

QUESTIONE MERIDIONALE E TRANSMEDIALITÀ



QUADERNI DEL PENS

Numero 8, 2025

QUESTIONE MERIDIONALE E TRANSMEDIALITÀ



Università del Salento

QUADERNI DEL PENS

Numero 8, 2025

**QUESTIONE MERIDIONALE E
TRANSMEDIALITÀ**

A cura di Simone Giorgio, Giulia Pellegrino, Valeria Tettamanti



2025

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture

Collana Peer review diretta da Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana «QUADERNI DEL PENS» vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento, Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgio (Università del Salento, Italy)

Comitato Scientifico

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Raoul Bruni (Cardinal Stefan Wyszyński University – Varsavia)

Riccardo Castellana (Università di Siena)

Carmen van den Bergh (Leiden University)

Paolo Giovannetti (Università di Milano IULM)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Maria Caterina Paino (Università di Catania)

Beatrice Stasi (Università del Salento)

Comitato di redazione: Elena Chironi, Elettra Danese, Davide Dobjani,
Giulia Pellegrino, Anna Ronga

© 2025 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-243-9

DOI: 10.1285/i2611903xn8

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

SIMONE GIORGIO
GIULIA PELLEGRINO
VALERIA TETTAMANTI

Premessa

Il numero 8 (2025) della collana «Quaderni del PENS» si propone di intercettare due indirizzi di ricerca quanto mai fecondi negli ultimi anni: gli studi sulla “questione meridionale”, portati avanti, tra gli altri, da David Forgacs, Marco Gatto e Dagmar Reichardt, e le ricerche sulla transmedialità, condotte ad esempio da Giuliana Benvenuti e Jan Baetens. La questione meridionale, sganciata da un’ottica esclusivamente tematica, dal deleterio contenutismo culturalista oggi in voga e dall’indagine delle sole corrispondenze mimetiche fra testo letterario e realtà meridionale, è posta quindi come un problema di immaginario (*imagologie*)¹: è necessario storicizzare, in un’ottica costruttivista, un insieme di percezioni, presupposti e schemi di rappresentazione legati all’immagine del Mezzogiorno e dei suoi rapporti col Nord Italia e con l’estero. Termine strutturale della cultura europeista, nazionalista e borghese fin dalla formazione dello Stato unitario², la questione meridionale, costantemente ridisegnata da espressioni letterarie e iconografiche, interroga non soltanto le variazioni diatopiche e i confini di una geografia immaginaria, ma anche la regolazione diastratica fra gruppi sociali e interessi divergenti.

Negli ultimi anni, la critica ha evidenziato una vera e propria svolta antropologica della letteratura contemporanea a tema meridionale o meridionalista³, in cui viene rafforzata l’«identità del Meridione come uno spazio in movimento fatto di scambi e antitesi, scontri e relazioni»⁴. In linea con queste nuove prospettive di ricerca, il presente volume intende intersecare un tema – la questione meridionale – e

¹ L’*imagologie*, declinazione interna dell’approccio comparatista, tenta di problematizzare le immagini letterarie, iconografiche, fotografiche e filmiche dell’“esotico”, del “tipico”, del “pittoresco” e, più generalmente, dell’*étranger* (nella doppia accezione francese di “straniero” e “sconosciuto”), scomponendo analiticamente le differenze culturali inerenti al contesto di produzione e di ricezione di tali rappresentazioni. Per una definizione sintetica, rimandiamo a Y. CHEVREL e Y.-M. TRAN GERVAT, *Guide pratique de la recherche en littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 59.

² N. MOE, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 2002.

³ Cfr. D. FORGACS, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015; R. CASTELLANA, *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci, 2022; M. GATTO, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023.

⁴ Vedi F. MOLITERNI, *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2024.

un approccio critico che è anche pratica di creazione e riscrittura – la transmedialità: così provando a cogliere spunti di carattere epistemologico (riflettere sul discorso meridionale o meridionalista e sulle premesse alla base della storia culturale e letteraria del Sud) e metodologico (individuare strumenti di ricerca e prospettive di lavoro in linea con le sfide poste dall'attualità).

Nei decenni successivi all'Unificazione, la questione del Mezzogiorno è «un tema favorito, che ha dato vanto di profondità a chi ne ha descritti, sfrondando, i malanni così visibili»⁵, per riprendere la formula provocatoria del socialista meridionalista Ettore Ciccotti. Questa costituisce infatti un oggetto privilegiato di riflessioni e rappresentazioni, specialmente veriste, in cui l'immagine di un Sud “iperlocalizzato” convive con quella di un Sud “plurale”, inteso come marginalità globale estendibile oltre il paradigma italiano Nord-Sud. Attraverso questi testi, l'immagine di un meridione esotico e pittoresco promossa dalle collane dell'editore Treves coesiste con quella di un sud mafioso e minaccioso preponderante nelle inchieste amministrative di Franchetti e Sonnino o nei romanzi di Francesco Mastriani: un contesto in cui per altro l'élite intellettuale meridionale, da Verga a Capuana, accentua un atteggiamento ambivalente, oscillante tra il plauso per un'«italianità onnicomprensiva»⁶ connessa a una visione radicale dello statalismo di Silvio Spaventa e Francesco De Sanctis, e l'amarezza per le falle, le incompiutezze e le derive repressive del processo di unificazione, esacerbate dallo scandalo della Banca Romana e dall'*affaire* Notarbartolo. Si profilano dunque già nella produzione ottocentesca posizioni culturali “*in-between*”⁷ in cui si riflettono traiettorie sociali segnate da un *habitus* scisso, dalla propensione alla trasgressione, dalla decostruzione e ricostruzione dell'identità personale e collettiva⁸.

Solchi, questi, in cui germineranno, seppur in modi diversi, le opere letterarie, saggistiche, artistiche del Novecento e oltre (si pensi all'attività di Alessandro Leogrande), a partire dalle operazioni seminali condotte da Ernesto de Martino, nell'ottica di un superamento delle letture “illuministiche” o “positivistiche” del Sud e sul Sud. Da un lato, lo studioso adotta strategie interdisciplinari che attingono in modo eterodosso a varie forme di sapere (dal marxismo alla psicanalisi fino all'esistenzialismo e allo storicismo crociano). D'altro canto, assume una postura che si pone al tempo stesso come radicalmente non-oggettivante e come storiograficamente politica, laddove gli oggetti antropologici che prende in esame,

⁵ R. VILLARI, *Il Sud nella storia d'Italia: Antologia della questione meridionale*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

⁶ C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno: Verga Capuana De Roberto Pirandello Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 23.

⁷ A. VIRGA, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017, p. 14.

⁸ R. HOGGART, *La Culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre. Traduit de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et par Jean-Claude Passeron*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

prevalentemente storico-religiosi, non sono trattati come meri documenti o strumenti di una scienza a loro estranea, ma come archivi viventi, “sopravvivenze” warburghiane, e sottratti infine all’etnologia borghese che naturalizza i rapporti di dominazione tra popoli “storici” e “naturali”, tra egemoni e subalterni⁹. L’attitudine intellettuale di de Martino, capace di unire in un pensiero organico elementi provenienti da aree culturali diverse, è confermata, da un lato, dalla rielaborazione peculiare del lessico gramsciano¹⁰; dall’altro, dal debito verso il Levi del *Cristo si è fermato a Eboli*, dimostrata dalla frequenza dei riferimenti alla sua opera negli scritti demartiniani degli anni Quaranta¹¹.

Se alla metà del XX secolo, l’interdisciplinarietà si configura quindi come approccio – talvolta pionieristico – ai testi che hanno per oggetto il Sud, a partire dagli anni Cinquanta il sorgere della società dei consumi, lo sviluppo tecnologico, l’interdipendenza fra campo letterario e campo mediatico comportano ampie ricadute su tipi di medialità diverse, incoraggiate da questi stessi fenomeni. Lo stesso *Cristo si è fermato a Eboli* è stato trasformato, nell’epoca del cinema civile, in un vero e proprio film narrativo (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979, di Francesco Rosi), da saggio autobiografico qual era in partenza.

