto ciò che va contro le definizioni dogmatiche, che va contro la verità autorevolmente definita e promulgata dalla Chiesa. Essendo il ruolo del dogma nell'Islām non paragonabile a quello di qualsiasi Chiesa cristiana, ne deriva un concetto di eresia alquanto dissimile sia nella terminologia sia nei contenuti. Nell'Islām classico sono più d'uno i termini in arabo che indicano qualcosa di simile all'eresia, tra i più significativi vi è *zandaqa*, la fede dello *zindīq*,

Ci si chiede chi sia oggi *'ālim* (dotto nelle scienze religiose) nell'Islām moderno e chi possa veramente pretendere di interpretare ufficialmente la Legge o la Scrittura, non esistendo nell'Islām un potere interpretativo collegiale e potendo in teoria ogni uomo informato e di buon senso, ogni musulmano istruito dalla sua fede, ergersi ad interprete della Legge⁵⁴.

che indica colui che ha apostatato dall'Islām o che in qualche modo è ateo: il *zindīq* è essenzialmente un ateo, ma anche eretico nel senso di colui che ha opinioni contrarie alla fede, e più che un principio di eresia vero e proprio vi è configurato un principio di apostasia, cioè un principio di allontanamento, di abbandono della religione. In Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 168 nota 167, si legge: 'All'apostata si equipara l'eretico ("zindīq"), cioè colui che ha opinioni contrarie alla fede'. Nel corso della storia dell'Islām il termine *zindīq* incluse tutti coloro che professavano credi non ortodossi, impopolari e sospetti ed in particolare quelli considerati pericolosi per l'ordine sociale e per lo Stato. Assunse inoltre il significato di materialista, ateo, agnostico, libero pensatore e libertino. Vi è poi il termine *bid'a* che significa "innovazione" o più precisamente ogni dottrina o pratica non attestata al tempo del Profeta. Colui che compie una *bid'a* innova non tanto in termini di eresia, quanto in termini di cambiamento e trasformazione del dettato ufficiale della rivelazione. In senso lato è il contrario di *Sunna*. Il Profeta avrebbe detto che «le cose peggiori sono le novità; ogni novità è un'innovazione, ogni innovazione è un errore ed ogni errore conduce al fuoco infernale». Il Lewis dice che "l'accusa essenziale di *bid'a* rivolta contro una dottrina non era, fondamentalmente, che fosse falsa o cattiva, ma che fosse nuova - un'infrazione... della tradizione, il rispetto per la quale... è rafforzato dalla credenza nel carattere definitivo e nella perfezione della rivelazione musulmana". Lewis, *Rinascita*, cit., p. 30. Se l'accusa di *bid'a*, non complicata da alcun atto di ribellione, poteva ridursi ad essere condannati da alcuni teologi al fuoco infernale, un'accusa di *zandaqa* poteva significare la prigione e forse il patibolo. Cfr. Lewis, *Rinascita*, cit., pp. 20-24, 29-32; Santillana, *Istituzioni*, cit., II, p. 798; Traini, *Vocabolario*, cit., p. 525 dove alla voce *zandaqa* si legge: "miscredenza; ateismo...".

54. Vi è stata e vi è nell'Islām una classe sociale storica di specialisti in scienze giuridico-religiose, gli *'ulamā'*, chiamati anche *šayḥ*, aventi una funzione sociale istituzionale. L'Università islamica del Cairo, Al-Azhar, ad esempio, prepara i futuri dottori in scienze religiose ed anche se la classe degli *'ulamā'* è apparentemente in declino, lo *Šayḥ al-Islām* e Gran *Muftī* di Al-Azhar, Rettore dell'Università, gode indubbiamente di gran prestigio religioso nel mondo islamico. In Egitto negli anni '70 e '80, in concomitanza col declino di Al-Azhar iniziato peraltro già negli anni '60, il vuoto religioso che si era venuto a creare tra la modernità da un lato ed il tradizionalismo dall'altro era stato in parte colmato da alcuni movimenti e gruppi islamici, per lo più radicali, che hanno prodotto dei personaggi propri, degli ideologi che si sono arrogati o si arrogano, magari con il benestare di qualche *šayḥ* compiacente, il diritto di parlare in nome dell'Islām tutto, utilizzando le fonti della teologia e del diritto e i testi di pensatori classici dell'Islām per il raggiungimento dei propri fini. Negli anni '80, in Egitto, gli islamici militanti valendosi del *Corano*, degli *aḥādīṭ* e degli scritti di teologi e giureconsulti dell'età classica, isolati dal loro contesto storico ed utilizzati pertanto in maniera strumentale per giustificare il loro agire, hanno elaborato una ideologia teologico-giuridica, peraltro confutata e respinta dall'ortodossia ufficiale degli *'ulamā'*, volta al rovesciamento del governante (l'*imām* nel diritto musulmano classico, cioè il capo della Comunità musulmana,

Nell'Islām contemporaneo il consenso (*iğmā'*) degli '*ulamā'*, i rappresentanti della Comunità dei musulmani, della *Umma*, potrebbe essere un mezzo importante attraverso il quale trovare un accordo sulle risposte da dare alle importanti questioni del nostro tempo. Alla luce dei nuovi avvenimenti ci si può chiedere chi possa oggi nel mondo musulmano pretendere di parlare in nome e per conto della *Umma al-mu'minīn* (Comunità dei credenti) e di essere pertanto ascoltato e seguito sulle tematiche religioso-giuridiche e sulle questioni del nostro tempo da tutto il mondo islamico, divenendo in tal modo un rappresentate ufficiale per i musulmani e al tempo stesso un interlocutore credibile, autorevole e rappresentativo nel dialogo con le possibili controparti.

2.6 *Islām, religione sociale e politica*

Sono stati sostenuti in ambito orientalistico due concetti importanti e significativi: l'Islām non è ortodossia (opinione retta, retta credenza), ma ortoprassi (retto comportamento). La differenza è notevole. Si racconta in un *ḥadīṭ* che un uomo andò un giorno dal Profeta e gli chiese se professando l'unicità di Dio, compiendo la preghiera, versando l'elemosina, facendo il digiuno nel mese di Ramadān, compiendo il pellegrinaggio alla Mecca, se adempiendo cioè ai cinque pilastri dell'Islām sarebbe andato in paradiso. Il Profeta rispose che questo era sufficiente per guadagnarsi il paradiso. Questo *ḥadīṭ* è significativo perché il postulante non chiede al Profeta se deve credere in misteri, in dogmi, in dottrine religiose per raggiungere la salvezza, ma gli chiede semplicemente se praticando i cinque pilastri della fede islamica ci si guadagna il paradiso e la risposta è affermativa. Se quindi per ortodossia si intende condividere un'opinione nel senso di dogma religioso, con ortoprassi si vuol indicare il retto comportamento ed è appunto l'ortoprassi che ha grande importanza nell'Islām. Anche la fede, l'*imān*, si manifesta nella professione verbale della *šahāda*, la professione di fede, e questa è un'ulteriore conferma che quello che ha valore nell'Islām non è la

configurabile oggi come il capo dello Stato) che detiene indegnamente un potere divenuto, secondo la loro analisi, illegittimo a causa della sua cattiva gestione o della sua gestione contraria ai principi dell'Islām, ergendosi in tal modo a restauratori della religione, a loro dire dimenticata o abbandonata dagli altri musulmani. Ciò ha portato all'assassinio del Presidente Anwar Sādāt il 6 ottobre 1981. L'Islām ha dato a questi nuovi "pensatori" musulmani ampia libertà di esprimere il loro sapere religioso: accedendo ai Libri sacri ed interpretandoli a loro modo essi hanno trovato quelle giustificazioni, peraltro personali, che sarebbero dovute servire a chiamare la *Umma* all'instaurazione dell'autentico Stato islamico. Dinanzi a questi nuovi "messaggeri" dell'Islām, gli '*ulamā'* di Al-Azhar, quando è stato loro possibile, hanno cercato di farli rientrare nell'ortodossia risucchiandoli nell'Istituzione, altrimenti li hanno tacciati di eresia.

dóxa, ma la *prâxis*⁵⁵, il retto comportamento. Qualsiasi istituzione giuridica prevede delle regole di comportamento del cittadino in conformità ai codici giurisprudenziali e poiché la fonte della *šarī‘a*, della Legge rivelata, è il *Corano*, la *Sunna* del Profeta e per gli sciiti anche la *Sunna* degli *Imām*, è conseguente che siano questi *uṣūl*, questi fondamenti del diritto e della giurisprudenza islamica, a stabilire le regole di conformità a cui il credente musulmano si deve uniformare. Nella società islamica non assume particolare rilevanza la cittadinanza, ma la comunanza di fede. Il rapporto non è tra il cittadino e lo Stato, ma tra il cittadino, vale a dire il credente, e l’origine della legge, cioè il testo sacro e Dio, perché Dio è il legislatore. Dio ha istituito la legge per il bene della società e dell’individuo: non l’uomo è stato fatto per la legge, ma la legge per l’uomo. Il concetto di «Dio legislatore» ha delle implicazioni rilevanti che si possono riassumere nel seguente pensiero: “non è «bene» ciò che è buono in sé, ma ciò che Dio ha indicato e prescritto come buono”⁵⁶. Ne deriva che i diritti individuali, quali il diritto alla vita, il diritto alla proprietà, il diritto alla libertà, per i musulmani non sono naturali, ma sono stabiliti da Dio⁵⁷. Non è per natura che la vita è sacra, la vita è sacra perché Dio ha detto che deve essere sacra. La libertà e la proprietà sono garantite perché Dio ha stabilito e detto in tal

55 In I. Sordi, *Dizionario di filosofia*, Milano, Rizzoli Editore, 1976, p. 123 si legge: “(gr. *dóxa*, opinione). Nell’antica filosofia greca, la conoscenza basata sull’opinione soggettiva e quindi contrapposta alla vera conoscenza (*epistême*)”. In P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris, 1968, I, pp. 290-291, a proposito di *dóxa* si legge: ‘d’où “ce que l’on admet, opinion”... dans la terminologie platonicienne *dóxa* désigne l’opinion qui peut être juste’; *Ibid.*, III, p. 934, alla voce *prâxis* si legge “...dans tous le cas, le verbe [*prasso*] implique l’effort vers un achèvement et présente en principe une orientation subjective...; *prâxis*: “active pratique, succès, action”.

56 Campanini, *Islam*, cit., p. 14. Secondo i mu‘taziliti Dio ordina o proibisce il bene e il male perché il bene e il male sono “nelle cose” prima della Rivelazione. Dio crea il bene, che altro non è che la conformità all’integrità delle cose e all’interesse comune, mentre il male viene dall’uomo. Gli aš‘ariti sostengono invece che Dio crea il bene e il male e che Egli può, vuole e fa il male, ma lo proibisce e ordina il bene. L’Onnipotenza di Dio e la sua Giustizia è salvaguardata, secondo gli aš‘ariti, da questa distinzione tra la volontà (*irāda*) di Dio che vuole e fa il male, e il Suo ordine (*amr*) che lo proibisce. L’unico senso assoluto di “buono” è riferito esclusivamente alla persona di Dio ed è ciò che Gli conviene al fine della Sua azione. Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., II, p. 80, 83 ; Bausani, *Islam*, cit., p. 24.

57 Esistono due concetti relativi alla naturalità del diritto: il concetto di soggettività e di oggettività del diritto. Se la oggettività del diritto rispecchia la posizione occidentale in materia di giurisprudenza, la soggettività del diritto è la posizione musulmana in materia di *fiqh* (diritto).

senso o, se non Dio direttamente, il Profeta attraverso il suo comportamento, la *Sunna* illuminata da Dio stesso⁵⁸.

Nella storia dell'Islām dell'età classica, a regolamentazione della vita del credente, per quanto non espressamente detto nel Libro sacro vi era la possibilità di ricorrere all'*iğtihād*, al libero sforzo indipendente del dotto in materia giuridica, al prudente arbitrio teso ad estrapolare dai principi coranici e dalla Tradizione, dalla *Sunna*, ciò che era utile per emettere un parere, una *fatwā* adeguata ai tempi e alla situazione e nel contempo conforme alla *šarī'a*, la Legge rivelata. Lo studio personale sulle fonti della Legge sacra (il *Corano* e la *Sunna* del Profeta) permetteva quindi di “penetrarne il suo senso intimo e trarne le regole da applicarsi al caso concreto”⁵⁹. L'*iğtihād*, quando accettato dalle scuole giuridiche⁶⁰, dava la possibilità di rileggere la legge, possibilità garantita al *faqīh*, al giureconsulto che all'interno dell'ambito giuridico, ma non

58 In Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 13, si legge: ‘Lo stato di libertà è un diritto di Dio “ḥaqq Allāh” e, come tale, sottratto all'arbitrio individuale’.

59 In Santillana, *Istituzioni*, cit., II, p. 714, si legge: “L'atto di tendere tutte le forze dell'animo, fino all'estremo limite, allo scopo di penetrare il senso intimo della Legge sacra e trarne le regole da applicarsi al caso concreto”, questa è la definizione di *iğtihād*. E ancora in Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 70-71: ‘L'“iğtihād” non è dunque l'arbitrio, l'opinione subiettiva e personale, ma il *prudente arbitrio*, la coscienza giuridica dell'interprete, affinata e addestrata da una intensa e profonda meditazione della legge nel suo complesso, e guida così a trovare quella ragione di utilità che è lo spirito informatore di tutto l'organismo [sic] giuridico, per poterla applicare al caso specifico proposto all'interprete’.

60 Delle numerose scuole teologico-giuridiche (*madhab* pl. *madāhib*) sunnite legate all'insegnamento dei dotti, dal XIV secolo ne sopravvivono soltanto quattro: la scuola ḥanafita, la scuola mālikita, la scuola šāfi'ita e la scuola ḥanbalita, dai nomi dei rispettivi maestri. Egualmente coperte dal consenso, esse si ritengono tutte atte a tradurre in norme giuridiche individuali la volontà di Dio espressa nel *Corano* e nella *Sunna* del Profeta. Le loro interpretazioni alternative sono tutte egualmente valide e i loro metodi di ragionamento egualmente legittimi, sono cioè tutte egualmente “ortodosse”. Il *madhab* che il credente segue è la via che operativamente gli fornisce i dettami che regolano l'esecuzione dei doveri che gli vengono dalla *šarī'a*, la Legge rivelata. La scuola ḥanbalita, il cui principio di base è la fedeltà letterale al *Corano*, senza esegesi allegorica, e agli *aḥādīṭ*, si caratterizza ad esempio per un grande rigorismo in tutte le relazioni rituali e sociali e per una maggior rigidità rispetto all'ortodossia ordinaria. È oggi la scuola ufficialmente riconosciuta in Arabia Saudita, dove ha trovato nel movimento dei Wahhābīti nuovo vigore. Cfr. I. Goldziher, *Aḥmed B. Muḥammed B. Ḥanbal*, EI¹, I, pp. 192-194; J. Schacht, *Introduction au droit musulman*, Paris, ed. Maisonneuve et Larose, 1983, pp. 55-67; F. Castro, *Lineamenti di storia del diritto musulmano*, Venezia, ed. C.L.U. Ed. Cafoscarina, s.d.; Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 102-104; B. Scarcia Amoretti, *Il mondo musulmano*, Roma, Carocci Editore, 1998 (da qui si abbrevierà *Mondo musulmano*), pp. 19-20.

dell'ambito dogmatico, interpretava la Legge. Il *fiqh*, il diritto positivo, il diritto canonico, la cognizione e interpretazione della Legge divina, o come dice Ibn Ḥaldūn⁶¹, filosofo e teorico della sociologia e della storia, "l'estrarre dalle radici e dalle fonti le norme relative alla qualificazione sciaraitica [della *šarī'a*, della legge islamica] delle azioni del musulmano tenuto all'adempimento dei suoi obblighi giuridico-religiosi"⁶², aveva quindi per scopo l'applicazione delle prescrizioni contenute nel *Corano* e negli *aḥādīṭ* alla vita pratica in tutti i suoi aspetti: individuali, familiari e sociali. I *fuqahā'* (sing. *faqīh*) stabilivano pertanto delle regole di conformità a ciò che le fonti del diritto prevedevano ed il credente vi si doveva adeguare nel comportamento⁶³. Il sunnismo, sostenendo che la casistica giuridica possibile era ormai definitiva e codificata in una serie di repertori cui ci si doveva adeguare, ha dichiarato 'chiusa' nel decimo secolo la 'porta' dell'*iğtihād*, dello studio personale della legge, contribuendo in un certo senso ad irrigidire il *corpus iuris* islamico ormai sistematizzato. La necessità di 'riaprire la porta' dell'interpretazione della Legge, in uno sforzo di adattamento dei precetti contenuti nel *Corano* e nella *Sunna* alle mutate circostanze storiche della società contemporanea, è stata più volte auspicata dalle voci più innovatrici dell'Islām moderno. L'*iğtihād* è invece rimasto ufficialmente 'aperto' e viene tuttora utilizzato nel mondo sciita⁶⁴. Nello sciismo⁶⁵ la profezia è chiusa con Maometto, ma gli *imām* discendenti di 'Alī,

61 Ibn Ḥaldūn ('Abd ar. R.), m. 808/1406, giurista malichita, famoso storico autore di una storia universale. Santillana, *Istituzioni*, cit., II, p. 648. In proposito, oltre al già citato A. Laroui, *Islam e modernità*, si veda anche M. Mahdi, *Ibn Khaldun's Philosophy of History*, London, Allen and Unwin, 1957; Y. Lacoste, *Ibn Khaldoun. Naissance de l'histoire, passé du Tiers Monde*, Paris, Maspero, 1981; G. Pizzi, *Ibn Haldun e la muqaddima: una filosofia della storia*, Milano, Scheiwiller, 1985; M. A. Lahdabi, *Ibn Khaldoun, notre contemporain*, Rabat-Paris, Okad - L'Harmattan, 1987; A. al-Azmeh, *Ibn Khaldun*, London-New York, Routledge, 1990.

62 Campanini, *Islam*, cit., p. 13.

63 Cfr. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 74-75; *Ibid.*, II, p. 696; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 67; Campanini, *Islam*, cit., p. 13.

64 Cfr. Bausani, *Islam*, cit., p. 39; Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., p. 229; E. Pace, *Islam e Occidente*, Roma Edizioni Lavoro, 1995 (da qui si abbrevierà *Islam*), pp. 56-57. Se la sistematizzazione del pensiero giuridico-religioso islamico basata sullo studio delle fonti, degli *uṣūl*, può effettivamente ritenersi conclusa, il *faqīh*, emettendo *fatāwā*, responsi giuridici, compie tuttora in certo qual modo un *iğtihād*, uno sforzo interpretativo sulle fonti e sulla loro seguente sistematizzazione.

65 La parola *šī'a* significa "partito", "fazione". Alla morte del Profeta molti sostennero essere 'Alī ibn Abī Ṭālib il suo successore legittimo, essendo il parente maschio più vicino a Muḥammad e uno dei più pii ed antichi credenti, l'amico del Profeta, il suo intimo, l'esecutore fedele della

cugino e genero del Profeta e quarto califfo 'ben diretto', avevano il diritto di interpretare la legge e la Rivelazione al di là del senso letterale dell'enunciato ed erano considerati delle viventi rappresentazioni di Dio. L'*imām* era l'amico

sua volontà. Intorno a lui si era creato un partito che sosteneva i suoi diritti di successione al Profeta. Quando nell'Islām si parla di *šī'a* si intende pertanto la *šī'a* di 'Alī, cugino e genero di Muḥammad, quarto califfo "ben guidato o ben diretto" (656-661). Egli accetterà la proposta di Mu'āwiya (661-680), governatore di Damasco e capo del clan Omayyade, di conformarsi alla decisione di due arbitri per regolare la loro divergenza relativa all'omicidio di 'Utmān (terzo califfo), causa della battaglia di Šifīn (657), risparmiando in tal modo il sangue musulmano. Ma non vincerà la disputa: gli Omayyadi prenderanno il potere e lo conserveranno per quasi un secolo (661-750). Una prima divisione in seno al partito vide l'uscita di alcuni seguaci di 'Alī, i *hāriḡiti*, gli 'uscenti', i 'secessionisti', i quali, sostenendo che l'arbitrato dipendeva solo da Allāh, gli recriminavano di aver accettato un giudizio umano sulla validità del suo califfato. 'Alī attaccherà il gruppo e lo sconfiggerà nella battaglia di al-Nahrawān (658). Alla sua morte, avvenuta per mano di un *hāriḡita* nel 661, i suoi fedeli sostenitori assunsero il nome di sciiti, partigiani sottinteso di 'Alī e della sua famiglia, mentre i partigiani di Mu'āwiya si dichiareranno fedeli alla tradizione, alla *Sunna* del Profeta e della Comunità (anche se erano gli stessi partigiani di 'Alī a proclamarsi più a gran voce seguaci della *Sunna*) e saranno in certo qual modo gli antenati dei futuri sunniti. Per gli sciiti il quarto califfo divenne in breve tempo il santo e il *wālī* cioè l'amico e vicereggente di Allāh. La fede sciita, fedele alla linea genealogica di 'Alī, crede che egli abbia ereditato tramite la figlia di Muḥammad, Fāṭima, sua sposa, una particella di "Luce muḥammadica", mediante la quale Dio creò il mondo, che si è poi trasmessa ai suoi successori, gli *imām*: una sorta di divinità che per l'Islām ortodosso è suprema bestemmia. Caratteristica della *šī'a imāmita* è l'interruzione della catena degli *imām* dovuta alla loro "scomparsa" o "assenza" (*ḡayba*). Si tratta del concetto escatologico di *Mahdī* (il ben guidato): l'*imām* nascosto che tornerà un giorno per far regnare la pace e la giustizia. Se nel sunnismo Dio si incarna come verbo nel *Corano*, nello sciismo la parola di Dio si manifesta in Muḥammad, in 'Alī e negli *imām* che sono "interpreti" della legge religiosa. Il *ḡihād* (guerra santa o guerra legale) viene considerato dagli sciiti il sesto pilastro (*rukn* pl. *arkān*) dell'Islām. La *šī'a* conta oggi più di sessanta milioni di fedeli, divisi per lo più in tre rami principali: la *šī'a* duodecimāna, il ramo più numeroso e religione ufficiale dell'Iran, gli *zayditi* moderati dello Yemen e gli *ismā'īliti* o sciiti settimāni, divisi a loro volta in numerose sette (talvolta estreme) tra le quali si ricordano i drusi presenti in Libano e i *nuṣairī* o 'alawiti ('alidi) in Siria. Il resto del mondo musulmano non sciita è sunnita. Cfr. C. Cahen, *L'Islamismo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1969, pp. 28-32; Caspar, *Théologie*, cit., I, pp. 65, 68-69; AA.VV., *Islamistica*, cit., pp. 53-56; Bausani, *Islam*, cit., pp. 62, 100-117; P. Hitti, *Storia degli Arabi*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1966, pp. 202-207; G. Levi Della Vida, *Kharidjites*, *EI*², IV, pp. 1106-1107. Sulle sette nell'Islām si veda W. Montgomery Watt, *The Formative Period of Islamic Thought*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1973 e dello stesso autore *Islamic Philosophy and Theology*, cit.; H. Laoust, *Gli scismi nell'Islam*, Genova, Ecig, 1991. Sullo sciismo si veda anche H. Halm, *The Just Ruler in Shiite Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1988 e dello stesso autore *Shiism*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1991; Y. Richard, *L'islam chi'ite, croyances et idéologie*, Paris, Fayard, 1991; B. Scarcia Amoretti, *Sciiti nel mondo*, Roma, Jouvence, 1994. Si veda anche sotto nota 67.

di Dio, *wālī Allāh*, colui che conosceva la verità intima, reale, adombrata dalla lettera della Rivelazione⁶⁶. Anche se la profezia era chiusa con Maometto, il rapporto religioso che esisteva tra Dio e gli uomini era aperto attraverso la mediazione degli *imām*. Per gli sciiti gli *imām* sono scomparsi, sono occultati e i dottori della legge hanno il compito di sostituirli. Il mondo sciita è un mondo che prevede in modo preciso la costituzione di un clero o di una sorta di clero che ha la possibilità di intervenire sulla legge non dogmaticamente, perché anche gli sciiti imāmiti ammettono il *Corano*, la *Sunna* del Profeta e aggiungono la *Sunna* degli *imām* dello sciismo quali fonti del diritto e ambiti del dogma, ma giuridicamente. Ne deriva il concetto politico centrale dell'imāmismo sciita duodecimano iraniano⁶⁷, cioè del khomeinismo, la cosiddetta *wilāyat al-faqīh*, il “vicariato o vicereggenza del giurista, del

66 L'*imām* sciita, in quanto partecipe in varie forme della natura divina, diviene un capo dai poteri assoluti, senza limiti e condizioni, al di sopra della Legge islamica, la *šarī'a*, sulla quale gli è permesso intervenire. Cfr. Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., p. 28; V. Fiorani Piacentini, *Il pensiero militare nel mondo musulmano*, Milano, Franco Angeli, 1996 (da qui si abbrevierà *Pensiero militare*), pp. 57-61.

67 La *šī'a* imāmita, religione ufficiale dell'Iran dal XVI secolo, ferma la successione degli *imām* legittimi al dodicesimo e pertanto viene chiamata “duodecimana”. La catena di successione degli *imām* venne chiusa con Muḥammad (al-Maḥdī) che «scomparve» (873-4 o 878?) nel sotterraneo della grande moschea di Samarra senza lasciare discendenti e venne così chiamato l'*imām* «nascosto» o «l'atteso». Egli, immortale e temporaneamente nascosto (*gā'ib*), apparirà a tempo debito come *Maḥdī* (Colui che è guidato da Dio) per ripristinare il vero Islām, conquistare il mondo intero e inaugurare un breve millennio prima della fine di tutte le cose. La *šī'a* duodecimana si è evoluta dalle origini piuttosto autonomamente sia sul piano politico sia sul piano della religiosità popolare dove, ad esempio, il pellegrinaggio alle tombe degli *imām* è complementare al *ḥaġġ*, il pellegrinaggio canonico. Le masse persiane e poi iraniane hanno trovato nella *šī'a* un abito loro che le ha distinte dal resto del mondo islamico. All'*āyatullāh* Khomeini venne conferito il titolo di *Imām*, non inteso come *Maḥdī* (Messia), ma nel senso di colui che guida, che indica e apre la via verso un futuro migliore. Egli esercitò il suo compito di *muġtahid*, cioè di esperto legale che emette a richiesta e a beneficio del fedele delle *fatāwā*, dei responsi giuridici, sulle questioni per le quali è accreditato e che, nel caso dell'*āyatullāh*, spaziavano dallo statuto personale all'ordine pubblico. Sul principio della *wilāyat al-faqīh* si è fondata la legittimazione al potere di Khomeini. Cfr. Bausani, *Islam*, cit., pp. 110-112; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 69; AA.VV., *Islamistica*, cit., pp. 58-60; Hitti, *Storia degli Arabi*, cit., pp. 502-504; Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., pp. 226-229. Sullo sciismo duodecimano si veda anche A. Bausani, *L'Enciclopedia dei Fratelli della Purità*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1979; A. K. S. Lambton, *The Theory of Government in Medieval Persia*, London, Variorum Reprints, 1980 e dello stesso autore *State and Government in Medieval Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1981; A. Sachedina, *Islamic Messianism: The Idea of the Mahdi in Twelver Shi'ism*, Albany, State University of New York Press, 1981; H. Laoust, *Pluralismes dans l'Islam*, Paris, Geuthner, 1983; W.

giureconsulto”. Il giureconsulto essendo “dotato della necessaria sapienza giuridica e dei mezzi per realizzarla, può ergersi ad erede del Profeta e degli *imām* e sostituirli nelle loro funzioni politiche... [e] può, se non modificare la Legge nei termini in cui è stata rivelata, certo autonomamente interpretarla alla luce del suo libero giudizio (*ijtihād*)”⁶⁸. Come era per gli *imām* nei confronti del Profeta, il giurista ha il diritto di sostituirsi all’*imām* per il consolidamento dell’Islām, diritto che implica in qualche modo una funzione legislativa. Il *faqīh*, l’*āyatullāh*, può pertanto emettere delle *fatāwā*, dei responsi giuridici, vincolanti per gli iraniani sciiti duodecimani imāmiti dell’Iran, ma non per i sunniti⁶⁹.

Vì è chi ha sostenuto che l’Islām è una «teocrazia, laica, egualitaria». L’Islām è religione egualitaria e universale poiché non fa differenza di razza e da un punto di vista religioso non fa differenza neppure tra uomo e donna.

Madelung, *Religious Schools and Sects in Medieval Islam*, London, Variorum Reprints, 1985; A. Sachedina, *The Just Ruler in Shi’ite Islam*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1988; A. Tabātabā’ī, *L’Islam Shi’ita*, Roma, Centro Culturale Islamico Europeo, 1989; W. Madelung, *The succession to Muhammad. A Study of the Early Caliphate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Sul Khomeinismo e sulla rivoluzione iraniana si veda dell’*āyatullāh* Khomeini, *Principes politiques, philosophiques sociaux et religieux de l’ayatollah Khomeini*, Paris, Ed. Libres-Hallier, 1979 e *Islam and revolution. Writings and Declarations of Imam Khomeini*, tradotto e commentato da Hamid Algar, Berkley, Mizan Press, 1981; Nikki Keddie, *Roots of Revolution: an Interpretative History of Modern Iran*, New Haven-London, Yale University Press, 1981; M. Milani, *The Making of Iran’s Islamic Revolution. From Monarchy to Islamic Republic*, London, Westview Press, 1988; Said Amir Arjomand, *The Turban for the Crown: The Islamic Revolution in Iran*, London, Oxford University Press, 1988; Farhad Khosrokhavar e P. Vieille, *Le discours populaire de la révolution iranienne*, Paris, Contemporanéité, 1990; E. Abrahamian, *Khomeinism, Essays on the Islamic Republic*, Berkley, University of California, 1993; Farhad Khosrokhavar, *L’utopie sacrifiée. Sociologie de la révolution iranienne*, Paris, Presses de la FNSP, 1993 e dello stesso autore *L’islamisme et la mort. Le martyre révolutionnaire en Iran*, Paris, L’Harmattan, 1995. Si veda anche sopra nota 65.

68 Campanini, *Islam*, cit., p. 261. In Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., p. 231, si legge: “il khomeinismo... contraddice alcuni principi fondamentali sciiti, primo fra tutti quello in nome del quale, in assenza dell’*Imām*... inteso nel senso proprio allo sciismo... nessuno, e a maggior ragione uno sciita, è autorizzato a sostituirglisi”.

69 Nel caso di Salman Rushdie e del suo libro *I versi satanici* (Milano, Mondadori, 1988), la condanna pronunciata contro di lui dall’*āyatullāh* Khomeini era una *fatwā*, un’opinione giuridica, per cui se l’*imām* Khomeini ha potuto dire che, secondo il suo parere giuridico, Salman Rushdie era un apostata e in quanto tale era lecito versare il suo sangue, gli ‘*ulamā*’ sunniti hanno potuto confutare questa sua opinione. Secondo il diritto islamico classico, ‘«Gli apostati (“ahl ar-riddah”), dice Abū Yusūf [discepolo di Abū Ḥanīfa, fondatore della scuola giuridica ḥanafita], debbono essere trattati come gli Arabi idolatri: o l’Islām o la morte...»’. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 168-169.

Secondo un celebre *ḥadīṭ* tutti i nuovi nati nascono nella religione della *fiṭra*, della natura⁷⁰, e questo può stare a indicare che l'Islām ha destinazione universale. Anche il *Corano* in diverse *sūre* parla all'“uomo” in generale o “agli uomini”. Nella *sūra* 7:158 si legge:

O uomini! Sono io il Messaggero di Dio a voi tutti inviato, da Dio, che possiede il Regno dei cieli e della terra; non c'è altro dio che Lui, Colui che vivifica e uccide.

E ancor più esplicita appare la *sūra* 34:28 che dice:

E non ti inviammo altro che come nunzio e monito agli uomini tutti: ma i più degli uomini non sanno.

Si può quindi affermare che i principi dell'universalismo sono contenuti nello stesso *Corano* che diviene in ambito islamico la sola espressione esatta della “rivelazione universale”⁷¹.

L'Islām, religione che coinvolge il foro interno ed esterno dei credenti, non può essere considerato secolare in senso stretto, data l'importanza centrale che la religione e il testo sacro assumono nella vita quotidiana del musulmano. Contraddittoriamente l'Islām, religione totalizzante, può essere ritenuto secolare perché manca di clero e perché suo fondamento è la giurisprudenza. Se uno degli elementi di laicità dell'Islām sunnita è in effetti questa mancanza di clero, si deve tuttavia tenere presente che il clero dell'Islām sciita è un corpo religioso che non interviene sui dogmi, bensì sulla gestione della società. La *wilāyat al-faqīh*, il “vicariato o vicereggenza del giurista, del giureconsulto”, non è un organo che ha il compito di risolvere problemi teoretici, ma è un sistema che permette di dirigere la società, di reggere politicamente lo Stato alla luce degli *uṣūl al-dīn*, “i principi della religione”. Parlare di laicismo, di secolarismo o di non secolarismo si rivela pertanto essere formulazione alquanto ambigua⁷².

70 Si veda paragrafo 2.1.

71 Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 39.

72 Su laicismo e società nell'Islām si veda Khaled Muḥammad Khaled, *Min hunā nabda'* (“Da qui si incomincia”), Bayrūt, Dār al-kitāb al-‘arabī, 1974; F. Zakariya, *Laïcité ou islamisme*, Paris-Le Caire, La Découverte - al-Fikr, 1991; Études Arabes (Dossier), *Islam et laïcité*, Roma, PISAI, nn. 91-92, 1996-1997; O. Carré, *L'Islam laico*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1997; G. Gozzi (a cura di), *Islam e democrazia. Il processo di democratizzazione in un paese arabo e i problemi delle democrazie occidentali a confronto*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1998; E. Pace, *Sociologia dell'islam - Fenomeni religiosi e logiche sociali*, Roma, Carocci editore, 1999.

Affermare che l'Islām è una “teocrazia” risulta problematico. Se per teocrazia si intende governo o potere di Dio, indubbiamente all'interno di certi gruppi radicali del mondo islamico si ritrovano concezioni che richiamano a Dio quale origine e fonte del potere. L'indo-pakistano Abū al-A'lā al-Mawdūdī (1904/1979)⁷³, pensatore riformista fondamentalista, in base alla sua concezione sociale dell'Islām definiva la sua dottrina del potere «teo-democrazia», a fondamento della quale stava Dio, autorità suprema e fonte di ogni potere⁷⁴. Il termine teocrazia è comunque termine improprio perché implica l'esistenza di un potere ecclesiastico, di una struttura ecclesiastica che nell'Islām sunnita non esiste. La mancanza di questa struttura ecclesiastica rende problematico parlare di teocrazia. Il termine teocrazia è un termine soggetto a una serie di sfumature e disequilibri semantici e concettuali. Nel caso dell'Islām è preferibile parlare di “teocentrismo” perché nella società musulmana che si richiama all'Islām delle origini Dio è effettivamente al centro della vita umana del credente. In essa la

73 Abū al-A'lā al-Mawdūdī (1904-1979) era di origine indiana pakistana, appartenente alla corrente riformista del fondamentalismo islamico. Ricevette una educazione classica e svolse attività giornalistica. Dal 1932 pubblicò un mensile in cui predicava la necessità che gli uomini ricevessero un'educazione secondo i principi dell'Islām. Nel 1941 fondò l'associazione musulmana *Ġamā'at-i Islāmī*, nata con scopi puramente religiosi e sociali che divennero, con la nascita dello Stato del Pakistan, anche politici. Obiettivo dell'associazione era di “realizzare o contribuire alla realizzazione di uno Stato che fosse veramente islamico e poggiasse su una corretta interpretazione dei precetti sciaraitici”. Cfr. Piacentini, *Pensiero militare*, cit., p. 139; Burhan Ghalioun, *Islam e Islamismo*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 28 nota 14. Su al-Mawdūdī e la sua dottrina si veda anche W. Cantwell Smith, *Modern Islam in India*, Lahore, 1943, ed. riv. London 1947; A. Ahmad, *Islam and Modernism in India and Pakistan*, London, 1967; W. Montgomery Watt, *Islamic Fundamentalism and Modernity*, London-New York, 1988; Youssef M. Choueiri, *Il fondamentalismo islamico*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1993 (da qui si abbrevierà *Fondamentalismo islamico*); S. V. R. Nasr, *The Vanguard of the Islamic Revolution. The Jama'at-i Islami of Pakistan*, London, Tauris, 1994 e dello stesso autore *Mawdudi and the Making of Islamic Revivalism*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Si veda anche sotto note 74, 96, 99.

74 Cfr. Piacentini, *Pensiero militare*, cit., p. 140. Alla stessa pagina si legge: [Al-Mawdūdī scriveva che Dio] ‘ha posto all'uomo i limiti e le regole del suo agire, assegnandogli un Suo “vicario” (*amīr*), il quale ha l'obbligo di farle rispettare, assistito da una “assemblea” consultiva; entrambi, *amīr* e assemblea sono liberamente eletti dal popolo’. Lo Stato islamico così configurato, da lui definito «teo-democratico», e la rappresentanza (*hilāfa*) concessa da Dio all'*amīr*, al capo, al solo scopo di far eseguire i Suoi comandamenti, divengono per al-Mawdūdī “la democrazia più perfetta e l'unico sistema politico in cui la comunità nel suo complesso «gode dei diritti e del potere del Califfato di Dio»”. Abū al-A'lā al-Mawdūdī, *Islamic Way of Life*, Lahore, Islamic Publications, 1979, p. 39 in Choueiri, *Fondamentalismo islamico*, cit., p. 141. Si veda anche sopra nota 73 e sotto note 96, 99.

giurisprudenza coranica diviene altresì teocentrica poiché la legge non è reputata la norma di diritto sancita dal popolo, ma la parola di Dio; la Comunità, la *Umma*, secondo il *Corano* la virtuosa, la migliore nazione che Dio abbia creato (*Cor.*, 3:104, 110), non viene sentita come originata da un contratto sociale, ma come un complesso di uomini, oggetto di un piano personale di Dio, in cui tutti i membri sono fratelli ed eguali. Nell'Islām classico si può quindi parlare di teocentrismo perché Dio è la componente centrale della vita del musulmano, non solo limitatamente all'ambito del foro interiore, ma anche del foro esteriore: il contrario di quanto accade nel Cristianesimo dove le parole di Cristo «Rendete a Cesare quello che è di Cesare e a Dio quello che è di Dio» (Mt 22, 21) rappresentano una netta separazione dei due ambiti⁷⁵.

Nel *Corano* non vi è un'idea di netta separazione tra politica e religione, tra sacro e profano: Dio è il Capo dello Stato e i membri della comunità di Dio sono tutti fratelli ed eguali. Nella *sūra* 4:59 si legge:

O voi che credete! Obbedite a Dio, al Suo Messaggero e a quelli di voi che detengono l'autorità.

Ma, secondo il racconto di un *hadīṭ*, il Profeta, ad un capo tribù che gli si era rivolto dicendo "Tu sei il nostro Principe!", avrebbe risposto: "Il Principe è Dio, non io"⁷⁶. È Dio quindi che governa la comunità senza intermediari. Molte delle *sūre* medinesi sono dedicate all'organizzazione sociale e politica della nuova Comunità di Medina formatasi all'arrivo del Profeta (622). A Medina, a partire dalla predicazione coranica, l'Islām non è più solamente una religione (*dīn*), ma diviene "religione e Stato" (*dīn wa dawla*) e sarà in seguito "religione dello Stato" (*dīn al-dawla*)⁷⁷. Ne consegue una sacralizzazione della Comunità musulmana (*Umma*) e dello Stato musulmano. Muḥammad non fu solo Profeta, ma soldato, statista, capo di uno Stato e l'Islām fu un tutt'uno col potere fin dagli inizi, coinvolgendo l'intera esistenza del credente in una giurisdizione totale. Il Profeta oltre a divenire capo di uno Stato sovrano, fondò una comunità, un sistema di governo, una società, uno Stato di cui era sovrano,

75 Cfr. Bausani, *Cor.*, pp. LVIII-LIX; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 36. In Lewis, *Rinascita*, cit., p. 281, si legge: "nell'Islam [classico] non esiste alcuna distinzione tra Chiesa e Stato. Nel mondo cristiano l'esistenza di due autorità distinte risale al fondatore stesso del cristianesimo, che invitava i suoi seguaci a rendere a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio. Esistono due poteri: Dio e Cesare... Chiesa e Stato..."

76 Caetani, *Annali dell'Islām*, a. 8 H., paragr. 18, citato da Bausani, *Cor.*, p. LIX.

77 Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 30.

giudice e soldato: egli associò all'esercizio della religione l'esercizio del potere. Fede e potere diventano pertanto un connubio perfetto e inscindibile all'interno dello Stato islamico, lo Stato governato dalla *šarī'a*, dove il Libro, il *Qur'ān*, è la Parola che regola i rapporti dell'uomo con Dio e dell'uomo con gli altri uomini. Nell'Islām classico delle origini non esisteva quindi una distinzione tra *dīn* e *dawla*, tra religione e Stato. Non di due poteri si trattava, ma di uno solo, per questo il problema della loro separazione non si era mai posto. Se nel Cristianesimo si può parlare di Dio e Cesare, di Chiesa e Stato, nell'Islām "Dio è Cesare, in quanto Egli solo è il capo supremo dello stato, fonte della sovranità e perciò anche dell'autorità e della legge. Lo stato è lo stato di Dio, la legge è la legge di Dio. L'esercito è l'esercito di Dio, e naturalmente il nemico è il nemico di Dio"⁷⁸.

Il termine *dawla*⁷⁹ oltre a significare "Stato", inteso nel senso di sede entro la quale il credente deve assolvere ai propri obblighi religiosi in rapporto alla Legge divina, allude anche a "governo" e connessa al governo vi è la politica, la *siyāsa*, che nell'Islām classico rimane comunque un beneficio di Dio. L'*āyatullāh* Khomeini sosteneva che «l'Islam è politico o non è»⁸⁰ poiché al tempo del suo fondatore Muḥammad - che era giudice, statista e generale oltreché profeta - Chiesa e Stato non esistevano né come concetti distinti né come istituzioni differenti. La formula *al-Islām dīn wa dawla* ("l'Islām religione e Stato"), dovrebbe pertanto realizzarsi in un connubio perfetto e inscindibile tra religione e potere, tra fede e potere, con l'instaurazione dello

78 Lewis, *Rinascita*, cit., p. 284. Questo concetto di "nemico di Dio" - tenendo presente la percezione islamica di Dio quale capo supremo dello Stato - diventa intelligibile anche in chiave moderna. Il Lewis alla stessa pagina scrive in proposito: "Coloro che esercitano l'autorità lo fanno per conto di Dio... E poiché lo stato può indubbiamente avere dei nemici, ne consegue che i nemici dello stato sono i nemici di Dio".

79 In Pace, *Islam*, cit., p. 49, si legge che "il termine «Stato» viene in arabo tradotto con la parola *dawla*, il cui significato originario è «successione, turno, alternanza al potere»". Cfr. Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., p. 21.

80 Lewis, *Rinascita*, cit., p. 337. Si veda anche Ayatollah Khomeini, *Il governo islamico*, Roma, Libreria editrice Europa, 1985. Sull'Islām politico oltre a M. Campanini, *Islam e politica*, cit., si veda H. Enayat, *Modern Islamic Political Thought*, London, Macmillan, 1982; J. Esposito, *Islam and Politics*, New York, Syracuse University Press, 1991; B. Lewis, *Il linguaggio politico dell'Islam*, Roma-Bari, Laterza, 1991; N. Ayubi, *Political Islam*, London-New York, Routledge, 1991; A. Laroui, *Islam e modernità*, Genova, Marietti, 1992; P. Vatikiotis, *Islam: stati senza nazioni*, Milano, Il Saggiatore, 1993; S. Zubaida, *Islam, the People and the State*, London, Tauris, 1993; A. R. Moten, *Political Science: An Islamic Perspective*, London, Macmillan, 1996; A. al-Azmeh, *Muslim Kingship*, London, Tauris, 1997.

Stato islamico - via privilegiata per ottenere il benessere in vita e la salvezza eterna nell'aldilà - lo Stato governato dalla *šarī'a*, la Legge di Dio, sigillo all'interno del quale i credenti possono proclamare, custodire e difendere la propria fede in Dio e fare osservare le leggi da Lui rivelate⁸¹.

Il pensiero *al-Islām dīn wa dawla* è stato oggetto nel secolo scorso di un'appropriazione ideologica da parte di pensatori, movimenti o gruppi di differente matrice islamica che lo hanno fatto proprio, ergendolo a baluardo delle loro aspirazioni politico-religiose.

I modernisti musulmani di orientamento occidentale hanno rifiutato la formula *al-Islām dīn wa dawla* alla luce di una verifica basata sull'evoluzione storica dell'Islām. Il pensatore modernista musulmano 'Alī 'Abd al-Rāziq (1885-1948)⁸², diplomatico di al-Azhar e sostenitore dell'Islām laico, nel 1925 scrisse *Al-Islām wa uṣūl al-ḥukm* ("L'Islām e le basi del potere")⁸³ riguardo la separazione storica e di principio tra la religione ed il potere politico. Egli sosteneva che, avendo il Profeta assunto la direzione temporale della comunità di Medina "per supplenza" e avendo i califfi ereditato da lui solo il potere temporale, la religione musulmana non aveva nulla a che vedere con le istituzioni civili e politiche: essa dipendeva solo ed esclusivamente dalla coscienza di ciascuno⁸⁴.

Agli inizi del '900 alcuni pensatori riformisti, affermando l'attualità dell'esperienza religioso-politica dell'Islām primitivo (l'Islām del Profeta, della Comunità di Medina, dei primi califfi e dei primi tre secoli), vale a dire della tradizione dei *Salaf al-Ṣāliḥ*, degli Antichi Buoni, dei Pii⁸⁵, hanno teorizzato un

81 Cfr. Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., pp. 15-21; Lewis, *Rinascita*, cit., pp. 280-281, 284, 299.

82 Fratello di Muṣṭafā Ibn Ḥasan 'Abd al-Rāziq (1885-1948), grande rettore di Al-Azhar, 'Alī 'Abd al-Rāziq si diplomò all'Università di Al-Azhar e continuò i suoi studi a Oxford. Cfr. Anouar Abdel-Malek, *Il pensiero politico arabo*, Roma, Editori Riuniti, 1973 (da qui si abbrevierà *Pensiero politico*), p. 28.

83 Si può leggere anche "L'Islām e i principi del governo". Si veda anche A. Abderraziq, *L'Islam et les fondements du pouvoir*, Paris, La Découverte, 1994.

84 Relativamente ai progetti politici specifici quali la giustizia, le funzioni di governo, le cariche dello Stato, 'Abd al-Rāziq sosteneva che la religione, dipendendo dalla coscienza di ciascuno, lasciava liberi di ricorrere ai giudizi della ragione, all'esperienza delle nazioni e alle regole della politica. Per questo fu condannato da Al-Azhar e destituito dal Collegio dei grandi '*ulamā'* (dotti delle scienze religiose, diplomatici di Al-Azhar) del Cairo. Si veda Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 116; Abdel-Malek, *Pensiero politico*, cit., pp. 28-34. Si veda anche sotto nota 110.

85 In Bausani, *Islam*, cit., p. 202, la locuzione *salaf al-ṣāliḥ* viene anche tradotta con "il buon tempo antico", mentre in Traini, *Vocabolario*, cit., p. 596, si legge: "le prime pie generazioni musulmane".

ritorno alle fonti del *Corano* e della *Sunna* che avrebbero dovuto essere interpretate rifacendosi al loro spirito più autentico, adattandolo però al mondo moderno. Si tratta della *salafiyya*⁸⁶, movimento di riforma religiosa che aveva come scopo di rigenerare l'Islām rifacendosi alle tradizioni rappresentate dai *Salaf*, i veri depositari della Fede Primitiva. Era un guardare al passato puro che doveva servire da modello per correggere il traviato presente e preparare così l'avvenire, cercando una conciliazione tra Islām e mondo moderno. Il ritorno alla sua primitiva purezza avrebbe consentito all'Islām di ritornare ad essere una forza vitale e ai musulmani di procedere sulla via del progresso.

Mentre il messaggio salafita si propagava in diversi paesi del Magrib, dando origine a movimenti di carattere anche politico, in Egitto esso raggiungeva la sua fase culminante con la nascita dell'Associazione degli *Ihwān al-Muslimūn*, dei Fratelli Musulmani, associazione religiosa fondamentalista nata nel 1928 a Ismā'īliyya e dalla quale è poi germinata la più parte delle organizzazioni radicali

86 Il movimento di riforma religiosa della *salafiyya*, risalente alla fine del XIX secolo, si organizzò in diversi paesi in precisi movimenti a carattere anche politico. Da essa hanno poi attinto alcuni gruppi radicali contemporanei detti salafisti. I pensatori più eminenti del movimento sono stati Rašīd Riḍā, Muḥammad 'Abduh e l'algerino 'Abd al-Ḥamīd Ibn Bādīs che contribuì negli anni trenta a rinvigorire il movimento che in Algeria aveva trovato la sua espressione migliore e le soluzioni più complete ed efficaci. Rašīd Riḍā (1865-1935), siriano di nascita, dopo aver intrapreso gli studi religiosi in Libano e aver acquisito una formazione sūfī, si trasferì al Cairo nel 1898 dove divenne discepolo dello *šayḥ* Muḥammad 'Abduh (1849-1905), teologo di natura tradizionalista, rettore dell'Università di Al-Azhar e Gran *Muftī* d'Egitto, modernista musulmano appartenente alla corrente degli intellettuali "riformisti" e vero artefice dell'evoluzione del fondamentalismo islamico in direzione dell'integralismo filosofico e dell'attivismo politico. Cfr. G. Delanoue e J. Jomier, *Les musulmans*, "L'Égypte d'aujourd'hui. Permanence et changements 1805-1976", Paris, Édition du CNRS, 1977, pp. 36-41; R. Kaliski, *Storia del Mondo Arabo, II, Il risveglio e la ricerca dell'unità*, Verona, Bertani Editore, 1972, pp. 63-66; Abdel-Malek, *Pensiero politico*, cit., pp. 221-222; W. Ende, *Salafiyya*, EI², VIII, pp. 931-940; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 114. Su Rašīd Riḍā e Muḥammad 'Abduh si veda M. Kerr, *Islamic Reform: the Political and Legal Theories of Muhammad 'Abduh and Rashīd Riḍā*, Berkley, University of California Press, 1966; Muḥammad 'Abduh, *Risālat at-Tawhīd. Exposé de la religion musulmane*, Paris, Geuthner, 1978. Sulla *salafiyya* e sul riformismo islamico si veda H. Laoust, *Le réformisme orthodoxe des Salafiyyah*, 1932; A. Merad, *Le réformisme musulman en Algerie de 1925 à 1940*, Paris-Le Haye, Mouton, 1967 e dello stesso autore *Islāḥ*, EI², III, pp. 146-170; H. Laoust, *Pluralismes dans l'Islam*, Paris, Geuthner, 1983; T. Ramadan, *Aux sources du renouveau musulman: d'al-Afghani à Hasan al Banna, un siècle de réformisme islamique*, Paris, Bayard, 1998; O. Amin, *Mohammed Abdouh: Essai sur ses idées philosophiques et religieuses*, Le Caire, 1999.

del mondo sunnita. Il Movimento che aveva per scopo l'«ordinare il bene e perseguire il male», inglobando tutte le concezioni riformiste precedenti, praticava rispetto ad esse un'evoluzione sia ideologica sia di prassi politico-religiosa⁸⁷. La visione di Ḥasan al-Bannā (1906-1949)⁸⁸, fondatore dell'Associazione, riconduce al concetto di *al-Islām dīn wa dawla* e può riassumersi nel seguente

87 L'Associazione degli *Ihwān al-muslimūn*, i Fratelli Musulmani, è stata fondata nel marzo del 1928 ad Ismā'īliyya, in Egitto, da Ḥasan al-Bannā. In O. Carré e G. Michaud, *Les Frères musulmans (1928-1982)*, Paris, Éd. Gallimard/Julliard, 1983 (da qui si abbrevierà *Frères musulmans*), p. 17, si legge: «*Association religieuse ayant pour but la commanderie du Bien et le pourchas du mal*». Ḥasan al-Bannā si limitò ad enunciare una strategia scandita in tre tappe: un'azione di propaganda del messaggio - reclutamento, formazione e mobilitazione dei seguaci - realizzazione di un nuovo ordine sociale. La Guida Suprema dei Fratelli musulmani venne assassinata il 12 febbraio 1949. L'Associazione attraverso la *da'wa*, la chiamata all'Islām autentico, voleva far arrivare gli intenti della *salafiyya* al popolo, alla *Umma*, privilegiando l'azione concreta alle implicazioni teoriche ed alle speculazioni astratte dell'Islām tradizionale. Cfr. P. Minganti, *I movimenti politici arabi*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1971 (da qui si abbrevierà *Movimenti politici*), pp. 67-71; Campanini, *Islam*, cit., p. 196; Choueiri, *Fondamentalismo islamico*, cit., pp. 68-73, 76; Scarcia Amoretti, *Mondo musulmano*, cit., p. 26; Caspar, *Théologie*, cit., I, p. 113; Piacentini, *Pensiero militare*, cit., pp. 129-158; W. Ende, *Salafiyya*, EI², VIII, pp. 931-940. Sull'Associazione dei Fratelli Musulmani si veda O. Carré e G. Michaud, *Frères Musulmans*, cit.; T. Ramadan, *Aux sources du renouveau musulman: d'al-Afghani à Hasan al Banna, un siècle de réformisme islamique*, cit.; J. Jankowski, *Egypt's Young Rebels. «Young Egypt» (1933-1952)*, Stanford, Stanford University Press, 1975; *Études Arabes (Dossier), Courants actuels dans l'Islam: Les frères musulmans*, Roma, PISAI, nn. 61-62, 1981-1982 (da qui si abbrevierà *Frères musulmans*); *Études Arabes (Dossier), Al-da'wa al-islāmiyya* ("L'appel à l'Islām"), Roma, PISAI, n. 73, 1987; R. Mitchell, *The Society of the Muslim Brothers*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993; AA.VV., *Dossier Mondo Islamico 2 - I Fratelli Musulmani e il dibattito politico*, Torino, Edizioni della Fondazione G. Agnelli, 1996; B. Lia, *The Society of the Muslim Brothers in Egypt. The Rise of an Islamic Mass Movement (1928-1942)*, London, Reading Ithaca Press, 1998.

88 Ḥasan al-Bannā nacque in Egitto nell'ottobre del 1906 nella cittadina di Maḥūdiyya, vicino ad Alessandria. Figlio di un orologiaio, locale *imām* e insegnante della moschea, studiò nella scuola primaria di Damanhūr dove venne eletto presidente dell'"Associazione dei buoni costumi". Nel 1920 scelse il mestiere di maestro e seguì dei corsi di *ḥadīth* e *fiqh* presso uno *ṣayḥ* del suo villaggio. Nel 1923 entrò alla *Dār al-'Ulūm* (Scuola Normale per Maestri e Professori di arabo) ove si diplomò. Nel 1928 fondò l'Associazione degli *Ihwān al-Muslimūn*, i Fratelli Musulmani. In seguito a responsabilità dei Fratelli Musulmani nei disordini verificatisi dal 1945 in poi, l'8 dicembre 1948 il movimento venne sciolto dal Ministro dell'Interno. Ḥasan al-Bannā pagherà di persona il fatto di aver perduto il controllo del movimento che era ormai profondamente diviso. Il 12 febbraio 1949 verrà assassinato in strada. Per quanto concerne i riferimenti bibliografici si rimanda alla nota 87.

pensiero: nessun potere politico è possibile in terra islamica che non sia esso stesso islamico; se Dio ha comandato i principi dell'Islām quale unica organizzazione sociale possibile, ciò significa che non può esistere una società senza Islām, cioè senza strutture islamiche e senza un governo musulmano che applichi effettivamente la Legge di Dio. Per al-Bannā si trattava di coniugare un Islām purificato con un Islām globalizzante e militante che doveva essere “fede e culto, patria e cittadinanza, religione e stato, spiritualità e azione, Libro e sciabola” (*‘aqīda wa ‘ibāda, waṭan wa ġinsiyya, dīn wa dawla, rūhaniyya wa ‘amal, muṣḥaf wa sayf*)⁸⁹. «Il Corano è la nostra Costituzione, nessun'altra Costituzione che il Corano, il Corano è la nostra Legge e Muḥammad il nostro modello» divengono i motti più significativi e costanti dei Fratelli Musulmani. Secondo gli scritti dell'Associazione i musulmani “debbono operare per lo stabilimento di uno stato islamico: l'assumere come legge fondamentale dello stato il Libro sacro è un dovere al quale non possono sottrarsi”⁹⁰. Il nobile *Corano* diviene pertanto una costituzione completa che non trascura nulla e “l'organizzazione dello Stato [si deve fondare] esclusivamente sulla legge religiosa e le sue fonti, le migliori per ogni moderna legislazione... [poiché] Dio e non l'uomo è la fonte della legislazione. A Lui appartiene il potere, e l'uomo ha il solo compito di attuare i Suoi ordini”⁹¹. Scopo principale del movimento diviene quindi la reislamizzazione globale della società mediante la riscoperta dell'Islām autentico delle origini, attraverso la “fondazione di uno stato che applichi i precetti dell'Islām”⁹². Ma se il pensiero di base del movimento dei Fratelli Musulmani è stato e rimane quello di Ḥasan al-Bannā, i suoi sviluppi successivi sono opera di Sayyid Qutb (1906-1966)⁹³, ideologo, politico e stigmatizzatore della nuova strategia del potere.

89 Ḥasan al-Bannā, *Risālat al-mu'tamar al-ḥāmis*, al-Qāhira, al-Maṭba'a al-'ālamīyya, 1370/1951, in *Études Arabes, Frères musulmans*, cit., I, pp. 27, 35. Si veda anche AA.VV., *Dossier Mondo Islamico 2 - I Fratelli Musulmani e il dibattito politico*, cit., p. 14.

90 Minganti, *Movimenti politici*, cit., p. 71.

91 *Ibidem*.

92 In Minganti, *Movimenti politici*, cit., p. 70 si legge: “lo statuto dell'Associazione dei Fratelli Musulmani (art. 2 f) indica, fra gli altri scopi, quello della fondazione di uno stato che applichi i precetti dell'Islām”. Cfr. *Études Arabes, Frères musulmans*, cit., II, pp. 35-37, 39; Piacentini, *Pensiero militare*, cit., p. 158.

93 L'*imām* Sayyid Qutb, così lo chiamavano i suoi discepoli nel senso di maestro spirituale e guida dell'azione, nacque nel 1906 in Egitto in un piccolo villaggio nei pressi di Asyūt. Si diplomò come Ḥasan al-Bannā alla *Dār al-'Ulūm* (Scuola Normale per Maestri e Professori di arabo) e divenne insegnante di Lingua e Letteratura Araba e uomo di lettere, collega e amico di insigni personalità egiziane quali Ṭaha Ḥusayn. Dal 1948 al 1950 soggiornò negli Stati Uniti

Negli anni '60 il credo ideologico dei Fratelli Musulmani subisce sotto l'influenza di Sayyid Quṭb una radicalizzazione politica e il tema dello Stato islamico (*al-Islām dīn wa dawla*) diviene il fulcro della nuova ideologia «quṭbista», che peraltro verrà sconfessata dalla stessa Guida Suprema dei Fratelli Musulmani. Al pensiero di Quṭb si sono ispirati e si ispirano alcuni gruppi radicali islamici sorti negli anni '70 e '80 che vedono nel binomio “al-Islām religione e Stato” una identificazione o una stretta collaborazione tra religione e politica, le cui dimensioni non vengono percepite come separate, ma interagenti. L'influsso ideologico che Quṭb esercita su di essi è tale da poterli definire “gruppi quṭbisti”. *Ma'ālim fī al-ṭarīq* (“Punti di riferimento, indicazioni o tracce nella via [dell'Islām]”), il libro che egli inizia a scrivere in carcere (le prime pagine escono dal carcere nel 1962), vuole essere una guida per un'avanguardia musulmana incaricata di procedere alla resurrezione della Comunità islamica. Viene letto in modo massiccio dai giovani musulmani che ne faranno il loro manifesto ideologico. Il libro si articola sui tre elementi cardine della sua nuova dottrina: *al-ḡāhiliyya*, *al-'ubūdiyya*, *al-ḥākimiyya*. Quṭb sostiene che la società nella quale si trova a vivere è divenuta una società ḡāhilita, cioè una società dove regna la ḡāhiliyya, la barbarie, l'oscurità, l'ignoranza, vale a dire il paganesimo preislamico. Egli reputa società ḡāhilita tutte le società non islamiche e le società che pretendono di essere islamiche ma non lo sono, in quanto “ogni società che non è al servizio di Dio, di Dio solo”⁹⁴, per Quṭb non può dirsi musulmana.

per uno stage pedagogico ed al suo ritorno ebbe l'opportunità di visitare anche l'Europa. Tornato dall'America Quṭb aderì al movimento dei Fratelli Musulmani. Con la pubblicazione del libro *Al-'adāla al-iḡtimā'iyya fī al-Islām* (“La giustizia sociale nell'Islām”), Quṭb rivolse totalmente il suo pensiero all'Islām e nel 1951 divenne l'ideologo del movimento. Nel 1954 verrà arrestato in seguito al fallito attentato a Ḡamāl 'Abd al-Nāṣir e sarà condannato ai lavori forzati a vita. Verrà liberato nel dicembre del 1964. Nell'agosto del 1965 Sayyid Quṭb, assieme a parecchi fratelli musulmani, sarà di nuovo imprigionato con l'accusa di essere stato alla testa di un complotto mirante ad un colpo di stato contro il Presidente 'Abd al-Nāṣir. Sarà l'inizio di una cruenta repressione. Con la sua impiccagione avvenuta il 29 agosto 1966 nascerà un nuovo *ṣāhīd*, un nuovo martire dell'Islām. Per quanto concerne i riferimenti bibliografici di carattere generale si rimanda alla nota 87. Si veda inoltre O. Carré, *Le combat-pour-Dieu et l'État islamique chez Sayyid Qutb, l'inspirateur du radicalisme islamique actuel*, “Revue française de science politique”, n. 33 (1983), pp. 680-703 e dello stesso autore *Mystique et politique. Lecture révolutionnaire du Coran par Sayyed Qutb*, Paris, Presses de la FNSP e CERF, 1984; Salāh 'Abd al-Fatāh al-Ḥalidī, *Sayyid Quṭb, al-ṣāhīd al-ḥayy* (“Sayyid Quṭb, il martire vivente”), 'Ammān, Dār 'ālam al-kutub li al-naṣr wa al-tawzī', 1985; A. Moussali, *Radical Islamic Fundamentalism. The Ideological and Political Discourse of Sayyed Qutb*, Beirut, American University of Beirut, 1992; M. Campanini, *Jihād e società in Sayyed Qutb*, “Oriente Moderno”, Roma, IPO, n.s., 1995, pp. 251-266.

94 Sayyid Quṭb, *Ma'ālim fī al-ṭarīq* (“Tracce nella via”), Bayrūt - al-Qāhira, Dār al-šūrūq,

Secondo Quṭb una società musulmana può definirsi tale se in essa vengono applicati i principi dell'Islām e pertanto una società la cui legislazione non poggia sulla *šarī'a* non è musulmana ma appartiene alla *ḡāhiliyya*. I due termini di *'ubūdiyya*, adorazione, e *ḥākimiyya*, sovranità, erano apparsi nel libro *Al-Muṣṭalahāt al-arba'a fi al-Qur'ān – al-ilāh, al-rabb, al-'ibāda, al-dīn –* (“Le quattro espressioni nel Corano – *al-ilāh, al-rabb, al-'ibāda, al-dīn –*”)⁹⁵, del riformista indo-pakistano Abū al-A'lā al-Mawdūdī (1904-1979)⁹⁶, dal quale Quṭb ha presumibilmente attinto, diffondendone i principi e la dottrina in tutto il mondo arabo. La teorizzazione a cui Quṭb perviene si può così riassumere: la sola sovranità (*ḥākimiyya*) possibile è la sovranità di Dio, che diviene quindi unico e solo oggetto di adorazione (*'ubūdiyya*). Il criterio che distingue se una società sia musulmana o se appartenga alla *ḡāhiliyya* risiede nel tipo di adorazione (*'ubūdiyya*) e nel tipo di sovranità (*ḥākimiyya*) che si osservano al suo interno. Il principio della sovranità divina (*ḥākimiyya*) non può che realizzarsi tramite l'impiego e l'osservanza delle prescrizioni da Dio rivelate. *Ḥākimiyya* è

1983¹⁰, p. 98. Cfr. Carré, *Frères musulmans*, cit., p. 94; G. Kepel, *Le prophète et pharaon. Les mouvements islamistes dans l'Égypte contemporaine*, Paris, ed. La Découverte, 1984 (da qui si abbrevierà *Prophète et pharaon*), p. 49. Si veda anche la traduzione inglese di *Ma'ālim fi al-ṭarīq* di Sayyid Quṭb dal titolo *Milestones*, Iowa-Cedar Rapids, Unity Publishing Co. - Laurence Press Co., s. d.

95 Abū al-A'lā al-Mawdūdī, *Al-Muṣṭalahāt al-arba'a fi al-Qur'ān – al-ilāh, al-rabb, al-'ibāda, al-dīn –* (“Le quattro espressioni nel Corano – *al-ilāh, al-rabb, al-'ibāda, al-dīn –*”), Kuwait, 1977.

96 Al-Mawdūdī divenne il teorico dell'islamismo radicale moderno nel sub-continente indiano, dove la sua attività è paragonabile a quella di Ḥasan al-Bannā per l'Egitto e per il Medio Oriente. In Piacentini, *Pensiero militare*, cit., pp. 140-141, si legge che ‘l'Islam di Mawdūdī è un “movimento ideologico”, come lui stesso ebbe ad esprimersi, una “ideologia universale” e “rivoluzionaria” al tempo stesso... [dove] il *jihād* è l'arma, il mezzo per diffondere nel mondo questo messaggio [rimando nota 64, p. 164, dove si legge: Abū al-A'lā Mawdūdī, *Ḡihād in Islam*, Islamic Publications, Lahore, 1976, pp. 5-7]. Di qui prende l'avvio la dottrina “strategica” di Mawdūdī (cui Quṭb si ispirerà ampiamente e dichiaratamente - anche se in taluni punti ne prenderà le distanze); essa affonda le sue radici nei principi classici della teoria: il Corano e la Tradizione’. Alla p. 142 si legge ancora: “Mawdūdī è senz'altro il precursore di tante dottrine successive sul *jihād*/terrorismo”. Cfr. Carré, *Frères musulmans*, cit., p. 92. Tra i numerosi scritti di Abū al-A'lā al-Mawdūdī si veda in particolare *The Sick Nations of the Modern Age*, Islamic Publications, Lahore, 1966; *Fundamentals of Islam*, Lahore, Islamic Publication, 1975¹; *Jihād in Islam*, Islamic Publications, Lahore, 1976; *Minḥaḡ al-Inqilāb al-Islāmī*, al-Qāhira, 1977; *The Economics Problem of man and its Islamic Solution*, Islamic Publications, Lahore, 1978; *Islamic Way of Life*, Lahore, Islamic Publications, 1979; *Vivere l'Islam*, Stoccarda, Federazione Islamica Mondiale, 1980; *First Principles of the Islamic State*, Islamic Publications, Lahore, 1983. Si veda anche sopra note 73-74, sotto nota 99.

sostantivo derivante dal termine coranico *ḥukm* che significa sia ‘giudizio’ sia ‘potere’, ma anche ‘governo’ e ‘sovranità’⁹⁷. Nel senso di ‘giudizio’ o ‘potere’ il termine assume un significato di tipo religioso: “giudizio di Dio”, “potere di Dio” e quindi teocrazia poiché, come scrive Qutb, il potere è solo di Dio, cioè Dio è l’unico legislatore⁹⁸. Nel senso di ‘governo’ o ‘sovranità’ il termine *ḥākimiyya* assume un significato più strettamente politico: “governo di Dio” o, come dice Qutb, «sovranità esclusiva di Dio» che si può e si deve realizzare instaurando l’autentico Stato islamico all’interno del quale si potrà servire esclusivamente Dio. Al-Mawdūdī scriveva che “Dio soltanto è il Sovrano e i Suoi comandamenti sono la legge dell’Islam”⁹⁹. Solo l’applicazione della *ṣarī‘a*, la legge religiosa islamica, può pertanto garantire l’adorazione e la sovranità di Dio. Sarà

97 In ambito giuridico classico “*Ḥukm Allāh*” è la Legge di Dio. La comunità islamica (*Ġamā‘at al-muslimīn* o *al-mu‘minīn*) ha per capo Dio stesso, quindi la legge (*ḥukm*) è la volontà di Dio, la norma data da Allāh legislatore al popolo da Lui prescelto ed in base alla quale verrà un giorno giudicato. L’obbedienza a questa legge (*ḥukm*) e ancor prima la sua instaurazione, è sia dovere sociale sia precetto di fede. *Ḥakama* vuol dire giudicare, ma anche governare e la voce verbale *ḥukm* significa sia giudizio sia governo sia potere. Su questa ambiguità linguistica e concettuale alcuni gruppi radicali hanno portato avanti le loro idee rivoluzionarie. Ma se Ḥasan al-Bannā distingueva nettamente nell’uso del termine *ḥukm* tra “les lois (la justice) et le pouvoir (le gouvernement)”, Sayyid Qutb pratica invece un’amalgama delle nozioni forgiando il termine *ḥākimiyya* quale “souveraineté exclusive judiciaire, politique, morale, philosophique, etc. [di Dio]”. Carré, *Frères musulmans*, cit., p. 97; cfr. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 6-8.

98 Secondo Qutb, tradotto da Carré, *Frères musulmans*, cit., p. 99, ‘la legislazione è uno degli attributi di Dio e chiunque crea una legge attribuisce a sé stesso una proprietà di Dio... «La “sovranità divina esclusiva” [*ḥākimiyya*] fa parte della professione di fede: Non c’è altra divinità che Dio», nel senso che non bisogna servire che Dio e che non lo si può fare che sotto un «governo islamico»’. Questi concetti sono stati confutati dall’ortodossia islamica e dalla Guida Suprema dei Fratelli Musulmani, Ḥasan al-Ḥudaybī, nel suo libro *Du‘ā, lā qudā* (“Predicatori e non giudici”), al-Qāhira, 1977. Cfr. Kepel, *Prophète et pharaon*, cit., pp. 60-67.

99 Al-Mawdūdī, *Islamic Way of Life*, p. 37, in Choueiri, *Fondamentalismo islamico*, cit., p. 152. Burhan Ghalioun nel suo libro *Islam e Islamismo*, cit., p. 216 nota 9, a proposito della teoria della *ḥākimiyya* o della «sovranità divina» scrive che nella sua formulazione “Mawdūdī si basa sul Corano che attribuisce il *ḥukm* solo a Dio. Ma egli ha operato una trasposizione di senso così che il *ḥukm* non s’applica solo in materia di religione ma anche in quella politica e statuale”. Ghalioun riporta poi un brano tratto da al-Mawdūdī, *Nazariyya al-islām wa ḥadīṭuhu* (“La teoria e il messaggio dell’Islām”), Bayrūt, 1980, p. 258, nel quale al-Mawdūdī dice: “Mi si chiede: a chi appartiene la sovranità politica? La sola risposta chiara è che essa appartiene a Dio, nessun’altra risposta è possibile poiché ogni delega di questa sovranità a una forza politica non può essere considerata, politicamente e giuridicamente, come una sovranità divina”. Cfr. Ghalioun, *Islam e Islamismo*, cit., pp. 36, 97, 208. Si veda anche sopra note 73-74, 96.

l'avanguardia della *Umma*, l'«avanguardia sperata e attesa»¹⁰⁰, ad operare a questo scopo: una Comunità di eletti che Quṭb riapproprierà del *ḡihād* quale strumento per la riconquista del potere e per il ripristino di una autentica società musulmana retta dalla *šarī'a*. Questa “esegesi” a fini ideologici, questa analisi religiosa dei termini *hākimiyya* e *'ubūdiyya*, verrà confutata dalla stessa Guida dei Fratelli Musulmani Ḥasan al-Ḥudaybī che ne dichiarerà la loro impropria interpretazione e utilizzazione in quanto termini non coranici.