Negli ultimi decenni, la nozione di transmedialità si profila *in primis* come una pratica di creazione tipica di qualsiasi produzione artistica: il carattere ibrido delle fonti e dei modelli testuali e audiovisivi convive con l’integrazione di elementi paratestuali come fotografie, *scripts* e pubblicità. In questo senso, la questione meridionale offre probabilmente un caso esemplare, e i testi che ne trattano risultano giocoforza impostati su un «intreccio di ricerca e di immaginazione»¹², che trae beneficio dalla possibilità di lavorare su regimi semiotici diversi, come letteratura, cinematografia, fotografia. Ma la transmedialità coincide anche con una prospettiva critica che segue da vicino la metamorfosi delle forme e dei media, che ripercorre a stretto giro la «circolarità fra produzione e consumo»¹³ e può infine proporre una nuova intelligibilità storica e storiografica della questione meridionale. Alla luce di queste

⁹ E. DE MARTINO, Prefazione e Introduzione, in *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al piano di Maria*, a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2021, pp. 3-5 e 7-14. Vedi anche F. LESCE, «De Martino e le plebi d’Europa. Per una storiografia del mondo subalterno», *Laboratoire italien*, 33/2024, <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/13022>; DOI: <https://doi.org/10.4000/12ylm>, consultato il 13/12/2025.

¹⁰ Cfr. G. PIZZA, *Gramsci e de Martino. Appunti per una riflessione*, in «Quaderni di teoria sociale», luglio 2013, pp. 77-121.

¹¹ Cfr. E. DE MARTINO, *L’opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla «Spedizione in Lucania»*, a cura di C. Gallini, Lecce, Argo 1996; ID., *Sud e magia. Edizione speciale con le fotografie originali di F. Pinna, A. Gilardi e A. Martin e con l’aggiunta di altri testi e documenti del cantiere etnologico lucano*, a cura di F. Dei e A. Fanelli, Roma, Donzelli, 2015.

¹² Cfr. G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

¹³ Cfr. EAD., *La letteratura nel sistema mediale contemporanea*, in EAD. (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 3-71.

premesse, il fascicolo intende indagare i modi in cui la transmedialità può diventare essa stessa «un punto di vista autonomo»¹⁴ sul Sud e sulla questione meridionale, integrando gli studi sulle minoranze, il femminismo e l'ecologia, e verificare in che misura la creazione transmediale, e la prospettiva critica che ne consegue, riescano a tracciare un *continuum* di variazioni culturali sul Sud.

Nel saggio d'apertura, *La memoria dell'acqua. Figure del soprannaturale tra Sicilia e Friuli*, Daniela Bombara ed Ellen Patat propongono la disamina di prodotti cinematografici, letterari e teatrali che abbiano al centro figure acquoree del folklore delle due regioni menzionate nel titolo, per rivelarne le tangenze inattese. L'analisi è condotta in dialogo con il «pensiero meridiano» di Franco Cassano, che, pur germogliando dalle indagini sul Sud italiano e sul Mediterraneo, si fonda su categorie non strettamente geografiche, bensì epistemologiche e relazionali: il paesaggio, nell'interpretazione del sociologo barese, assume infatti centralità non solo in quanto ambiente fisico, ma anche come riserva di memoria, testimonianza di stratificazioni culturali e contaminazioni, spazio di negoziazione con i limiti imposti dall'ambiente, che preserva la lentezza e la persistenza dei saperi respingendo la foga produttivista tipica della modernità. In questa prospettiva, riutilizzando in maniera estensiva la categoria sopra citata, le due autrici sostengono che anche il Friuli, apparentemente distante dalla Sicilia per geografia e immaginario, possa essere considerato, nella sua «marginalità dinamica», un contesto storicamente e antropologicamente 'meridiano': regione di frontiera, segnata da memorie di passaggi, mescolanze e traumi, nonché spazio di resistenza alle logiche attossicanti della modernità. Le creature sovranaturali che popolano le tradizioni siciliane e friulane si delineano come figure di confine, incarnazioni di un'antropologia del paesaggio fondata sul timore e sul rispetto verso le forze naturali, ma anche espressione di un fantastico sovversivo, in quanto proiezioni di forze storiche e socioeconomiche superiori o estranee all'individuo, percepite per questo come lesive e oppressive.

Il secondo contributo, *Il Settecento e la "questione meridionale": percorsi di cinema, memoria e rappresentazione*, firmato da Milena Sabato, si dispiega intorno a tre nuclei tra loro connessi: la rivalutazione del Settecento come momento cruciale della formazione del divario nord-sud, alla luce delle interpretazioni proposte da Giuseppe Galasso; la rappresentazione cinematografica del Mezzogiorno settecentesco, tra enfasi del folklore borbonico e della tragedia della rivoluzione del 1799 da un canto, e banalizzazione di dinamiche socio-economiche complesse dall'altro; il confronto tra i prodotti cinematografici e i nuovi prodotti interattivi e digitali che, proprio tramite l'osmosi tra materiali, linguaggi e media diversi, nonché grazie a nuovi modelli di fruizione da parte del pubblico, possono contribuire a riconfigurare la storia del

¹⁴ F. CASSANO (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Settecento meridionale, restituendone la complessità e propiziando il superamento di stereotipi consolidati.

In *Narrazioni transmediali delle storie delle brigantesse del Risorgimento*, Laura Fournier-Finocchiaro analizza diverse forme di rappresentazione delle donne combattenti meridionali risorgimentali, con un focus particolare sulle brigantesse, oggetto di raffigurazioni già nella pittura romantica, nonché – dopo il compimento del processo di unificazione – personaggi centrali nelle opere letterarie dedicate al brigantaggio, e infine oggetto di spettacolarizzazione tramite la diffusione di disegni e fotografie in formato *carte-de-visite*. Le rappresentazioni ottocentesche tratteggiano le donne di brigante come protettrici indomite dei mariti guerriglieri e della loro prole, solo occasionalmente armate ma rigorosamente in corsetto e abiti tipici, in una sostanziale reduplicazione degli stilemi patriarcali che relegavano la donna in una posizione di marginalità o a mansioni di cura. A queste si affiancano, durante la guerra al brigantaggio, immagini ‘propagandistiche’ in cui invece le brigantesse vengono mostrificate, dipinte come moralmente e sessualmente deviate, attraverso un’operazione di ‘mascolinizzazione’ che solo apparentemente ribalta lo stereotipo precedente, veicolando l’idea che una donna possa ricorrere alla violenza solo nel caso di una devianza patologica che ostacola il normale processo di femminilizzazione. Alla luce di questi precedenti, l’autrice esamina la reinterpretazione delle storie delle brigantesse nella letteratura e nel cinema contemporanei, distinguendo i casi in cui si è tentato di ricostruire un quadro sfaccettato, storicamente attendibile e verosimile, da quelli in cui si verifica o una spettacolarizzazione del corpo femminile, o una rappresentazione anacronistica, genuflessa al politicamente corretto, in cui le brigantesse vengono dipinte come protofemministe animate dal progetto di lottare contro la violenza di genere: dalla messe dei cliché ottocenteschi germinano dunque immagini e narrazioni che, anche quando sono in apparente antitesi, o persino in aperta polemica, rispetto all’iconografia ottocentesca, spesso sono altrettanto prone a operazioni di «propaganda politico-culturale».

In un terreno di indagine affine, sebbene cronologicamente distante, si muove Lara Maria Bitter che, ne *La “nuova terrona” – il femminismo intertestuale nel Mezzogiorno della Portalettere di Francesca Giannone*, analizza le modalità in cui i riferimenti intertestuali e intermediali presenti nell’opera cooperano a produrre un’agglutinazione tematica relativa alla questione meridionale e alle sue intersezioni con la questione di genere. Particolare attenzione viene riservata chiaramente ad Anna, la protagonista, settentrionale trapiantata in un paesino del Leccese, e alla sua capacità di superare non solo la distanza simbolica tra Nord e Sud, ma anche i limiti di genere, rappresentando una ‘nuova terrona’, orgogliosa di essere una donna emancipata meridionale.

I quattro saggi qui brevemente presentati sono affiancati da due interviste. Nella prima, Carlo D’Amicis, autore de *La guerra dei cafoni* e Davide Barletti, co-regista (con Lorenzo Conte) del film omonimo, spiegano perché abbiano deciso di

ambientare lo scontro di classe tra due bande di ragazzini in un contesto meridionale e in che modo abbiano connotato i luoghi rappresentati. Per quanto il paesaggio romanzesco e quello filmico siano molto diversi – fortemente antropizzato e dunque marcato dalla dimensione dell’adulterità il primo, molto più rarefatto, più metafisico che realistico il secondo –, le scelte di entrambi gli autori risultano orientate da uno stesso obiettivo: rappresentare un Salento-isola, collegato a un’entità territoriale e culturale più ampia, ma al contempo spazio liminale e marginale, lontano dai cliché e dalle rappresentazioni patinate che oggi si producono di questo luogo. Il Sud diventa dunque nella sua perifericità un luogo paradigmatico, uno spazio eccentrico, in costante controtempo, in cui le novità e le mode arrivano differite e vige un regime di strutturale ambiguità tra antico e moderno: proprio il perdurare di logiche “arcaiche”, la persistenza della tradizionale divisione tra “cafoni” e “signori” fanno sì che l’arrivo di *Cuginu* – personaggio che emblemizza l’avvento della società dei consumi e dell’omologazione, nonché il potere di seduzione esercitato dalle sirene del benessere economico – inneschi un cortocircuito identitario che in un’altra ambientazione, in un altro contesto socio-economico, non avrebbe potuto essere così dirompente.

Un’analoga operazione di rarefazione e al contempo condensazione simbolica delle ambientazioni è quella condotta da VicoQuartoMazzini, compagnia di teatro indipendente che ha portato in scena la riduzione teatrale de *La ferocia* di Nicola Lagioia: nell’intervista che chiude la sezione monografica dell’ottavo numero dei «Quaderni del Pens», il collettivo spiega la scelta di rinunciare ai plurivoci esterni baresi presenti nel romanzo, rappresentando una storia d’interni. Tutto infatti si svolge in casa Salvemini, che a sua volta è uno spazio astratto, anti-realistico, più simile a un rustico di campagna mai terminato che a un’abitazione reale. La scomparsa di Clara e le vicende del microcosmo familiare sono il riflesso e al contempo la declinazione privata e periferica di storture pubbliche e sistemiche, ossia di più ampie dinamiche socio-economiche che innervano il cronotopo romanzesco. La famiglia Salvemini assolve dunque a una funzione che potremmo definire sineddotica, al pari di quella rivestita dall’ambientazione meridionale. Per VicoQuartoMazzini, infatti, il Sud nello spettacolo assume «la forza di una sineddoche», poiché le contraddizioni italiane a Sud si estremizzano, mostrandosi «in tutta la loro ferocia». Quest’operazione autoriale condivide con quella di D’Amicis e Barletti l’obiettivo di superare la rappresentazione stereotipata della Puglia da cartolina e di ribaltare i luoghi comuni imperanti sul Meridione. Non a caso sul comodino dell’araldo Sangirardi (che nella riduzione teatrale svolge il ruolo di voce narrante e al contempo di coscienza critica) sta un libro icastico: *Il pensiero meridiano* di Cassano, che era stato già evocato nel primo saggio di questo volume e che, come già precisato sopra, si propone la decostruzione e il rovesciamento degli stereotipi radicati sul Sud.

Il riferimento alla teoria di Cassano, che per ragioni almeno apparentemente fortuite si ritrova nel primo e nell’ultimo degli interventi qui proposti, ci sembra

dunque l'ideale chiusura del nostro cerchio. Un cerchio che tuttavia, per converso, vuol restare aperto: i contributi di questo numero monografico, pur sondando terreni di ricerca molto diversi tra loro, ambiscono infatti a scardinare e ad 'aprire', proprio grazie a un approccio transmediale, lo sguardo, i metodi d'indagine e le riflessioni sulla questione meridionale, e si pongono in dialogo con la seconda parte del fascicolo, che ospita le sezioni «Riaprire gli archivi» e «PENS Papers». Nella prima, Marianna Pandinelli, nel saggio *Luoghi per una poesia diffratta: il caso «Salvo Imprevisti» 1973-1978*, esplora il dibattito critico che animò questa rivista fiorentina nella seconda metà degli anni Settanta, con una particolare attenzione verso la dimensione sociale e politica della poesia. La studiosa ricostruisce, con puntualità e rigore, l'evoluzione degli interventi sociologici e politici apparsi su questa rivista; ne ripercorre la fortuna e le scelte editoriali, sottolineando come essa rappresentò una sede efficace, per quanto ormai poco nota al pubblico, per affrontare diverse tematiche sociali del periodo. È da evidenziare, a tal proposito, l'inchiesta sulla questione meridionale, che trovò ospitalità sulle pagine di questo ciclostilato e che rappresenta una preziosa testimonianza del modo con cui ci si accostava alla materia nel decennio degli anni Settanta. Il saggio di Fabio Moliterni che compone la sezione «PENS Papers», intitolato *«Scrivere qualcosa su di loro»*. Le nozze di Gaza di Ibrahim Nasrallah, ci invita idealmente, attraverso la lettura di questo romanzo palestinese, a riflettere su come la rarefazione dello spazio e la pluralità di risorse intellettuali e stilistiche, che spaziano dall'area della non fiction a quella della fabulazione polifonica, superino i confini tradizionalmente assegnati alle periferie culturali dell'Occidente e si facciano mezzi espressivi propri di tutti i Sud del mondo, sottolineando la loro capacità di farsi carico delle istanze di chiunque – in ogni luogo – sia oppresso. Il riferimento a un evento di stringente attualità come il conflitto in Palestina chiude questo numero dei «Quaderni del PENS» e lega idealmente la questione meridionale alle questioni del nostro tempo, nella speranza che – attraverso la lettura di questi saggi – si renda evidente una delle funzioni principali della critica, quella di riuscire a pensare in maniera problematica e stratificata il mondo contemporaneo.

QUESTIONE MERIDIONALE E TRANSMEDIALITÀ

DANIELA BOMBARA
ELLEN PATAT

La memoria dell'acqua. Figure del soprannaturale tra Sicilia e Friuli

1. Introduzione

La Sicilia e il Friuli, pur geograficamente lontani e apparentemente distanti per contesti ambientale, storico e linguistico, condividono la medesima vocazione liminale, configurandosi come soglie di transizione; di fatto, se il Friuli è identificabile quale «porta a Oriente del nostro paese», poiché da esso «filtrano e si mescolano le correnti del Mediterraneo e i venti visionari¹» provenienti dall'Europa centro-orientale, la Sicilia può a buon diritto essere intesa, seguendo lo spirito del pensiero meridiano di Franco Cassano², «porta a Meridione», snodo imprescindibile dello stesso Mediterraneo, punto di contatto e mediazione tra Europa e il mondo arabo-africano. Questi due territori presentano inoltre un'affine situazione di marginalità nel contesto nazionale – il Friuli contadino rispetto al Nord industriale, la Sicilia meridione arretrato in confronto all'Italia; considerarli in uno studio comparato comporta quindi un arricchimento e una “provincializzazione” del pensiero simbolico dominante europeo, facendovi confluire l'immaginario delle periferie geografiche e culturali³.

I due territori, spazi dinamici e porosi, sono crocevia di incontri e luoghi di mescolanze, segnati da conflitti di frontiera e profonde contaminazioni culturali e linguistiche, tra i cui confini, nel tempo, sono andati stratificandosi civiltà e saperi,

¹ M. DAVINI, *101 storie sul Friuli che non ti hanno mai raccontato*, Roma, Newton Compton, 2013, p. 7.

² F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza, 2021 [ed. digitale]. Il “pensiero meridiano” di Cassano, pur nascendo dall'analisi del Sud italiano e del Mediterraneo, si fonda su categorie che non sono strettamente geografiche, bensì epistemologiche e relazionali: la valorizzazione della memoria e delle stratificazioni culturali, la coscienza dei limiti imposti dall'ambiente, la centralità della lentezza rispetto alla frenesia produttivista, l'apertura alla contaminazione come ricchezza. In questa prospettiva, optando per un uso estensivo e consapevole della categoria cassaniana, il Friuli può essere considerato, nella sua “marginalità dinamica”, un contesto “meridiano” per condizione storica e antropologica.