Negli anni '80 si assiste alla riappropriazione di parte dell'ideologia quṭbista attraverso una radicalizzazione del pensiero islamico, che diventa programma politico e sociale, ad opera di nuove associazioni e gruppi islamici che vedranno come unico sbocco il passaggio all'azione violenta per abbattere la *ḡāhiliyya* e instaurare lo Stato islamico. *Al-Islām dīn wa dawla* si rivela una delle maggiori aspirazioni dell'islamismo radicale¹⁰¹, cioè di

100 Sayyid Quṭb, *Ma'ālim fī al-ṭarīq*, cit., p. 12. Relativamente al dibattito sull'applicazione della *šarī'a* e su *al-Islām dīn wa dawla*, si veda *Études Arabes (Dossier), Debats Autour de l'application de la šarī'a*, Roma, PISAI, nn. 70-71, 1986; *Études Arabes (Dossier), Islām dīn al-dawla, L'Islam religion de l'État*, Roma, PISAI, n. 72, 1987-1; AA.VV., *Dossier Mondo Islamico 1 - Dibattito sull'applicazione della Shari'a*, Torino, Edizioni della Fondazione G. Agnelli, 1995

101 Se per «fondamentalismo» si intende, come dice Bruno Etienne, il “ritorno alla scrittura come unico fondamento di critica e rinnovamento”, e potrà quindi essere definito fondamentalista “ogni musulmano che intende ritornare al solo Corano”, per «integralismo», nel senso di *islamismo*, si intende invece, come ha detto Maxime Rodinson in una definizione semplice e chiara, l'“aspirazione a risolvere per mezzo della religione i problemi sociali e a restaurare nello stesso tempo l'integrità dei dogmi”. L'«islamismo radicale» è pertanto quell'Islām che si riappropria del politico passando attraverso il religioso. Come dice Etienne è la “dottrina dell'Islām *alla radice*” e “gli islamisti [leggi islamici] sono radicali per la loro ri-lettura della storia dell'Oriente e dell'Occidente”. La loro analisi è radicale perché, rimettendo in causa l'ordine mondiale stabilito, si propone il ritorno alle “radici dell'Islām politico”: il periodo d'oro dei quattro califfi “ben guidati”. Uniformandoci alla terminologia usata dagli specialisti della materia, denomineremo questo insieme di militanti musulmani fondamentalisti o integralisti, gli «islamici», *al-islāmiyyūn*, come essi in realtà si chiamano. Cfr. Etienne, *L'Islamismo radicale*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 19-20, 144-145; Lewis, *Rinascita*, cit., p. 289. Sull'islamismo radicale si veda N. Ayubi, *Political Islam*, cit.; M. Asad, *The Principles of State and Government in Islam*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1961; O. Roy, *L'échec de l'Islam politique*, Paris, Seuil, 1982; J. Piscatori (a cura di), *Islam in the Political process*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; J. Esposito (a cura di), *Voices of Resurgent Islam*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1983; M. Youssef, *Revolt Against Modernity: Muslim Zealots and the West*, Leiden, E. J. Brill, 1985; W. Montgomery Watt, *Islamic Fundamentalism and modernity*, London-New York, Routledge, 1988; E. Sivan e M.

quell'insieme di gruppi islamici che hanno avuto per lo più come matrice comune la fratellanza musulmana e che dagli anni '70 in poi si sono ideologicamente evoluti sulle posizioni dei nuovi "pensatori" dell'Islām, operandone una radicalizzazione. Componente primaria dell'islamismo diviene la sua "aspirazione a risolvere per mezzo della religione tutti i problemi sociali e politici, e a restaurare nello stesso tempo l'integrità dei dogmi"¹⁰², rifiutando di distinguere tra *dīn* e *dawla* ed antepoendo il *dīn* a fondamento di tutte le istanze del politico e del sociale mediante l'utilizzo di un linguaggio religioso. Nell'ideologia degli islamici militanti, degli *islāmiyyūn*, «Islām religione e Stato» diviene il 'sistema' totalizzante entro il quale realizzare l'autentica vita islamica e restaurare l'autentico ordine

Friedman (a cura di), *Religious Radicalism and Politics in the Middle East*, Albany, State University of New York Press, 1990; O. Carré, *L'utopie islamique dans l'orient arabe*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1991; E. Sivan, *Radical Islam*, New Haven, Yale University Press, 1991; J. L. Esposito, *The Islamic Threat: Myth or Reality?*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992; R. H. Dekmejian, *Islam in Revolution*, New York, Syracuse University Press, 1995; F. Burgat, *L'Islamisme en face*, Paris, La Découverte, 1995; Abu Rabi, *Intellectual Origins of Islamic Resurgence in the Muslim Arab World*, SUNY Press, Albany, 1996; N. Ghadbian, *Democratization and the Islamist Challenge in the Arab World*, Boulder, Westview Press, 1997. In lingua italiana si veda B. Ghalioun, *Islam e Islamismo*, cit.; B. Etienne, *L'islamismo radicale*, cit.; Y. Choueiri, *Il fondamentalismo islamico*, cit.; G. Kepel, *La rivincita di Dio*, Milano, Rizzoli, 1991; R. Guolo, *Il partito di Dio*, Milano, Guerini e Associati, 1994; F. Burgat, *Il fondamentalismo islamico*, Torino, SEI, 1995; L. Guazzone (a cura di), *Il dilemma dell'Islam. Politica e movimenti islamisti nel mondo arabo contemporaneo*, Milano, Angeli, 1995; E. Pace, *Il regime delle verità. Mappa ed evoluzione dei fondamentalismi religiosi contemporanei*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1998; R. Guolo, *Avanguardia della fede*, Milano, Guerini e Associati, 1999; S. Allievi, D. Bidussa e P. Naso, *Il libro e la spada. La sfida dei fondamentalismi. Ebraismo, Cristianesimo, Islam*, Torino, Claudiana Ed., 2000; G. Kepel, *Jihad ascesa e declino. Storia del fondamentalismo islamico*, Roma, Carocci editore, 2001; A. Spataro, *Il fondamentalismo islamico*, Roma, Editori Riuniti, 2001. Sull'islamismo radicale in Egitto si veda Kepel, *Prophète et pharaon*, cit.; 'Alī Fūda Faraġ, *Qabla al-suqūṭ* ("Prima della caduta"), al-Qāhira, s.ed., 1985; B. Rubin, *Islamic Fundamentalism in Egyptian Politics*, Basingstoke and London, Houndmills, 1990; B. Dupret (a cura di), *Le phénomène de la violence politique: perspectives comparatistes et paradigme égyptien*, "Dossier du CEDEJ", Le Caire, CEDEJ, 1994; H. Mubarak, *Al-Islāmiyyūn Qādimūn* ("Arrivano gli islamici"), al-Qāhira, Mahroussa, 1995; N. Abdel Fattah (a cura di), *Taqrīr al-ḥāla al-dīniyya fī Miṣr 1995* ("Rapporto sulla situazione religiosa in Egitto 1995"), al-Qāhira, Centro di Studi Politici e Strategici di *Al-Ahrām*, 1996; N. Guenena e S. Eddin Ibrahim, *The Changing Face of Egypt's Islamic Activism*, al-Qāhira, US Institute of Peace, (September)1997; Études Arabes, *La situation religieuse en Egypte*, Roma, PISAI, n. 94, 1998.

102 Maxime Rodinson, citato in Etienne, *Islamismo*, cit., p. 145.

islamico quale esisteva al tempo del Profeta, dei suoi compagni e dei califfi “ben diretti”, vera missione universale dell’Islām. Dio diviene quindi per gli islamici l’unica fonte del potere e della legge, mentre il sovrano o califfo o principe o *imām* o, come dice Ḥalīl ibn Ishāq¹⁰³, il Capo riconosciuto dello Stato¹⁰⁴, diviene il suo vicario sulla terra, tutelato ed a tutela della Legge divina. La fede diviene il credo ufficiale della società e dello Stato ed il culto il suo simbolo esteriore visibile ed immediato. La religione garantisce l’ordine e solo la religione può modificare quest’ordine: religione e politica divengono un tutt’uno a garanzia di un ordine quasi divino che solo la religione può tentare a sua volta di modificare. Anche nel medioevo occidentale la fonte del potere era Dio, ma nell’islamismo radicale Dio non è l’origine della fonte del potere, Dio è il potere.

Gli *islāmiyyūn* guardano con particolare nostalgia all’epoca in cui Maometto, i suoi compagni e i quattro califfi “ben diretti” hanno realizzato la volontà di Dio sulla terra. L’Islām a cui essi aspirano, nel senso di concezione del mondo, può essere considerato un’ideologia essenzialmente anti-utopica, fondata sul principio che la società perfetta, la società dei giusti, il regno di Dio sulla terra si è già realizzato, si è già concretizzato nella storia. Essi guardano alla storia passata dell’Islām, guardano indietro, all’epoca perfetta e imperfettibile del Profeta e dei quattro califfi “ben diretti”: Abū Bakr (632-634), ‘Umar ibn al-Ḥaṭṭāb (634-644), ‘Uṭmān ibn ‘Affān (644-656), ‘Alī ibn Abī Ṭālib (656-661). Si volgono agli anni che vanno dall’egira (622) alla morte di ‘Alī: trentanove anni che hanno visto l’instaurazione dello Stato musulmano di Medina all’epoca del profeta Muḥammad e la successione dei quattro califfi “ben diretti” (secondo i sunniti i migliori califfi della comunità in ordine di eccellenza, per cui Abū Bakr è migliore di ‘Umar, ‘Umar è migliore di

103 Ḥalīl ibn Ishāq (m. 767/1365 o 776/1374) giureconsulto malichita d’Egitto, autore di varie opere tra cui il famoso *Muḥtaṣar* o “Compendio” di diritto malichita. Santillana, *Istituzioni*, cit., II, p. 646.

104 “Rappresentante ed esecutore della legge, il Califfo non può che farla osservare...”. L’*Imām* o *Ḥalīfa* o Principe è istituito da Dio ed a lui è prescritto di obbedire in qualità di reggitore che guida gli uomini all’osservanza della legge e che, al bisogno, li costringe a ciò. Quando i giuristi parlano dell’*imām* supremo intendono il Capo legittimo della comunità musulmana che raccoglie in sé tutti i poteri pubblici ed è fonte di tutti gli altri poteri legittimi dello Stato. Si veda Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 16-31. In Ḥalīl ibn Ishāq, *Muḥtaṣar*, cit., II, p. 701 nota 2, si legge inoltre: “Per Principe (*imām*) s’intende il capo supremo o califfo, riconosciuto legalmente; ma si dice anche di chi è, di fatto, capo riconosciuto dello stato; cf. al-Bannānī, VIII, 60”.

‘Utmān, ‘Utmān è migliore di ‘Alī)¹⁰⁵. Se si vuol parlare di utopia essa consiste nel voler rifare quella città di Dio, la società stabilita da Dio, perfetta sin dalle origini, in cui *dīn* e *dawla*, fede e potere, erano inscindibili. È un utopismo che guarda al passato per la realizzazione di un progetto divino per l’uomo, un progetto destinato a realizzarsi su questa terra ancor prima che nell’aldilà.

Nell’Islām delle origini, a cui fa riferimento la più parte del movimento fondamentalista islamico, non esisteva una forma di Stato e di governo prioritariamente islamica tranne il califfato. Il califfato, nella tradizione classica del pensiero giuridico sunnita, non è naturale ma stabilito da Dio. È un bene che Dio ha garantito agli uomini, per cui l’organizzazione politica è diretta emanazione della provvidenza divina. ‘Il Califfato è, per definizione, un ufficio istituito dalla legge divina per servire gl’interessi generali, un mandato pubblico (“wakālah”), che ha per scopo l’applicazione e la difesa della “šarī‘a”¹⁰⁶. Il dibattito sul califfato è risorto nell’età moderna perché i sovrani ottomani si erano impropriamente attribuiti il titolo di califfo mentre, secondo la dottrina giuridica classica, può aspirare a tale carica soltanto ed esclusivamente un qurayscita, cioè un appartenente alla tribù di Maometto¹⁰⁷.

105 Cfr. Cahen, *Islamismo*, cit., pp. 13-51; Hitti, *Storia degli Arabi*, cit., pp. 154-207; Rodinson, *Maometto*, cit.; R. Pasquini, *I califfi ben guidati*, Milano, Ed. del Calamo, 1998. Sul mondo islamico vecchio e nuovo si veda B. Scarcia Amoretti, *Il mondo musulmano*, cit.; F. Gabrieli, *Maometto e le grandi conquiste arabe*, Milano, Il Saggiatore, 1967; P. Hitti, *Storia degli arabi*, cit.; M. Shaban, *Islamic History. A New Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; J. Sanders, *A History of Medieval Islam*, London, Routledge and Kegan Paul, 1980; B. Lewis, *La rinascita islamica*, cit.; A. Bausani et al., *Il mondo islamico tra interazione e acculturazione*, Roma, Istituto di Studi Islamici - Università di Roma, 1981; S. Noja, *Storia dei popoli dell’Islām*, Milano, Mondadori, 1993 sgg., 4 voll.; I. Lapidus, *Storia delle società islamiche*, Torino, Einaudi, 1993-1995, 3 voll.; G. Vercellin, *Istituzioni del mondo musulmano*, Torino, Einaudi, 1996; P. Branca, *Voci dell’Islam Moderno. Il pensiero arabo-musulmano fra rinnovamento e tradizione*, Genova, Marietti, 1997²; R. Schulze, *Il mondo islamico nel XX secolo. Politica e società civile*, Milano, Feltrinelli, 1998; Aruffo, *Il mondo islamico da Maometto ad oggi*, Roma, DATANEWS, 1999²; F. Toufic e A. Bausani, *Storia dell’islamismo*, a cura di H. C. Puech, Milano, Mondadori, s.d.; G. Endress, *Introduzione alla storia del mondo musulmano*, a cura di G. Vercellin, Venezia, Marsilio Editore, 2001²; W. Montgomery Watt, *Breve storia dell’Islam*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2001.

106 In Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 27, si legge che ‘Il Califfato, così raffigurato, rappresenta il programma politico religioso dei giuristi ortodossi, il Califfato profetico - “ḥilāfah nabawīyah” - unica forma legittima di sovranità, avveratasi solo nell’età aurea dell’Islām, sotto i quattro primi Califfi succeduti al Profeta, detti per antonomasia «i Califfi ben diretti» (“al-ḥulafā’ ar-rāšidūn”)’.

107 Un ottomano turco non poteva essere legittimamente un califfo, ma i sultani ottomani si erano comunque attribuiti dignità califfale. Che l’imāmato spetti a un qurayscita “fa parte,

Quando Muṣṭafā Kemal Atatürk abolì nel 1924 il califfato in Turchia¹⁰⁸ e di conseguenza in tutto il resto del mondo islamico, si sviluppò una discussione sulla legittimità o meno di una sua nuova istituzione. I due principali protagonisti di questo dibattito¹⁰⁹ furono il modernista egiziano ‘Alī ‘Abd al-Rāziq (1885-1948), convinto che il califfato fosse estraneo all’Islām e origine di tutti

almeno in pratica, del diritto pubblico dell’Islām fino dagli inizi”. I primi quattro califfi, la dinastia omayyade, i loro successori ‘abbāsidi erano tutti quraysciti ed è forse nel periodo ‘abbāsidi che “la pratica costante assume forma dottrinale e viene consacrata dalla dottrina canonica” in base alla quale, in mancanza di un qurayscita, il Califfo dovrà essere scelto tra altre tribù di razza araba e “solo in ultima ipotesi si potrà affidare il potere ad un non arabo”. Il Santillana aggiunge che la “dottrina vuole, in sostanza, che il Califfo sia sempre di razza araba. È dunque contrario ai principî che il Califfato appartenga ad altri e il moderno Califfato ottomano sembra per questo titolo veramente illegittimo perché non risponde ad uno dei principali requisiti riconosciuti da tutte le scuole”. Si veda Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 19.

108 ‘La proposta della soppressione del Califfato fu presentata da Kemal alla riapertura dell’Assemblea il 1° Marzo 1924. Il 3 Marzo, dopo una discussione di cinque ore, tutti i progetti di legge furono approvati all’unanimità. Il Califfato era abolito e tutti i membri della dinastia ottomana erano espulsi dal territorio turco; il Ministero degli Affari religiosi e dei beni “vakuf” era soppresso. L’insegnamento fu unificato; tutti i “medressé”, e cioè i seminari annessi alle Moschee, furono incamerati; le confraternite di dervisci disperse. La sera di quello stesso giorno, il Califfo sotto scorta lasciava la Turchia’. L. Pietromarchi, *Turchia vecchia e nuova*, Milano, Casa Ed. V. Bompiani, 1965, p. 126. In A. Bombaci e S. J. Shaw, *L’Impero ottomano*, Torino, UTET, 1981, p. 592, si legge: “L’impero e la dinastia ottomana erano infine giunti al termine, quasi 640 anni dopo che ‘Osman aveva assunto il potere”. Sui Paesi arabi e sul Medio Oriente ieri e oggi si veda V. Lutsky, *Storia moderna dei paesi arabi*, Milano, Teti editore, 1975; G. Valabrega, *Il Medio Oriente. Aspetti e problemi*, Milano, Marzorati, 1980; M. Gilsehan, *Recognizing Islam (Religion and Society in the Modern Middle East)*, London, 1990; H. Williams, M. Wright e T. Evans (a cura di), *A Reader in International Relations and Political Theory*, Buckingham, Open University Press, 1993; D. F. Eickelmann, *Popoli e culture del Medio Oriente*, a cura di V. Maher, Torino, Rosenberg & Sellier, 1993; D. Peretz, *The Middle East Today*, Westport and London, Praeger, 1994; W. L. Cleveland, *A History of the Modern Middle East*, S. Francisco-Oxford, Boulder, 1994 (Colorado, Westview Press, 2000); P. Mansfield, *Storia del Medio Oriente*, Torino, SEI, 1995; A. Hourani, *Storia dei popoli arabi*, Milano, Mondadori, 1998; B. Lewis, *Il Medio Oriente*, Milano, Mondadori, 2000 e dello stesso autore *Le molte identità del Medio Oriente*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2000.

109 Importante teorico del califfato degli anni venti è stato anche l’egiziano al-Sanhūrī. Egli sosteneva che la nuova forma di califfato doveva essere una sorta di federazione degli Stati musulmani, una Lega delle nazioni orientali per adeguare l’antica dottrina alle esigenze del mondo moderno. Questa sorta di realtà generale sovranazionale tra i musulmani sarebbe stata la forma moderna di califfato. Cfr. Campanini, *Islam*, cit., p. 192. Si veda anche A. as-Sanhūrī, *Le califat. Son évolution vers une société des nations orientale*, Paris, Geuthner, 1926.

i mali politici della comunità islamica¹¹⁰, ed il riformista siriano Rašīd Riḍā (1865-1935), convinto sostenitore della necessità di una rinascita del califfato sorretto dai principi dell'Islām più genuino: per lui la migliore forma possibile di Stato musulmano e di Stato islamico¹¹¹.

Alcuni gruppi islamici radicali contemporanei hanno visto nell'instaurazione dello Stato islamico, attraverso la ricostituzione del califfato, lo strumento migliore di gestione del potere. Alla fine degli anni '70 in Egitto, Muḥammad 'Abd al-Salām Faraġ¹¹², primo ideologo del gruppo islamico radicale Al-Ġihād, scriveva che "la fondazione dello stato islamico

110 'Alī 'Abd al-Rāziq nel suo libro edito nel 1925 dal titolo *Al-Islām wa uṣūl al-ḥukm* ("L'Islām e le basi del potere", ma anche "L'Islām e i principi del governo"), sosteneva che i califfi erano stati degli usurpatori perché avevano utilizzato la religione come strumento di potere, facendo credere ai musulmani che il califfato appartenesse ai precetti divini e che obbedire agli *imām* fosse come obbedire a Dio e disobbedire loro fosse come disobbedire a Dio. Il Califfato, così come la giustizia, le altre funzioni di governo e le cariche dello Stato, per 'Alī 'Abd al-Rāziq non era un progetto divino e il suo utilizzo improprio aveva fatto sì che la religione non fosse riuscita a dare un'impronta qualificante alla gestione dello Stato. Cfr. Abdel-Malek, *Pensiero politico*, cit., pp. 28-34; Campanini, *Islam*, cit., pp. 188-191. Si veda anche A. Abderraziq, *L'Islam et les fondements du pouvoir*, Paris, La Découverte, 1994.

111 Rašīd Riḍā nel suo libro edito nel 1922 dal titolo *Al-ḥilāfa aw al-imāma al-'uzmā* ("Il califfato o imāmato supremo"), sottolineava e sosteneva invece in maniera molto decisa che il califfato era una necessità per il mondo islamico. Egli considerava la questione del califfato importante, essenziale e da risolvere urgentemente perché lo riteneva la forma migliore possibile di Stato musulmano e di Stato islamico. Voleva rifondare un califfato autentico, non usurpato, ma sorretto dai principi dell'Islām più genuino. Non intendeva il califfato come potere racchiuso nelle mani di una persona, ma vedeva nel califfo l'uomo che avrebbe rivestito e svolto la funzione esecutiva del potere. Il califfo non avrebbe detenuto il potere legislativo, ma solo il potere esecutivo: il potere di implementare e di dare esecuzione alla legge di Dio. Cfr. Campanini, *Islam*, cit., pp. 188-191; Abdel-Malek, *Pensiero politico*, cit., pp. 221-222. Si veda inoltre M. Kerr, *Islamic Reform: the Political and Legal Theories of Muhammad 'Abduh and Rashīd Riḍā*, Berkley, University of California Press, 1966; H. Laoust (a cura di), *Le califat dans la doctrine de Rashīd Riḍā*, Paris, Maisonneuve, 1986.

112 Muḥammad 'Abd al-Salām Faraġ, primo ideologo di *Tanzīm* Al-Ġihād (Organizzazione Al-Ġihād), gruppo che il 6 ottobre 1981 si macchiò dell'assassinio del Presidente Anwar Sādāt. Faraġ era un ingegnere di circa ventisette anni che lavorava nell'amministrazione dell'Università del Cairo. All'inizio del 1978 si unì ad una organizzazione di Al-Ġihād in Alessandria. In seguito si trasferirà al Cairo dove ne creerà un ramo suo proprio. Fu autore di un libro ideologico rivolto ai componenti del gruppo dal titolo *Al-Farīda al-ġā'iba* ("Il precetto divino tralasciato - anche nascosto o assente -"), con riferimento al *ḡihād*, guerra legale o guerra santa. Venne condannato a morte il 15 aprile 1982 assieme ad altri componenti del gruppo, tra cui l'esecutore materiale dell'attentato al Presidente, Ḥalīd al-Islāmbūlī. Cfr. Nemat Guenena, *The 'Jihad', an 'Islamic Alternative' in Egypt*, "Cairo Papers in Social Science", Cairo, The American University in Cairo Press, vol. 9, monogr. 2, 1986, p. 99.

è un precetto obbligatorio (*fard*) che alcuni musulmani hanno trascurato, sebbene la prova riguardo il precetto divino (*farīda*) della fondazione dello Stato è palese e chiara nel Libro di Dio” che dice:

Giudica dunque fra il popolo secondo quanto Iddio ha rivelato (*Cor.*, 5:49)

e

Coloro che non giudicano con la Rivelazione di Dio, son quelli i Negatori (*Cor.*, 5:44)¹¹³.

A proposito del Califfato, Faraĝ aggiunge che “i musulmani erano concordi sul precetto divino (*farīda*) di instaurare il Califfato Islamico... [che] si basa sull’esistenza di un nucleo che è lo Stato islamico” e prosegue riportando un *hadīṭ* del Profeta che dice: “Colui che muore senza aver prestato la *bay‘a* [atto di omaggio, di ubbidienza e assistenza al Califfo]¹¹⁴, muore di una morte ġāhilita [cioè non muore da Musulmano, bensì da

113 Faraĝ riporta nel suo manifesto ideologico i due versetti coranici 5:49 e 5:44 contenenti la voce verbale *hakama* che, come si è trattato sopra, può significare sia ‘giudicare’ sia ‘governare’. I versetti potevano essere intesi (forse era questa l’intenzione e l’interpretazione di Faraĝ) anche come segue: ⁴⁹ *Giudica* [o *Governa*] *dunque fra il popolo secondo quanto Iddio ha rivelato* e ⁴⁴ *...Coloro che non giudicano* [o non governano] *con la Rivelazione di Dio, son quelli i Negatori*. Stante così la lettura, ciò avrebbe comportato in maniera più esplicita, secondo la presumibile interpretazione di Faraĝ, la necessità della fondazione dello Stato islamico governato dalla *šarī‘a* e raccomandato pertanto nello stesso *Corano*. Si veda Muḥammad ‘Abd al-Salām Faraĝ, *Al-Farīda al-ġā‘iba*, in Ġamāl al-Bannā, *Al-Farīda al-ġā‘iba: Ġihād al-sayf am Ġihād al-‘aql...?!*, al-Qāhira, Dār al-Tābit, 1984 (da qui si abbrevierà *Al-Farīda*), p. 47.

114 Nel diritto musulmano classico è contemplato, a proposito dell’imāmato o califfato profetico, il contratto di *bay‘a* stipulato tra il califfo e la Comunità musulmana. La *bay‘a* di un califfo è l’atto attraverso il quale una persona viene proclamata e riconosciuta capo dello Stato musulmano. Secondo la dottrina ortodossa del giurista šāfi‘ita al-Māwardī (m. 450/1058), la *bay‘a* è un contratto d’imāmato stipulato tra i rappresentanti della Comunità musulmana ed il candidato più idoneo, al quale in seguito si rende omaggio. L’impegno preso verso il capo è in realtà un impegno preso verso Dio. La *bay‘a* impone quindi al popolo l’obbligo di obbedire al califfo e di assisterlo in ogni evenienza e al califfo di esercitare il potere nei limiti stabiliti dalla *šarī‘a* (Legge Divina), fondamento e statuto della Comunità musulmana. Si tratta di un potere di natura politica, più che di natura religiosa, infatti il califfo o *imām* non può avere alcuna ingerenza in materia di dogmi o di *fiqh*, non avendo alcun potere spirituale sugli altri credenti, essendo egli un fedele al pari degli altri. Cfr. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 21, 25; M. M. Braumann, *The Spiritual Background of Early Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 213-219; E. Tyan, *Bay‘a*, *EF*², I, pp. 1146-1147; A. D’Emilia, *Scritti di diritto islamico*, cit., pp. 15-18.

pagano]”¹¹⁵. Secondo Faraġ era pertanto “obbligatorio per ogni musulmano adoperarsi seriamente per il ritorno del Califfato per non cadere sotto il peso del *ḥadīt*”¹¹⁶, vale a dire per non morire da pagano. Tutto questo si doveva realizzare instaurando lo Stato islamico - lo Stato all’interno del quale viene applicata la Legge di Dio su questa terra - sradicando i capi infedeli, i governanti, divenuti in base alla sua teorizzazione religioso-politica *kāfirūn* (miscredenti) e *murtaddūn* (apostati), intraprendendo contro di loro il *ġihād* (precetto personale obbligatorio, *farḍ ‘ayn*) e ristabilendo in tal modo il completo ordine islamico (*nizām islāmī*)¹¹⁷. È l’ideologia dell’islamismo radicale violento degli anni ’80 e ’90 in Egitto che non disdegnerà l’uso della forza e il ricorso alla violenza per cercare di coronare il proprio sogno: *al-Islām dīn wa dawla* in una simbiosi perfetta di religione e Stato, credo e governo, fede e potere.

Nella teorizzazione ideologica di Faraġ risulta chiaro il riferimento al califfato profetico (*ḥilāfa nabawiyya*), “unica forma legittima di sovranità [islamica], avveratasi solo nell’età aurea dell’Islām (622-661), sotto i primi Califfi succeduti al Profeta, detti per antonomasia «i Califfi ben diretti»”¹¹⁸. Secondo Ibn al-Qutaybah (m. 889)¹¹⁹, “il Principe, [il Califfo, il Capo] è la

115 Muslim, *Ṣaḥīḥ Muslim*, al-Qāhira, ed. Muḥammad Fu‘ād ‘Abd al-Bāqī al-Ḥalabī (riprod. anast. dell’ed. al-Qāhira, 1374-1375/1955-1956), *imāra* 58, in A. J. Wensinck et al., *Concordance et Indices de la Tradition Musulmane*, Leiden, E. J. Brill, 1936-1988, VI, s.v. *mīta*, p. 302, ll. 3-4; Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 17, dove alla nota 92 si legge: Buḥārī, *ḥadīt*, n. 2; Māwardī, [*Kitāb al-aḥkām al-sultāniyya*], pp. 3-4.

116 Faraġ, *Al-Farīda*, in Ġ. al-Bannā, *Al-Farīda*, cit., p. 47.

117 Faraġ, *Al-Farīda*, in Ġ. al-Bannā, *Al-Farīda*, cit., pp. 47, 50, 94, 101. Il credo e l’ideologia di Faraġ, la sua interpretazione delle Scritture e degli scritti di autori dell’età classica dell’Islām, operata estrapolando i testi dal loro contesto storico a formulazione della sua dottrina, saranno confutati e condannati dagli stessi ‘ulamā’ di Al-Azhar. La strategia del gruppo, volta alla presa del potere e all’instaurazione dello Stato islamico, porterà all’assassinio del Presidente Anwar Sādāt resosi colpevole, ai loro occhi, di non governare secondo la legge di Dio, di essere in apostasia dall’Islām, di essere invero un *murtadd* (apostata), un *kāfir* (miscredente) contro il quale era lecito intraprendere il *ġihād*, come scritto nella *Farīda al-ġā’iba*, loro manifesto ideologico. Sulla questione del *ġihād*, oltre al già citato ed esaustivo libro di V. Fiorani Piacentini, *Il pensiero militare nel mondo musulmano*, si veda anche B. Scarcia Amoretti, *Tolleranza e guerra santa nell’Islam*, Firenze, Sansoni, 1974; R. Peters, *Jihad in Medieval and Modern Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1977 e dello stesso autore *Islam and Colonialism. The Doctrine of Jihad in Modern History*, The Hague, Mouton Publishers, 1979; A. Morabia, *Le Jihād dans l’Islam médiéval*, Paris, Albin Michel, 1993; R. Peters, *Jihad in Classical and Modern Islam*, Princeton, Markus Wiener, 1996.

118 Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 27.

119 Ibn al-Qutaybah (Abū M. ‘Abd Al. B. Muslim) - m. 276/889 - fu famoso scrittore arabo

colonna su cui poggia il padiglione dello Stato”¹²⁰ e da ciò ne deriva “il dovere della comunità musulmana di darsi un Capo e quello di ogni credente di concorrere alla sua istituzione”¹²¹. Il Califfo era preposto agli interessi di tutti i musulmani e del suo mandato doveva rendere conto a Dio¹²². Applicando la *šarī‘a*, la Legge di Dio, il Principe realizzava la giustizia su questa terra all’interno di uno Stato autenticamente islamico, perchè la *šarī‘a* è il volere di Dio e il volere di Dio non può essere che «giusto». La giustizia diviene pertanto esclusivamente il volere di Dio e, in quanto tale, essa richiede la sua immediata realizzazione sulla terra. Della libertà che Dio ha concesso all’uomo, l’uomo se ne deve valere per servire Dio, fine ultimo e supremo dovere di ogni esistenza umana¹²³. Ne deriva che “non è «bene» ciò che è buono in sé, ma ciò che Dio ha indicato e prescritto come buono... Dio non è vincolato ad alcun principio di giustizia che ne limiti l’onnipotenza”¹²⁴ e la distinzione tra il bene e il male risiede nella stessa Sua Parola¹²⁵: Lui ha stabilito la Legge e “la sua volontà è al di sopra di ogni comprensione umana... [, ma] la sua decisione è comunque «giusta», perché la giustizia di Dio non si misura secondo parametri umani”¹²⁶. Dio ordina la giustizia, la

le cui opere principali riguardavano la filosofia, la letteratura e la storia. Santillana, *Istituzioni*, cit., II, p. 650.

120 Ibn Qutayba, *Kitāb al-ma‘ārif*, p. 17, in Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 17.

121 Santillana, *Istituzioni*, cit., I, p. 17.

122 Cfr. Santillana, *Istituzioni*, cit., I, pp. 17, 23-24.

123 *Ibid*, p. 13.

124 Campanini, *Islam*, cit., p. 14.

125 Per i mu‘taziliti Dio è tenuto a ricompensare il bene e a punire il male poiché, essendo Egli giusto, è obbligato a fare il bene. L’uomo merita quindi la sua ricompensa e Dio, in nome della Sua Giustizia, è tenuto a dargliela. Gli aš‘ariti sostengono invece che Dio, creando il bene e il male, può ricompensare sia il bene sia il male senza essere ingiusto e questo anche senza che l’uomo ne abbia merito o diritto. La ricompensa è semplicemente un Suo favore, un Suo atto gratuito, poiché Egli è totalmente libero dei Suoi atti e dei Suoi doni ed è talmente libero che può punire l’atto buono e ricompensare quello cattivo: non è quindi tenuto a premiare per le buone azioni e a castigare per le colpe. Egli comunque agisce sempre con saggezza e non invano. Cfr. Caspar, *Théologie*, cit., II, p. 81; Bausani, *Islam*, cit., pp. 25-26.

126 Campanini, *Islam*, cit., p. 17, tratto da al-Ġazālī. Alla stessa pagina, ancora da al-Ġazālī, si legge: “Attribuire a Dio le qualifiche di giusto o ingiusto è assurdo, perché Dio non deve rendere conto a nessuno... Egli può far soffrire l’uomo buono senza ricompensa e può salvare il malvagio dalle fiamme dell’inferno senza motivo apparente”. Si veda anche sopra nota 9. In Bausani, *Cor.*, pp. LVII-LVIII si legge ancora: “La teologia coranica è forse fra le più radicali formulazioni di teismo personalistico di tutta la storia delle religioni. L’Iddio coranico è persona assolutamente libera e le sue azioni sono totalmente arbitrarie:

giustizia assoluta e pertanto l'applicazione della *šarī'a*, la Legge di Dio, all'interno della società musulmana diviene, nell'ambito della dottrina classica dell'Islām, il discrimine che qualifica l'attività politica e la sua bontà. Se si tiene presente il precetto condiviso da mu'taziliti e aš'ariti e di chiaro fondamento coranico, per cui è obbligo del musulmano credente «ordinare il bene e proibire il male», si verifica una stretta integrazione tra la dimensione etica e la dimensione politica. Sayyid Quṭb nel suo libro *Al-'adāla al-iğtimā'yya fī al-Islām* ("La giustizia sociale nell'Islām") sosteneva che "la politica nell'Islām... dipende dal principio secondo il quale Dio è presente in ogni momento presso il governante e il governato sorvegliando entrambi nello stesso tempo... il pastore e il gregge necessitano entrambi della custodia vigile di Dio in ogni azione, e il timore reverenziale garantisce, in ultima analisi, la messa in pratica della giustizia"¹²⁷. Nella *sūra* 16:90 del *Corano* si legge:

In verità Iddio ordina la giustizia... e vieta la dissolutezza e il male e la prepotenza:
Ei v'ammonisce, che abbiate a meditare.

E ancora, nella *sūra* 3:104:

E si formi da voi una nazione d'uomini che invitano al bene, che promuovono la giustizia e impediscono l'ingiustizia. Questi saranno i fortunati.

E prosegue nel versetto 3:110:

Voi siete la migliore nazione mai suscitata fra gli uomini: promuovete la giustizia e impedito l'ingiustizia, e credete in Dio...

dove il termine 'nazione', *Umma*, va inteso in senso religioso, vale a dire "una comunità oggetto di un piano divino, fondata e guidata da un Messaggero di Dio, non un organismo nato per contratto sociale o naturali vincoli di sangue"¹²⁸. Si assiste pertanto ad una relatività dei concetti politici. In un orizzonte di riferimento islamico termini come «nazione», «libertà» e «democrazia» non possono assumere la stessa valenza che hanno nella

nulla gli si può chiedere, non è tenuto a darne ragione agli uomini... Il Dio coranico può anche cambiare idea... bisogna parlare di libertà assoluta di Dio e di dipendenza totale dell'uomo dell'unico [sic] e vero motore ed attore dell'universo".

127 Sayyid Quṭb, *Al-'adāla al-iğtimā'yya fī al-Islām* ("La giustizia sociale nell'Islām"), al-Qāhira, Dār al-kitāb al-'arabī, 1954⁴, p. 102 in AA.VV., *Dossier Mondo Islamico 2 - I Fratelli Musulmani e il dibattito politico*, cit., p. 33; *Études Arabes, Frères musulmans*, cit., I, pp. 55, 69.

128 Bausani, *Cor.*, p. 521.

tradizione liberale dell'Occidente¹²⁹. Lo storico Aḥmad al-Nāṣirī (1835-1897)¹³⁰, scrisse in proposito:

Sappi che la libertà di cui parlano gli europei è probabilmente una invenzione degli atei, poiché è contraria ai diritti di Dio, della famiglia e dell'uomo stesso. Quanto alla libertà in senso legale, la troverai definita da Dio nel suo libro, esplicitata dal Profeta e formulata dai giuristi...¹³¹

Ma l'Islām, come sanno gli 'ulamā', è religione che necessita di interpretazione...

129 Cfr. Campanini, *Islam*, cit., p. 18. In Pace, *Islam*, cit., p. 58, si legge: "Idee come società civile, allargamento dei diritti di cittadinanza, ruolo effettivo degli organismi intermedi presenti nella società, funzione reale dell'opposizione politica appaiono sino ad oggi o estranee o debolmente accolte nei vari sistemi socio-politici affermatasi nei diversi paesi musulmani in epoca post-coloniale".

130 Aḥmad al-Nāṣirī (A. b. Ḥālid) - n. 1250/1835, m. 1315/1897 - fu autore tra l'altro del libro *Storia delle dinastie del Marocco*. Santillana, *Istituzioni*, cit., II, p. 654.

131 Campanini, *Islam*, cit., p. 18, dove si legge ancora: "An-Nāṣirī condanna il concetto occidentale di libertà perché lo identifica (per altro giustamente) con un diritto naturale svincolato da una superiore norma di controllo e di direzione".

Riscontri

Destinazione Auschwitz

Elementi di critica ipertestuale

di Alberto Battaglia

Nella primavera scorsa, il ministero della Pubblica Istruzione ha iniziato a distribuire a tutte le scuole del Paese due Cd Rom intitolati "Destinazione Auschwitz". I due dischi ottici raccolgono il frutto di un'imponente attività di ricerca svolta in alcuni anni da due specialisti italiani della Shoah: Liliana Picciotto Fargion e Marcello Pezzetti, con la collaborazione del museo di Auschwitz, dell'Holocaust Museum di Washington e dello Yad Vashem di Gerusalemme. La direzione editoriale è stata di Andrea Jarach. L'opera, commissionata dall'Unione Europea, è stata realizzata dall'editore Proedi con la collaborazione della Fondazione CDEC, Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea.

Il primo Cd Rom è dedicato al tema della Shoah in generale, nel contesto della seconda guerra mondiale e del nazismo. Il secondo si occupa esclusivamente del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau.

L'obiettivo del lavoro, come recita la voce introduttiva di entrambi i Cd, è quello di fare piazza pulita, attraverso la corposa raccolta di documenti e la minuziosa ricostruzione, delle ipotesi storiografiche negazioniste. I destinatari, come conferma la capillare distribuzione scolastica voluta dal ministero dell'Istruzione, sono innanzitutto i giovani, da raggiungere con un messaggio informativo ed educativo forte nel momento in cui sta estinguendosi la generazione testimone di quelle terribili vicende.

In queste note non entreremo nel merito strettamente storiografico dell'opera, limitandoci ad alcune considerazioni su "Destinazione Auschwitz" in quanto ipermedia.

Iper testi, ipermedia

Un ipermedia è un prodotto culturale complesso, condividendo la natura di ipertesto e quella di multimedia. Un ipertesto è un prodotto elettronico costituito da più insiemi di informazioni collegate tra loro secondo rapporti associativi. Il lettore di un testo - di un libro- segue un percorso informativo lineare, scandito da capitoli e paragrafi che si succedono uno dopo l'altro, secondo una sequenza rigida. Chi naviga un ipermedia può invece attingere diversamente le informazioni: iniziare dal particolare per andare al generale; cominciare dai

documenti e arrivare alle teorizzazioni; ascoltare una registrazione e vedere un filmato. Normalmente si dice che il fruitore di un ipertesto è “libero” di scegliere i percorsi che più lo attraggono. In realtà non è così. Le scelte sono date dall’impianto complessivo del reticolo ipertestuale, così come è stato progettato. Le rotte possibili risulteranno dall’incrocio di due sistemi di collegamenti elettronici: gli “strumenti di navigazione” generali, ospitati in tutti i “nodi” principali del lavoro; e i rimandi specifici da un nodo all’altro, permessi da parole chiave e immagini sensibili. Schematicamente, si può dire che il grado di autonomia del fruitore di un ipermedia è direttamente proporzionale alla numerosità dei “nodi” informativi raggiungibili e alla complessità dei collegamenti elettronici (*link*) inseriti.

In genere, l’ossatura informativa di un ipermedia è data da una serie di nodi di primo livello, nella maggioranza dei casi di tipo testuale, frutto di un’operazione di “modularizzazione” dell’argomento. Un nodo, in linea di massima, coincide con una schermata, anche se spesso, occorre fare scorrere il testo (*scrolling*) a colpetti di mouse per leggerlo tutto. In ogni nodo principale si trovano diversi tipi di *link*: quelli che consentono di proseguire la navigazione raggiungendo altri nodi; e quelli che permettono di consultare dei nodi secondari, di tipo integrativo, costituiti, ad esempio, da una serie di immagini o da un suono. A rigore, solo i nodi del primo tipo, quelli che consentono di proseguire la navigazione, sono “nodi” in senso pieno.

La differenza tra la modularizzazione in più nodi di un ipertesto e la partizione in più capitoli di un testo dipende dall’esigenza che i nodi, sotto un profilo informativo, siano autosufficienti. Ognuno di essi deve essere consultabile autonomamente, come se fosse una piccola monografia. Se si prende un testo, lo si digitalizza e si attivano dei link sul sommario in modo che i titoli dei capitoli e dei paragrafi conducano immediatamente ai testi relativi, non si è costruito un ipertesto, ma un testo elettronico. Come si diceva, la struttura concettuale di un ipertesto è reticolare; quella di un testo è sequenziale. I legami tra i nodi di un ipertesto sono possibili; quelli fra i capitoli di un testo sono necessari. La principale distinzione tra un testo ed un ipertesto sta nella struttura concettuale. “Gli ipertesti e gli ipermedia non intendono offrire soltanto modalità di trasmissione dell’informazione più flessibili, ma, adottando il paradigma non sequenziale, si propongono come sistemi più aderenti e fedeli alle caratteristiche dei processi di pensiero”¹.

1 Riccardo Fragnito, “Logica e metodologia della didattica ipermediale” in Rossana Costa, Riccardo Fragnito, *Didattica della scrittura multimediale*, Pensa Multimedia, Lecce, 1999, p. 84.

In quanto multimedia, un ipermedia è costituito da nodi che utilizzano codici comunicativi eterogenei: testi scritti, immagini, animazioni, video, suoni. Cliccando con il mouse, il navigante può passare da un videoclip ad un testo, compiendo perciò più operazioni cognitive in pochi secondi. La comprensione di un testo scritto, normalmente, avviene secondo un procedimento logico di tipo lineare e diacronico. La comprensione di un'immagine tende ad essere intuitiva e simultanea. Quella di un filmato implica atteggiamenti psicologici ed intellettuali fortemente coinvolgenti. Nella comunicazione audiovisiva domina "la simultaneità, la complessità, la continuità, l'analogia, la sinestesia"². Si tratta, insomma, di esperienze percettive diverse, raccolte in un arco di tempo molto breve.

È buona regola degli ipermedia segmentare e articolare il più possibile le informazioni da mettere a disposizione. Può sembrare che questo dipenda da ragioni tecniche: non si può pretendere che si legga un documento di 10 cartelle sullo schermo, è troppo faticoso; così come non è pensabile che un filmato duri 20 minuti, occuperebbe troppa memoria. In realtà si tratta di rispettare il paradigma ipertestuale, la sua logica progettuale. Un ipertesto deve porre il fruitore davanti a continui stimoli e opzioni: approfondisco questo o inizio a ragionare su quello? Visiono il filmato o mi accontento di un'altra scheda monografica? Cambio discorso o riprendo quello di prima? È l'interattività la qualità che più caratterizza la fruizione di un ipermedia. L'utente legge a modo suo l'opera: ne personalizza la fruizione. Questa fondamentale caratteristica degli ipertesti ha fatto parlare di scambio di ruoli tra autore e lettore. Chi ha progettato l'ipermedia non può prevedere quali saranno, alla fine, le strategie di consultazione che saranno adottate. L'opera rappresenterà ogni volta qualcosa di diverso a seconda delle specifiche scelte di ogni lettore. Come è noto, questo fenomeno è stato osservato e teorizzato anche nei lettori "tradizionali" di libri. La nozione di "autore" è stata messa in discussione anche prima che Bill Gates ci riempisse la casa di chip. "Il fatto è che i confini di un libro non sono mai netti né rigorosamente delimitati: al di là del titolo, delle prime righe e del punto finale, al di là della sua configurazione interna e della forma che lo rende autonomo, esso si trova preso in un sistema di rimandi ad altri libri, ad altri testi, ad altre frasi: il nodo di un reticolo"³. Diciamo che la forma-ipertesto porta alle estreme conseguenze il fenomeno. Come dire? Lo istituzionalizza.

2 Luciano Galliani, *Le tecnologie didattiche*, Pensa, Bari, 1998, p. 56.

3 Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, 1971, Milano, p. 31.

Problemi di valutazione

La valutazione di un ipermedia deve perciò rendere conto di questa complessità. Si potrebbe pensare, in prima approssimazione, di procedere per gradi. Prima si potrebbero considerare, singolarmente, i “mattoni” dell’ipermedia, i singoli nodi, principali o secondari. Si verificherebbe così se i testi sono esaurienti e aggiornati; se il materiale fotografico è abbondante e originale; se i video sono inediti e ben montati e così via. Poi si passerebbe a valutare l’organizzazione ipertestuale globale, giudicando il modo in cui ogni mattone è stato messo in relazione agli altri attraverso dei *link*. La prima fase si affiderebbe a criteri di giudizio del tutto tradizionali. La seconda dovrebbe utilizzare gli indicatori specifici della critica ipertestuale: valore cognitivo dell’interfaccia, funzioni di orientamento, livello di interattività, eccetera.

Lo schema sembra ragionevole, ma è fuorviante. La separazione dei due livelli critici – prima i mattoni, poi la casa – implica l’idea che quei mattoni possano godere di vita propria, anche indipendentemente dalla casa che devono costruire. Così non è. In sede di progettazione di un ipermedia, le decisioni relative all’argomento, alla lunghezza dei testi, allo stile utilizzato sono strettamente dipendenti dalla strategia comunicativa ipertestuale che si è adottata. La presenza in un testo di alcune *hotword* (in italiano si preferisce dire “parola chiave”) che conducano ad altri nodi correlati, permette che un tema di grande portata sia trattato molto succintamente. La possibilità di accedere ad un video autorizza a rinunciare alla confezione di una scheda informativa. Se quindi considerassimo i materiali informativi che costituiscono un ipermedia come tanti documenti autonomi, compiremmo un’operazione critica scorretta, quando l’obiettivo fosse la valutazione dell’ipermedia come tale. Diversamente, se il nostro interesse è quello di cogliere l’originalità o la ricchezza di un archivio o di una raccolta di documenti.

Un altro ordine di questioni si apre in relazione ai destinatari dell’ipermedia. Qui si gioca una partita cruciale. Gli ipermedia, apparentemente, si assomigliano tutti. Oramai si sono definiti nel mercato editoriale degli standard tecnici quasi irrinunciabili. Quale Cd Rom non vanta almeno dieci video e altrettante animazioni? Il fatto poi che i Cd Rom di divulgazione culturale – dalla storia alla scienza – siano diventati dei *gadgets* allegati alle riviste, ha diffuso l’idea di una sorta di destinazione universale degli ipermedia. Le cose, naturalmente, non stanno così. In particolare, non stanno così se la destinazione di un prodotto ipermediale è didattica. Chiariamo. Qualsiasi prodotto culturale, dalla fotocopia di una poesia di Hykmet alla foto d’epoca di un soldato al fronte, può essere inserito in una lezione e quindi assumere valenza didattica. Ma se utilizziamo un manuale scolastico, esso dovrà avere, per natura, caratteristiche specificamente didattiche. Gli argomenti dovranno essere presentati in un certo modo, il linguaggio adottato dovrà

essere chiaro, ci saranno degli esercizi, un glossario, degli schemi... Così per l'ipermedia. Se lo dobbiamo utilizzare a scuola, esso dovrà avere caratteristiche tecnico-progettuali specifiche. La riflessione pedagogico-didattica ne ha individuate alcune. "I nuovi strumenti tecnologici (in particolare gli ambienti di authoring o co-authoring ipermediale, e le tecnologie telematiche per la comunicazione in rete) possono diventare preziosi strumenti per la progettazione, organizzazione e sviluppo delle pratiche in queste comunità"⁴. Si tratta di funzioni, come vedremo più sotto, che permettono di manipolare le risorse digitali. A scuola, infatti, non serve tanto utilizzare degli ipertesti, ma progettarli e realizzarli.

"Destinazione Auschwitz"

Il primo Cd Rom dell'opera, di 581 megabyte, si intitola "Verso Auschwitz", e propone una panoramica storica generale sul tema dell'antisemitismo nazista. Il secondo, di 519 megabyte, si intitola "La fabbrica dello sterminio" ed è specificamente dedicato ad Auschwitz-Birkenau.

I requisiti di sistema minimi sono relativamente elevati: 64 megabyte di Ram ed un processore di almeno 700 megahertz. La versione diffusa gira solo su sistema operativo Windows. Quest'ultimo è un inconveniente non da poco. Il pc sul quale abbiamo testato il programma aveva queste specifiche: Ram 128; processore Pentium III; drive Cd Rom 48x. Non occorre installazione. Quando il programma viene avviato, una finestra avvisa della necessità di avere installato il programma "Quick Time Win", per la corretta visione dei video. Eventualmente, il Cd Rom lo fornisce su una cartella a parte.

Il "prologo"

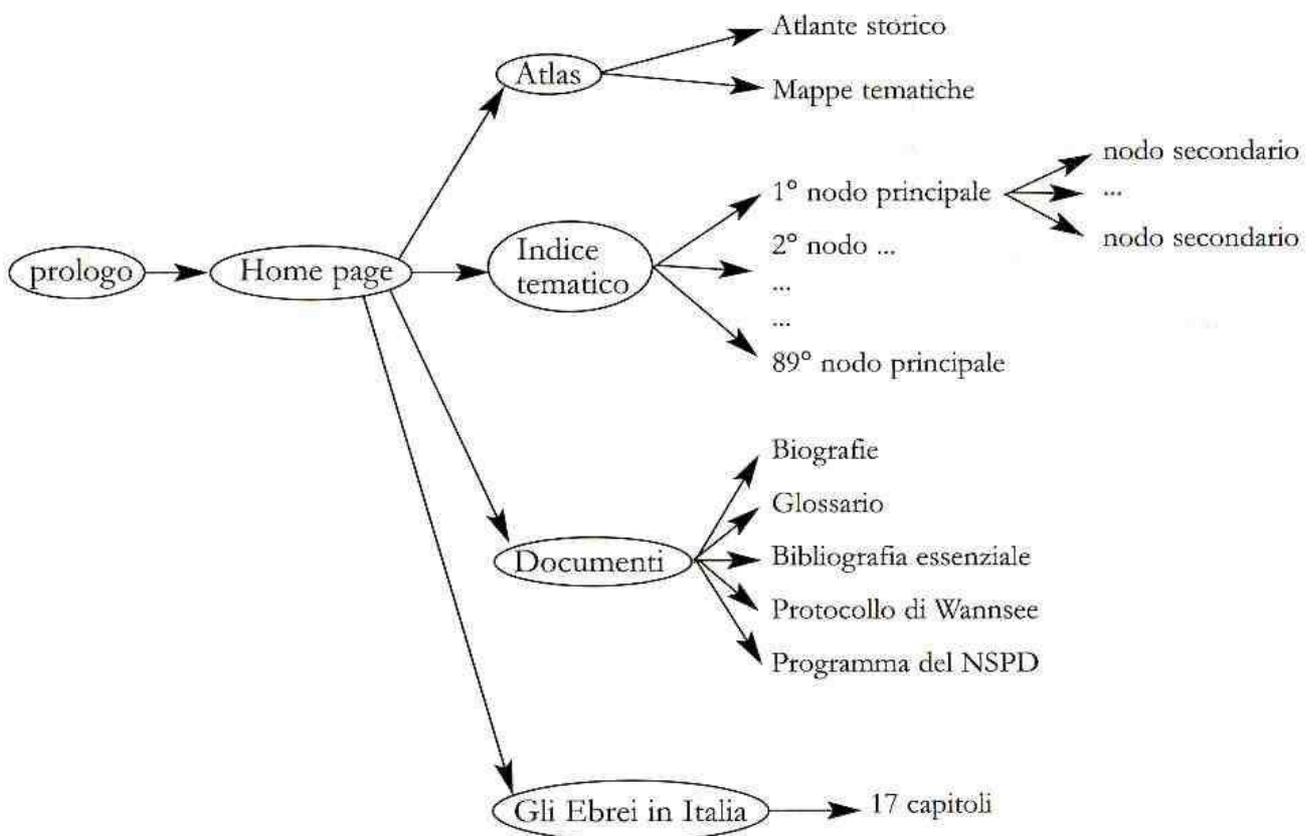
Il programma si avvia con una certa lentezza, circa 30" prima che appaia uno sfondo, 40" perché appaiano la copertina con l'intestazione. Dopo 50" una voce, corrispondente ad un testo che scorre sul video, giustifica l'iniziativa in relazione all'esigenza di conservare la memoria della tragedia nel momento in cui si sta spegnendo la generazione dei sopravvissuti e si affaccia sulla scena della storiografia una corrente negazionista. Il brano dura circa 2 minuti, seguito da una successione di fotografie di famiglie ebraiche sterminate. Arrivati al quarto minu-

⁴ *Idem*, p. 143.

to, una voce sintetizza per 4' circa le principali vicende della Shoah, accompagnata dalla visione di un video. Infine la stessa voce dedica l'opera ai bambini uccisi ad Auschwitz. Tutto il "Prologo", che si attiva automaticamente, dura circa 9 minuti e sembra finalizzato a caricare emotivamente la visione del Cd Rom. Convergono su questo obiettivo la grafica, che propone uno sfondo molto scuro sul quale, in piccolo, compaiono testi scritti, immagini o video a seconda dei casi; e il sonoro di sottofondo, piuttosto drammatico e ossessivo. La lunghezza del Prologo può sembrare eccessiva, ma cliccando due volte sullo schermo è possibile saltare questa parte e raggiungere subito la *home page*, il nodo-mappa che permette di raggiungere le varie sezioni del lavoro.

La "home page"

La *home page* propone quattro sezioni: tre principali – "Atlas", "Indice tematico", "Documenti" - più una secondaria, come si deduce dalla grafica, dedicata a "Gli Ebrei in Italia".



Le quattro sezioni costituiscono quattro sistemi autonomi di nodi. “Atlas” e “Indice tematico” hanno carattere ipermediale. Il primo è costituito da una serie di mappe interattive; mentre l’altro costituisce un ipermedia tradizionale, con testo scritto dominante. Gli altri due hanno natura diversa. I “Documenti” proposti consistono di una rubrica chiamata “Biografie”; di un “Glossario”; di una “Bibliografia essenziale”; del testo originale del Protocollo di Wannsee; del testo del Programma del NSPD del 1924. “Biografie” e “Glossario” non sono ipertesti, essendo costituiti da elenchi di lemmi raggiungibili elettronicamente e hanno natura bimediale (testo e immagini). Gli altri tre documenti sono costituiti da testi scritti. Anche “Gli Ebrei in Italia” è un testo bimediale (testo scritto e immagini).

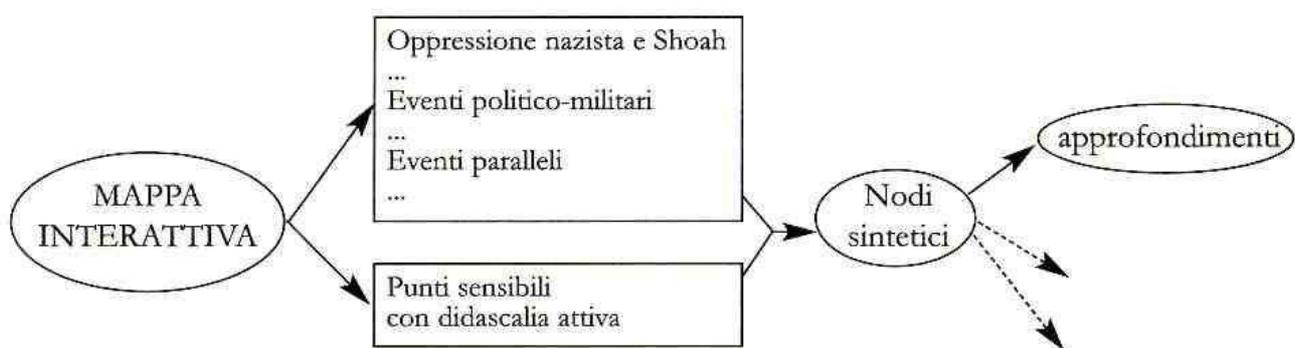
“Atlas”

Atlas, composto da due sottosistemi di nodi, “Atlante storico” e “Mappe tematiche” rappresenta l’ipermedia più sofisticato presente nel Cd Rom. Innanzitutto, il codice simbolico dominante è visivo, visto che i nodi principali sono costituiti da mappe interattive.

“Atlante storico” si compone di sette sistemi cartografici: Europa 33-39; Europa 40-45; Germania-Polonia 33-45; Alta Slesia 33-45; Auschwitz I – II – III; Auschwitz I - II; Auschwitz II (Birkenau). Si tratta, come si deduce dai titoli, di una successione di cartine a scala sempre più ridotta man mano che ci si avvicina ad Auschwitz-Birkenau.

Nelle mappe sono indicati nomi di località, Paesi, campi di concentramento e di sterminio, massacri. Due assi cronologici paralleli, in alto, indicano gli anni e i mesi: attivandoli con opportuni clic, la mappa sottostante si aggiorna, in certi casi anche in forma animata. A destra, vi è la possibilità di zoomare e di visualizzare a tutto schermo la cartografia. Sotto la mappa, in tre finestre intitolate “Oppressione nazista e Shoah”; “Eventi politico-militari”; “Eventi paralleli”, compaiono i titoli di vicende o argomenti, che, attivati da un clic, ci portano a volte a nodi iconici, con immagini o mappe affiancate da un breve commento-descrizione; a volte a nodi testuali, composti da schede di “approfondimento”, del tutto simili ai nodi dell’“Indice tematico”. In entrambi i casi, possono esservi, nei brevi testi di commento e descrizione che appaiono, dei link che conducono alle voci delle “Biografie” e del “Glossario”. Tali finestre sono attivabili, in certi casi, anche cliccando su alcuni cerchietti posti direttamente sulla mappa.

Lo schema è questo:



Le mappe presentano, mese dopo mese, anno dopo anno, dei punti sensibili. Ad esempio: 1945, gennaio: Hitler si chiude nel bunker; Chelmino abbandonato; Liberazione di Auschwitz; Varsavia liberata; febbraio: Liberati da Theresienstadt; Dresda rasa al suolo; Evacuato Gross Rosen...

La logica seguita sembra essere duplice: a) la rilevanza dell'evento rispetto alla Shoah; b) la rilevanza militare dell'evento nella guerra. Anche in questo caso, mentre i punti sensibili appaiono del tutto giustificati, quelli sub b) potrebbero essere affiancati da molti altri. Altro limite: la legenda poteva essere resa maggiormente interattiva. Oltre alla possibilità di passare da una cartina fisica ad una politica, si potevano rendere attivi i colori degli stati, ad esempio, così da poterne richiamare velocemente alcuni dati politici essenziali.

La consultazione di "Atlas" ci sembra decisamente stimolante. La possibilità di visualizzare con immediatezza cambiamenti di confini, eventi bellici, distruzioni, in corrispondenza allo scorrere del tempo, risulta molto efficace ed istruttiva.

Qualche dubbio ci viene invece dalla grafica. Qui come altrove la soluzione adottata è forse suggestiva ed emozionante - con tutto quel nero - ma non funzionale ad una visione limpida dei dati iconici o testuali. Il *graphic manager* ha evidentemente accondisceso ai modelli imperanti, ma non si dovrebbe mai dimenticare che la fruizione di un ipermedia è già complessa di per sé; se poi la grafica, invece che facilitare, confonde, le cose diventano ancora più complicate.

La scelta degli argomenti relativi ad "Oppressione nazista e Shoah" e agli "Eventi politico-militari", rispettivamente, ci convince; meno quella dedicata agli "Eventi paralleli". Nei primi due casi, infatti, il criterio cronologico di selezione degli eventi appare perfettamente adeguato, fornendo delle informazioni complementari sul contesto della Shoah e su quello politico-militare mondiale entro il quale si svolgono le vicende via via considerate; nel terzo caso, invece, non sono chiari i criteri seguiti, che toccano aspetti molto eterogenei della realtà del tempo (dal cinema allo sport) e che alla fine sembrano dettati dalla curiosità. Qualche esempio sugli abbinamenti:

anno	mese	Oppressione nazista e Shoah	Eventi politico-militari	Eventi paralleli
1933	gennaio	Hitler cancelliere		L'urlo di Tarzan
1940	gennaio	Eutanasia col gas		Colori sul piccolo schermo
1942	giugno	Da Cracovia ad Auschwitz	La battaglia delle Midway	Alle fonti del Grande Rio
1944	settembre	Grecia senza Tedeschi		Le finzioni di Borges

Qualche dato numerico: l'“Oppressione nazista e Shoah” raccoglie 65 nodi; gli “Eventi politico-militari” 77, gli “Eventi paralleli” 146.

In definitiva, l'“Atlante storico” ci sembra uno strumento potente, molto utile ed efficace, ben strutturato, pur con le riserve che abbiamo avanzato qui e là.

Mappe tematiche

Il sistema delle “Mappe tematiche” è simile a quello precedente, ma meno dotato di funzioni interattive. Le cartine si riferiscono a questi argomenti: “Regimi politici”, con una mappa europea differenziata per tipologie di regimi politici e riportante i nomi dei dittatori; “La grande Germania”; la “Mappa dei ghetti principali”; i “Pieni poteri ad Hitler”; la “Mappa dei campi”. In quest'ultima mappa, spostando il mouse si evidenzia un rettangolo che, con un clic, permette di aprire lo zoom riducendo la scala topografica. Un *link* permette poi di aprire una finestra che elenca 42 tipologie di campi. Poi c'è la “Popolazione ebraica 38-45” che consente, sempre con un clic, di passare dai dati della popolazione ebraica residente nei vari paesi europei nel 1938 a quelli relativi agli ebrei sterminati degli stessi paesi. Si prosegue con “Programma Eutanasia”, “Einsatzgruppen”, “Deportazioni ad Auschwitz”, dotata di una breve animazione; “Deportazioni ai campi di sterminio”. Qui, attraverso dei link, si evidenziano sulla mappa la località di origine delle deportazioni ai sei campi di sterminio attrezzati dai nazisti.

Documenti

Nella sezione dedicata ai “Documenti” troviamo alcuni sottosistemi informativi. “Biografie” consiste di un elenco elettronico di 44 biografie, da “Bormann”, “Bouhler”, “Churchill” a “Veesenmayer”, “Wirth”, “Wisliceni”, costituite da una breve scheda (100 battute circa) e 1 o 2 fotografie. “Glossario”, a sua

volta, è un elenco elettronico di 187 lemmi, da “Abbruchkommando” a “Zyklon B”. Il testo ha circa 1000 battute. In entrambi i casi si tratta di informazioni molto utili; il secondo, in particolare modo, ci appare davvero esauriente, riportando, ad esempio, anche la fraseologia amministrativa e militare. La Bibliografia essenziale è una raccolta di un centinaio di titoli divisi in una sezione intitolata “Testi di storia generale e cronologia” e “Bibliografia essenziale sul campo di concentramento di lavoro e di sterminio di Birkenau Auschwitz “ (160 testi c.a.), divisa a sua volta in “Opere redatte dallo staff degli studiosi del Museo di stato di Auschwitz”; “Opere redatte da altri studiosi”; “Testimonianze dei Sonderkommando e studi relativi”.

Il “Protocollo di Wannsee” e il “Programma del NSPD” sono semplici documenti testuali.

Indice tematico

“Indice tematico” è il sistema ipertestuale principale, per la ricchezza, l’articolazione e la complessità dei materiali, anche multimediali, disponibili: novanta schede monografiche, un migliaio di immagini, un centinaio di filmati originali. Esso è costituito da tre sottosistemi ipertestuali: “Premesse”, “Scenario”, “Lo sterminio”. Ognuno di essi propone dei nodi costituiti da una scheda monografica (equivalente, mediamente, a circa 2-3000 battute) a cui si affianca un’immagine. Le parole linkate al suo interno non conducono ad altri nodi, ma alle voci del “Glossario” e a quelle delle “Biografie”. Agli altri nodi di pari livello si può accedere solo agendo sugli strumenti di navigazione sottostanti l’area del testo, costituiti da due frecce (< >) che consentono solo di raggiungere la scheda precedente o quella successiva. La navigazione è perciò rigida: qui non abbiamo opzioni e percorsi alternativi. Si può seguire solo un ordine di consultazione. Tuttavia, gli argomenti dei nodi che si succedono non costituiscono un’articolazione sequenziale dell’argomento, come si può constatare nella tabella sottostante. Ognuno di essi esaurisce in sé il tema del titolo, avendo natura monografica. Vi è invece una micronavigazione interna al nodo. Infatti, grazie ad un menu sul bordo destro della schermata si può accedere ad altre risorse informative correlate all’argomento: foto, video, testimonianze delle vittime, testimonianze dei carnefici, mappe e ricostruzioni. Ognuna di queste risorse costituisce, in termini ipertestuali, uno “pseudo-nodo integrativo”. Una volta raggiunto, infatti, il sottonodo non consente di proseguire nella navigazione, essendo funzionale ad arricchire e completare le informazioni del nodo principale. In ogni caso, si tratta, spesso, di materiali estremamente interessanti, specialmente quelli filmici ed iconici. Ricapitolando: “Indice tematico” è costituito da tre sistemi di navigazio-

ne ipertestuale piuttosto rigidi, che impongono al navigante una successione preordinata di nodi. Altrettanto pianificata appare perciò la problematizzazione storiografica proposta.

I dati della tabella sottostante ci permettono di valutare altri aspetti dell'ipermedia, come il rapporto tra quantità di informazioni testuali e di altro genere. L'insieme delle schede monografiche, per esempio, corrisponde all'incirca a 178 cartelle da 1800 battute. Poco? Tanto? In sé sarebbe poco, un libriccino di poco più di un centinaio di pagine. Ma non scordiamoci che accanto alle schede abbiamo un migliaio di immagini e una cinquantina di filmati. La quantità di dati informativi testuali e multimediali che possiamo acquisire grazie al Cd Rom è in realtà notevolissima. Anche il rapporto tra testo ed altri media all'interno del nodo appare corretto: un ipermedia deve valorizzare al massimo le informazioni multimediali. La stessa, minuziosa articolazione dei temi in 90 nodi suggerisce d'altra parte la completezza dell'indagine e ci permette di cogliere un elemento assai qualificante della comunicazione ipermediale, quella di riuscire a raggiungere un grado anche notevolissimo di specificazione informativa senza necessariamente appesantire l'assieme. Se si vuole approfondire si clicca, altrimenti si fa a meno.

"Indice tematico". Titoli e caratteristiche dei nodi principali

(S = stima numero cartelle da 1800 battute per scheda monografica testuale; I = immagini; V = filmati
Titolo, titolo, titolo = riflette la gerarchia indicata dalla numerazione: 1, 2, 2.1., 2.1.1....)

Titoli dei nodi	S	I	V		S	I	V
PREMESSE				Operazione T4	1.5	12	0
Ebrei ed ebraismo	3	46	1	I precedenti	1	0	0
Gli Ebrei nell'800	2	1	0	<i>La sterilizzazione</i>	1	5	0
Gli Ebrei in Europa alle soglie del 900	1	2	0	<i>L'attuazione</i>	3	5	0
				<i>Gli istituti</i>	2	8	1
Ebrei ed antiebraismo	1	7		La Seconda guerra mondiale	3.5	20	0
Antigiudaismo tradizionale	1	0		L'invasione della Polonia	2	6	0
Antiebraismo moderno	1.5	0		L'invasione dell'Urss	2	15	0
Antisemitismo contemporaneo	2	0		I ghetti dell'Urss	5	9	0
Leggi antiebraiche in Europa	2	1		LO STERMINIO			0
Il caso italiano	2	0					2
SCENARIO				La concentrazione degli Ebrei nei ghetti	1.5	3	
La Germania nazista	2.5	9	3	Varsavia	2.5	45	3
Da Weimer ad Hitler	2.5	3		Lodz	2	26	0
Gli Ebrei in Germania	1.5	7	1	Cracovia	1.5	10	2
L'antiebraismo hitleriano	0.5	0		Lublino	0.5	7	0
Ideologie e propaganda	2.5	6		Bjalystock	1.5	2	0
Propaganda antiebraica	1.5	2		Theresienstadt	3	12	0
La politica di espulsione degli Ebrei	1.5	2		Lvov	1	5	1

I provvedimenti contro gli Ebrei tedeschi	0.5	0		Einsatzgruppen	1.5	2	1
<i>Boicottaggio e disposizioni</i>	6	9	1	Einsatzgruppen A	0.5	5	0
<i>Le leggi di Norimberga</i>	4	4	1	Einsatzgruppen B	0.5	3	0
<i>Kristallnacht</i>	3	12	1	Einsatzgruppen C	0.5	6	0
<i>Le vicende degli Ebrei...39-45</i>	4.5	4	1	Einsatzgruppen D	0.5	1	0
La politica dell'espansione	3	19	5	Camion a gas	2	1	0
Il sistema dell'oppressione nazista	1	5	0	Campi della morte	4.5	7	0
<i>Carcerazione cautelare</i>	1.5	2	1	<i>Treblinka</i>	2	13	2
Le polizie	3	2	0	Chelmno	1.5	6	1
<i>L'RSHA</i>	2	3	0	Sobibor	1	20	0
Le SS	2.5	3	2	Belzec	1.5	10	0
Gli arrestati	3	8	1	Lublin-Majdanek	2.5	19	2
I campi di concentramento	4	10	0	Auschwitz	4.5	0	1
<i>Dachau</i>	2	13	1	La conferenza di Wannsee	2	5	1
<i>Sachsenhausen</i>	1.5	10	0	Deportazione ed uccisione degli Ebrei	2	2	0
<i>Buchenwald</i>	2	23	2	Olanda	2	9	1
<i>Mauthausen</i>	2	17	3	Belgio	1	2	0
<i>Flossenburg</i>	1.5	6	0	Francia	2	14	1
<i>Neuengamme</i>	1	6	0	Italia	5.5	5	3
<i>Ravensbruck</i>	2	11	0	Croazia	1.5	1	0
<i>Stutthoff</i>	2	13	2	Serbia	0.5	0	0
<i>Gros-Rosen</i>	1.5	6	0	Grecia	1	3	0
<i>Auschwitz</i>	4.5	3	3	Norvegia	1	0	0
<i>Natzweiler-Struthof</i>	1.5	6	0	Danimarca	1.5	1	0
<i>Dora-Mittelbau</i>	2	5	0	Ungheria	2.5	4	1
<i>Bergen-Belsen</i>	2.5	24	1	Romania	2	2	0
Il lavoro nei campi di concentramento	2	9	1	Bulgaria	1	9	0
Operazione T4	1.5	12	2	Boemia	1	1	0
				Slovacchia	1	3	0
				Totali	178	665	54

La fabbrica dello sterminio

Il quarto insieme di informazioni raggiungibili dalla sotto-home di "Indice tematico" è "La fabbrica dello sterminio". Tecnicamente questa proposta potrebbe essere definita un *diatape*, o una presentazione commentata in automatico. Si tratta di una illustrazione generale dell'esperienza di Auschwitz-Birkenau, dalla edificazione del campo alle sue modalità di funzionamento. Sono presenti immagini, mappe, brevi animazioni, simulazioni commentate. Dura circa 7'; è possibile consultare una per una le 42 immagini. Una sorta di breve ma incisiva sintesi storica della tremenda vicenda.

Gli Ebrei in Italia

L'ultima sezione del Cd Rom raggiungibile dalla home page consiste di un breve saggio in 17 capitoletti⁵ dedicato alla esperienza dell'ebraismo italiano dall'antichità al XX° secolo. Ogni capitolo, privo di link di qualche genere, è costituito da una breve, a volte brevissima, scheda e da una o più foto. "Gli Ebrei in Italia" sono un testo, non un ipertesto.

"Desinazione Auschwitz/2"

Il secondo Cd Rom è interamente dedicato al campo di sterminio di Auschwitz Birkenau. L'impostazione generale è del tutto analoga a quella del primo disco ottico. Ci limiteremo pertanto ad alcune osservazioni relative ad aspetti specifici di questa seconda parte dell'opera. La *home* ci permette di accedere a quattro insiemi di informazioni: "Birkenau. I luoghi e la storia"; "Indice tematico", "Documenti". Una quarta parte dell'opera è rappresentata da una simulazione tridimensionale di rara suggestione: "Lo sterminio degli Ebrei nel Krematorium II" ricostruisce il percorso, che nessuno ha mai potuto raccontare, che portava gli sventurati alla gassificazione. Il lavoro ci appare tecnicamente riuscito, la verosimiglianza è notevole (la luminosità fioca e fredda dei locali e lo squalore degli spogliatoi, ad esempio, sembrano molto realistici), anche se il pathos è attenuato dal fatto che non sono state ricostruite al computer anche le vittime. In realtà siamo al confine tra la *fiction* e la ricostruzione storiografica. (Ma la storia, in quanto narrazione, non è sempre, anche, un po' *fiction*)?