³ F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 7. Per la significatività delle culture e ideologie “decentrate” è fondamentale D. CHAKRABARTY, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

rendendo queste terre un laboratorio di ibridazione senza pari, fra classicità e modernità, paganesimo e mondo cristiano, natura e cultura.

Un paese che fino a ieri visse in sé e per sé, sotto dominazioni straniere, a contatto solo di non sempre gradite genti, ciascuna delle quali lasciò tracce visibili del suo passaggio e delle sue fermate; un paese [...] dove si formarono come tanti strati di tradizioni, storia parlata e non mai scritta, questo paese offre materia non ordinaria d'indagine e di critica⁴.

Giuseppe Pitрэ ha documentato un vasto patrimonio di tradizioni folkloriche siciliane legate al soprannaturale, vissuto con drammatica intensità da un popolo che percepisce le presenze dell'oltremondo come riflesso segreto delle proprie paure e angosce. All'altro estremo della penisola, la stessa intensità è rilevata anche da Valentino Ostermann, impegnato in un lavoro analogo a quello dello studioso siciliano sul fronte friulano⁵. Il senso di oppressione scaturito da tali convinzioni, che attingono tanto dalla «vita extramondiale⁶» quanto dalla quotidianità, rispecchia l'ingiustizia di un corpo sociale che tormenta i più deboli, in una continuità che affonda le radici nel mondo classico⁷.

Nella complessa e sfaccettata cornice delle tradizioni folkloriche, un immaginario tra i più arcaici interessa l'acqua dolce, i suoi culti e i personaggi soprannaturali; centrale nella memoria culturale dei popoli, esso evidenzia una continuità «dalle pratiche rituali del mondo pagano ai riti e liturgie del cristianesimo⁸», agganciandosi al tempo stesso alle problematiche sociali delle terre in cui si esprime, diventando quindi scenario privilegiato per la proiezione di tensioni e speranze

⁴ G. PITRÉ, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, A. Reber, 1913, p. VIII.

⁵ Degno di nota il rapporto tra questi due pilastri della demologia italiana: in Sicilia, Giuseppe Pitрэ (1841-1916) promuove la sistematizzazione della tradizione folklorica italiana attraverso la *Bibliografia delle tradizioni popolari italiane* e l'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», raccogliendo miti, leggende e narrazioni orali che documentano immaginario, usanze e cultura dell'isola. In Friuli, sostenuto e consigliato da Pitрэ, Valentino Ostermann (1841-1904) pubblica *La vita in Friuli* (1894), opera che testimonia il medesimo interesse per la conservazione delle forme narrative popolari e la valorizzazione della memoria collettiva (Cfr. G. P. GRI, *La Società filologica friulana e il patrimonio narrativo di tradizione orale*, in *Friul 1919-2019. XCVI congresso sociale*, Udine, 6 ottobre 2019, a cura di A. Tilatti, Udine, Società Filologica Friulana, 2019, pp. 263-309).

⁶ V. OSTERMANN, *La Vita in Friuli. Usi, costumi, credenze, pregiudizi e superstizioni popolari*, Udine, Edizione Biblioteca dell'Immagine, 2019 [1894], p. 13.

⁷ Ostermann rintraccia tra le varie cause del ricorso a credenze e superstizioni soprattutto la mancanza di spiegazioni razionali per fenomeni invisibili, nonché la volontà dell'uomo di rifarsi per i soprusi subiti (Ivi., p. 12-15). Parimenti, cfr. T. CUM, *aganis. Conte metude dongje par jazarà di crodincis di une volte*, Udine, Ribis, 1996, p. 18: (traduzione dal friulano) «Per tanto, le credenze diventavano un punto di riferimento quando la pace era lontana, e la paura era vicina».

⁸ T. CERAVOLO, *Sacralità dell'acqua, possessione e culto dei santi*, in *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, a cura di V. Teti, Roma, Donzelli, 2013, pp. 99-112; p. 99. Cfr. anche P. SÉBILLOT, *Riti precristiani nel folklore europeo*, Milano, Xenia, 1990, p. 225.

collettive⁹. In virtù del suo carattere fluido, trasformativo e ciclico, l'acqua viene concepita come sostanza vitale, forza spirituale, divinità, dono o maledizione¹⁰.

Le entità fantastiche acquoree – nel presente saggio si prendono in considerazione, in prospettiva transmediale¹¹, la monacella della fontana e la marrabecca siciliane, le agane friulane e l'acqua stessa come costruito simbolico – non vanno intese quali semplici figure del folklore, bensì come incarnazioni di situazioni sociali e strutture di dominio. Esse esprimono la pienezza e la significazione, *ab antiquo*, di un rapporto con la natura produttivo, quasi simbiotico, ma al contempo altamente conflittuale.

2. *Acqua sorgiva, fra desiderio, avidità e sacrificio*

Le acque siciliane e friulane – sorgive, stagnanti o sotterranee – e le creature soprannaturali che le popolano costituiscono un articolato *waterscape*, inteso come complesso socionaturale in cui si intrecciano dimensione fisica e ambientale, intervento umano, cultura, relazioni interpersonali e risvolti sociopolitici¹². L'immagine anfibia dell'acqua, datrice di vita e di morte, generatrice e distruttrice, indica la necessità di una relazione cauta e rispettosa con elementi naturali

⁹ Afferma CERAVOLO, *Sacralità dell'acqua*, cit.: «non si potrebbe [...] ipotizzare che siano state la scarsità e l'abbondanza dell'acqua, la siccità e le piene, l'aridità e il diluvio, a istituire la sua centralità simbolica e che il simbolo possa anche essere uno strumento di disciplinamento e di controllo intellettuale di una natura ostile, che non si è in grado di affrontare sul solo piano delle forze materiali?» (p. 101). Si veda anche Oestigaard: «Religious water may heal and bless individuals and be a communal source for fertility and plentiful harvests, but may also work as a penalty, wreaking havoc on society as floods or the absence of the life-giving rains in agricultural communities» (T. OESTIGAARD, *Water and religion*, in *Oxford Research Encyclopedia of Anthropology*, Oxford, Oxford University Press, 2021, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190854584.013.477>).

¹⁰ Cfr. ad esempio, T. OESTIGAARD, *Water*, in ID., *The Oxford Handbook of The Archeology of Ritual & Religion*, ed. Timothy Insoll, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 38-50. Come ricorda Bachelard: «L'eau douce est la véritable eau mythique» (G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 123). Per Eliade, d'altra parte, «Le acque [...] sono fons et origo, il serbatoio di tutte le possibilità di esistenza» (M. ELIADE, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1980, p. 135).

¹¹ Mutuando da Jenkins, il *transmedia storytelling* è un processo in cui «integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels» (H. JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York / London, New York University Press, 2006, p. 95).

¹² Sul concetto di *waterscape* si vedano E. SWYNGEDOUW, *Modernity and Hybridity: Nature, Regeneracionismo, and the Production of the Spanish Waterscape, 1890–1930*, «Annals of the Association of American Geographers», LXXXIX, 3, 1999, pp. 443-465, e B. ORLOVE & S. C. CATON, *Water sustainability: Anthropological approaches and prospects*, «Annual Review of Anthropology», 39, 2010, pp. 401-415.

talvolta imprevedibili¹³, che per trasposizione simbolica possono raffigurare oppressioni sociali e poteri occulti¹⁴.

La leggenda della “monacella della fontana”, genio tutelare delle acque sorgive, riportata da Pitre nella trattazione degli *Esseri soprannaturali e maravigliosi*¹⁵, esemplifica perfettamente in chiave fantastica il *waterscape* siciliano: l'acqua è un bene così essenziale da richiedere prove e sacrifici per poterlo ottenere, fino all'annullamento del sé.

La Monacella della fontana è un essere che ritrae dalla Proserpina classica, e alcun po' dalla Najade o, per parlar più diritto, dall'Ondina. Ha fisionomia giovanile, ma di estrema pallidezza. Porta il soggolo come le monache, e indossa tre vesti [...]. È sempre accompagnata da un cane, e porta in mano un canestro con fiori e monete di oro. Esce tre volte l'anno, in tre martedì successivi di giugno, e per dileguarsi si tuffa nella fontana, e si discioglie in acqua. Sta a guardia dei tesori che giacciono lungo il corso dei fiumi e delle sorgenti¹⁶.