Birkenau. I luoghi e la storia

Si tratta di una mappa interattiva del sito esplorabile in due modi. Una legenda, a sinistra, permette di identificare sulla mappa, posta sulla destra, il luogo cor-

5 I titoli sono questi: 1) Da duemila anni gli Ebrei vivono a Roma; 2) Il cristianesimo diventa religione di stato; 3) Gli Ebrei possono essere commercianti o prestatori; 4) Nascono il ghetto ed il segno distintivo 5) La peste nera; 6) Gli Ebrei partecipano alla cultura umanistica; 7) La predicazione antiebraica dei frati minori; 8) Gli Ebrei lasciano l'Italia meridionale e la Sicilia; 9) I ghetti diventano realtà; 10) Gli Ebrei ottengono le prime libertà; 11) Napoleone è accolto come un salvatore; 12) Carlo Alberto concede l'emancipazione; 13) Cambia il volto dell'Ebraismo; 14) Consistenza e caratteristiche della popolazione ebraica italiana (1931-1938); 15) Il fascismo discrimina e perseguita gli Ebrei; 16) Le leggi antiebraiche italiane; 17) 8 settembre 1943: il destino degli Ebrei è segnato.

rispondente del campo: Rampa di scarico e selezione degli Ebrei; Magazzino degli averi rapinati detto "Kanada"..... In tre casi (relativi alle voci Primo e Secondo settore e Crematorio II, III, IV, V), cliccando, il luogo appare zoomato. Sulla mappa del Crematorio II si può, sempre cliccando, esaminare, attraverso disegni ingranditi con "legenda" annessa, i vari locali. È possibile compiere le medesime operazioni anche attraverso una foto aerea.

Anche in questo caso, come per l' "Atlas" del primo volume, l'interesse e l'efficacia dell'esplorazione sono davvero notevoli. Si ha la sensazione di scandagliare metro dopo metro il campo. Decine di immagini originali mostrano luoghi diversi di Auschwitz-Birkenau. Infatti, quando il cursore passa sulla mappa sopra dei punti bianchi sensibili, sulla sinistra dello schermo appaiono le immagini; contemporaneamente, sempre sulla mappa, appaiono due linee che indicano l'angolo prospettico dal quale è stata effettuata la ripresa. La ricostruzione cartografica appare così sistematicamente confermata, nella sua veridicità, dalle immagini. Le fotografie sono tutte ingrandibili, e spesso confrontabili con un'immagine, dallo stesso punto, recente. Straordinario.

L'"Indice tematico" del secondo volume è organizzato in modo del tutto analogo a quello del primo. In questo caso i sottosistemi ipertestuali sono intitolati "Sito", "Organizzazione interna", "Lo sterminio degli Ebrei", "Il Krematorium II", "Lo sterminio degli zingari", "Lo sterminio dei prigionieri sovietici", "Che cosa si sapeva in Occidente", "La fine di Auschwitz", "La liberazione" e raccolgono ben 155 nodi. Numerosissime le risorse multimediali: 1276 fotografie e 135 filmati, più 200 tra animazioni, ricostruzioni e altro ancora. Alcuni titoli, giusto per esemplificare la minuziosità della ricostruzione. In "Organizzazione interna" troviamo: Esperimenti medici; Sterilizzazione; Sterilizzazione di Clauberg; Sterilizzazione di Shuman; Esperimenti di Mengele; Esperimenti di anatomia di Kremer; Sperimentazione di medicinali...

Tra i "documenti", accanto al materiale presente anche nel primo cd, troviamo le "Leggi antiebraiche in Italia", una raccolta delle Leggi e delle Circolari emanate dal governo dal governo italiano e da quello repubblicano tra il 1938 e il 1945; a ciò si aggiungono dei "documenti vari", come foto di circolari prefettizie e cose del genere.

Infine, troviamo lo "Lo sterminio degli Ebrei nel Krematorium II". Come si diceva, l'opera consiste in una simulazione elettronica tridimensionale commentata di circa 5'. Il livello di verosimiglianza è decisamente alto e la prospettiva visuale adottata, quella di una vittima che sta percorrendo i tetri corridoi del sotterraneo rafforza l'impatto emotivo.

Qualche conclusione

Diciamo subito che “Destinazione Auschwitz” ci sembra un’opera straordinaria. Essa riesce a coniugare due dimensioni culturali difficilmente conciliabili, con strumenti tradizionali: l’ampiezza e la meticolosità della ricerca con l’immediatezza e la velocità della comunicazione. Bastano pochi minuti di navigazione per rendersi conto di quante e quali informazioni si rendano disponibili a gradi diversi di approfondimento. Colpisce, in particolare, la tensione emotiva e intellettuale assieme che si prova di *link* in *link*. In particolare, la ricchezza di materiale filmico originale produce effetti di intenso coinvolgimento, restituendo un’immediatezza altrimenti difficilmente raggiungibile. Tanto drammatica quanto verosimile appare la simulazione tridimensionale della discesa agli inferi del Crematorio, anche se sono specialmente le numerosissime immagini, che fermano istanti di nauseante ferocia, a contornare di orrore il viaggio in “Destinazione Auschwitz”. Spettacolarizzazione? Strumentalizzazione emotiva? A noi sembra che la questione sia un’altra. Non si tratta di contrapporre una verità libresca, ferma e limpida, ad una conoscenza immediata, sentimentale e simultanea. Le ragioni affettive ed emotive sono determinanti, sotto un profilo motivazionale, anche utilizzando dei “semplici” libri. Un modo eccellente per convincere dei ragazzi a studiare la Shoah è leggere alcune pagine di *Se questo è un uomo*. Sarà poi compito dell’insegnante chiarire quali problematiche interpretative apra la testimonianza da un punto di vista storiografico. Perciò, se l’intento dei promotori era quello di fornire uno strumento di conoscenza efficace su un tema di enorme portata educativa ad un pubblico giovane, forgiato dai newmedia, l’obiettivo è stato raggiunto.

Il vero limite di quest’opera, secondo noi, è un altro, ben più grave della drammatizzazione scenica. Innanzitutto, in un ipermedia così ricco ed articolato non dovrebbe mancare un “nodo-history”: una funzione che permetta di “marcare” i percorsi effettuati, così da identificare delle rotte coerenti, finalizzate ad obiettivi conoscitivi precisi. Se in un primo momento è più che giustificato scorrazzare di qui e di là per rendersi conto almeno sommariamente delle risorse disponibili nell’opera, subentra poi l’esigenza di una navigazione più consapevole e mirata. Si tratterà di identificare un percorso che illustri le procedure a cui dovevano sottostare i deportati dall’arrivo al campo alla camera a gas; o di ricostruire il processo di nazificazione della società tedesca; oppure di confrontare le tecniche di sterminio adottate in Ucraina con quelle adoperate ad Auschwitz. In tutti i casi, avremo a che fare con sentieri costituiti da una serie di dieci, trenta nodi diversi che potremo ripercorrere solo annotando le tappe in un foglio di carta. Decisamente troppo scomodo, e non solo per un insegnante.

In secondo luogo, si avverte la mancanza di un motore di ricerca. La possibilità di identificare e raggiungere le risorse disponibili mediante un'interrogazione autonoma dei dati sarebbe particolarmente utile, in un'opera così ricca.

In terzo luogo, sono del tutto assenti funzioni *editing* e *co-authoring*, quelle che permettono di manipolare le risorse presenti. Non è possibile né copiare un testo o un porzione di testo né un'immagine. Si può stampare la schermata, ma è una possibilità del tutto inutile e dispendiosa, visto lo spreco di inchiostro (viene stampato anche lo sfondo) e la necessità, anche volendolo fare, di ripetere l'operazione più volte per riuscire a stampare tutte le pagine delle schede testuali di un nodo. Questione di diritti di autore? Non crediamo, perché in realtà nessuna risorsa digitalizzata in un Cd Rom è davvero difendibile. Per quanto riguarda i testi, poi, si tratta di succinte schede monografiche che si presentano anonimamente.

L'impressione è che "Destinazione Auschwitz" sia stato progettato senza tenere conto che il primo, fondamentale bacino di utenza, sarebbe stato quello della popolazione scolastica e che perciò occorre dotare l'opera delle funzioni adatte ad un utilizzo innanzitutto didattico. Si tratta di un limite ahimè frequente nei cosiddetti *edutainment*, quei prodotti di intrattenimento educativo, spesso distribuiti anche in edicola, che, da un lato, alimentano grandi aspettative didattiche grazie al livello spesso pregevole delle informazioni, degli interfaccia o delle risorse multimediali disponibili; dall'altro, le deludono regolarmente a causa di questi gravi limiti progettuali.

Come si accennava in sede introduttiva, la possibilità di interagire con l'ipermedia fino allo smontaggio, alla disponibilità diretta dei suoi elementi costitutivi, è fondamentale, nelle attività didattiche multimediali. Una delle iniziative più significative, in questo ambito, è la progettazione ed elaborazione ipertestuale svolta dai discenti. Quando si realizza un ipertesto, l'argomento viene discusso e problematizzato, poi se ne definisce il reticolo concettuale, infine si svolgono delle ricerche, raccogliendo materiali e sintetizzando documenti di vario genere. Questa fase del lavoro deve sfociare nella produzione di materiali digitalizzati di vario genere che saranno assemblati in un ipertesto, grazie ad un programma *authoring*. Va da sé che se la ricerca può svolgersi anche su un supporto ottico, l'operazione sarà più semplice o, comunque, permetterà di creare una prima base di risorse utili al lavoro. Se invece l'ipermedia, alla fin fine, può essere utilizzato solamente come un audiovisivo particolarmente interattivo, si perde un'occasione.

Questo tema rimanda in realtà ad un interrogativo ancora più radicale, almeno in sede didattica: ha ancora senso raccogliere delle risorse multimediali in un Cd Rom? Nel momento in cui le connessioni veloci ad Internet (banda larga) saranno molto diffuse e permetteranno a chiunque, da scuola e da casa

propria, di svolgere veloci e fruttuose ricerche nell'immenso archivio planetario della rete, sarà ragionevole confinare un numero relativamente molto limitato di informazioni in un Cd Rom? Se, come insistono i pedagogisti di scuola costruttivista, l'apprendimento deve essere il frutto di attività consapevoli e responsabili da parte dei discenti e non l'esito di un semplice travaso da chi sa a chi non sa; se il sapere altro non è che una produzione personale e originale di competenze e conoscenze; se, infine, i mezzi telematici permettono oggi di accedere a patrimoni informativi qualitativamente e quantitativamente incomparabili con quelli disponibili attraverso le lezioni frontali e i manuali di testo, è difficile non riconoscere che la convergenza al digitale non rappresenta una semplice tappa nella storia della comunicazione didattica, ma inaugura per davvero un modello culturale e di apprendimento completamente nuovo e dagli sviluppi imprevedibili.



Poesia, arte e satira nelle riviste veronesi d'inizio secolo (1900-1920)*

di Paola Azzolini

Lo studioso che cerca di ricostruire la vita cittadina veronese di inizio novecento si trova in una situazione particolarmente felice. Poesie, satira, memorialistica, lettere, giornali e quant'altro, ma anche testimonianze di persone che, intorno agli anni '50, non solo ricordavano benissimo i protagonisti o i fatti, ma erano stati, a volte, loro stessi personaggi di rilievo (si pensi soltanto che Berto Barbarani muore nel 1945 e Lionello Fiumi nel 1973), abbondano e sono facilmente consultabili nella nostra Biblioteca Civica, per la felicità dello storico locale.

A Verona è accaduto inoltre un fatto abbastanza singolare. Nel 1948 Gino Beltramini, che familiarmente tutti chiamavano "el profe", aveva fondato la rivista *Vita Veronese*, che curò e diresse fino alla sua morte negli anni settanta. È questa la miniera di testimonianze più ricca e particolareggiata sulla vita culturale, artistica, letteraria ecc. della città. Ho avuto la fortuna di conoscere "el profe": ricordo bene il suo sorriso scanzonato, l'autoironia che mascherava una profonda sensibilità e la sua passione, insieme di uomo colto e di veronese, per il passato chiuso fra le mura scaligere, dai tempi più remoti fino alla contemporaneità, in cui si era svolta la sua vita. Nelle annate della rivista, dal 1948 in poi, pubblicò miriadi di studi e di documentazioni. Ci sono argomenti, argomenti veronesi ovviamente, su cui la prima e per parecchio tempo l'unica informazione, si trova sulle pagine della rivista oppure nei libri della collana dello stesso nome, che la affiancavano. Anche i libri spesso sono scritti da autori altrettanto innamorati di Verona quanto lo era Beltramini, soprattutto gli autori che parlano del passato recente, quello che conoscono bene e che hanno subito dietro le spalle. Così nascono dei ritratti, insieme gioiosi e melanconici, della città. Penso per esempio ad un testo come quello di Ugo Zannoni, *Verona primo novecento del 1951*, poi diventato *Amore di Verona* nella seconda edizione ampliata del 1955, che piaceva molto a Renato Simoni. Oppure ad un altro testo *Le cronache montebaldine* di Fra' Giocondo, pseudonimo di un giornalista, Giulio Cesare Zenari. Era uno spiritaccio satirico, capace di "torcolar" ossia di prendere in giro, in primo luogo se stesso e i suoi umori, ma anche, con frecciate agre e benevole insieme, tutti gli altri.

Barbarani, Dall'Oca, Zannoni, Zenari, lo stesso Fiumi e altri che non sto ad elencare, avevano vissuto gli anni di cui scrivono e alle memorie dei luoghi e delle persone di quegli anni erano legati, come siamo sempre legati agli anni della

nostra giovinezza, perché tutti noi crediamo di essere stati, almeno allora, felici e torniamo ad esserlo nel ricordo. Un solo rammarico: l'adesione affettuosa al passato smussa gli spigoli, attenua i contrasti, rimuove le polemiche e i percorsi accidentati. Funziona più il rimpianto del "come eravamo" che l'ottica critica e genuinamente storica. Rivisitando queste memorie a distanza di tanto tempo, possiamo capire e perdonare. Nelle pagine dei vari Zannoni, Zenari, Fiumi, passa il fantasma di una giovinezza corale, intensa, vissuta nei luoghi amati. Si conoscevano tutti, discutevano di arte e letteratura, scrivevano e dipingevano, ma facevano anche burle clamorose e mangiate pantagrueliche sotto le pergole nelle case della collina. I gruppi avevano un nome: la Smarmaia che, tra otto e novecento, si riuniva in casa Caperle sulle colline di San Leonardo e che Berto Barbarani ricorda così:

Oh gli autunni di San Leonardo, nella villa conventuale, dal chiostro di pace [...] pallidi di sentimento, sanguigni di tenerezza fremente fra boschetti di ulivo e ricettacoli di pineta...

Poi gli Accademici Montebaldini, nel primo decennio del novecento, di cui diremo più avanti, e altri gruppi minori. In questo clima nascono le due testate, a cui doverosamente si restringe il mio discorso in questa fase di approccio all'argomento, abbastanza inedito, delle riviste letterarie veronesi di inizio novecento.

Anche restando solo alle riviste, a Verona nei primi anni del secolo è un brulicare di iniziative che nascono e muoiono con estrema facilità, soprattutto per mancanza di finanziamenti: idee molte, soldi pochi. Tra le più solide c'è "Madonna Verona" che va avanti, ma solo con alcuni numeri, fino al 1924-1925; "Pro Verona", dal 1910 al 1917; "Il Garda", di cui recentemente sono stati pubblicati gli indici, ecc. Ogni tanto appaiono dei numeri unici, come "Gialloblu", di cui diremo poi, e "Albero Rosso" del 1915, ambedue repertori di poesie e prose.

Ma perché fermarsi in questa indagine al 1920? Va detto che, a parte i motivi contingenti di tempo e luogo, all'entusiasmo documentario, di cui è stata protagonista la rivista "Vita Veronese", si affiancano dagli anni settanta altri contributi, che tendono a rivisitare in forma più storico critica i lineamenti e le forme di questa civiltà letterario artistica veronese.

Si può dire che questa svolta di prospettiva è segnata da un convegno, *Verona Anni 20*, del 1971. Nel catalogo che accompagna la mostra degli artisti veronesi del primo ventennio del novecento Licisco Magagnato traccia un profilo della città e stabilisce una specie di confine, in seguito secondo lui mai varcato, per quelle che sono state le ansie e i desideri di una Verona, che sta uscendo dal suo provincialismo culturale. Fino al '20 infatti, un ventennio che è un po' l'epoca d'oro per il milieu artistico letterario nostro, i protagonisti si muovono dentro un contesto che si può senz'altro chiamare nazionale ed europeo, sono sen-

sibili a tutte le novità che arrivano da fuori e nello stesso tempo, però, non perdono i contatti con le proprie radici. C'è anche una testata importante "Poesia e Arte", assolutamente non provinciale, cui aderisce e collabora Gobetti, uscita tra il '19 e il '20, su cui compare un contributo di Giampaolo Marchi nel catalogo del convegno.

Resta in gran parte ancora da fare l'altro pezzo di percorso, l'esame di quello che è accaduto dopo la seconda guerra mondiale e che arriva almeno fino agli anni '80. Come va esaminato quest'altro panorama, in quale prospettiva? Soltanto nel senso della regressione, della chiusura idillica dentro i confini? Domanda che io lascio cadere e a cui non ho nessuna intenzione di rispondere ora. È un fatto comunque che una riflessione più complessa e severa sulla vita culturale della Verona novecentesca comincia probabilmente proprio da questa mostra e dal relativo catalogo.

Alla ricerca di riviste letterarie ed artistiche che abbiano segnato in qualche modo il primo novecento veronese, oltre la già ricordata "Poesia e Arte", mi è sembrata in più sensi significativa una testata satirica, ai suoi tempi notissima: "Can da la Scala". L'uso del dialetto nel titolo è il segno della veronesità, ribadita così, oltre che con l'immagine di Cangrande. Can da la Scala nasce nel 1889. Esce la domenica, è composto di soltanto quattro fogli e la prima fase, in cui sono evidenti alcuni elementi che caratterizzeranno anche la sua vita successiva, dura ininterrotta fino al 1899. Il primo di questi elementi costanti è l'assoluta sintonia, il dialogo continuo fra grafica e testi.

Non è solo un giornale di strofette satiriche (i versi erano allora di rigore quando si trattava di fare satira), ma è anche un giornale in cui caricature e vignette erano altrettanto importanti e significative, anzi forse più importanti e significative dei testi. D'altra parte l'eccezionale efficacia letteraria e anche visiva, di queste pagine, è spiegabile con l'eccezionalità dei collaboratori. Di solito firmavano con uno pseudonimo secondo l'usanza del giornalismo del tempo. Ed ecco Turno, ossia Renato Simoni, il quale proprio nel '99 lascia la città e se ne va a Milano, poi Vittorio Betteloni che si firmava "Un povero can", e ancora Gianfranco Betteloni, Giuseppe Fraccaroli. In quegli anni il mondo letterario veronese era spesso onorato della presenza di un poeta come Carducci.

Forse per il poeta cesareo le attrattive di Verona si concentravano nelle attrattive di una signora veronese, Carolina Cristofori Piva, l'originale della famosa Lidia di molte delle *Odi Barbare*. Così indugiava a Verona molto spesso e, di conseguenza, il salotto della Piva era frequentatissimo e ambitissimo da tutte le celebrità locali e di passaggio. Anche da Vittorio Betteloni. Su raccomandazione di Carolina, Vittorio era stato varato da Carducci nel mondo letterario con una recensione del suo Canzoniere. Per l'autore poco conosciuto, questo aveva voluto dire arrivare immediatamente alle alte sfere della notorietà.

Su questo particolare sfondo, in cui la provincia esce dai suoi confini, va vista anche la “truppa” dei collaboratori letterari del “Can”. Tra i nomi noti o notissimi, troviamo ancora: Dall’Oca Bianca, Spaventi, Pippo Nereo Vignola, Ber- to Barbarani, Giuseppe Adami, Gianfranco Betteloni, nipote di Vittorio, Gio- vanni Veronesi. I collaboratori grafici erano destinati a essere non meno noti: At- tilio Trentini, Giacomo Trentini, Giuseppe Muttinelli, Rodolfo Dusi, Giovanni Bevilacqua, cioè tutti gli artisti veronesi che contano in questi anni e che conte- ranno anche dopo. Sfogliando queste grandi pagine istoriate di schizzi, disegni, strofe, talvolta si ha l’impressione di un tutt’uno, dove la grafica delle parole, i di- segni, la composizione d’insieme costituiscono quasi della “poesia visiva” o an- che anticipano le “parole in libertà”, spesso nella fase ottocentesca del foglio, molto prima quindi che i futuristi se le inventassero.

Il “Can” veniva atteso ogni domenica con grande ansia dalla città, ed era una gara ad indovinare chi erano i bersagli della satira, perché sotto le caricature non c’erano nomi, ma delle strofette rimate, che, insieme al tratto parodico del dise- gno, aprivano una gara a chi scopriva (ma era facile!) la vittima predestinata. Evi- dentemente tutte le persone che erano in vista, ma non solo quelle importanti, anche le persone semplicemente note, i personaggi che popolavano i caffè o il Liston durante la passeggiata serale, oppure le belle del momento, o le attrici di prosa del Ristori o le cantanti. Così troviamo parecchie caricature di un came- riere del Caffé Vittorio Emanuele di Piazza Bra’ che evidentemente aveva una parte importante nei pettegolezzi più o meno seri di questo mondo, diverso forse, ma non troppo, da quello descritto in un film molto posteriore, ma sempre veneto, *Signori e signore*.

Il pettegolezzo, l’ammicco si alterna agli argomenti soprattutto politici, di po- litica locale, ma non solo. Un tema che torna molto spesso, sia pure in forme gar- bate, è il tema misogino, forse perché è uno dei più facili, e quando si parla di donne ogni banalità viene apprezzata. Per esempio nel numero di domenica 9 gennaio 1898, un articoletto stigmatizza le donne che lavorano, perché farebbe- ro solo “il più antico dei mestieri”, l’unico che sanno fare bene. Le altre occupa- zioni per l’articolista possono soltanto essere di copertura. La satira delle donne e dei loro desideri di autonomia e libertà continua anche negli anni successivi sul- le pagine del “Can”, sia pure in forme diverse, perché il lavoro femminile, es- senziale durante la grande guerra, benché rifiutato dalla mentalità corrente e dal- le istituzioni, è però entrato a far parte della società italiana e quindi tollerato. Nel 1919 l’attacco alle donne continua, con un bersaglio più forte, perché universal- mente esecrato, la richiesta del diritto al voto.

La serie successiva del foglio satirico, dopo sporadiche apparizioni nel 1907, 1910, rinasce più consolidata nel 1914 e dura fino al 1926, per il sostegno degli Accademici Montebaldini. Questo gruppo di amici letterati e pittori, fra cui Fe-

lice Casorati, Guido Trentini, Angelo Zamboni, Beraldini e Zancolli (questi ultimi detti “i putei”) si riunisce prima in via Gran Czara (ora via Oberdan), nei locali della Società Letteraria, poi in una saletta dell'albergo Accademia. Trentini e Zamboni ne decorano tutte le pareti, ma nelle ristrutturazioni la sala scompare e oggi non sappiamo neppure vagamente come era. Lì si tengono le riunioni colte e allegre, di cui resta forse una traccia in un quadro famoso di Zancolli, *Bohème in bonis*. Lo stile di questo giornalismo del “Can” era a dir poco picaresco: debiti con tipografi compiacenti, totale gratuità delle collaborazioni. In realtà il Can viveva una vita grama e stentata. A quel che racconta Zenari la redazione non aveva un luogo dove radunarsi, si ritrovava una volta nell' arcovolo dell'Arena, in un altro periodo nelle cantine di Palazzo Maffei, insomma un giornalismo ottocentesco senza finanziatori che viveva solo del pubblico degli affezionati. Per questo nascono i numeri unici che servono a richiamare la vitalità di questa testata molto seguita, ma con pochissimi soldi per proseguire la sua stagione.

Ma se la sede della redazione è incerta, i direttori sono invece abbastanza stabili. Giulio Cesare Zenari guida il destriero del “Can” da solo dal 1919 al 1926, dopo che dal 1914 al 1915 aveva diviso le responsabilità con A.M. Perbellini. La matita dei caricaturisti ritrae con vivace e impietosa fermezza anche i capi della tribù giornalistica: Alberto Mario Perbellini è quello più riconoscibile, Giovanni Ceriotto viene rappresentato con uno splendido naso super evidente e Giulio Cesare Zenari, come un essere altissimo con una testa piccola, piccola. Ma Zenari, che era un uomo di grande spirito, rideva ed era il primo a mettersi in caricatura. Negli ultimi anni di vita si era autonominato “el batocio”, perché era diventato sordo come una campana.

Il programma, un po' vago e qualunquista, di questa nuova fase, è esposto dal poeta dialettale Giovanni Ceriotto in una strofetta:

...Can da la Scala , vuto desmontar?
 Can da la Scala resta su ste piere
 Fa ciocar quella vecia to armadura
 Se troveremo qua tutte le sere
 Fra le batalie che no fa paura.
 Davanti a un litro, drento a l'ostaria
 Dove i pitochi i stofega i pensieri,
 o su in Consiglio là dove che i c'ria
 desmentegando quel chi ha dito ieri.
 O ne le piasse o drento nei palassi
 O soto le tempeste o soto al sol,
 no ghe nissuno che te ferma i passi,
 Can da la Scala, vegni che i te vol!

La satira insomma colpisce tutti, non ha direzioni ed effettivamente in questa seconda tornata i temi che troviamo nel giornale sono di grande attualità e sono i più vari.

In mezzo alla polemica sono spessissimo sia Barbarani che Dall'Oca Bianca. Nel '25 vengono abbattute le case del ghetto, tranne l'ala che guarda su Piazza Erbe. Dall'Oca Bianca, questo pittore che secondo il giudizio di Magagnato, ha avuto più rilievo forse come cittadino veronese, convinto combattente di alcune battaglie culturali e civili, che come pittore vero e proprio, era riuscito a conservare questo brandello della fisionomia architettonica della vecchia Verona.

Il "Can" va giù duro, specialmente nelle strofette del 13 aprile 1919, dal titolo *Ghetteide*, che prendono in giro pesantemente Dall'Oca che vuole conservare, non si capisce perché, queste case maleodoranti, piene di topi, di gatti e di bambini cenciosi. Chiaramente la redazione non ha preoccupazioni per la fisionomia storica dell'ambiente. Nella polemica sul ghetto era intervenuta anni prima anche Matilde Serao, una polemica quindi che aveva varcato le mura ed era arrivata sui giornali nazionali. Altro tema degli anni '14 e '15 e poi '18 e '19, è la difesa dei combattenti e poi dei reduci. Il foglio satirico prende con forza partito per quelli che hanno fatto la guerra, che si sono spesi, mettendo a rischio la propria vita, al contrario degli imboscati che a guerra finita tornano di nuovo fuori dai loro nascondigli. Prima del 1915 "Can" è fra gli interventisti e polemizza contro "Cecco Beppo". Dopo il 1922, marcia su Roma, il bersaglio è Mussolini. In una vignetta il Can viene invitato a lasciare il suo posto sul cavallo al nuovo capo.

La testata del "Can" del '14, che durerà fino al 1926, è disegnata da Felice Casorati. Proprio in quegli anni il pittore, che resta a Verona fino al '17 e poi periodicamente torna con varie mostre negli anni successivi, collabora assiduamente al giornale. Nella sua grafica, che egli stesso in quel momento definiva come la sua attività principale, ci sono tratti precisi, che poi passano nella pittura: un clima sognante quasi immobile, la sintesi rarefatta dei segni, la stilizzazione. Sono gli anni in cui Casorati teorizza una pittura di astrazione, di immobilità. La Verona esile e essenziale di Casorati nel frontespizio del "Can" rimane molto a lungo nell'anima dei veronesi, proprio per questo suo asciutto lirismo e forse una sua traccia estrema è anche nelle incisioni di Sommaruga, così essenziali eppure sinuose e sognanti. Sempre di Casorati, appare sul "Can" un'altra immagine: una creatura nuda, ma con molte foglie nei punti critici, che vuole mettere alla berlina la censura che c'era stata in città a proposito del quadro famoso *Le signorine*, dove al centro spicca un gracile nudo femminile.

Ai nostri amici volevamo offrire
la Carità che Casorati dipinse
ma il questore a velarla ci costrinse
la Verona Fedel per non ferire

A Casorati dobbiamo anche il manifesto per la rivista destinata al palcoscenico, *San Zen che ride*. Accanto si vedono, ma tracciati da altra mano, le caricature degli autori della rivista che sono Attilio Tedeschi ed Aldo Fedeli. L'incisione di Casorati è giocata sui contrasti di bianco e di nero, sull'essenzialità delle linee, con un San Zeno ridanciano e popolaresco, molto più caratterizzato, ma non meno silenzioso e metafisico di altre immagini dello stesso pittore.

La rivista *San Zen che ride*, presentata al teatro Ristori nel 1819, è un rifacimento umoristico, promosso dagli Accademici Montebaldini, della *Turlupineide* di Renato Simoni, che aveva avuto nella stessa sede un successo strepitoso. Invece *San Zen che ride* fece ridere poca gente, oltre i suoi autori, che si divertivano sempre. Nel '14 un'altra rivista, "Via Lattea", che dura pochi mesi, pubblica le litografie di Casorati.

La "Via Lattea" - sono parole di Magagnato - per la sua sostanza in campo figurativo può considerarsi il laboratorio e il concentrato delle idee casoratiane negli anni in cui andavano consolidandosi i contatti tra Casorati e gli artisti di Ca' Pesaro, quindi è molto importante per tutta questa fase di apertura di Casorati.

Ancora sulla grafica del giornale vale la pena di segnalare la copertina di un numero unico "Can da la Scala alle done veronesi" del 1920, di Giuseppe Zancolli, tracciata con grande abilità e stile diversissimo. Vicino al cavallo e al guerriero in armatura, c'è una snella e sinuosa figurina di donna, vestita di rosso: l'insieme gioca sullo stacco della macchia di colore rispetto al resto, ma il segno fluido, elegante e insieme realistico, reca una traccia evidente di un gusto ancora liberty. Questo numero unico fa parte di una serie, tra cui va ricordato quello dedicato a Barbarani per i venticinque anni dalla pubblicazione dei *Pitochi*, in cui vengono ristampate le poesie giovanili, già uscite sul "Can" di fine ottocento.

Nel '19 il "Can" organizza una mostra di arte umoristica alla Gran Guardia, che espone centinaia di caricature di tutti i pittori che avevano collaborato al giornale. Sempre tra il '21 e il '22 pare che il Can fosse in qualche modo tenuto d'occhio, perché legato alle alte sfere politiche, o almeno così si diceva. Per esempio, se il giornale pubblicava una caricatura del prefetto con sotto due strofe:

Ecco il nostro Sor prefetto
in attesa del balletto

due settimane dopo il prefetto veniva trasferito. Queste coincidenze, racconta Zenari, avevano creato intorno al giornale un'attesa spasmodica, perché ogni qualvolta usciva una notizia del genere la gente cercava di trarre auspici e si allarmava.

Ma per dare almeno alcuni dei tratti salienti di questo panorama essenziale delle riviste veronesi di inizio secolo, senza dimenticare l'aspetto letterario, vorrei ricordare un numero unico che dà un panorama della poesia veronese contemporanea, "Gialloblu", 1919, con una copertina "costruttivista", si potrebbe dire, di Angelo Zamboni.

Sotto c'è una didascalia quasi commerciale, voluta dai curatori Lionello Fiumi e Bruno Vignola: «liriche 80, ritratti 18». Siamo nel solco di altri titoli, *Ossi di seppia*, *Trucioli*, che tendono a segnare la morte del sublime poetico e la sua sopravvivenza soltanto come scarto, residuo, oggi diremmo *trash*.

Molte notizie sui poeti antologizzati sono in un libro di Fiumi, *Li ho veduti così*, dove vengono tracciati dei ritratti arguti, in punta di penna. Sono quasi delle caricature in prosa degli autori selezionati. Di queste 80 liriche, 23 sono in dialetto. Sembra dunque che la poesia veronese all'inizio del novecento si caratterizzi per una decisa prevalenza del filone dialettale. Tra i poeti dialettali ci sono Berto Barbarani e Giovanni Ceriotta, Fra' Giocondo (Zenari) e Filippo Nereo Vignola, autore di una versione in veronese di Catullo, per altro troppo gergale e popolarasca. Nell'antologia di "Gialloblu" della produzione di Barbarani c'è molto, tra l'altro una di filastrocca *Tu tu tu museta*. Barbarani tiene sulle ginocchia la sua compagna e la fa saltare cantando questa nenia popolare, ancora diffusissima in tempi abbastanza recenti. È una scelta che potrebbe indicare una linea di lettura del nostro maggior poeta dialettale diversa da quella crepuscolare, ed è la linea infantile e giocosa, in cui è presente il dialetto come lingua dell'infanzia. Un po' quello che Zanzotto oggi evoca, usando in poesia il dialetto come *petel*, cioè il balbettio infantile che viene da lontano, dalle origini. Forse anche nelle nenie di Barbarani è il presagio di quell'apocalisse del linguaggio, cui sopravvive soltanto la voce primaria delle madri e dei fanciulli, che è uno dei segni della frantumazione e della precarietà del moderno.

Tra i poeti in lingua troviamo naturalmente Fiumi e, la cosa è eccezionale, Giorgio Ferrante. Fiumi descrive in *Li ho visti così*, la sua iniziale e del tutto viscerale antipatia per Ferrante. Non lo poteva sopportare, lo trovava antipatico. Forse perché era un bel giovane con i riccioli scuri. Praticamente confessa di averlo inserito nell'antologia per creare un po' di scandalo. In realtà Fiumi è un critico dal fiuto quasi infallibile. Mentre il futurismo veronese, riconosciuto come corrente letteraria e figurativa, nasce in città nel 1931, cioè in quella fase conclusiva e declinante del movimento che arriva fino alla guerra, Ferrante con il suo *Paesaggio di colori + odori* del 1914, si colloca negli anni primi dell'avanguardia. La panoramica della poesia veronese si organizza dunque, secondo Fiumi, anche su emergenze come quella del Ferrante futurista. Ferrante era grande amico di Boccioni, a Verona in quegli anni. Quando il pittore cade da cavallo alla Sorte, vicino al Chievo, assiste sconcolato e senza poter fare nulla, benché medico, al suo trapasso.

In molti altri dei suoi numerosi saggi Fiumi si rivela un ottimo critico. Per esempio sul contestato, allora contestato, ma un po' anche in seguito, argomento della nascita del novecento poetico, Fiumi indica come inizio il 1903, in cui era stato stampato un testo crepuscolare di Govoni, *Armonie in grigio e in silenzio*. Non è facile giudicare i tempi che ci sono molto vicini, ma una conferma del giudizio di Fiumi ci viene in un momento molto successivo. Vincenzo Mengaldo, a secolo declinante, nel 1978, in un'antologia della poesia novecentesca che ha fatto epoca, riprende, con stringenti argomentazioni, proprio questa data come soglia della modernità.

Della propria produzione Fiumi raccoglie in questa antologia di "Gialloblu" alcuni testi, quasi tutti del '17, che poi ricompariranno in *Mussole* del 1920. Uno dei più noti è *Avancittà*. Nel bel ritratto che Zamboni fece di Fiumi, in piedi davanti ad una finestra della sua casa, compare sullo sfondo il paesaggio dell'«avancittà», o della "città che sale", se vogliamo usare il termine di Boccioni, fitto di macerie e di antenne, cioè in fase di trasformazione, in cui lo slancio costruttivo si mescola al degrado e alla offesa alla natura. «Avancittà» è un termine coniato da Fiumi, non più usato dopo di lui, tanto è vero che non compare nel vocabolario letterario della lingua italiana di Salvatore Battaglia. È un vocabolo poetico che non ha avuto corso, ma andrebbe registrato proprio per la sua singolarità. Nelle strofe di *Avancittà* il crepuscolarismo si infittisce dei segni del moderno, magari proprio a causa dei contatti con quei futuristi che Fiumi non accettava del tutto.

Negli aridi terreni, presso le stazioni ferroviarie,
arcipelaghi di fuliggini vermiglione,
oltrepassati gli scambi e le dighe di carbone,
gli effervescenti scaricatoî,
i semafori a lame mobili come rasoi
vi colpiscono a tratti urli cubitali
e cartelli brutali
ch'esaltano specifici o saponi,
ch' offrono lotti di terreni per costruzioni.

È evidente la disarmonia di queste rime, disarmonia voluta: «carbone/vermiglione», «cubitali/brutali». Sono rime che Dante chiamerebbe "aspre e chiocce", difficili. I vocaboli sono insoliti, moderni e tecnologici: «ferroviarie, vermiglione, scaricatoî», inusuali nel lessico poetico. Una serie che sta a designare la perdita dell'aura, cioè del clima, della poeticità. Leggiamo ancora una strofa:

Giù dalle rampe dei binari
divallano grinzosi, i terreni solitari,
su cui si rovesciano calcinose congerie

di detriti e macerie,
su cui l'erba stenta, strinata
e solo il soffione,
tra scaglie verde mare di bottiglia
tra luccichii di latta e schegge di stoviglia,
pone
il suo piccolo globo arioso
di mussola, volubile.