Lo studioso riporta la vicenda favolistica di una ragazza, Mariuzza, che per due volte va alla sorgente a prendere l'acqua, incontra la monacella (Fig. 1) che le offre denaro, quindi fugge spaventata ma è redarguita dalla madre. Costretta a recarsi di nuovo dallo spirito, quantunque munita di paramenti religiosi, si rifiuta di entrare nella grotta con la monacella quando questa tenta di sottrarle abiti e oggetti sacri, e infine sviene¹⁷. Risulta evidente – e d'altra parte lo stesso Pitre lo sottolinea nell'*incipit* della trattazione – come tale figura, rispecchiando il carattere ibrido dei culti acquatici, abbia un'origine pre-cristiana, incarnando uno spirito antico della natura tollerato ma non interamente assoggettato alla religione ufficiale: indossa un abito monastico e non fugge di fronte ai simboli sacri, pur esigendo che chi la segue nel suo regno sotterraneo si privi di essi. Affine alla *proneta*, custode delle fonti che nel folklore calabrese «attira i vivi nel mondo dei morti¹⁸», la monacella esprime il carattere ancipite dell'acqua nella tradizione siciliana, poiché la sua fecondità si collega in modo perturbante alle

¹³ Anche questo è un tratto del “pensiero meridiano”, come «rapporto originario e profondo con la terra» (CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 91).

¹⁴ Sul simbolismo sacro dell'acqua per spiegare le manifestazioni di una natura ostile si veda anche A. BONATESTA, *Acqua, Stato, nazione. Storia delle acque sotterranee in Italia*, Roma, Donzelli, 2023. Di fatto la significazione mortuaria è demandata soprattutto alle acque stagnanti, o del sottosuolo, spesso nella realtà corrotte o mefitiche: «des eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes» (BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit., p. 82).

¹⁵ G. PITRE, *Esseri soprannaturali e maravigliosi*, in ID., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Firenze, Barbera, 1889, vol. IV, pp. 3-231. La “monacella” è presente alle pp. 187-191.

¹⁶ Ivi, pp. 187-188.

¹⁷ L'antro sotterraneo dotato di sorgente, che vede la presenza della monacella così come delle agane, è luogo «[d]ove si univano i culti ipogei ed acquatici con i connessi rapporti con la fertilità ed il mondo sotterraneo» (A. NICOLOSO CICERI, *Prefazione*, in T. Cum, *aganis. Conte metude dongje*, cit., pp. 5-7: 6).

¹⁸ CERAVOLO, *Sacralità dell'acqua*, cit., p. 108. Si veda anche L. LOMBARDI SATRIANI e M. MELIGRANA, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 101.

«creative forces of the chthonic realm¹⁹», ma la stessa “preziosità”, a cui allude per traslato il ruolo della monacella come custode di tesori²⁰, comporta per ottenerla una sorta di patto faustiano: «Meglio vivere limosinando, che perdere l'anima²¹,» esclama Mariuzza rifiutando di immergersi. È probabilmente l'effettiva scarsità delle acque siciliane a conferire loro lo *status* ctonio: da un lato, incarnano fertilità e rigenerazione, dall'altro, instaurano un legame inquietante e talvolta negativo con una realtà oltremondana²². Significativo il comportamento malevolo della madre, che induce Mariuzza ad assecondare la monacella: se l'evento in sé rientra nei «[p]ropiziatory sacrifices [...] to secure the fertility of the fields, to avoid famine, or to obtain rain [that] require a benefit for the collective society²³», nella leggenda il “guadagno” del sacrificio di Mariuzza sarebbe solo materno, quindi individuale, alludendo forse con ciò alle tensioni provocate dalla rarità del bene liquido, che può rovesciare i legami affettivi in pura avidità.



Fig. 1 *La monacella della fontana*
G. MULÈ, *La monacella della fontana*,
Milano, Ricordi, 1920.



Fig. 2 *Lis aganis*
Miti, Fiabe e Leggende del Friuli storico. 8. Friül di mieç, a cura di G. Sut e F. Zof, Reana del
Rojale, Chiandetti, 2007, p. 179.

¹⁹ P. BINDE, *Bodies of vital matter. Notions of Life Force and Transcendence in Traditional Southern Italy*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999, p. 147.

²⁰ Pitrè riferisce questo tratto della monacella nel capitolo *I tesori incantati*, di ID., *Usi e costumi*, cit., pp. 369- 432; p. 374.

²¹ PITRÈ, *Esseri soprannaturali*, cit., p. 190.

²² Cfr. S. COLLIN BOUFFIER, *Il culto delle acque nella Sicilia greca: mito o realtà?*, in *Storia dell'acqua*, cit., pp. 43-66; p. 62. Attributi evidentemente oltremondani della monacella sono il suo pallore e il cane a cui si accompagna, animale custode delle soglie inferi nel mondo antico e cristiano (Cerbera) come anche figura psicopompa del mito e del folklore.

²³ OESTIGAARD, *Water*, cit., p. 44.

Ma anche quando la necessità dell'immersione funesta è prospettata dall'intera popolazione, come avviene nell'opera lirica *La monacella della fontana* (1920), libretto di Giuseppe Adami e musiche di Giuseppe Mulè – eseguita per la prima volta il 17 febbraio 1923 al Teatro Verdi di Trieste – e la stessa Mariù accetta di morire, convinta e quasi irretita dalla monacella con la promessa di alleviare la miseria della sua gente, il sacrificio rituale è compiuto in modo doloroso. La madre e il fidanzato tentano di impedirlo, mentre una misteriosa forza arcana non permette alla ragazza di avvicinarsi alla sorgente; solo l'intervento di tutti i popolani che strappano con violenza i rivestimenti sacri di Mariù le consente di seguire la monacella. La fontana sprofonda, ma dal disastro sorgono spighe di grano maturo, e la folla benedice la protagonista, che ha immolato al bene comune molto altro oltre alla sua persona, cioè il «dolore che schianta due cuori²⁴».

Il confronto fra individuo e acqua nel mondo siciliano sembra quindi essere sempre drammatico: la carenza di un elemento così necessario alla vita risveglia i più bassi istinti, provoca atroci sofferenze, per quanto possa anche comportare una riconfigurazione identitaria²⁵, dando luogo all'annullamento di egoismi personali di fronte ai bisogni della collettività.

Un elemento di somiglianza – ossia la figura femminile legata all'elemento acquoreo che dispensa ricchezze –, privo, tuttavia, del carattere nefasto connotativo dell'immaginario siciliano, compare nella tradizione friulana in un racconto della Val Colvera (medio Friuli), un remoto microcosmo dalla sofferta autosufficienza in cui «le tradizioni relative agli esseri mitici in genere dimostrano una vivacità altrove impensabile²⁶»:

C'era una volta una povera donna con tanti bambini da crescere. Un giorno incontrò una salamandra sulla sponda di un ruscello e la aiutò a partorire... la salamandra era un'agana che in segno di riconoscenza le regalò un gomitolino di lana il cui filo non finiva mai. Con quella matassa, confezionò maglie e calzini per i propri figli e poi generosamente la donò ad altre donne che poterono così provvedere ai propri cari... il gomitolino passò in quel modo di mano in mano e si narra ancora che continui ad essere generosamente donato²⁷.

Avvolte dall'indeterminatezza e dall'imprecisione descrittive e interpretative – che è del resto una caratteristica di tutti gli Esseri, sia per le combinazioni simbiotiche, sia

²⁴ G. MULÈ, *La monacella della fontana. Leggenda in un atto*, Milano, Ricordi, 1920, p. 20.

²⁵ «L'acqua è anche specchio, riflesso, luogo di immagini e di costruzioni di identità»: V. TETI, *Introduzione*, in *Storia dell'acqua*, cit., p. XXXVI.

²⁶ G. CHIARADIA, *Le Agane*, Pordenone, Mitologia popolare nel Friuli Occidentale, 2010, parte II, pp. 5-6.