Ancora a proposito di rime, è facile notare «bottiglia» in rima con «stoviglia»; e ancora la presenza di «scaglie verdemare». È solo un'ipotesi, ma questa poesia di Fiumi del 1917, viene poco dopo il *Merigiare pallido e assorto* di Montale, del 1916, dove brillano le scaglie di mare e sul muro di ciottoli spiccano cocci aguzzi di bottiglia. Se poi si aggiunge che di «un azzurro di stoviglia» erano anche gli occhi della gozzaniana Signorina Felicita, l'universo stilistico dell'«avancittà» si configura come tutt'altro che provinciale.

Fiumi, sempre informatissimo, conosceva forse il testo di Montale? Di sicuro quello di Gozzano e poi gli scambi e le osmosi non sono rari nel mondo poetico. Pare comunque importante che anche in questo caso lo sguardo di Fiumi da Verona si allarghi ad un altrove diversamente connotato, ed è uno sguardo capace di assorbire le novità stilistiche e di rielaborarle. Il che, insieme a quanto sopra si è detto, conferma, se ce ne fosse bisogno, le aperture di questo milieu veronese, non solo nel mondo della pittura, ma anche in quello della poesia.

* Questo testo è la trascrizione riveduta della relazione dallo stesso titolo pronunciata al Convegno *Arte e cultura nella Verona d'inizio '900* (7 aprile 2001), nell'Auditorium Montemezzi del Conservatorio di Verona.

Le «Cognizioni affettive» di Arnaldo Ederle*

Se è vero che per molto tempo la poesia del novecento coincise per i lettori con il volo lirico dell'ermetismo, con le sue "illuminazioni", le sue litoti balenanti nel bianco della pagina, mentre restava in ombra la tendenza prosastica e narrativa, da Moretti a Erba, Cattafi, Risi, Orelli e via via, è altrettanto vero che si sviluppa, con vistosi incroci e interferenze con questi due binari più definiti, un'altra linea che muove tra le atmosfere crepuscolari e gli approdi prosastici o da sermo humilis, eclettica, plurilinguistica, con una sua nostalgia dell'altezza, nonostante cataloghi i versi sotto etichette in calare, come *Ossi*, *Trucioli*, o che altro. Lì saranno da cercare le voci più nuove, non solo dei grandissimi come Montale o Sereni, ma anche dei poeti successivi, che sono decisamente a cavallo della fine del secolo che si è appena chiuso e che, con l'eclettismo tipico di questi anni recenti, cercano una loro strada, riattraversando i sentieri già battuti da glorie indiscusse. Ma tale d'altra parte è il ruolo della tradizione.

Tutto questo per tentare una collocazione di massima alla voce di un poeta come Arnaldo Ederle, che in quest'ultimo libro, *Cognizioni affettive* (Empiria, Roma, 2001), conferma le sue doti e il tono della sua dizione a metà tra la tentazione del lirismo, del "volo" (il termine torna più avanti a definire una sorta di nostalgia dell'altezza, come vedremo) e la smorzatura di una visione quotidiana e dimidiata che cerca un suo luogo nella lingua, ma depurata, della prosa. Così nel lessico non troviamo le punte dei linguaggi speciali, il gioco delle figure retoriche, l'ammicco ai lapsus messi in voga dalla psicanalisi, ma se mai un nitore un po' freddo e armonioso, un universo concluso e chiaro, che riceve calore da una melodia intensa e interrotta, su cui si registrano i versi. Nessuna musica facile e memorizzabile, ma pause e intensi accordi di toni che costruiscono il "pezzo", ogni volta variando una tensione forte che resta al fondo.

Il percorso creativo di Ederle è ormai cospicuo, da *Partitura* (1981), al *Fiore di Ofelia* (1984), *Contre Chant* (1993) nell'*Almanacco dello Specchio*, ma ora anche in questa raccolta ultima, a *Paradiso*, dello stesso anno.

Scrivono Fernando Bandini nella prefazione a *Paradiso*, dove individua in una sezione del volume, *Piccola poesia a colori, alcune leggerezze*, la porta di accesso ai "paradisi" di questa lirica:

Quest'intenso uso degli occhi è uno dei caratteri primari del poetare di Ederle [...] eppure lo stile nervoso ed epigrammatico è il primo indizio che non ci troviamo di fronte ad una scrittura impressionistica. Si tratta del modo dialettico, quasi da scontro, col quale la poesia di Ederle tra-

scrive i suoi inquieti “al di qua”, le loro più o meno arroganti apparenze, nei confronti di più com-
piti “al di là” ch’essa tenacemente persegue: paradisi, o meglio, subliminali purgatori nei cui tra-
sparenti orizzonti, abitati da voci umane, folte di echi, volentieri si distende il suo discorso.

E se il “purgatorio” può essere indizio di mediazione, ecco ancora una frase
dallo stesso testo, ove si allude a un «movimento pendolare» fra

l’impatto con le cose e il loro segreto significato, quel loro assediare così inesplicabilmente lo spa-
zio della vita. La rottura dell’ isocronia avviene quando il pendolo oscilla verso il significato segreto:
non bastano più gli oggetti, ma il modo oscuro e confuso con cui modulano il timbro degli affetti.

E basterà ricordare un verso da *Le farfalle*, sempre in *Paradiso*: «Certo la tra-
scrizione presume un cuore» ove la parentesi e l’avverbio sfumano efficacemen-
te il denso potere evocativo di un vocabolo come «cuore», così frusto e così ca-
rico di emozioni, per dare un esempio significativo e valido un po’ per tutto, del-
le tensioni rattenute su cui la poesia di Ederle si costruisce.

In quest’ultima raccolta il titolo, *Cognizioni affettive*, evoca la dialettica irrisolta
fra ragione e sentimento, ma anche fra i limpidi lineamenti di una realtà percepita
come esterna e ben tangibile e i turbamenti oscuri dell’io, della cavità inson-
data del “dentro”.

La poesia di Ederle in questa raccolta, in particolare nelle sezioni *Chant*, *Poe-
sie di Grado e Aquileia*, *Il sentiero di Rilke*, è anche poesia di paesaggi, di spazi ar-
ticolati come immagini riconoscibili, anche geograficamente. Un paesaggio che
affiora per linee essenziali, netto e geometrico, sfiorato da nubi bianche, nebbie
vaporose, voli di uccelli e di farfalle; un “fuori” che appare concreto e saldo, co-
me sono altri luoghi quotidiani, cui il percorso riconduce in un moto circolare.
Così il disegno iniziale di *Chant* riporta inesorabilmente la fuga alla immobilità
del rifugio, il prosaico alloggio di via Vasco de Gama o Guglielmo Bravo o via
Bramante:

Mentre al rombo lontano delle nuvole
si sgrava il cielo e si rifà celeste,
eccomi alla solita lampada
da allevamento di polli,
all’atrio stanza da commissariato,
luce a giorno, spettrale,
come la faccia dell’interrogato.
poi le scale, poi sette scrocchi,
poi finalmente eccomi al sicuro
nel silenzio e nel buio,
tu dormi.

Il viaggio è soltanto apparenza, piuttosto percorso attraverso una serie di deluse illuminazioni, in una nebbia perlacea, purgatoriale, come in *Poesie di Grado e Aquileia*. Solo immagini in bianco e nero, veli candidi, immobilità, silenzio, rotto dai passi sui mosaici di due visitatori, un colloquio con un "tu" indefinito o con le ombre che affiorano dal passato:

Mi indicò i superstiti sepolcri
svelati e risorti dall'immenso
sepolcro del tempo. Erti lungo la via,
bianchi come anime di gabbiano.

Tornano i gabbiani in volo e altri voli d' uccelli liberi e occhi rivolti al vasto cielo in una delle ultime sezioni, *Il sentiero di Rilke*. Il gabbiano: una cifra e un simbolo di tensioni irrisolte, contemplate fuori di sé, fuga dal quotidiano, desiderio di vita negli spazi aperti, nella libertà. Il volo si lega alle note di Wolf Ferrari:

Ma il dolce avvio del canto
pare un addio alla terra
e l' impennata dei violini,
l'anelante frullo del gruppo
dallo scoglio
verso l'alto turchino.

Altrove il sogno resta impigliato nelle «ali bianchicce dei gabbiani» e il viaggio finalmente assomiglia al volo:

Non lo dissi ma a lungo
tenni questo progetto nel cuore:
indovinare la chiave, schiudere piano la porta
del viaggiatore alato,
impadronirmi del suo segreto.
Oh quanto simile
al grande gabbiano
sarebbe il mio corpo e l'anima.

E allora cambia anche il segno della scrittura, spesso legato alla voce senza tempo dei grandi poeti, evocati in *Contre Chant* e in *Colloqui nel cassetto*, dove ha voce il fantasma, amato e insieme carico di tenebre, del poeta amico, Giuseppe Piccoli, come accadeva in *Paradiso* nella sezione *Fervida brace*. Lì ogni

testo muove dal ricordo assaporato di un verso e sciamano le memorie sul filo della parola ripetuta e risentita da dentro. Solo i fantasmi dei poeti possono parlare attraverso il tempo. Forse soltanto alla parola poetica è concesso il privilegio della memoria e del senso. Da qui muove la strofe piena di speranza di *Forse scritte*:

Chissà forse scritte
memorabili hanno questo
impareggiabile compito:
traghettare per sentieri invisibili
il verde delle chiome e l'ocra
delle caute radici
là ove il gabbiano
le ridisegna.

Ma a questa evasione verso l'alto, verso il cielo della eternità della parola poetica, a questa fuga dal quotidiano, corrisponde un movimento opposto e simmetrico: la discesa agli inferi, la catabasi nel mondo dei morti senza parola. In *Paradiso* erano i due defunti che dialogavano fra "calti" e lapidi, un po' come a casa loro, Duilio e Chierighino. La parola di questi fantasmi è scolorita e banale come sono le parole del quotidiano, una *Spoon river* alla rovescia, in cui chi non è più continua a essere quello che fu in vita, senza possibilità di rivelazione, murato nella ciarla che è il vero silenzio che circonda le nostre vite, anche nel possibile aldilà. Altrettanto muti sono i fantasmi evocati nella sezione *Apparizioni*, dove le fotografie che affiorano in disordine da un cassetto (artificio "narrativo" memore di Jammes e di Gozzano) chiamano a raccolta i ricordi. Ma quali ricordi? Impossibile riconoscersi e riconoscerli quei volti e quelle vite, ingiallite e scolorite come la stampa delle foto. Ed è qui che la vocazione narrativa di questo stile riceve la sua più alta sanzione, come hanno scritto Ramat e altri. Ma le ombre che affiorano dal cassetto vanno legate, come bene ha ricordato un fine lettore come Giulio Galetto, all'ombra magna che chiude il libro con i suoi colloqui dal cassetto, dove sono custoditi i suoi manoscritti, l'ombra infelice del poeta suicida Piccoli. Da lì, da quelle carte, come un pulviscolo d'argento, esce la sua voce che è quella dell'innocenza, del desiderio, del disperato coesistere di colpa e di candore. Prende corpo così quel tema della memoria che altrove si mostra solo sotto l'ombra dello scacco, della perdita. La parola restituisce il volto perduto, ma soprattutto il senso misterioso della vita:

Sono io come:
sono una rondine vera

che dalla bifora sfreccia in cielo,
come: sono la sua ombra vana
che giù in terra guizza
quasi una serpe.

Paola Azzolini

*Arnaldo Ederle, *Cognizioni affettive*, Empiria, Roma 2001.

Per la storia del giornalismo veronese dell'Ottocento

di Fabrizio Bertoli e Daniela Brunelli

Durante la seconda metà dell'Ottocento vennero editi a Verona molti fogli politici. Il dato è testimoniato, del resto, dallo stesso Sormani-Moretti¹, il quale quantificava per difetto in ben 339 il numero totale dei periodici veronesi pubblicati nel periodo 1710-1897. In realtà, la maggior parte di essi videro la luce nel periodo successivo al 1866, in concomitanza col nuovo fervore di iniziative politiche e culturali che percorrevano la società del tempo e anche a Verona, come altrove, essi furono legati a diversi, e spesso contrapposti, gruppi e "partiti"².

Nello spirito di riportare in luce le vicende legate alla storia della stampa veronese, e nell'intento di facilitare la lettura delle fonti giornalistiche ottocentesche, a partire da questo numero del *Bollettino* ne ripubblichiamo una prima rassegna. Con ciò, crediamo di tener fede sia alle motivazioni che dettero origine alla Società Letteraria di Verona (sorta nel 1808 come *Gabinetto di lettura*), sia alla volontà, altre volte espressa in questa sede, di farne conoscere i tesori depositati, nella convinzione che, anche per una biblioteca storica e di conservazione, la fruizione del patrimonio da parte di utenti e studiosi sia condizione prioritaria per la vitalità dell'istituzione stessa.

Nonostante l'importanza che il fenomeno assunse, la storia della stampa periodica veronese è ancora poco indagata e conosciuta, sia come parte di una cultura letteraria e politica generale, che, soprattutto, dal punto di vista delle imprese editoriali e della lotta di idee ed interessi contrapposti, quale "chiave preziosa di analisi della gestione del potere nella società moderna e contemporanea", secondo la distinzione che operava Nicola Tranfaglia nella sua introduzione alla *Storia della stampa italiana*³.

Eppure pubblicisti ed intellettuali veronesi si dedicarono, nel corso dell'Ottocento, a presentare embrionali rassegne, talora venate di localismo e prive di sguardo critico, sovente virate al bozzettistico ed all'aneddotico, spesso parteci-

1 L. Sormani-Moretti, *La provincia di Verona: monografia statistica, economica, amministrativa*, Firenze, Olschki, 1904, parte III, pp. 282-288 e p. 618

2 Per una storia della vita politica veronese del tempo, costruita sulla scorta della stampa periodica, si veda V. Colombo, *Cronache politiche veronesi 1866-1900*, Verona, Cierre, 1996 (una precedente edizione, relativa ai soli anni 1866-1876, era apparsa nel 1965 per le Edizioni di Vita Veronese).

3 N. Tranfaglia, *Introduzione a: V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra, La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Bari, Laterza, 1976 (*Storia della stampa italiana*, 1), p. IX

pi della lotta politico-culturale tra le diverse testate, e quindi delle diverse opzioni politico-ideologiche che a quelle sottostavano⁴. Sintomi, comunque evidenti, di una consapevolezza crescente in relazione alla nuova dimensione che la stampa veniva assumendo ai fini della formazione di una "opinione pubblica". Significativo anche che 2 giornali apparsi nel medesimo 1883, il *Corriere di Verona* e *La Ronda*, della quale tratteremo nelle pagine seguenti, sentissero immediatamente il bisogno, fin dai primi numeri, di presentare sulle loro pagine rassegne sul giornalismo, pur tra loro completamente diverse nell'impianto e nelle finalità: evidente segno che entrambi, con la loro diversa sensibilità, si riconoscevano all'interno di una tradizione e di una comunità, di una genealogia che appunto volevano portare avanti.

Quella che presentiamo⁵ è una rassegna di fonti composta dai 7 articoli pubblicati su *La Ronda* nel periodo compreso fra il 23 settembre e il 16 dicembre 1883, usciti con il titolo comune di "*Giornalismo veronese*", ai quali si aggiunge una lettera di Alfredo Comandini, pubblicata ad integrazione e in risposta ad alcuni commenti contenuti nel sesto articolo, che lo riguardavano.

È Pier Emilio Francesconi che, con lo pseudonimo "un ex giornalista"⁶, firma questi graffianti, gustosi e, tutto sommato, affettuosi articoli sul giornalismo veronese del tempo. Nato a Verona nel 1854, il Francesconi conosceva bene l'ambiente, avendo fatto le prime prove di giornalista all'*Arena* e all'*Adige*, passando a scrivere saggi letterari, racconti, poesie, romanzi (e forse per questo poteva definirsi ex giornalista), arrivando a dirigere *La Ronda* e, alla fine dell'Otto-

4 In *La Ronda*, un redattore che si firmava "Cinturino" scriveva, in un articolo su "*Vecchia e nuova stampa*" nel primo numero, il 18 marzo 1883, a proposito di una "*Cronaca della stampa periodica veronese*" di Antonio Pighi, apparsa sul *Corriere di Verona* nel gennaio 1883: "Nè mi è sfuggito che quello spirito di cattivo gusto rivela anche nel Pighi mancanza di un requisito indispensabile nei cronisti: l'imparzialità. Ce ne furono pure dei giornali clericali e incolore che, al pari del Bertoldo, tirarono presto le cuoia, com'esso scrive poco gentilmente; ma ai clericali e agli incolore il Pighi risparmia le punte del suo scherno". Il lavoro del Pighi è, comunque, una utile rassegna repertoriale, che descrive sommariamente i giornali veronesi, a partire dal Settecento, suddividendoli all'interno di 4 categorie: politici, letterari, religiosi, umoristici.

5 Nella trascrizione ci siamo attenuti fedelmente all'originale.

6 Per lo scioglimento dello pseudonimo, si veda C. Gallo *La penna e la spada*, Verona, Gemma Editco, 2000, p. 54, nota 7.

7 Brevi notizie biografiche in: *Archivio biografico italiano*, Munchen, Saur, s.d., serie I, schede 199-200, e serie II, scheda 31 (pubblicazione in microfiche, che riporta i testi delle omonime voci pubblicati rispettivamente in: A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Supplemento*, vol. 2, 1880, p. 83; A. De Gubernatis, *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*, 1895, p. 85; G. Biagi, *Chi è? Annuario biografico italiano*, 1908, p. 328). Un affettuoso profilo biografico traccia anche Dario Papa, nella prefazione a: P. E. Francesconi, *Poesie*, Verona, Franchini, 1875. L'accento di Dario Papa (pp. 8-9) alla professione "primaria" di scrivano del Francesconi, che aveva dovuto acconciarsi a tale lavoro finito il liceo, rende esplicito che il direttore provvisorio de *Il Veronese*, di cui si parla all'articolo III, altri non è che il Francesconi stesso.

cento, il giornale umoristico-satirico *Can da la Scala*⁷. De *La Ronda*, pubblicato fra il 1883 e il 1887, egli fu, come detto, direttore; si avvalese di numerosi collaboratori, fra i quali ricordiamo: U. Capetti, G. O. Annichini, A. Magni, A. Caperle, G.L. Patuzzi, A. Baganzani, G. Benetti, G. Polver, F. Zambusi Dal Lago.

Giornale culturalmente impegnato, che si proponeva di stare ben "sveglio" al fine di contrastare l'"apatia" ed il "sonno" crescenti, *La Ronda* godette dell'appoggio della stampa liberale cittadina e vantò lettori a Milano, Bologna, Padova, Venezia. L'unico difetto della rivista, notava Giacomo Muraro, "consistè nell'essere edita nella piccola e provinciale Verona, anziché in più vasto ambiente, quale per esempio Milano, dove le maggiori possibilità di largo apprezzamento avrebbero assicurato, con i numerosi consensi, una più lunga vita alla pubblicazione"⁸.

La Società Letteraria ne conserva la collezione integrale⁹.

Interessanti, per noi che leggiamo oggi le sue pagine, e che quindi conosciamo le vicende del giornalismo locale a noi contemporanee, sono gli accenni che egli fa al decadimento di un giornale in situazione di monopolio informativo (la *Provincia di Vicenza*: "un giornale senza fibre e senza sangue da quando fu il solo che uscisse in quella città"¹⁰), e alla ricchezza rappresentata dalla vivace fioritura di giornali diversi, ancorché nell'alveo del liberal-moderatismo, nei quali la diversa concezione delle "cose comunali" si rifletteva anche in propositi di forte polemica¹¹. Polemiche che, se potevano essere anche effetto della chiusa vita provinciale cui accenna in varie occasioni¹², potevano comunque contribuire a rintuzzare quel concreto pericolo per cui, in "questo strano impasto di buono, mediocre, urtante e pretensioso - che è la città di provincia - [...] ci ha gente che, usurcia più del diavolo, pretende col misero soldo comprare il giornale e anche l'anima del giornalista"¹³.

8 G. Muraro, *Verona fine Ottocento*, Verona, Ed. di Vita Veronese, 1967, p. 112.

9 *Il giornale e la città. La stampa periodica in Società Letteraria. 1808-1915*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo) a cura di Daniela Brunelli e Fabrizio Bertoli, Verona, Società Letteraria, 1993.

10 Cfr. *infra*, articolo II.

11 Cfr. *infra*, articolo III.

12 Si veda G. A. Aymo, *I giornalisti in provincia*, Verona-Padova, Drucker & Tedeschi, 1886

13 Cfr. *infra*, articolo II.

Giornalismo veronese - I¹

Preliminari - Caumo e Manfroni - Verona si riscuote - Papa d'una volta - Abele Savini - La corda si spezza.

È un fatto degno di nota: Verona, ove, pur frammezzo a tanta apatia e a tanto scetticismo, anche in questi ultimi anni fiorirono le lettere, Verona non ha dato che pochissimi giornalisti.

Dall'epoca del nostro riscatto ad oggi, i periodici - e non parlo che dei politici quotidiani - non furono che due o tre volte diretti da veronesi, i quali - non so se torni a loro disdoro o vanto - non fecero la miglior prova. Erano ingegni - come si osserva in generale dei veneti - adatti alla calma, alla ninfa gentile cantata dal Pindemonte, alle blande e vaghe aspirazioni cullate dai ritmi cadenzati dell'Alardi, mentre il giornalismo quotidiano dev'essere energia, audacia, febbre, qualche cosa insomma che scuota e faccia scuotere.

Ma, per essere sinceri, un po' la colpa fu anche dei tempi. Sino a pochi anni or sono, il giornalismo era anch'esso un esercizio retorico, una libidine insana di bello scrivere; e ci aveva le sue rubriche intangibili come un santuario, e qua si divideva l'Europa, là si declamava sulla politica del ministero, altrove sfilavano compassate e rigide le notizie cittadine - appena l'arte dava qualche sussulto, il resto pesava come piombo.

E le buone intenzioni non mancavano, e in quel santo risveglio della vita e della coscienza nazionale che in una sera del 66 affermavasi nell'Istituto Mazza, c'era qualche cosa di ardito e di promettente. Rivelavasi allora Alessandro Pandian, che ebbe razzi luminosi e piombò presto nella tenebra; cantavano Dante e la patria il Ramazzini e il Giacomelli, dal quale ultimo si attende ancora il mantenimento delle splendide promesse; e dietro loro sorse l'*Arena* con l'appoggio delle forze migliori, giovani e piene di vigoria.

Dall'altra parte infiltravasi già l'elemento del fuori; campioni dell'*Adige* erano Tonino Caumo e Mario Manfroni. Quello - poveretto! - che aveva ingegno vastissimo, non comune coltura, tempra di vero giornalista, ce lo siam visti portar via dalla morte, e il rammentarlo è ancor doloroso. Mario Manfroni era collega ed intimo amico del Caumo; scriveva di tutto un po', dal diario politico alla rivista letteraria, una delle quali assai importante sulla *Prima-*

¹ *La Ronda*, A. 1, fasc. 28 (23 settembre 1883), pp. 218-219

vera del Betteloni, precedendo in questo di gran lunga - e contro la pubblica opinione - la tarda rivendicazione fattane dal Carducci.

Ma fu quello appunto il lungo periodo della quieta operosità, della lotta calma, il periodo che ha messo in mostra gli eletti, che ha elevato loro uno sgabello su cui s'incollarono ben bene e dell'alto del quale degnavansi abbassare uno sguardo di commiserazione sul volgo che passava. È uscita per qualche tempo, dal mezzo della folla, una voce ribelle: venne prima dalla *Gazzetta di Verona*, che ebbe pure il merito di onorare la memoria di Carlo Montanari, e venne poi dal *Giornale di Verona*, ma quei periodici erano diretti da Osvaldo Perini, solo contro i tanti, povero contro i potenti, e la sua voce un bel giorno fu spenta.

Però la legge delle cose faceva il suo corso, e per gli animi disposti a svincolarsi dalle servili abitudini venne in buon punto un aiuto, un eccitamento. A dirigere l'*Arena* veniva chiamato dal Franchini il non ancor cavaliere Dario Papa, un giovane pubblicista che avea fatto le prime armi (strano, ma vero!) in un giornale agricolo, che era stato un po' di tempo al *Pungolo*, e poi al *Sole*, un giornale pieno di listini e di telegrammi commerciali, e in cui il diario politico - opera del Papa - doveva di necessità passare inosservato. Ma chi suggerì al Franchini la scelta - ed io lo conosco - fu persona di buon senno e di preveggenza; e i veronesi lo seppero per prova. Con la cooperazione di Luigi Menghini, uno scapato pieno d'ingegno e di cuore, Dario Papa si mise all'opera, grado grado, tastando il terreno, studiandosi bene dattorno, ora spingendosi ora ritraendosi, finchè, vistosi padrone del campo, amato, ricercato e temuto, lasciò correre le esuberanze della mente e dell'anima, ebbe impeti novi di blandizie e d'attacchi, ora premiando come un re munifico, ora condannando come un despota. Ed era il suo buonsenso, il suo criterio personale che lo guidava; pur obbedendo a certi sovrani principii della sua parte politica, ma più cedendo ad antipatia verso il grosso del partito avversario, non avea preconcetti, non avea scrupoli sulla fede politica dei cittadini. Obbediva all'istinto d'indipendenza, e quelli che si reputavano in diritto di averlo cieco paladino si videro spesso bistrattati, quelli altri che potean temersene guerreggiati si videro invece offerta l'amicizia. Io credo che costoro si sian guardati in faccia pieni di meraviglia ed abbiano esclamato: Ma questi è un mago! come gli si può resistere?

Della magia accorgevasi intanto l'editore, che del giornale tirava un numero straordinario di copie; e a quell'ufficio accorrevano tutti, e di là partiva il verbo, e il sindaco non contava più nulla, e il prefetto vedeva bistrattati in mille guise il suo caldo cognome e la sua lingua infranciosata, e sul povero Abele Savini - del giornale avversario - piovevano frecce e giavellotti.

Povero Savini! io dico. Era tanto buono, che credo non meritasse tanto

sdegno armato dalla moralità e dal decoro, nientemeno! Quell'eterno giovane sentimentale con la sua bella barba bionda, con la testa piena delle migliori poesie del Prati, sognatore accanito e lavoratore indolente, mite e simpatico, era fatto apposta per l'amore e per la pace, quasi per l'isolamento - e fu portato alla gogna.

Non recrimino, noto. E pur nel malinconico ricordo, non posso far onta alle oneste intenzioni e all'anima leale di Dario Papa, che ha trascorso come trascendono quelli che hanno ideali alti, che servono ad una missione, ingannati talvolta in buona fede, tristi giammai.

Che fermenti allora, che guaiti per le ferite sanguinanti, che insolito cancaneggiare di qualche dubbia fama portata alle stelle! Ed ecco quel che era allora Dario Papa: uomo convinto della propria potenza; giornalista che aveva il tatto prezioso della opportunità; scrittore a volte efficace e sobrio, a volte - e più spesso - dilagante i concetti nella prolissità e in una forma talora banale; amico dei buoni a tutta prova; odiatore di pochi; nervoso, agitato, convulso, anelante a un avvenire di lavoro e di gloria.

Ma il dominio assoluto di Papa e del suo giornale era già la corda troppo tesa; naturalmente i malcontenti non mancavano, le autorità cittadine facevano il niffolo, lo stesso Camuzzoni cominciava a vedersi poco meno che esautorato, un buon avvocato che si occupa anche di musica aveva l'incarico di raccogliere azioni per la fondazione di un giornale che doveva sostenere Sindaco e Giunta contro l'*Arena*, quando Papa pensò bene di andarsene via, Franchini finse di esserne addolorato e in pari tempo offerse il giornale all'avvocato musicista e a' suoi azionisti in erba.

Dopo d'allora furono direttori dell'*Arena* Ruggero Giannelli e Cesare Gueltrini.

Che prova hanno fatto?

Lo vedremo nel prossimo articolo.

Giornalismo veronese - II²

Gli azionisti dell'Arena - Quel che bolliva in pentola - La condotta, l'opera e il fegato di Ruggero Giannelli - Il cuore e i superlativi di Cesare Gueltrini

Non posso invidiare al signor Ruggero Giannelli di avere assunto la direzione dell'*Arena* nello stato di cose derivato dalla partenza di Dario Papa e dal fatto della comproprietà del giornale fra l'editore e un'accolta più o meno omogenea d'azionisti. Questo fatto, tra noi, era nuovo; non s'era mai trovato a Verona un centinaio di persone disposte a mettere danari in un'impresa giornalistica, ben diversa - secondo certe vedute - dalla speculazione, poniamo, di una società enologica; e poi chi per istituto, o per ambizione si sarebbe pur sentito in animo di ipotecarsi l'appoggio della stampa, l'aveva già per aderenze, per tradizione, per fiducia a dritto o a torto conquistata, e sarebbe parsa e sarebbe stata follia il pagare quello che si aveva gratuitamente.

Ed ecco che le cose di punto in bianco mutavano; attorno all'*Arena* aleggiava invisibile e misterioso il *dio dell'oro*; per la città non si parlava che della cessione del giornale agli azionisti; intorno al notaio Massaroli si tendevano le reti della curiosità per farvi cascare delle indiscrezioni; e la opinione pubblica - bizzarra e cocciuta come sempre - andava formando la sua leggenda sugli ignoti azionisti e su chi doveva esserne l'apostolo.

Quando venne pronunciato il nome di Ruggero Giannelli, più viva e più insistente si fece la curiosità, e molti si chiesero: chi è? donde viene? che vuole?

In questo strano impasto di buono, mediocre, urtante e pretensioso - che è la città di provincia - qui dove ci ha della gente che, usuraia più del diavolo, pretende col misero soldo comprare il giornale e anche l'anima del giornalista, ovvero il diritto di scrutarvi dentro e di rimescolarvi come in una pentola pregna d'oro - qui la maldicenza e l'ira e la prevenzione coloriscono mirabilmente quelli che Zola chiama i *documenti umani* ² e il giudizio che ne vien fuori corre e s'impone.

Per tutto questo, il Giannelli - non difeso e non sostenuto abbastanza da quelli del suo partito, che erano i più ma erano anche i più timidi - si vide precipitare addosso la valanga del partito avversario, che non seppe perdonargli i colpi accaniti, come il Giannelli non aveva saputo perdonare ad esso la preventiva ostilità.

² *La Ronda*, A. 1, fasc. 29 (30 settembre 1883), pp. 227-228

È ancora troppo presto per poter recare un giudizio reciso e spassionato sulle contese che ne derivarono; certe pelli sentono ancora il prurito delle sferzate del giornalista, ed egli non può che ripensare amaramente a certe accuse che lederebbero tutta una vita se fossero sussidiate da prove. E non lo furono.

A parte l'eccitazione d'una classe del pubblico, forse abilmente sfruttata da chi aveavi interesse, vediamo sotto gli aspetti che più si offrono alla disamina la condotta e l'opera del Giannelli.

Accettato il difficile compito di dirigere un giornale d'azionisti, i quali del resto gli lasciavano molta libertà - o piuttosto anche troppa - il proponimento primo del Giannelli fu che i partiti si delineassero nettamente, che sparissero gli equivoci, la causa propria e de' suoi combattendo senza riguardi, senza reticenze, all'ultimo sangue.

Era un passaggio brusco: anzi un volo addirittura.

Un'aura di simpatia e di rispetto aleggiava intorno alle giovani nostre società operaie; certe notabilità del partito antimoderato avevano per operosità e per ingegno acquistato una specie di diritto alla polemica blanda, alla classica tazza di veleno con gli orli cosparsi di miele; e Giannelli un bel giorno scosse quell'idolo, non rispettò quelle forme; attaccato, si difese disperatamente - non fece mai nemmeno una piccola concessione a chi lo voleva persuadere che avea torto, e stette là altero, dignitoso, impavido all'urto della corrente che montava montava.

Gli amici suoi vedeansi ridotti a numero esiguo, e fra questi ve n'erano che, pur apprezzando il suo carattere e la franchezza, tentavano mitigarne gli impeti e sopra tutto la forma. Era questa infatti che più urtava nel Giannelli e gli creava attorno dei nemici. Perchè esso non ha la disinvoltura audace, l'ironia, il frizzo attenuanti qualche volta l'attacco: è fiero, violento, e va dritto al petto dell'avversario senza l'abile gioco dello schermidore.

Ma già non è questione di sistema: è carattere che s'impone. E se per l'uomo ciò è altamente onorevole, è pericoloso pel pubblicista. Coteste posizioni accentuate, tese oltre misura, addolorano gli amici, accaniscono gli avversarii, e da un giorno all'altro si rendono insostenibili. Dicono che per un complesso di circostanze simili il Giannelli aveva abbandonato la direzione della *Gazzetta di Bergamo*: certo per esse abbandonò l'*Arena*, dopo aver seminato in quelle colonne straordinari impeti di sdegno, polemiche accanite e taglienti; dopo aver vinto le tante volte le battaglie del suo partito; dopo avere sconvolto mezza città col temuto cozzo dell'armi e con querele e controquerele che nell'aula del tribunale lo rivelarono oratore un po' cattedratico, ma franco ed efficace.

Dopo del Giannelli, che rivedremo parlando della sua *Nuova Arena*, il giornale del sig. Franchini passò alla direzione di Cesare Gueltrini, che del Giannelli era l'opposto.

Anima mite e proclive agli affetti, adoratore della frase e del laconismo, con una spiccata tendenza al superlativo che era come la lente attraverso la quale vedeva il mondo circostante, Cesare Gueltrini fu tra noi amato per la sua bontà, stimato per le forme cortesi e per l'alto ideale di onestà che informava la sua missione di pubblicista.

Tolto dalla *Provincia di Vicenza*, un giornale senza fibre e senza sangue da quando fu il solo che uscisse in quella città, parve che portasse nell'*Arena* la indolenza e la noia; ma non era vero - e lo si vide allorchè lavoro ed energia si resero necessari. Allora il suo occhio sperimentato aveva lampi; i suoi periodini succedevansi e incalzavansi vertiginosi; la voce de' suoi ideali purissimi aveva scatti violenti; e spesso potè dire alla sua coscienza: *diem non perdidit*.

Ma passò come meteora, ed hanno fatto male a portarlo via dalla tranquilla Vicenza, che certo rimpiange ancora, come si duole di aver qui lasciato il suo amico intimo, il suo confidente e fratello Riccardo Avanzi, che però non è solo a ricordarlo con istima ed affetto.

Giornalismo veronese - III³

L'Adige e le sue vicende - Savini e Casalini - Due effimeri del giornalismo - Il Veronese - Belcredi si dimette - La storia di un direttore provvisorio.

Per condurre paralleli ad uno stesso periodo, o quasi, questi appunti sul giornalismo veronese, bisognerebbe risalire alla storia delle vicissitudini dell'*Adige* che, passando spesso da una in altra direzione, e spesso rimanendo senza direzione, non lasciò invero dietro di sé notevoli tracce. Venne anche per esso, più tardi, il tempo dell'affermazione e della riscossa - e la esamineremo; ma fatto è che, prima d'allora, come un vizio organico circolava nelle sue viscere, dimodochè, o fosse organo ufficiale della destra o tenesse dietro ai raggi luminosi e promettenti della neo-dominante sinistra, parve sempre grave, plumbeo, monotono, e perciò non fu mai popolare.

Eppure nè il Savini, nè il povero Casalini, che per non breve tempo tennero la direzione dell'*Adige*, erano persone di poco ingegno, nè inadatte al compito. Ma subivano forse la fatalità dell'ambiente, qualche cosa di intimamente penoso e tradizionale, o anche - e forse più di tutto - l'isolamento, che togliendo alla lotta il carattere pratico e incisivo andava imbottendola di retorica e di odii e d'entusiasmi a freddo. Però non sempre, e se di Abele Savini rammento lo sguardo *reveur*, la posa molle, la facile parola, quel tutto insieme di bellezza al tramonto e di rassegnazione incompresa, rammento pure non poche onorevoli pagine della sua vita di pubblicista e la coltura letteraria che ha tanto contribuito alla vecchia fama di suo fratello Medoro. Dicono, e fu stampato, e ribadito, che il Savini scrivesse nell'*Adige* contro le sue convinzioni, affermate invece in più vibrati articoli suoi nell'*Alleanza*, giornale che usciva dallo stesso stabilimento. Non posso accertarmene, nè - dato il fatto - mi assumerei la difesa del pubblicista; segno e passo.

Di tempra per molti lati affine al Savini, ma uomo più maturo, serio e grave, era Giuseppe Casalini, toscano, che sbalzato dal mondo commerciale e bancario in questa vita nuova e tanto diversa del giornalismo, non ci si trovava ad agio, e tirava là lento e sfiduciato, sognando e vagheggiando chi sa quale splendido mutamento della sua sorte. Intanto, la conoscenza degli uomini e delle cose, l'esperienza fatta a proprie spese, l'erudizione varia, il possesso sicuro della lingua, la calma e la riflessione, davano aiuti efficaci al giornalista, che pur

³*La Ronda*, A. 1, fasc. 30 (7 ottobre 1883), pp. 236-237

suo malgrado rimase qualche tempo sulla breccia, e giunse a innamorarsene tanto che, abbandonato l'*Adige*, ebbe anch'esso l'utopia - una volta frequente tra noi - di fondare un nuovo giornale, la *Sveglia*, che ebbe la vita d'un anno.