²⁷ Lis Aganis Ecomuseo delle Dolomiti Friulane (APS), *Chi sono le Agane?*, https://www.ecomuseolisaganis.it/it/c/1731/chi_sono_le_agane.html. A quanto narrano alcune leggende, l'agana poteva trasformarsi in biscia o in salamandra; cfr., a titolo esemplificativo, N. CANTARUTTI e L. D'ORLANDI, *Miti e leggende del Friuli: esseri mitici nelle tradizioni friulane*, in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1980, vol. IV, pp. 1377-1422. Anche per la monacella Pitre prospetta un'analoga trasformazione: «I profani l'han vista in forma di biscia»: PITRÈ, *Esseri soprannaturali*, cit., p. 191.

per le metamorfosi cui vanno soggetti, sia per la propria ambiguità: di spiriti della natura e metafisici, insieme²⁸» – le agane sono le creature «più inquietanti» dello scenario mitologico friulano²⁹ (Fig. 2). All'enigmatica natura della monacella, ambivalente e perturbante, fa qui da contraltare un'agana, figura di un soprannaturale benevolo e trasformativo, incarnazione di un femminile materno e generativo. L'acqua si configura come *medium* di trasformazione e di svelamento dell'alterità, in cui l'evento della nascita apre al dialogo tra mondi; in tal senso, la metamorfosi funge da dispositivo narrativo per confermare l'intreccio tra natura, realtà e mito³⁰. Il gomitolo donato esemplifica la circolazione comunitaria di risorse: simbolo delle tradizioni contadine, filo della memoria del territorio e della ricchezza dei saperi, nonché espressione di solidarietà e prosperità collettive; valori da trasmettere alle generazioni future, elargiti da una Madre Natura generosa.

Tuttavia, poiché le agane assorbono tratti selvaggi, divini e naturali di epoca classica, e umani o stregoneschi presenti in epoche successive³¹, i loro attributi risultano ambivalenti: dall'essere bellissime incantatrici d'uomini diventano, in Carnia, antropofaghe; da aiutanti e protettrici delle donne durante le fienagioni, sono rapitrici di bambini, seppur agiscano con meno cattiveria rispetto alle streghe; dal tenere la gente in sudditanza psicologica, si rivelano dotate di poteri quali la preveggenza³². Come suggerito da Cum, tali credenze s'innestano sul complesso di inferiorità del friulano di una volta, con le sue paure e il suo carattere taciturno³³.

Queste ninfe montane, riflesso dell'asprezza della vita rurale in queste terre, non sono mai «le tenere, idilliache creature bucoliche» in quanto sincrasi di svariate influenze e tempi³⁴.

Lis Aganis o *Saganis* (Agane) sono quasi una specie di Sirena. Vivono nelle grotte presso i torrenti ed i fiumi, secondo alcuni hanno i piedi rivolti per indietro; col melodioso lor canto attirano gli uomini nelle loro grotte, ove poscia, secondo i paesi, o li ridurrebbero in schiavitù, o li scannerebbero per divorarli³⁵.

²⁸ A. NICOLOSO CICERI, *Tradizioni popolari in Friuli*, Udine, Chandetti Editore, 1983, pp. 430. Per una puntuale trattazione sinottica sugli esseri immaginari delle tradizioni friulane, cfr. D. ERMACORA, *La Società Filologica Friulana e gli studi sugli esseri immaginari del folklore*, in *Friul 1919-2019. XCVI congresso sociale*, cit., pp. 247-261. Inoltre, sulle agane, cfr. M. LUNAZZI, *Aganas. Le Agane in Carnia: tradizione orale, linguistica, toponomastica e archeologia*, Amaro, Cjargne Culture, 2008 e S. SIBILLE-SIZIA, *Liber de Aganis. Un mito lungo 35.000 anni*, Montereale Valcellina, Circolo culturale Menocchio, 2010.

²⁹ NICOLOSO CICERI, *Tradizioni popolari*, cit., p. 430.

³⁰ «Le agane venivano rese umane per necessità pratiche di credibilità: affinché la gente le potesse sentire normali del loro mondo, e le potesse comprendere. Falle comportare proprio come la gente, le faceva diventare più “vere”» (CUM, *aganis*, cit., p. 16, traduzione del friulano).

³¹ NICOLOSO CICERI, *Tradizioni popolari*, cit., p. 429.

³² CUM, *aganis*, cit., pp. 22-33. Interessante sulla preveggenza la storia di Vidrigne, l'Agana custode di un tempio, al centro di una tragica vicenda (R. BALZAN, *Liende di Aganis e âtris contis*, Udine, Ribis, 1995).

³³ CUM, *aganis*, cit., pp. 56 (traduzione dal friulano).

³⁴ NICOLOSO CICERI, *Tradizioni popolari*, cit., p. 429.

³⁵ OSTERMANN, *Vita in Friuli*, cit., p. 394.

Il canto ammaliatore – «il cjant di amôr crudêl des Aganis» – è il suono che sente l'ex libraio Eliseo, il protagonista del romanzo bilingue di Claudio Aita, eloquentemente intitolato *Il Canto delle Aganis* (2021)³⁶; si tratta di una sonorità che lo riporta sulla strada del pentimento, del dolore e, infine, dell'accettazione e della riscoperta di se stesso, e insieme della scoperta di una nuova vita con Rita nella loro terra di origine, un Friuli custode di memorie.

Se in Aita il richiamo all'agana si fa portavoce di un mero accenno all'intersezione tra mito collettivo e voce individuale, echeggiando un soprannaturale dalle origini arcaiche, Caterina Percoto (1812-1887), la “contessa contadina”, concede alle acque di veicolare inquietudini, credenze e storia. Coeva di Pitrè e Ostermann, Percoto compone un racconto breve intitolato *Lis Agagnis di Borgnan* (1846)³⁷. La presenza delle agane sul fiume Iudrio, che sarà poi scenario del primo episodio bellico italiano durante la Grande Guerra³⁸, è segnata dalle «piecís blanêhis», le vesti bianche (Fig. 3), che le quattro creature lavano in continuazione³⁹. La sorgente è frequentata da un giovane, con il quale le *aganis* si intrattengono a turno e che sarà conteso tra le sorelle. Queste figure, inizialmente descritte come le «fantatis e bielîs unevore», giovani molto belle, innamorate dell'uomo, si trasformeranno poi, per gelosia, in «striis», ossia streghe. Dopo l'esondazione del fiume che distrugge il paese, nel tempo la loro dimora diviene di pietra. Colui che visita il luogo percepisce la densità di una presenza: «che acque scure», «quell'ombra, sente un brivido in corpo e si spaventa⁴⁰». Le acque arcane e distruttive incarnano paure ancestrali, radicate nell'imprevedibilità della natura, dove il pericolo si nasconde, in questo caso, nell'abbondanza idrica e nell'oscurità misteriosa. Le agane, invece, diventano specchio delle passioni umane e dato folklorico; la percezione dell'invisibile si intreccia con la realtà del paesaggio, in «un tentativo [forse] pastrocchiato di soddisfare le necessità spirituali dei momenti storici⁴¹».

³⁶ C. AITA, *Il Cjant des aganis / Il canto delle aganis*, Firenze, Nardini Editore, 2021, p. 198.

³⁷ C. PERCOTO, *Lis Agagnis di Borgnan*, in ID., *Prosis furlanis*, Udin, Clape cultural Aquilee – Union scritors furlans, 1993, pp. 40-41.

³⁸ M. MANTINI, *Il primo colpo di fucile della Grande Guerra*, «I luoghi dimenticati della Grande Guerra, La provincia di Udine», 2008
<https://web.archive.org/web/20090212233249/http://lagrandeguerra.info/articoli.php?i=32>

³⁹ «È da pensare che il numero tre, e per certi aspetti anche il quattro – ambedue numeri di grande carica religiosa, d'origine “lunare”, derivati cioè dalla luna che fu all'origine del primo sistema di misurazione e di numerazione – avessero una funzione solo rituale (pensiamo alle tre Grazie, alle tre Furie, alle tre Erinni, alle tre Eumenidi, come, in tutt'altri campi, al principio trinitario proprio di molte grandi religioni, alle tre sante provenzali di Saintes Maries de la Mer, ai quattro evangelisti, ai quattro cavalieri dell'Apocalisse, alle tre virtù teologali o alle quattro virtù cardinali, o ai quattro “novissimi”, e via indefinitamente dicendo)» (CHIARADIA, *Le Agane*, cit., p. 4).