Vita ancora più corta fu quella d'un altro giornale, che a puro titolo di cronaca mi sento debito di notare. Nasceva sui primi del '76, quando all'*Adige* c'era il Savini, quando l'*Alleanza* di tratto in tratto spropositava, e l'*Arena* con Dario Papa era alla sua curva ascendente. Fondato e pagato da una esigua società di egregi cittadini, che aveano non so quali loro vedute sul migliore andamento della pubblica amministrazione e sulla vita e sull'incremento delle industrie, dei commerci e dell'agricoltura, il *Veronese* fu per breve tempo diretto, con passione ed ingegno, da G. A. Belcredi, con programma temperato in politica, con idee avanzate e col proposito di una polemica forte in quanto rifletteva le cose comunali.

Pareva che quel giornale dovesse essere l'organo di un giovane partito balanzoso e intraprendente; nel suo piccolo ed elegante ufficio se ne andava infatti mano mano formando il nucleo; ma la semente non diede raccolto.

Infiltratasi là dentro la discordia, terribile tarlo, il direttore dava le sue dimissioni, e i proprietari - tanto perchè il giornale non morisse senza agonia - invitarono a dirigerlo chi fino allora ne era stato il cronista e il redattore letterario. Era questi un giovane grafomane, che fin sui banchi della scuola aveva sporcato carta in forma di giornaletti che circolavano fra condiscipoli a una decina di copie; un giovane che, finito il liceo, s'era dovuto acconciare al lento incretinimento dello scrivano, rallentato o affrettato, non so ben dire, da sogni di poesia, d'amore, di gloria. In quella beata e stupida età delle illusioni mandava prose e versi a non so quanti giornali letterarii, e poichè un giorno da autorevole critico, non conosciuto da lui nè ricercato, si vide lodata in pubblico certa sua sfilata di versi sciolti, vagheggiò la gloria del *libro*, e chiamò ad un ovile le pecorelle qua e là disperse. Ebbe complice in questo Dario Papa, allora suo amico più che mecenate, e il libro corse per onde non infide.

Ma da verseggiatore di primo pelo a giornalista politico era troppo arrischiato il salto, e quando lo persuasero a farlo ebbe il coraggio della paura, e volle ritrarsi. Solo accettò quando lo assicurarono che doveva essere per poco e che si sarebbe provveduto; allora la sua firma comparve nella terza pagina del giornale, e il titolo di *direttore provvisorio* fu il velo che coprì il patto fra il pudore dell'uno e la fiducia degli altri.

Che periodo fu quello! La nuova fase politica aprtesesi nel pieno sviluppo delle sue promesse d'oro, le polemiche tra i due partiti ovunque accentuate e vibrante, le personalità sostituite alla lotta di principii, la tensione e l'irritazione nelle quistioni cittadine, additavano e prescrivevano la via da seguirsi, la pugna alle stesse condizioni, ad armi pari. Può avere errato quel giovane, ma

non per bassezza d'animo, rimproveratagli, del resto, per energica polemica della quale non ebbe il merito; certo si sarà doluto - o dovrebbe dolersi - di essere corso dietro a un lume fatuo, di avere consumata tanta parte della sua intellettuale giovinezza nella quotidiana dispersione del giornalismo, pel quale pure nascono i privilegiati, e pel quale occorrono in ogni modo maturità di senno e di studii, e propositi ben determinati e fermi.

Il giovane pseudo-pubblicista è tornato nella nicchia dell'impiego ... e non è tuttavia interamente cretino. Peggio per lui!

Ancora dell'*Adige*, e in ispecie di Ugo Capetti, dirò nel prossimo articolo.

Giornalismo veronese - IV⁴

Ugo Capetti - Chiaroscuro - La critica musicale e l'artista - Perché l'ostrica rimane nel suo guscio - Un epistolario in fieri - Come paga il Pungolo della Domenica - La bolla di sapone e il cannello.

Il più anziano dei giornalisti veronesi - o, meglio, quello che da più anni rimane attaccato allo scoglio del giornalismo di provincia, rappresentato nel nostro caso dall'*Adige* - è Ugo Capetti. Son quattordici anni, se non erro, che egli si trova lì dentro. E vi entrò con le illusioni della giovinezza, con le prime esuberanze del suo intelletto fervido e gentile, con quel misto di bonario e d'umoristico ch'era la sua forma più saliente. Appassionato per l'arte in genere, attratto specialmente dalle seduzioni della musica che coltivava con amore e con successo, fu in nome dell'arte che Capetti entrò nel giornalismo, e forse con l'intenzione di non rimanervi e di considerarlo come occupazione secondaria della sua vita, come un lusso, come un *chic* di giovinotto elegante e bravo; ma le vicende della vita, o il fascino che anche nei più restii esercita quella maga che è la stampa quotidiana, o l'esser ella rimasta l'unica fionda dell'albero dei sogni dispogliato dal tempo, o questo tutto insieme ed altro ancora, fatto è che Capetti rimase sempre giornalista, e da alcuni anni non fa che il giornalista e ... l'innamorato.

Sicuro! quel suo animo eternamente giovane riflettentesi nella serenità della fisionomia tra modesta e lievemente ironica, è come la sua marca di fabbrica, come la caratteristica dell'uomo e dello scrittore, che nella vita e nell'arte corre infaticato verso il bello, disperando un giorno per riviverne cento altri fra i sogni e gli entusiasmi.

Nelle riviste musicali, che hanno data al Capetti la prima fama e oggi lo fanno stare in alto - estimatissimo dal Filippi, dal D'Arcais, dal Biagi, e dai musicisti più eletti e provetti - nelle riviste musicali non tanto egli ha sempre palesato e palesa le sue cognizioni in materia, un criterio retto e profondo, una sincerità e una franchezza immutabili, quanto un animo sensibile, gentilezza di modi, soavità e tenacia di ricordi, in modo che il critico e l'artista si fondono armonicamente insieme, e il leggerlo non solo piace ma diletta soavemente. E nella critica drammatica e nelle commemorazioni d'ogni genere, e fin nelle rapide linee della cronaca, e nel bozzetto, e in tutto, il Capetti lascia

⁴ *La Ronda*, A. 1, fasc. 32 (21 ottobre 1883), pp. 250-251

la sua impronta speciale: un andamento che ha le seduzioni della calma, e tratto tratto gli impeti della procella, ora rattenuto da una forma tutta sorrisi e seduzioni verginali, ora irrompente in iscatti di frasi che hanno bagliori strani, e che fanno fremere e pensare.

Nè egli la cerca la forma: l'ha proprio nel sangue, nel cervello, in tutto sè stesso. Con quella forma medesima, che tante volte ha diletto e commosso i lettori dell'*Adige*, egli è capace di scrivere una delle sue tante lettere amoroze, che formeranno - di qui a cent'anni - un bellissimo e copioso *Epistolario*. Ne balzerebbe fuori, come fulmine dal cielo cupo, tutto un tumulto di passioni, di lotte, di dolori, di aspirazioni vaghe indefinite, di gioie fugaci, di sconforti amari - poichè se tale è la vita di tutti gli uomini d'ingegno senza audacia o improntitudine, lo è di più pel Capetti, fieramente sbattuto nell'onda della sua sensibilità da tanti colpi della sventura.

E certo furono questi che, sfibrandolo da una parte e dall'altra imponendogli dei doveri, per lui sacri, lo tennero inchiodato al guscio di questa decadente Verona, mentre dalle città più avanzate, e altrimenti remuneratrici della intelligenza, venivan giù inviti pieni d'auree promesse e sicurezza di gloria e di quattrini. Ma affetto di figlio - che fu in lui di tutti più forte, più tenace, gli gridava: "rimani!", e "rimani !" gli gridava ancora la memoria di quella santa, viva per lui come quando era viva ...

Così il compito è prescritto, determinata la via da seguire - rimanere là a quel vecchio posto, in mezzo allo scompiglio che le vicende e i tempi vi portarono, superstite unico dei tanti che in quella bicocca di via Dogana rifulsero e si dileguarono. Col Savini, col Casalini, col Biraghi - che da Firenze mandava all'*Adige* i cosiddetti articoli di fondo, col Comandini, ed ora col Dobrilla; in certi periodi anche senza direttore, il Capetti rimase sempre al suo posto, non aspirando a salire per eccessiva modestia, laborioso, fecondo, instancabile, al contrario della fama diversa, inesplicabilmente acquistatasi presso taluno.

Oltre le notevoli appendici artistiche, alcune delle quali - smaglianti per senno ed affetto - non possono dimenticarsi, ha mandato articoli d'ogni genere a giornali di fuori, ha tentato il libretto d'opera, ha tentato il romanzo, ha seminato tesori d'osservazione e di forma in bozzetti originalissimi, e non s'è fatto ricco. La fatalità (e in questo non è solo) lo perseguita al punto che, invitato a collaborare nel *Pungolo della domenica*, giornale nato sotto i migliori auspicii, mandò subito articoli che in quelle colonne primeggiavano. Un giorno ne manda uno intitolato *Viva Wagner! Viva Rossini!* Era una trovata: era una bellezza. Sogliani, il *Dottor Bugia* del *Pungolo*, scrive a Capetti che quel *bellissimo* articolo, nel passare dall'ufficio del giornale alla stamperia, era andato smarrito, e lo invita a rifarlo con la massima premura. Capetti è

contento. Questo vuol dire senza dubbio che l'articolo in questione e i precedenti saranno pagati ... Del resto era lecito arguirlo anche prima; ora la forma dell'invito confermava la persuasione. Rifà l'articolo, lo spedisce, e accenna con garbo alla questione d'interesse ... Lo credete? Sogliani non rispose, non gli scrisse più, e il *Pungolo* perdette uno de' suoi migliori collaboratori. O povera arte!

Quel sognatore intanto, quel malato di verità e d'entusiasmi, ha spinto in alto maestri di musica, commediografi, cantanti, pittori, scultori, artisti d'ogni forma e colore ed essi riddano allegramente nel tumulto della gloria e dei biglietti di banca - riddano e vanno, iridescenti bolle da lui gonfiate, non lasciandogli che il sucido cannello.¹

N. d. D.

¹ Nel giocare al Capetti il tiro di dare in questo numero il suo ritratto - che il complice amico Vincenzo De Stefani tolse da una fotografia d'alcuni anni or sono - contiamo sul bene che ci vuole l'egregio pubblicitista per averne ampio perdono.

Giornalismo veronese - V⁵

Carlo Poggiani ed Angelo Menin - *Il cronista che si fa ... notaio - d. E. S. - Gatti e i suoi fiori - La porziuncula di S. Francesco - Il povero Beppe Bresaola.*

Intorno alle figure principali fin qui delineate, altre tennero il campo del giornalismo veronese o lo tengono ancora, sebbene con durata ed importanza diverse.

All'*Adige*, per esempio, e all'*Alleanza* che ne fu la sorella minore, affilarono le armi di riserva Carlo Poggiani ed Angelo Menin, quegli con la stoffa del diplomatico, questi coi veli svolazzanti del poeta ingenuo. Il Poggiani - che ora vive in campagna, segretario di un Comune dai cartellini rossi antiminghettiani - aveva molte e non comuni qualità di giornalista: aveva l'attività, il sangue freddo, l'audacia di scrivere di tutto e su tutto, anche su quello che non conosceva se non di lontano, o in embrione o nient'affatto. Certo vago e indeterminato patrimonio di vocaboli e di frasi; certa pratica di miscela e di condimento, bastavano a non isgomentarlo e la disinvoltura faceva il resto.

Più colto e migliore scrittore era Angelo Menin, ma era anche troppo giovane, troppo poeta, e i razzi luminosi del suo ingegno li coverse qualche volta la nube della inesperienza e della ingenuità. Ma chi è senza peccato scagli la prima pietra!

Invece chi all'*Adige* non fece mai i passi più lunghi della gamba, nè ebbe a pentirsi d'audacia o d'inesperienza, fu il co. Carlo Nichesola, rimasto là a quel posto, sempre seduto sulla stessa poltroncina, sempre allo stesso tavolo, per otto anni innamorato fino alla gelosia della sua *cronaca*, smanioso di vederla bella, ricca, copiosa - e felice come il più felice dei mortali quando raggiungevano od oltrepassavano la ventina i titoli dei vari articoletti di cronaca, schierati lì sul tavolo, alla sua destra, su una eterna striscia di carta. Non ho mai conosciuto giornalista che più del Nichesola pigliasse sul serio la sua professione, tanto da affannarsene ed accorarsene. Forse questo derivò in lui da più sviluppato concetto di onestà e d'amor proprio, forse da una speciale tensione di forze buone ed omogenee, ma non elevatissime, in quel campo della cronaca che nella sua varietà poteva assorbirselo quotidianamente; fatto è che negli otto anni di nichesoliana fatica la cronaca dell'*Adige* fu l'onda scorren-

⁵ *La Ronda*, A. 1, fasc. 35 (11 novembre 1883), pp. 274-275.

te e sempre ricca di blando ruscello, senza impeti ma anco senza stanchezza, a volte appetitosa, pornografica mai, morale sempre.

Da quel banchetto metodico ed igienico, che fu per lui il giornalismo, il co. Nichesola s'è levato di questi giorni, più grasso che mai, tanto che perfino n'è afflitto, e aspira ancora con antica perseveranza a farsi ... notaio.

Pace, e quattrini, e sorridente avvenire, io ti auguro, o buono e fido amico, con cui divisi talvolta le noie del notturno lavoro, e le cui pene ascoltai paziente e confortai con la fede che pur nell'anima mia mancava e manca ancora per quanto io soffro e tu non sai ...

Anche queste pagine della tua vita, o buono e fido amico, son belle ed inviadibili, perchè fra le rovine dell'oblio ammucchiate dal tempo una cosa resta e non si disperde: resta l'affetto, che tu sapesti conquistare.

Giornalisti di vecchia data, e ancora sulla breccia, sono gli attuali redattori dell'*Arena*, il d.E.S. ed Alessandro Gatti.

Il dott. Enrico Sperotti (è desso che non si nasconde sotto quelle tre iniziali) è entrato là in quella buia redazione a pian terreno dell'*Arena* parecchi anni or sono, *en amateur*, buttando giù qualche linea per la cronaca e pei teatri, e andando un giorno più oltre, e firmandosi in un buon articolo sui non buoni *Zulù* di Girolamo Rovetta. C'era, e ci è rimasto, abbandonando lo studio dell'avv. Caperle, infarinandosi a poco a poco nella politica, fino a uscirne il più bianco e accanito mugnaio di parte moderata. E stette al suo posto, audace e nervoso, in circostanze difficili, e mostrò talento e forza - ai più spassionati piacendo, ma urtando le fibre delicate e le facili suscettività della maggioranza. Il che non importa nulla. Come forse non importerà allo Sperotti che a non pochi spiaccia quel suo fare rigido, a scatti, intollerante di freni. Fra la mollezza e pieghevolezza e quel fare lì, c'è di mezzo l'equa misura che sa colpire e simpatizzare ad un tempo, ma cui non si affà che un estremo o l'altro, meglio, per conto mio, se non più utile, l'estremo dello Sperotti.

Invece pencola dall'altra parte il Gatti, che pare consigliato alle azioni e ai lavori della giornata da quei talvolta enormi mazzi di fiori che trionfano dall'occhiello della sua eterna prefettizia. Sii calmo, buono, generoso, e sforzati di far dello spirito - gli dicono ogni mattina quei fiori inebriandolo dei loro profumi - e Gatti è calmo, buono, generoso, e si sforza anche di far dello spirito.

Entrato all'*Arena* quale *reporter* giudiziario, ha avuto il suo quarto d'ora di celebrità; portò nei resoconti dei processi un fare disinvolto e bonario; nei punti truci e scabrosi recò tinte alla Ponson du Terrail; sempre, immancabilmente, fece uno sfoggio straordinario delle dottrine di Lavater e di Gall, come lui, proprio lui, li avesse dati a balia.

Erano sfoghi innocui, che pur contribuirono in parte alla fortuna del giornale.

Oggi il Gatti, mancandogli la messe dei processi clamorosi, s'è dato al *reporterismo* d'ogni genere e specie, e ha fin bazzicato coi frati per riferire a' suoi lettori sulla porziuncula di S. Francesco d'Assisi. Chissà a che cosa è capace di arrivare, consigliato da enormi mazzi di fiori che dall'occhiello della prefettura lo annunciano al pubblico a un mezzo miglio di distanza!

E nel riandare col pensiero il nome e l'opera di queste pur importanti seconde parti del giornalismo veronese (e forse dei vivi taluno lo scorderò) - mi balza alla mente l'immagine cara e amata d'un morto, del povero Beppe Bresola, che aveva tanta fibra, tanta energia, tanto ingegno ... e a soli 24 anni ci ha lasciato per sempre.

Era ancora studente quando fece le prime armi nel *Veronese* con articoli pieni di brio e di buonsenso; ebbe poi una nicchia stabile nella *Sveglia*, vissuta un anno, e per un anno versò in quel lavoro quotidiano della cronaca, e in iscatti periodici di critica, tutta l'onda della sua giovinezza, le note gaie e vibrante del suo ingegno irrequieto, l'originalità e la festività del *bohémien* onesto e laborioso.

Povero Beppe! Quanti sogni, quante aspirazioni, quanti propositi forti ha distrutto la Parca che recise il giovane filo della tua vita!

Eppure, vedi, io non la maledico ... perchè oggi t'invidio.

Giornalismo veronese - VI⁶

Alfredo Comandini, da Vicenza a Verona - Profilo – I suoi articoli e le sue orazioni - Giungerà lontano - La Nuova Arena – G. A. Belcredi trino ed uno - Auguri all'amico lontano - Mario, p.d.b., e l'Ammiragliador.

Uno dei periodi più burrascosi del giornalismo veronese lo segnò la venuta fra noi del dott. Alfredo Comandini, aspettato vindice della preponderanza che l'*Arena* col Giannelli e col suo partito aveva acquistato sull'*Adige*, impotente difensore di sé e de' suoi per la anormale condizione creatagli dal fatto che chi da Firenze lo dirigeva non aveva nè la fibra nè le cognizioni locali necessarie a sostenere comunque la polemica allora più che mai inevitabile.

Il Comandini era qui noto solo come ex direttore del *Paese*, vissuto per un anno nella vicina Vicenza: i più non sapevano che da anni ed anni aveva fatto le prime armi nel giornalismo, a Cesena e a Roma, e che in Roma anzi, più che ad ottenere la facile laurea in legge, aveva atteso con amore e con passione a formarsi una educazione e una coltura politica. Quasi sempre in mezzo ai giornalisti, assiduo alla Camera della tribuna della stampa, ospite di eminenti uomini politici, caporione nei movimenti e nelle iniziative della gioventù universitaria, caposcarico di notte, e alla mane padrino in qualche duello, ecco a rapidi tocchi la vita di Alfredo Comandini a Roma, maturantesi alle future e serie lotte del giornalismo.

A Vicenza fece le prime prove e con onore - ma l'ambiente era troppo piccolo, e dagli azionisti del *Paese* non era da aspettarsi molta virtù di perseveranza, e il Comandini che è furbo (la furberia è anzi una delle principali sue qualità) un bel giorno salutò Vicenza e gli amici e si ridusse ad ozii giocondi.

Di là fu chiamato dopo non molto a Verona; accettò e venne.

Se questa mia, invece che una serie rapida d'impressioni, fosse una piccola storia, una cronaca d'uomini e di fatti, molto potrei insistere sul Comandini; ma il farlo a questo punto non è più lecito, e la matita deve correre, e segnare appena, come ha fatto fin qui. Eppure, anche dalle poche linee balzano fuori quella fronte ampia ed aperta; quegli occhi grandi e penetranti ambedue, sebbene uno coperto dalla leziosa *caramella*; e su quelle labbra spunta un sorriso che Faust deve conoscere; e quella personcina ritta di giovanotto elegante e soddisfatto si muove e cammina.

⁶ *La Ronda*, A. 1, fasc. 36 (18 novembre 1883), pp. 286-287

Questo all'esterno; dentro poi, o nella sua stanzetta d'ufficio, o nel graziosissimo e invidiabile nido domestico, il Comandini era lavoratore assiduo, accanito, instancabile. Giornalista per elezione, ordinato, energico, pieno di memoria - innamorato dei giornali al punto da farsene in casa delle montagne, con dispiacere degli amici di redazione cui non restava da leggere che la zavorra - di intelletto pronto e vivace, serio ed arguto all'occorrenza, facile e brillante doveva esserne il lavoro. E lo fu: sia che spaziasse nei campi sereni della discussione elevata e impersonale, sia che tracciasse qualche periodo di storia parlamentare per dedurne i concetti di cui era apostolo convinto, sia che polemizzasse a fior di pelle o a fondo.

Anch'esso - come il Giannelli - fu travolto in una battaglia non desiderata nè voluta, ma dov'era obbligo restare e combattere. E anch'esso, il Comandini, combattè da valoroso, palmo a palmo, sul giornale e nelle famose aule della giustizia, ove eccheggiò la sua calma ed elegante parola di romagnolo abituato al cospetto del pubblico.

I buoni soffrono ancora ripensando a quelle lotte acerbe; ma se il rammentarle fu mio dovere, mi è pur caro notare che gli antagonismi e le lotte sonosi un giorno sopiti per sempre, e che nei più il Comandini ha lasciato affettuoso ricordo, e la persuasione che col suo ingegno, con quella fibra, con quel sentimento alto del dovere, con quella vocazione alle battaglie del pensiero, ha più di quanto occorre per giungere molto lontano.

Intanto, mentre il periodo acuto delle polemiche andava morendo per dar luogo a una talquale atonia degli spiriti, un avvenimento inaspettato balzava in mezzo all' avida curiosità del pubblico: ed era la nascita della *Nuova Arena*.

Il Giannelli, come dissi, abbandonò un giorno il Franchini e gli azionisti dell'*Arena*; e fattolo, si mise pien di fiducia in un'impresa, che molti altri in Verona avea sfiduciato.

Un'altra *Nuova Arena* infatti, diretta prima dal Pandian e poi dall'avv. Guglielmo Rossi, aveva avuto brevissima vita: e il precedente e il nome dovean parere di cattivo augurio. Ma Giannelli non aveva tempo da badare alle superstizioni; tentò coraggiosamente, e i risultati tutti li sanno.

Nè è di questo che io devo occuparmi, nè dei registri del giornale; bensì - e a rapidi tratti - della vita intellettuale che oramai si svolse là dentro e degli scriventi che vi passarono. A giudicarne dalle firme, questi dovrebbero somigliare a un battaglione, ma fra quei *topi di casa* e *cani di guardia* non è facile raccapezzarsi, e bisogna limitare gli appunti a quel poco che si sa e si vede.

Col Giannelli (*italo*) non mutato dall'antico - quegli che più spesso lavorò nella *Nuova Arena* fu il prof. G. A. Belcredi, o Marquis de Beffroy, o Brigidino, come meglio vi piace. Il Belcredi - giornalista provetto, sebbene ancor giovane - ebbe il coraggio o la temerità di affrontare qualunque argomento:

nella politica interna ed estera, nella letteratura, nella cronaca, nella critica teatrale, ovunque portò la sua vena facile e copiosa, di rado approfondendo, talora mostrando stanchezza, e quasi sempre sforzando la nota gaia e spiritosa. L'indole sua e il suo ingegno lo portavano invece al sentimento, alla osservazione fine e delicata, e in questo campo colse allori invidiabili. Eppure questo campo egli non lo predilesse, e più spesso e più volentieri si gettò nella critica, urtando suscettività più o meno giustificate, accumulandosi intorno degli odii latenti, che egli riteneva armi della inettitudine e della ipocrisia contro la verità e la franchezza. Io non ho punto il diritto di pronunciare su questo argomento il mio giudizio, che richiederebbe premesse di indole assai intima e dubbie ancora - debbo solo all'amico lontano, al condiscipolo e collega, mandare il saluto di quanti gli vollero bene e augurare al suo bell'ingegno ed alla sua operosità la calma feconda degli studi e adeguati compensi in un avvenire non lontano.

Sono ora alla *Nuova Arena* Pio del Bello (p.d.b.) già redattore e poi direttore della *Stella d'Italia* di Bologna; Todeschini *Mario*, che non vede l'ora di aver finiti gli studii universitarii per slanciarsi di nuovo, con beata illusione, nella procella del giornalismo; e l'*Ammiragliador* (certo Emilio Salgari); ma su costoro ogni giudizio sarebbe ora prematuro.

Dunque punto per oggi, e a un'altra settimana il Dario Papa d'oggi.

Giornalismo veronese - VII⁷

A proposito del nostro VI articolo sul *Giornalismo Veronese*, in cui si teneva parola dell'ex direttore dell'*Adige* ed ora della *Lombardia*, dott. Alfredo Comandini, questi ci ha scritto la seguente che assai di buon grado pubblichiamo:

Milano, li 19 Novembre 1883

Egregio Francesconi

Grazie per ciò che è detto di me e per ciò che di me è taciuto nella vostra vigile *Ronda* del 18 corrente.

Pregovi tuttavia per una rettifica di fatto relativa al giornale il *Paese* di Vicenza ed al mio soggiorno nella gentile città di Palladio.

Il *Paese* non visse solo *un anno* – giacchè nacque alla metà di giugno 1878 e morì nel settembre del 1880. Io lo diressi dall'aprile 1879 al giugno del 1880 effettivamente; poichè, essendo caduto ai 23 maggio 1880 malato, lasciai Vicenza per Cesena – sempre malato – ai 7 di luglio 1880, per un congedo di un mese, ma la pernicioso mia malattia persistendo tenacemente, ai 16 di agosto mandai le dimissioni da direttore di un giornale che portava, è vero, la mia firma, ma che io a Cesena – dove rimasi inchiodato in letto fino al 30 settembre 1880 – non poteva nemmeno leggere. E le mie dimissioni furono il 28 agosto accettate.

Tutta questa filatessa di numeri, di date sfata la riputazione di furbo che l'ottima vostra *Ronda* vuole gratuitamente farmi; ma non me ne rincresce; giacchè sfata altresì l'accusa che io mi sia ritirato da Vicenza a Cesena per *ozi giocondi*.

Ho i miei vizi anch'io – e chi è senza peccato, *etcetera* – ma il padre dei vizi – l'ozio – sia pure giocondo – non mi ha mai avuto sotto la sua tutela.

Affettuosamente

Vostro
A. Comandini

⁷ *La Ronda*, A. 1, fasc. 37 (23 novembre 1883), p. 295

Giornalismo veronese - VIII⁸

In pieno americanismo - Dario Papa ; la sua forma, il suo scopo - Una redazione poliglotta - Non più caricature - Luigi Dobrilla e il suo risolino - Lo spirito di Leopoldo Pullè - Profilo.

Da pochi mesi a questa parte l'*Arena* è soprannominata l'*americana*, ed è detto l'*americano* il suo direttore Dario Papa. Il nomignolo ha la sua ragione in un complesso di fatti che determinano la forma nuova del pubblicista e l'indole del suo giornale; il che torna ad onore d'entrambi, come di tutte le cose che hanno carattere personale e spiccato. Nato forse per umorismo, forse per diletteggio, l'epiteto di *americano* resta solido e serio, e a Papa non dispiace, anzi non trascura piccola o grande occasione per mettere in mostra il suo profondo e intimo americanismo.

Egli ha detto e scritto che questo vanto - derivatogli da abbastanza lungo soggiorno negli Stati Uniti e da esperienza e studio accurato di quella legislazione e di quei costumi - gli ha costato noie e fatiche non poche, sperpero di salute e di illusioni, e malanni d'ogni specie; ma a vederlo ed a leggerlo, non pare. La sua foga giovanile, i suoi impeti di giornalista battagliero li ha sempre - anzi ha guadagnato in rapidità, in colpo d'occhio, in sobrietà di attacchi e di parate. Sua vecchia e non lodevole caratteristica era la prolissità. Il succedersi vertiginoso di mille idee lo affascinava, lo traeva ne' suoi vortici, e l'onda della sua prosa correva giù senza freno. Ora non più: afferra d'un tratto la questione, ne determina in poche linee l'essenza, la affronta nella sua forma più volgare - cioè all'intelligenza di tutti - e riassume e decide il suo concetto con chiarezza ed efficacia. Odia ancora - come sempre - il cattedratico e le palanche del *Secolo*: non va a caccia di argomenti, ma la nota del giorno, quando c'è, la trova subito e se la fa sua col vigore del provetto polemista e con l'acume del buonsenso.

La brevità è in cima de' suoi pensieri, e la copia e freschezza delle informazioni. Ha sconvolto la forma usitata del giornale - delle rubriche nella sua *Arena* non esiste che una parvenza. Quello che è buono, nuovo, interessante, si accoglie, si compila, si traduce in quella redazione oramai poliglotta, e lo si dà al pubblico gridandogli: *ora per te ti ciba*.

Questo scombussolamento ha urtato dappprincipio i nervi dei pacifici bor-

⁸ *La Ronda*, A. 1, fasc. 40 (16 dicembre 1883), pp. 316-317

ghesi - poi, a poco a poco, ci si abituarono, e c'è da scommettere che ora, letta l'*Arena*, di calmanti non hanno bisogno.

Quel che taluni appuntano al Dario Papa d'oggi è un certo indeterminato concetto di quello che voglia e di quello cui tenda: un eclettismo soverchio in politica; un vivere a sè, senza norma e influenza di partiti; l'inneggiare alla repubblica americana in talune cose e lo sconfessarla in altre il giorno appresso. Possono tali accuse avere apparenza di fondamento quando si consideri l'opera sua sbocconcellata, giorno per giorno come richiede il lavoro di giornalista; certo chiarirà meglio i suoi ideali, le sue convinzioni, i suoi propositi l'opera che sull'America ha promesso, e che sembra l'editore Galli attenda ancora inutilmente.

Quanto all'eclettismo, in Papa è peccato vecchio. Un tempo, giornalista dei moderati, li abbandonò per carezzare i progressisti; ora, giornalista di nessuno, o del solo editore, si sbizzarrisce a sua posta - e poichè la vita pubblica, come la privata, è fatta, più che altro, di turpitudini, d'errori, d'incoerenze, di arbitrii, mena a dritta ed a manca i colpi sonori e pronti del suo scudiscio. Lo Stato sono io, diceva quell'imperatore; l'*Arena* sono io, può dire Dario Papa. Ivi tutto l'animo suo ardente e indomabile: ivi il suo ingegno pronto e vivace: ivi le bizze, gli sconforti, gli entusiasmi d'una persona elevati alla grande e nobile impersonalità della stampa.

Il suo tentativo di rinnovazione della *Arena* su basi così larghe, fu senza dubbio audace, e incerto ne è l'esito. Non pare che a Dario Papa, dopo le prove fatte a Milano nel *Corriere della sera* e dopo il soggiorno in America, dovesse essere riserbato il destino di tornarsene a questa povera Verona; ma il dado è tratto, e se la partita sarà sua, meglio per lui e pel temerario editore.

Accanto a Dario Papa, con lo Sperotti e col Gatti di cui già dissi, sta G. A. Aymo, giovane di vivace intelletto, lavoratore accanito, e già pubblicista nel Messico; stanno due traduttori che non conosco; e quel simpatico Facchinetti, che mise in sussulto Verona con le sue briose caricature ... fermatesi d'improvviso come se la sincope le avesse colte. Ora il Facchinetti nell'*Arena* scrive d'arte sviluppando e applicando certe sue belle ma non ancora comprese teorie sul più audace avvenirismo.

È tutto del presente invece, tanto in politica che in arte ed in letteratura. Luigi Dobrilla direttore dell'*Adige*, un giovane trentenne biondo e simpatico, dall'alta statura, dalle forme robuste, dal risolino che gli guizza negli occhi e gli sfiora le labbra.

Il Dobrilla ha fatto le prime armi a Milano in giornali scientifico-letterarii dell'editore Garbini, in quel *tour de force* dell'intelletto giovanile che tutto affronta e tocca, di rado approfondendo o sviscerando. Ma intanto conobbe la vita e l'ambiente, si preparò alle battaglie più ardue, e quando Garbini com-

però il giornale quotidiano la *Ragione*, vi mise a direttore il Dobrilla. Dopo i primi anni, in cui v'entrava il Cavallotti, fu quello - sebben breve - il miglior periodo della *Ragione*. Dobrilla la diresse da valoroso, vi polemizzò con la disinvoltura e col brio, che sono le sue caratteristiche - e col vigore che gli veniva da convinzioni oneste e profonde. Io, vecchio ricercatore e leggitto di giornali, mi fermai spessissimo sugli articoli che portavano la firma *ld*, e ne rammento ancora la fluidità, la bonomia, il buonsenso, i pregi non comuni insomma che mi rivelavano un nuovo e assai promettente pubblicista.

E quella incognita, non è più tale; *ld* è venuto all'*Adige*, e già si è fatto stimare ed apprezzare. Non sempre è in vena, non sempre la sacra fiamma lo accende - e specie nel vecchio e trito argomento dei moderati e in qualche nota meno saliente cade nel comune; ma presto si alza, e ritrova sè stesso nei temi che lo seducono, in quelli che rispondono alla finezza del suo spirito, alla aristocrazia della forma, come - ad esempio - quando per combattere in Leopoldo Pullè l'uomo politico del partito avversario, fece un'amabile satira del politico-commediografo e della politica da *salon*. Quell'articolo fu un capolavoro, e il Pullè - che è artista - lo ha compreso tanto che non se n'ebbe a male, e giorni dopo, veduto il Dobrilla quando inauguravasi la lapide a Garibaldi, gli si avvicinò e gli stese la mano.

Gentile e mite - sebbene talvolta un po' strano - letterato in fondo all'anima, ammiratore di Carducci e di Zola, sente tuttavia la politica, la coltiva con amore, circuisce le questioni ma non le affronta direttamente, e colpisce giusto non tanto con l'impeto audace quanto con la briosa canzonatura e con la satira fine

Ma nè abbastanza, nè in tutti i suoi aspetti si è potuto ancora osservarlo; certo l'intelletto e l'anima son forti, nobili gli ideali, robusta la tempra, e Dobrilla ovunque e sempre terrà il campo da prode e leale cavaliere.

Ma quanto pesano i chilometri in biblioteca?

di Daniela Brunelli

Come vedremo, moltissimo!

L'improbabile equivalenza contenuta nel titolo rivela l'intento di fornire alcune informazioni di natura tecnica, per mettere al corrente i Soci sulla attuale consistenza del nostro patrimonio bibliografico e, soprattutto, sulle problematiche da affrontare in relazione al suo rientro in sede.

È tristemente noto, infatti, che a causa dei necessari lavori di ristrutturazione di Palazzo Cillario, da parecchi anni la maggior parte del patrimonio bibliografico giace inscatolato presso diverse sedi cittadine.

Usualmente l'unità di misura delle biblioteche, private o pubbliche che siano, è il numero di volumi posseduti, mentre la loro valutazione si evidenzia in base alla qualità dei servizi erogati. In questa occasione, invece, abbiamo sottoposto la nostra "virtuosa" biblioteca alla misurazione della "lunghezza dello spazio occupato", ovvero dei metri lineari occupati dal patrimonio emero-bibliografico e del relativo "peso".

In questa prima fase di riorganizzazione dei servizi bibliotecari del Sodalizio, è indispensabile adottare parametri che ci consentano con esattezza di valutare "quanti" volumi potranno rientrare nei magazzini restaurati, all'ultimo piano di P.tta Scalette Rubiani e "quanti", invece, come vedremo, dovranno trovare spazio altrove. Ciò, non solo nel rigoroso rispetto dei nuovi calcoli statici dei magazzini stessi, ma anche nella scelta delle scaffalature e, soprattutto, quale condizione di partenza per tutte le future scelte più strettamente biblioteconomiche (adozione di criteri di collocazione, di classificazione ecc.).

Quella che segue sarà, dunque, una breve ricostruzione delle vicissitudini affrontate, con un particolare taglio di tipo "quantitativo".

1994: Pesodo dei volumi

Dal 1994, anno d'inizio dei lavori di ristrutturazione di Palazzo Cillario, sono uscite dalla Società Letteraria circa 3000 scatole di diverse dimensioni e peso, ovvero ben 2,4 Km di volumi, per un peso complessivo intorno ai 90.000 Kg, contenenti tutto il patrimonio biblico-emerografico fino a quel momento conservato al 3° piano del nostro Palazzo.

Per avere un'idea più precisa di cosa abbia significato gestire, da un punto di vista biblioteconomico, gli spostamenti del materiale, si confrontino i dati su menzionati con quelli della seguente tabella, che riporta i criteri di misurazione adottati:

N. di scatole	Dimensioni scatola	Metri lineari corrispondenti ad 1 scatola	Peso corrispondente ad 1 scatola	N. dei volumi contenuti
2.540	48x32,5x25	0,9 m/lineari ¹	25-30 kg	30-33 volumi
500	60x45x25	0,25 m/lineari	30-40 kg	Dato non disponibile ²

1994-2001: i volumi erranti

E dove hanno trovato dimora le nostre scatole di volumi? Proprio questa è stata una vicenda che ha presentato diversi problemi di gestione e che merita di essere, per quanto possibile, brevemente illustrata.

Dal marzo 1994 al gennaio 1996 tutte le 3000 scatole uscite dalla Società Letteraria sono state ospitate nel magazzino della scuola elementare *G. Segala*.

Dal gennaio 1996 al settembre 1997 furono tutte trasferite e depositate nell'ex sala di lettura della *Biblioteca Civica*, poiché la scuola *G. Segala* dovette utilizzare i magazzini per uso interno.

Purtroppo, nel settembre 1997, anche la *Biblioteca Civica* ci chiese di spostare il nostro patrimonio, a causa di alcuni lavori di ristrutturazione che avrebbe dovuto effettuare nell'area messa a nostra disposizione.

Ma il 1997 non fu per noi un anno fortunato, poiché ricevemmo contemporaneamente all'invito di spostare le 3000 scatole dalla Civica, anche lo sfratto dal deposito di Via Bertoni, poiché l'Amministrazione provinciale di Verona decise di ristrutturare il proprio palazzo.

Come molti Soci ricorderanno, infatti, il deposito "storico" della Società Letteraria era proprio quello sito in Via Bertoni, concesso in uso gratuito al Sodalizio dall'Amministrazione provinciale di Verona. Nella due ampie sale al pianterreno del Palazzo erano conservate fin dagli anni '50 molte collezioni di periodici ottocenteschi, alcuni Legati (Lebrecht, Contessa Borletti, Tognetti, Ravazzin), e diverse dozzine di scatole di stoccaggio dei quotidiani.

Fu così che iniziò per noi l'affannosa ricerca di una nuova, ennesima, sede. A questo punto ci vennero in aiuto la disponibilità dei singoli e la preziosa collaborazione dell'Amministrazione comunale di Verona. Infatti, grazie alla generosa disponibilità offerta dal Prof. Poli, Preside dell'*Istituto Tecnico Industriale G. Ferraris* (ITIS), trasferimmo presso l'ITIS la maggior parte delle scatole, mentre,

1 1 m/lineare equivale a circa 36 volumi con dorso da 2.5 cm a 3 cm

2 Le scatole di ampia dimensione sono destinate a contenere volumi di grandezza eccezionale che, come tale, non consente di stimare nemmeno approssimativamente il numero di pezzi contenuti.

grazie alla convenzione trentennale già stipulata nel 1995 con il Comune di Verona, il patrimonio emerografico dell'800, prima conservato in Via Bertoni venne incasellato e depositato in comodato gratuito presso il deposito "Nervi" della *Biblioteca Civica di Verona*, affinché venisse messo a disposizione della cittadinanza, ai sensi della convenzione stessa.

Il 1998 e il 1999 trascorsero in relativa quiete, ma nel 2000 una parte delle scatole depositate presso l'ITIS dovette essere trasportata altrove per pericolo di danneggiamenti causati da infiltrazioni d'acqua presenti in uno dei magazzini interrati messi a nostra disposizione. Purtroppo, non avendo trovato altre sedi che, a titolo gratuito, potessero ospitare il nostro ingente patrimonio, si dovette ricorrere al deposito a pagamento presso la Ditta *Procura*, specializzata in traslochi e stoccaggio di materiali³.

La tabella riassuntiva che segue illustra l'attuale dislocazione del patrimonio biblio-emerografico della Società Letteraria, depositato fuori sede:

Natura	Quantità (m/lineari)	Attuale deposito
Monografie	1.246	Ditta Procura; ITIS
Periodici	630	Ditta Procura; ITIS
500 scatole ⁴	125	Ditta Procura; ITIS
Legati ⁵	413	Biblioteca Civica; Ditta Procura; ITIS
TOTALE	2495 m/lineari	
Emeroteca dell'800	1010	Biblioteca Civica
Periodici giuridici dell'800	81	Biblioteca Civica
TOTALE	3505 m/lineari	

In particolare, la maggior parte delle monografie e dei periodici si trova oggi imballato presso l'ITIS, così come i Legati, ad eccezione della donazione di Rudy de Cadaval che si trova in *Biblioteca Civica*. Nella stessa *Civica* è stata anche depositata la collezione dei periodici dell'800 su menzionata e la collezione dei periodici giuridici dell'800, in attesa che venga trasferita in comodato gratuito presso la Biblioteca *G. Zanotto* della Facoltà di Giurisprudenza di Verona, ai sensi della convenzione *JuLiET*.

3 Peraltro, la vigente normativa sulla sicurezza nei luoghi di lavoro ha reso, com'è ovvio, più evidente il carico di responsabilità dell'ente ospitante il materiale altamente infiammabile, sicché solo una ditta certificata in tal senso avrebbe potuto in tempi brevi provvedere alla conservazione delle nostre scatole.

4 Le 500 scatole (60x45x25) contengono quotidiani rilegati che conserveremo (*Arene*, *Corriere della Sera*, *L'Adige*, *Verona Fedele*, *Il Popolo*) e monografie con misure eccezionali

5 Lebrecht, Borletti, Tognetti, Ravazzin, Rudy de Cadaval, Coin.

Ritengo doveroso sottolineare che le convenzioni citate, oltre a consolidare la rete di relazioni con importanti istituzioni pubbliche cittadine, rispondono ad un criterio di efficienza ed efficacia in termini di condivisione reciproca di risorse informative e di soluzione della complessa gestione degli spazi, privilegiando l' "accesso" al "possesso" e rendendo prioritaria la facilità di fruizione dei documenti bibliografici rispetto alla loro conservazione in luoghi angusti o non a norma di legge.

2001-2002: 2,5 km di libri sulla via del ritorno

Dopo molti anni e pesanti fatiche, sembra (il condizionale per scaramanzia è d'obbligo) che si sia giunti al termine dei lavori di ristrutturazione di Palazzo Cillarario e che nel corso del prossimo anno sia possibile far rientrare buona parte del patrimonio in sede.

Purtroppo, non sarà consentito ricompattarlo integralmente, perché i calcoli statici e i calcoli di rischio antincendio che le normative vigenti impongono, assieme alle corrette norme biblioteconomiche per la conservazione dei documenti bibliografici, fanno sì che si debba ricorrere ad uno spazio alternativo di conservazione e fruizione dei materiali, oltre a quello ricavato dalla ristrutturazione del 3° piano. Questo spazio è stato individuato ancora una volta presso l'ITIS, in un percorso assai gradevole, lungo i perimetri degli ampi vani d'ingresso dell'Istituto, con la possibilità da parte dei Soci di prenotare il materiale là conservato e fruirne in sede nell'arco di qualche giorno. È opportuno precisare che la scelta di utilizzare una sorta di magazzino esterno alla Letteraria, ci è sembrata particolarmente felice, non solo per le ragioni tecniche suesposte, ma in particolare per la possibilità di disporre di spazi di crescita della Biblioteca, fisicamente vicini alla sede, in un luogo idoneo alla conservazione di supporti cartacei, e con garanzia di durata e collaborazione nel tempo.

Nella tabella che segue è possibile visualizzare lo spostamento del materiale dagli attuali depositi ai magazzini destinati alla definitiva conservazione, stimati in relazione alla lunghezza dello spazio occupato e al peso, misure indispensabili per valutare le aree e i contenitori necessari.

Natura	Quantità (m/lineari)	Peso (kg)	Attuale deposito	Conservazione futura ⁶
Monografie	1.246	37.380	Ditta Procura; ITIS	Società letteraria/ITIS
Periodici	630	18.900	Ditta Procura; ITIS	Società letteraria/ITIS
500 scatole	125	20.000	Ditta Procura	Società letteraria/ITIS
Legati	413	12.360	Biblioteca Civica; Ditta Procura	Società letteraria/ITIS
TOTALE	2.414 m/lineari	88.640 kg		

⁶ Pur non essendo questa la sede per discuterne, desidero sottolineare che stiamo valutando la non semplice scelta di "cosa" tenere in sede e "cosa" conservare all'ITIS. Sicuramente un prossimo intervento sul Bollettino renderà conto di questa operazione.

Nella tabella successiva, invece, è possibile “soppesare” la quantità di materiale che rimarrà in deposito presso la *Biblioteca Civica* e quella che sarà conservata alla Facoltà di Giurisprudenza. Anche in questo caso, come nel precedente, la scelta di depositare presso le due prestigiose istituzioni l’emeroteca dell’800, generale in Civica e giuridica alla Facoltà di Giurisprudenza, è stata dettata da un criterio di reciproca sussidiarietà.

Natura	Quantità (m/lineari)	Peso (kg)	Attuale deposito	Conservazione futura
Emeroteca dell'800	1010	30.300	Biblioteca Civica	Biblioteca Civica
Periodici giuridici dell'800	81	2.430	Biblioteca Civica ⁷	Facoltà di Giurisprudenza
TOTALE	1.091 m/lineari	32.730 Kg		

Infine, aggiungendo ai volumi inscatolati su indicati i volumi rari e/o di pregio, i periodici veronesi dell’800, gli opuscoli, le monografie e le opere di consultazione già collocati al piano nobile di *Palazzo Cillario*, possiamo finalmente divertirci a visualizzare quanto è “lungo” il nostro patrimonio bibliografico totale:

Natura	Quantità (m/lineari)	Luogo di conservazione futura
Monografie	1.246	Società letteraria/ITIS
Periodici	630	Società letteraria/ITIS
500 scatole	125	Società letteraria/ITIS
Legati	413	Società letteraria/ITIS
Emeroteca dell'800	1.010	Biblioteca Civica
Periodici giuridici dell'800	81	Facoltà di Giurisprudenza
Periodici giuridici del '900	150	Società letteraria
Periodici veronesi dell'800	10	Società letteraria
Sala A. Forti	100	Società letteraria
Sala A. Aleardi	353	Società letteraria
Sala Reggiani e sala I. Pindemonte	100	Società letteraria
Sale di consultazione	40	Società letteraria
Opuscoli	45	Società letteraria
Periodici	132	Società letteraria
Quotidiani	324	Società letteraria
TOTALE	4.759	

⁷ Il patrimonio da trasferire è già stato individuato e imballato

In conclusione, ci sembra di poter affermare con orgoglio che si tratta di cifre di tutto rispetto, ma, per quel che ci riguarda, il lavoro di riorganizzazione dei servizi bibliotecari è appena iniziato e quasi 5 Km di libri da gestire non sono pochi.

Ci auguriamo che un giorno i nostri sforzi possano dirsi all'altezza dei numeri !

Ora che le aspettative di riapertura della nostra biblioteca dovrebbero essere a breve soddisfatte, oltre al già citato Prof. Poli, molte sono le persone che con viva riconoscenza desideriamo ringraziare per la disponibilità offertaci durante le diverse fasi di spostamento dei volumi: il Dott. Ennio Sandal, Direttore della Biblioteca Civica di Verona e i suoi preziosi collaboratori, per la generosa ospitalità più volte concretizzata e per gli utili consigli.

Un particolare riconoscimento va al Dott. Giambattista Ruffo, Presidente Onorario della Società Letteraria per gli infaticabili contatti tenuti con l'Amministrazione comunale e con tutte le Istituzioni che ci hanno generosamente sostenuti, e al Prof. Alberto Battaglia, Presidente della Società Letteraria, per i preziosi contatti tenuti con il Preside e il personale dell'Istituto *G. Ferraris*.

Inoltre, un ringraziamento vivissimo va al Sig. Leone Zampieri, bibliotecario della Società Letteraria, che con grande passione e infaticabile pazienza ha più volte misurato, pesato, programmato, coordinato gli interventi, oltre che il lavoro, altresì preziosissimo, degli obiettori che hanno materialmente eseguito gli spostamenti del materiale.

Ma, il ringraziamento più sentito, va a tutti i Soci che, privati per molti anni del loro patrimonio bibliografico, non hanno mai diminuito l'affetto per il Sodalizio e hanno pazientemente atteso di vederlo rientrare.

Elenco cariche sociali anno 2001/2002

CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE

PRESIDENTE	Alberto Battaglia	24-11-2001
VICEPRESIDENTE	Francesco Monicelli	24-11-2001
BIBLIOTECARIO	Daniela Brunelli	24-11-2001
VICEBIBLIOTECARIO	Anna Tantini Tomezzoli	24-11-2001
AMMINISTRATORE	Alberto Righini	24-11-2001
VICEAMMINISTRATORE	Francesco Benedetti	24-11-2001
SEGRETARIO	Gloria Rivolta	24-11-2001
VECESEGRETARIO	Giuliano Taddei	24-11-2001

COMMISSIONE SCIENTIFICO LETTERARIA

Membro	Paola Azzolini	24-11-2001
Membro	Albertina Dalla Chiara	24-11-2001
Membro	Giovanni Dusi	24-11-2001
Membro	Arnaldo Ederle	24-11-2001
Membro	Maria Assunta Geneth	24-11-2001
Membro	Carmen Holmes	24-11-2001
Membro	Carlo Saletti	24-11-2001
Membro	Martina Zaninelli	24-11-2001
PRESIDENTE ONORARIO	Giambattista Ruffo	24-11-2001

REVISORI DEI CONTI

Membro	Lamberto Lambertini	24-11-2001
Membro	Francesco Turchiarulo	24-11-2001
Membro	Antonio Zamboni	24-11-2001
Supplente	Giuseppe Manni	24-11-2001

CORTE ARBITRALE

Membro effettivo	Pietro Clementi	24-11-2001
Membro effettivo	Dario Donella	24-11-2001
Membro effettivo	Giuseppe Magnano	24-11-2001
Membro effettivo	Maurizio Pedrazza Gorlero	24-11-2001
Membro effettivo	Gian Giacomo Reichenbach	24-11-2001

PRESIDENZA ASSEMBLEA DEI SOCI

PRESIDENTE	Giovanni Tantini	24-11-2001
VICEPRESIDENTE	Zeno Caponi	27-11-1999
SEGRETARIO	Mario Sandrini	25-11-2000
VICESEGRETARIO	Michela Merighi	24-11-2001

Elenco cariche sociali anno 2000/2001

CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE

PRESIDENTE	Giambattista Ruffo	28/11/1998
VICEPRESIDENTE	Alberto Battaglia	28/11/1998
BIBLIOTECARIO	Francesco Monicelli	28/11/1998
VICEBIBLIOTECARIO	Daniela Brunelli	27/11/1999
AMMINISTRATORE	Gian Giacomo Reichenbach	25/11/2000
VICEAMMINISTRATORE	Francesco Turchiarulo	27/11/1999
SEGRETARIO	Gloria Rivolta	28/11/1998
VECESEGRETARIO	Anna Tantini Tomezzoli	25/11/2000

COMMISSIONE SCIENTIFICO LETTERARIA

Membro	Paola Azzolini	25/11/2000
Membro	Albertina Dalla Chiara	25/11/2000
Membro	Giovanni Dusi	25/11/2000
Membro	Arnaldo Ederle	25/11/2000
Membro	Maria Geneth	25/11/2000
Membro	Carlo Saletti	25/11/2000
Membro	Giuliano Taddei Saltini	25/11/2000
Membro	Martina Zaninelli	25/11/2000

REVISORI DEI CONTI

Membro	Guido Kessler	25/11/2000
Membro	Alberto Righini	25/11/2000
Membro	Antonio Zamboni	25/11/2000
Supplente	Giuseppe Manni	25/11/2000

CORTE ARBITRALE

Membro effettivo	Pietro Clementi	30/11/1996
Membro effettivo	Luigi Dalla Chiara	28/11/1998
Membro effettivo	Dario Donella	30/11/1996
Membro effettivo	Giuseppe Magnano	30/11/1996
Membro effettivo	Maurizio Pedrazza Gorlero	27/11/1999

PRESIDENZA ASSEMBLEA DEI SOCI

PRESIDENTE	Giovanni Tantini	28/11/1998
VICEPRESIDENTE	Zeno Caponi	27/11/1999
SEGRETARIO	Mario Sandrini	25/11/2000
VICESEGRETARIO	Michela Merighi	28/11/1998

Bilancio della Società Letteraria di Verona al 31/10/2000

Stato Patrimoniale

	Consuntivo al 31/10/2000	Consuntivo al 31/10/99	Consuntivo al 31/10/2001
ATTIVITÀ			
TESORERIA (AL NETTO CAUZIONE)	359.734.467	337.639.744	200.000.000
CASSA	7.880.631	3.873.828	
C/C POSTALE	40.356.398	6.841.372	
LASCITI IN TITOLI VINCOLATI	4.958.169	4.985.169	5.000.000
LIBRETTO C/TERRENO	82.284	82.284	
CREDITI SOCI ANNI PRECEDENTI	3.355.000	5.287.000	1.000.000
CREDITI SOCI ANNO 97/98	9.941.000	13.641.000	5.000.000
CREDITI SOCI ANNO 98/99	7.300.000	15.000.000	3.000.000
CREDITI SOCI ANNO 99/2000	11.000.000		
IMPIANTI	296.778.446	596.778.446	350.000.000
IMMOBILI	1.195.594.399	1.181.794.399	1.380.000.000
FRABBRICATO	1	1	1
BIBLIOTECA	1	1	1
RATEI ATTIVI	8.949.196	5.526.928	10.000.000
RIPORTO PERDITE ES. PRECEDENTI	4.265.857	5.650.233	3.000.000
RISULTATO ESERCIZIO 98/99	78.400.588	27.591.897	24.814.083
		50.808.691	
TOTALE ATTIVITÀ	2.028.623.437	1.955.500.993	1.981.814.085
CAUZIONE	6.000.000	6.000.000	6.000.000
TOTALE PAREGGIO	2.034.623.437	1.961.500.993	1.987.814.085
PASSIVITÀ			
FORNITORI	5.462.523	5.496.080	
FATTURE DA RICEVERE	3.060.000	3.060.000	
DEBITI DIVERSI	12.488.652	12.488.652	
RATEI PASSIVI	8.354.933	7.585.836	8.000.000
FONDO TFR	36.035.710	31.035.710	42.000.000
FONDO AMMORTAMENTO IMPIANTI	296.778.000	296.778.000	310.000.000
FONDO AMMORTAMENTO IMMOBILI	1.195.594.399	1.181.794.000	1.322.000.000
FONDO ONERI FUTURI	413.908.570	413.908.570	380.000.000
FONDO EDITORIA	3.354.145	3.354.145	
FONDO PASSIVITÀ	1.975.036.932	1.955.500.993	2.062.000.000
CAUZIONE	6.000.000	6.000.000	6.000.000
ECCEDENZA	53.586.505		
TOTALE A PAREGGIO	2.034.623.437	1.961.500.993	2.068.000.000

Bilancio della Società Letteraria di Verona al 31/10/2000

Stato Economico

	Consuntivo al 31/10/2000	Consuntivo al 31/10/99	Consuntivo al 31/10/2001
COSTI			
RETRIBUZIONI	73.580.536		
CONTRIBUTI	11.727.784		
TFR	5.000.000		
COSTO DEL PERSONALE	90.578.320	100.000.000	105.000.000
BIBLIOTECA	1.602.500	4.000.000	4.000.000
EMEROTECA	30.181.323	32.000.000	33.000.000
CONFERENZE	46.398.152	20.000.000	35.000.000
BOLLETTINO	5.600.300	7.000.000	6.000.000
ENEL TELECOM AGSM	21.874.930	32.000.000	33.000.000
PULIZIE	26.850.115	32.000.000	35.000.000
CANCELLERIA E STAMPATI	6.010.100	4.500.000	5.000.000
ASSICURAZIONI	22.086.947		
TASSE	6.112.250	30.000.000	35.000.000
SERVIZI BANCARI E POSTALI	114.700		4.500.000
VALORI BOLLATI	3.160.650	4.200.000	18.000.000
OBIETTORI	16.198.181	18.000.000	3.000.000
CONSIGLIO DICONSERVAZIONE	2.916.800	2.000.000	4.500.000
VARIE	4.552.141	4.000.000	10.000.000
COMPENSI PROFESSIONISTI	4.970.016	13.000.000	200.000.000
MANUTENZIONE MACCHINE MOBILI	4.284.720	190.300.000	
MANUTENZIONE IMPIANTI	456.000		
MANUTENZIONE IMMOBILI	22.914.399		
MANUTENZIONE ARREDAMENTO	5.604.000		
TOTALE COSTI	322.466.544	493.000.000	531.000.000
ECCEDENZA	53.586.505		
TOTALE A PAREGGIO	376.053.049		

RICAVI

CONFERENZE		10.000.000	5.000.000
UFFICIO NAZIONALE	16.198.181	19.000.000	18.000.000
PER IL SERVIZIO CIVILE		98.000.000	95.000.000
RICAVI DA SOCI ANNO IN CORSO	75.390.800		
VARIE SOCI	293.000		
MORA SOCI	1.551.800		
SOCI DA INCASSARE ANNO IN CORSO	11.000.000		
CONTRIBUTI PUBBLICI	84.997.500	100.000.000	130.000.000
CONTRIBUTI PRIVATI	152.851.190	80.000.000	120.000.000
UTILIZZO FONDO ONERI FUTURI		90.000.000	90.000.000
UTILIZZO FONDO EDITORI		6.000.000	6.000.000
INTERESSI ATTIVI	6.129.601	6.000.000	5.800.000
FITTI ATTIVI	26.755.466	29.000.000	29.000.000
VARIE	885.511	5.000.000	2.000.000
CONTRIBUTO COMUNE DI VERONA		50.000.000	50.000.000
TOTALE RICAVI	376.053.049	493.000.000	550.800.000

L'Amministratore
(Giangiacomo Reichenbach)

Notizie sui collaboratori di questo numero

Paola Azzolini critico letterario, giornalista, ha pubblicato volumi su Manzoni, Capuana, Alfieri, il Verismo. Ha collaborato ad alcune grandi opere sulla Letteratura Italiana (“Dizionario Critico della Letteratura Italiana Utet” “Letteratura Italiana Einaudi”). È in corso di stampa un volume sulle scrittrici italiane del novecento (Bulzoni, Roma). Scrive sulle pagine letterarie di alcuni periodici e collabora abitualmente alla pagina culturale del quotidiano “L’Arena”.

Alberto Battaglia insegna Lettere in un istituto superiore ed è attualmente professore a contratto degli insegnamenti di Tecnologie didattiche e Laboratorio di tecnologie didattiche presso la Scuola regionale di specializzazione Interateneo del Veneto nella sede universitaria di Venezia. Collabora anche col Dipartimento di Scienze dell’Educazione dell’Università di Padova nella gestione dei corsi di perfezionamento in “Multimedialità e didattica”. Giornalista pubblicista, è il direttore responsabile della rivista web “Iperstoria. Aggiornamento e didattica”. Ha pubblicato vari interventi su argomenti storici e didattici.

Roberto Bacci, regista e operatore culturale, ha fondato nel 1974 il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, importante laboratorio che si è avvalso tra l’altro della collaborazione di Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. Ha realizzato numerosi spettacoli, tra cui spicca per originalità la trilogia costituita da *Laggiù soffia* (1987), *Era* (1988), *In carne ed ossa* (1990). È stato direttore del Festival di Santarcangelo e di Volterrateatro.

Franco Ceradini abita a San Pietro in Cariano (Verona). Insegnante, ha collaborato col quotidiano *la Cronaca di Verona e della Provincia* e col settimanale *045*. È stato tra i fondatori della Libera Università Popolare della Valpolicella e da anni coordina la rassegna “Poesia in Valpolicella” e altre iniziative. Per l’editore Perrosini ha pubblicato nel 1999 il romanzo *Pulviscolo* e ha curato, nello stesso anno, il libro intervista *Il migliore dei mondi possibili*, di Giovanni Dusi.

Pippo Delbono, regista e attore, formatosi alla scuola dell’Odin Teatret e di Pina Bausch, ha esordito nel 1986 con *Il tempo degli assassini*. A partire da *Barboni* (1997) il suo teatro si è arricchito dell’apporto di emarginati (“matti”, barboni, extracomunitari), che hanno contribuito ad imprimere una felice e originale svolta poetica alla sua attività di autore e regista. Tra le creazioni più recenti *Guerra* (1998) ed *Esodo* (2000).

Rodolfo Di Giammarco, giornalista, è critico teatrale del quotidiano “La Repubblica”.

Arnaldo Ederle, poeta e critico, vive e lavora a Verona. Ha recentemente pubblicato *Cognizioni affettive, per le* Edizioni Empiria (2001); tra le altre pubblicazioni, *Paradiso* (1993), *Il fiore di Ofelia* (1984), *Vocativi e querele* (1981). Ha tradotto opere di Guglielmo d'Acquitania, Federico Garcia Lorca, Vernon Lee.

Giancamillo Ederle, studioso di Islam e Islamismo, si è laureato in Lingua e letteratura araba presso l'Università degli Studi di Venezia, con la quale in passato ha collaborato. Ha ottenuto il Master in “Studi sul Medio Oriente - Fattore etnico-religioso e Sistemi politici nello Scacchiere Mediorientale” presso l'Università degli Studi di Urbino.

Gabriele Lavia, attore e regista. Segnalatosi fin dagli anni Sessanta come interprete attento a cogliere le più riposte e inquietanti sfumature psicologiche dei personaggi, da regista ha prediletto Shakespeare, Strindberg, Cechov e Dostoevskij. Tra i suoi allestimenti *Otello* (1975), *Amleto* (1978), *Il giardino dei ciliegi* (1995), *Scene da un matrimonio* (1997), *Una donna mite* (1999). Ha firmato anche regie liriche e cinematografiche.

Judith Malina, attrice e regista statunitense, allieva di Erwin Piscator, nel 1948 ha fondato assieme al marito Julian Beck il Living Theatre, uno dei gruppi più rivoluzionari ed influenti del teatro del Novecento. Oltre ad essere stata interprete di grande intensità di molti spettacoli (memorabile tra tutti l'*Antigone* da Brecht del 1967), ha svolto costantemente attività organizzativa e registica, continuando a dirigere il Living dopo la morte di Beck.

Renata Molinari è critico teatrale e docente di Drammaturgia presso l'Università Cattolica di Milano e la Scuola d'Arte Drammatica “Paolo Grassi”. Fa parte della redazione de “il Patalogo”. Come “dramaturg”, ha svolto interventi di scrittura scenica in spettacoli di Federico Tiezzi, Thierry Salmon, Giorgio Barberio Corsetti.

Paolo Puppa, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Venezia, collaboratore di varie riviste specializzate come “Hystrio” e “Sipario”, ha pubblicato numerosi saggi, tra cui *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* (1990). Come “dramaturg” e consulente ha collaborato con Gabriele Lavia, Giorgio Albertazzi, Valeria Moriconi. Ha pubblicato raccolte di monologhi teatrali, tra le quali *Venire, a Venezia* (2000) e *Famiglie di notte* (2000).

Hanon Reznikov, regista statunitense, ha affiancato Judith Malina alla guida del Living Theatre, coordinandone l'attività e firmando la drammaturgia e la regia di spettacoli come *The Tablets* (1989), *The Zero Method* (1992), *Utopia* (1995), *Il complesso capitale* (1999).

Franco Ruffini, docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Roma Tre, fa parte dell'équipe scientifica dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Si è occupato della scena rinascimentale e ha pubblicato importanti studi sul teatro del Novecento, tra cui *Teatro e Boxe* (1994) e *I teatri di Artaud* (1996).

Michele Sambin, regista, musicista e pittore, esordisce nel campo delle arti figurative, rivelando uno spiccato interesse per l'incontro di diversi linguaggi artistici (pittura, musica, video-art, performance). Nel 1980 fonda il Tam Teatro Musica, di cui cura la gran parte delle regie. Tra i suoi allestimenti recenti *1995... 2995... 3965* (1995), su musica di Marco Stroppa, e *Sogno di Andrej* (1999).

BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA

2000

Sommario Bollettino della Società Letteraria 2000; Introduzione, *Giambattista Ruffo*. DALLA GUERRA; Nota della curatrice, *Maria Geneth*; Dalla guerra vera alla guerra che non c'è, *Adriana Cavarero*; Vita e morte, natura e cultura, *Emanuela Donini*; Il diritto, la guerra e la costituzione, *Pedrazza Gorlero*; Perché Salomone, *Manuela Fraire*; La balcanizzazione della ragione, *Rada Ivekovic*. COSCIENZE DELLA SHOAH; Nota di Philippe Mesnard; La costruzione della "pedagogia della Shoah" tra imperativi e paradossi, *intervista a Emma Schnur*; L'atto memoriale nell'epoca di Internet, *intervista a Régine Robin*; Memorie grigie, *intervista a Tzvetan Todorov*; Generazioni e destini: il ricordo della Shoah in Ungheria, *intervista a Imre Kertész*; Israele e il senso della memoria dell'Olocausto: il punto di vista di un nuovo storico, *intervista a Tom Segev*; Memorie che emergono, memorie che configgono nell'Italia della "Seconda Repubblica", *Carlo Saletti*. RISCONTRI; La città si racconta, *Paola Azzolini*. BIBLIOTECA; Nota della curatrice, *Daniela Brunelli*; La biblioteca, *Renato Nisticò*; Elenco dei libri acquistati (1996-1999). Notiziario Sociale; Elenco cariche sociali anno 1999/2000; Bilancio Società Letteraria – anno sociale 98/99. Stato patrimoniale; Bilancio economico Società Letteraria – anno sociale 98/99. Conto economico; Notizie sui collaboratori di questo numero; Bollettino della Società Letteraria.

1998-99

Sommario Bollettino della Società Letteraria 1998/1999; Introduzione, *Giambattista Ruffo*, MUOVERE GUERRA AI CIVILI; Nota del curatore, *Carlo Saletti*; Stragi di civili nell'Italia occupata e resistenza. Alcuni aspetti storiografici, *Paolo Pezzino*; Ricordare le stragi: il 1944 in Toscana, *Giovanni Contini*; Ricordare le stragi: Roma e le fosse Ardeatine, *Alessandro Portelli*; Il punto sulle stragi naziste cinquantacinque anni dopo, *Paolo Paoletti*; Il crimine il patire, la trama della scrittura, *Frediano Sessi*; GIUSEPPE PICCOLI. DEL CORPO E DELL'ANIMA; Nota del curatore, *Arnaldo Ederle*, Il fiore e la stanza, *Arnaldo Ederle*; Per una sistemazione critica dell'opera di Giuseppe Piccoli, *Maurizio Cucchi*; Orgeo nella poesia di Piccoli, *Giulio Galetto*; Antologia. BIBLIOTECA. Nota della curatrice, *Daniela Brunelli*; Il fondo antico, *Donato Giri*; Elenco dei libri acquistati o donati (1993-1995). Notiziario sociale. La ristrutturazione della Società Letteraria di Verona. Situazione e prospettive, *Giambattista Ruffo*; Completamento dei lavori. Relazione tecnica illustrativa, *Giovanna Menegazzi*; Elenco cariche sociali – anno 98/99; Bilancio – anno sociale 97/98 – Stato patrimoniale; Bilancio anno sociale 97/98 – Conto economico.

Dicembre 1997

LA FABBRICA DELLA NAZIONI, a cura di Alberto Battaglia: *Etnia e processi identitari: uno sguardo antropologico*, Ugo Fabietti; *Identità, politica e cultura nella definizione della questione settentrionale*, Roberto Biorcio; *La fabbrica delle nazioni*, Alberto Battaglia; *Economia globale e trasformazioni demografiche: gli inciampi dello localismo*, Bruno Anastasia e Giancarlo Corò EUGENIO MONTALE IL POETA E L'UOMO NEL CENTENARIO DELLA NASCITA, a cura di Arnaldo Ederle: *Prolusione*, Arnaldo Ederle; *L'uomo Montale*, Maria Luisa Spaziani; *Rileggendo i "Mottetti"*, Silvio Ramat; *Introduzione alla seconda giornata del Convegno*, Arnaldo Ederle, *Montale giornalista*, Giulio Nascimbeni; *Oscurità e chiarezza in Montale: chiose e congetture su Ballata scritta in una clinica*, Fernando Bandini; *Montale la poesia e il melodramma*, Gilberto Lonardi; Conclusione Arnaldo Ederle. RICORDO DI EDDA SQUASSABIA, a cura di Paola Azzolini: *Edda, un congedo discreto*, Paola Azzolini; *Tre poesie*, Edda Squassabia. RICONTRI. *Luzi e Bertolucci: soglie della poesia*, Giulio Galetto; *Il problema del lavoro*, Giovanni Dusi; *Il tempo degli assassini e degli indifferenti*, Carlo Saletti. NOTIZIARIO SOCIALE Elenco cariche sociali – anno 97/98; Bilancio – anno sociale 96/97 – Stato patrimoniale; Bilancio anno sociale 96/97 – Conto economico.

9, dicembre 1996

CULTURA DELLA DIVERSITÀ, a cura di Francesco Monicelli: *La gaia utopia*, Gianni Vattimo; *Essere omosessuale e cattolico(a) oggi. Anormalità e obbedienza alla fede*, Pascal Janin; *L'identità omosessuale come esperienza di realizzazione del Sé*, Stefano Donini; *Heinz Dormer: la testimonianza di un triangolo rosa*, Andreas Sternweiler; *Uscire fuori*, Gianni Rossi Barilli; STORIA E NARRAZIONE, a cura di Roberto Cagliero: *Storia e scrittura*, Roberto Cagliero; *Storia e romanzo*, Sergio Atzeni; *Fisicità, temporalità e dimensione pubblica: alcuni spunti per un confronto tra storia e letteratura*, Oliviero Bergamini; *Memoria e techne*, Giovanni Bonirotti; *Storia ufficiale e storia frammentaria nel giornalismo di guerra: il Vietnam di Michael Herr*, Stefano Rosso; *Lacrime di un pagliaccio*, Roben Coover; *Storie postcoloniali*, Annalisa Oboe; *Romanzo analitico e storia*, Paolo Chiari e Federico Rocca; *Sporcarsi le mani con la storia*, Frediano Sessi; *Una selezione bibliografica*, Roberto Cagliero. INTERPRETAZIONE LA MUSICA, a cura di Albertina Dalla Chiara: *Una possibile introduzione, per appunti, alla teoria e alla storia dell'interpretazione musicale* Guido Salvetti; *Mestieri e arte del direttore d'orchestra*, Paolo Rossini; *L'anelito all'infinito e il ripensamento della forma classica: le due anime del Romanticismo musicale tedesco*, Paolo Fenoglio. FEDERICO GARCIA LORCA. TRE CONVERSAZIONI RADIOFONICHE E UN'INTERVISTA, a cura di Arnaldo Ederle: *La voce salvata*, Arnaldo Ederle; *Conversazioni argentine*, Federico Garcia Lorca; *Garcia Lorca e il teatro. Ricordi di Buenos Aires. Un'intervista*. RICONTRI: *Da Ford a Bossi*, Alberto Battaglia; *M. politica e delitti nell'Italia del Novecento*, Giulio Saletti; *Il Tibet e gli insegnamenti del Dalai Lama*, Massimo Dusi; *Gli inferni, i purgatori, i paradisi della dipendenza*, di Achille Saletti; *Editori e poesia a Verona*, Paola Azzolini.

Sommario

Sei anni ai due secoli, *Alberto Battaglia*
Introduzione, *Giambattista Ruffo*

I percorsi della regia

Nota del curatore, *Nicola Pasqualicchio*
I percorso. Judith Malina e Hanon Reznikov
II percorso. Gabriele Lavia e Rodolfo Di Giammarco
III percorso. Roberto Bacci e Franco Ruffini
IV percorso. Pippo Delbono e Renata Molinari
V percorso. Michele Sambin e Paolo Puppa

Poesia in Valpolicella

Se la porta è aperta. Pensieri su "Poesia in Valpolicella" e sulla poesia, *Franco Ceradini*
Inediti
Lina Arianna Jenna, Mariangela Gualtieri, Alda Merini, Giovanni Raboni, Silvio Ramat
"Oh me diviso". Poema drammatico in tre parti, *Arnaldo Ederle*

Pagine critiche

Variazioni sull'"Infinito": esercizio di lettura
tra Foscolo, Leopardi e Zanzotto, *Paola Azzolini*

Culture

Islam. Fede e Potere, *Giancamillo Ederle*

Riscontri

Destinazione Auschwitz. Elementi di critica ipertestuale, *Alberto Battaglia*
Poesia, arte e satira nelle riviste veronesi di inizio Novecento, *Paola Azzolini*
Le «Cognizioni affettive» di Arnaldo Ederle

Biblioteca

Per la storia del giornalismo veronese dell'Ottocento, *Daniela Brunelli e Fabrizio Bertoli*
Giornalismo veronese I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
Ma quanto pesano i chilometri in biblioteca?, *Daniela Brunelli*

Notiziario sociale

Elenco cariche sociali e Bilancio Società Letteraria
Notizie sui collaboratori di questo numero
Bollettino della Società Letteraria. Sommario degli ultimi numeri