⁴⁰ PERCOTO, *Lis Agagnis di Borgnan*, cit., pp. 40-41. Traduzione dal friulano.

⁴¹ CUM, *aganis*, cit., p. 16.



Fig. 3 L'agana strega buona vestita di bianco
T. CUM, *aganis. Conte metude dongje par gjarà di crodincis di une volte*, Udine, Ribis, 1996, p. 17.



Fig. 4 La marrabecca
D. ÇINIOĞLU, *Marrabecca* (digitale), Club del Disegno, Università di Istanbul, 2025.

3. Pericoli e orrori delle eaux mortes o acque arcane

Un'interpretazione horror di simili acque perturbanti è offerta da Lorenzo Bianchini in chiave cinematografica con il suo *Oltre il guado / Across the river* (2013). Il regime idrico, nelle sue diverse declinazioni – il costante gocciolio che accompagna l'etologo Marco nella sua “prigionia liquida”, poiché intrappolato in un paese abbandonato sulle montagne friulane dalle piogge torrentizie e dal torrente in piena, soglia di non ritorno –, non si limita a sancire l'impotenza dell'uomo nei confronti della Natura bensì diventa strumento ermeneutico capace di riportare in superficie eventi rimossi: il fluire delle acque svela la colpa di una comunità che aveva agito con violenza su due ragazzine, perché credute esseri maligni, diventando pertanto rivelatore delle fragilità e delle colpe umane. Intrappolato in uno spazio maledetto, abitato dai fantasmi delle giovani uccise, Marco ne viene fagocitato. Anche se il regista friulano nega un legame diretto con le leggende sulle agane, le due figure femminili, presenze orrifiche indissolubilmente legate al luogo e all'acqua, richiamano elementi noti delle ninfe friulane: le vesti bianche, già menzionate da Percoto, le strazianti urla notturne nei boschi, il controllo della mente e l'antropofagia, che emergono dalle ricerche di Cum. Il *waterscape* filmico riflette tanto un'ecologia culturale di lunga durata, in cui l'elemento acquoreo non è mai neutro – può irrigare e sostenere ma anche distruggere attraverso piene e alluvioni – quanto un sostrato storico peculiare del territorio: l'imprevedibilità dell'acqua si fa metafora di precarietà esistenziale e sociale, in zone in cui la vita contadina era segnata dall'instabilità economica e dall'isolamento e in cui le guerre hanno lasciato tracce profonde dei loro orrori. Le *aganis*, come le entità femminili del film, condensano quindi queste paure ancestrali: l'acqua che separa e inghiotte è

simbolo dell'insicurezza di un'umanità esposta a forze naturali più grandi di sé e al rischio costante di perdita.

Sempre perturbante ma, stavolta, stagnante, insalubre e opaca, con le sue creature misteriose e letali, l'acqua assume nella tradizione siciliana una connotazione ancora più negativa: nelle cisterne o nei pozzi vive la marrabecca (Fig. 4). Essere mostruoso attestato solamente in una vaga tradizione orale che non ne definisce l'aspetto, la creatura inghiotte nell'oscurità, «della quale si nutre per vivere⁴²», chi si avvicina al suo *habitat*⁴³. Collegata alla possibile corruzione dell'elemento acquatico, dunque a malattie quali ad esempio la malaria, come anche al rischio di annegamento in acque ferme e torbide – il mostro per traslato sarebbe la stessa *eau morte* –, tale figura ha conosciuto una rielaborazione veramente singolare ed accattivante ad opera di Luigi Musolino, che nel racconto *La Signora delle Cisterne*⁴⁴ la rende il capo occulto della mafia, una sanguisuga con faccia da vecchia «zampe aracnoidi e pelose⁴⁵»: «Era lei a governare. E la città, la Sicilia, forse l'Italia intera, erano il suo regno di terrore»⁴⁶. In linea con il pensiero di Durkheim – secondo cui le credenze, e il relativo apparato simbolico, di una popolazione, non solo scaturiscono da problemi sociali ma costituiscono la trasfigurazione sul piano dell'immaginario delle strutture della società stessa⁴⁷ – la marrabecca diventa incarnazione teratomorfa del dominio mafioso, mostro inghiottitore di ogni vitalità o resistenza a un potere dittatoriale, ingiusto e mortifero.

Collocata in questo orizzonte di timori legati alla staticità dell'elemento liquido, la recente coproduzione filmica italo-franco-svizzera *Sicilian Ghost Story* (2017) dei registi Fabio Grassadonia e Antonio Piazza riprende la potenza simbolica dell'acqua torbida e la declina in chiave metaforica per raccontare uno scenario di orrori contemporanei. Rielaborazione di un fatto di cronaca reale – il sequestro del tredicenne Giuseppe Di Matteo – inserendovi la vicenda della coetanea Luna, che lo ama e ne sogna il destino, la storia, intinta in un'atmosfera gotica, focalizza un paesaggio ctonio acquoreo: immergendosi nel lago di Pergusa, tradizionalmente considerato *sfunnatu* e legato al mito di Proserpina, la protagonista scende in un ipogeo popolato da mafiosi-orchi, intuendo la verità su Giuseppe e immaginando di poterlo

⁴² R. BATTIATO e C. NOTT, *Marabecca*, in ID., *Creature fantastiche di Sicilia*, Palermo, il Palindromo, 2018, pp. 67-69; p. 67.

⁴³ Si possono distinguere due principali filoni interpretativi della marrabecca: da un lato, come mostro abominevole e viscido, intento a spaventare, rapire bambini e divorare uomini; dall'altro, come oscurità assoluta, un vero e proprio buco nero capace di trasformare tutto e tutti in nulla. Il tema del rapimento infantile accomuna la marrabecca – come mostra la vicenda di Sebastiano, la cui vita è infestata dalla creatura (R. MUSUMECI, *Marabecca*, Catania, Carthago, 2017) – alle sterili agane, che invece rinchiusero i bambini in gabbia e li nutrivano con nocciole e noci per farli ingrassare (Cum, *aganis*, cit., pp. 33-34). Parimenti, alcune rappresentazioni di entrambe le creature le immaginano antropofaghe.

⁴⁴ L. MUSOLINO, *La Signora delle Cisterne*, in ID., *Oscure regioni. Racconti dell'orrore*, Roma, Rill, 2015, vol. I pp. 29-39.

⁴⁵ Ivi, p. 37-38.

⁴⁶ Ivi, p. 39.

⁴⁷ E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Félix Alcan, 1912.

liberare; ma in effetti la fuga è solo un costrutto onirico, mentre il ragazzo viene soppresso e disciolto dai criminali in quello stesso lago arcano, e Luna si uccide. L'acqua domina sin dalla prima inquadratura, che attraversando una fontana si apre a un sottosuolo liquido, dal duplice ruolo di matrice del male e strumento ermeneutico: nelle sue profondità si annidano infatti le forze oscure che alimentano la mafia, ma al tempo stesso l'immersione onirica di Luna le rivela, a se stessa e allo spettatore. Il film traduce fantasticamente l'angoscia per il dominio di poteri occulti, e la sensazione di impotenza dell'individuo, integrando memorie mitiche, elaborazioni fantastiche, ed eventi reali. «Far sparire i corpi è ciò che unisce la magia alla mafia», sostiene Mario Sesti, due parole dal suono quasi identico⁴⁸; la forza della criminalità organizzata è pervasiva e invincibile come può esserlo il mondo magico della tradizione folklorica, superiore alle capacità e alla comprensione umane. La pellicola dà quindi voce al senso di inattività generato da disegni oscuri che determinano i destini collettivi, confermando il fantastico siciliano come dispositivo critico per analizzare il presente.

4. *Riflessioni conclusive*

Simbolo di nascita e morte, specchio di sé e non-luogo, “altrove” indefinito⁴⁹, l'elemento acquoreo e i suoi abitanti oltremondani costituiscono una delle grandi metafore del non-reale, simboleggiando talvolta aspirazioni ma soprattutto paure, incarnando un mondo sotterraneo e sfuggente, amico od ostile, sotteso alla realtà di superficie. Dal Nord al Sud d'Italia le narrazioni del soprannaturale non sono dunque solo residuo folklorico ma, mutuando da Jackson, fantastico di sovversione⁵⁰, che rivela gli aspetti negativi della nostra società. Se messe in dialogo, le tradizioni siciliane e friulane rivelano sorprendenti risonanze: la marabecca, la monacella, le *aganis* e le acque malefiche non sono unicamente espressioni locali di un folklore “minore”, ma figure di confine che incarnano un'antropologia del paesaggio, fondata sul timore e sul rispetto verso le forze naturali, come anche sulla percezione oscura di forze superiori all'individuo, lesive e oppressive. In entrambe le tradizioni culturali, l'acqua diventa soglia e presenza viva, luogo della memoria collettiva e dello sconfinamento simbolico. Se per Cassano l'agorà dell'Ellade è luogo deputato dello scambio e della plurivocità⁵¹, l'immaginario folklorico dell'acqua siciliana e friuliana che si è tentato di delineare traccia le forme embrionali di un'agorà del fantastico fra Sud e Nord d'Italia che intende restituire centralità a discorsi periferici, ma non per questo meno

⁴⁸ Cfr. D. BOMBARA, *Rivisitazioni pop del fantastico siciliano ottocentesco*, in *Studi sull'immaginario italiano Una prospettiva interdisciplinare*, a cura di E. Moscarda Mirkovic, I. Lalli Pacelat, T. Habrle, Novate Milanese, Prospero Editore, 2019, pp. 107-120: 114; una trattazione più estesa sul film si trova a pp. 113-118.

⁴⁹ BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit.

⁵⁰ R. JACKSON, *Fantasy. The literature of subversion*, London and New York, Routledge, 1981.

⁵¹ CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 49.

significativi, ritrovando nelle tradizioni popolari, come afferma ancora Cassano, riprendendo Bateson, «un deposito di sapienza ecologica e di coscienza del limite⁵²».

⁵² Ivi, p. 11. Cfr. M. C. BATESON, *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Milano, Adelphi, 1989.

MILENA SABATO

Il Settecento e la «questione meridionale»: percorsi di cinema, memoria e rappresentazione

La «questione meridionale» è stata a lungo considerata una problematica nata con l'Unità d'Italia, come effetto immediato delle politiche post-unitarie e della difficile integrazione del Mezzogiorno nello Stato nazionale. La ricerca storiografica più recente, tuttavia, ha progressivamente spostato lo sguardo, individuando nel lungo periodo le radici e le linee di sviluppo del divario Nord-Sud. In particolare, il Settecento si configura come un passaggio cruciale: un secolo di riforme e di tentativi di modernizzazione, di contraddizioni irrisolte e di rivoluzioni mancate, in cui il Regno di Napoli vide emergere questioni sociali, economiche e culturali che avrebbero segnato a lungo la sua storia. L'interpretazione di Giuseppe Galasso ha contribuito in modo decisivo a chiarire come la «questione meridionale» non possa essere circoscritta al XIX secolo, ma vada letta come un processo di lunga durata, in cui i tentativi riformatori del Settecento, pur incisivi, non produssero una trasformazione strutturale delle condizioni economiche e sociali del Sud. In questa prospettiva, il secolo dei Lumi diventa un laboratorio di idee e di tensioni che avrebbero inciso profondamente sul destino del Mezzogiorno.

Il cinema e alcune produzioni televisive, nella loro funzione di rappresentazione e costruzione della memoria storica, hanno colto questo passaggio in forme diverse. Alcune opere hanno privilegiato la dimensione politica e simbolica della rivoluzione napoletana del 1799, altre hanno restituito immagini caricaturali della monarchia borbonica, altre ancora hanno cercato di rielaborare le figure femminili protagoniste di quegli eventi. Film come *Ferdinando e Carolina* (1999) di Lina Wertmüller, *Il resto di niente* (2004) di Antonietta De Lillo e la miniserie televisiva *Luisa Sanfelice* (2004) dei fratelli Taviani rappresentano tappe significative di questo percorso, contribuendo a definire un immaginario del Settecento meridionale che oscilla tra memoria, mito e stereotipo. Accanto a queste esperienze, si affacciano oggi nuove modalità di racconto che sfruttano linguaggi transmediali, dai docufilm ai progetti digitali interattivi, capaci di proporre letture innovative e partecipative della storia.

L'articolo si propone dunque di indagare come il Settecento sia stato rappresentato e reinterpretato attraverso il cinema, la televisione e i media, per comprendere il ruolo che tali narrazioni svolgono nella costruzione della memoria storica del Mezzogiorno e nel dibattito contemporaneo sulla «questione meridionale».

1. *La cornice storica e storiografica*

Il Regno di Napoli, passato nel 1734 sotto la dinastia borbonica con Carlo di Borbone, fu attraversato da una stagione di riforme che interessarono vari ambiti: dall'amministrazione della giustizia all'agricoltura, dalla fiscalità al commercio. L'azione di figure come Bernardo Tanucci, a lungo principale consigliere politico, mirava a consolidare l'autorità regia e a modernizzare l'apparato statale, riducendo il potere baronale e la frammentazione giurisdizionale. Parallelamente, l'Illuminismo napoletano, con pensatori come Antonio Genovesi, Ferdinando Galiani e Gaetano Filangieri, si confrontava con la necessità di rinnovare i fondamenti economici e giuridici della società meridionale. Nonostante questi tentativi, le contraddizioni strutturali restarono irrisolte. La persistenza del latifondo, la debolezza di una borghesia imprenditoriale, la distanza tra riforme dall'alto e condizioni sociali reali limitarono la portata dei cambiamenti. La stagione giacobina e la rivoluzione del 1799 rappresentarono il culmine e insieme il fallimento di un progetto di trasformazione politica e culturale che, represso nel sangue, lasciò in eredità la percezione di un Sud incapace di emanciparsi dai vincoli del passato¹.

La storiografia del Novecento ha a lungo oscillato tra letture riduttive, che accentuavano il carattere arretrato del Mezzogiorno, e interpretazioni idealizzanti, soprattutto in chiave neoborbonica². L'opera di Giuseppe Galasso ha segnato un punto di svolta: per lo storico napoletano, la «questione meridionale» non è un accidente post-unitario, ma un processo storico di lunga durata, in cui le esperienze del Settecento occupano una posizione cruciale. In particolare, Galasso ha insistito sul carattere ambivalente delle riforme borboniche: da un lato innovative, dall'altro incapaci di produrre una modernizzazione paragonabile a quella di altre aree europee. Come Galasso ha ricordato in più occasioni, la distinzione tra Nord e Sud si consolida già tra XI e XIII secolo, quando l'Italia dei Comuni conosce una grande fioritura

¹ Si rinvia a A. M. RAO, *La Repubblica napoletana del 1799*, Napoli, FedOAPress – Federico II University Press, 2021; G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, vol. VI, *Società e cultura del Mezzogiorno moderno*, Torino, UTET, 2011; G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, vol. IV, *Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico, 1734-1815*, Torino, UTET, 2008; A. SPAGNOLETTI, *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Bologna, il Mulino, 2008; A. M. RAO, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida, 1984; F. VENTURI, *Settecento riformatore*, voll. 1-5, Torino, Einaudi, 1969-1990.

² Sul problema del Mezzogiorno d'Italia e l'imponente bibliografia accumulatasi sul tema si veda G. PESCOSOLIDO, *La questione meridionale in breve. Centocinquanta anni di storia*, Roma, Donzelli, 2017. Per una discussione critica delle più recenti riletture neoborboniche si veda G. L. FRUCI e C. PINTO, *Borbonismo e sudismo*, «Il Mulino on line», 30 agosto 2017, https://www.rivistailmulino.it/news/newsitem/index/Item/News:NEWS_ITEM:4089; A. MASTROPAOLO, *Le sirene del neoborbonismo*, «Il Mulino on line», 8 settembre 2017, <https://www.rivistailmulino.it/a/le-sirene-del-neoborbonismo>; e, più ampiamente, l'articolo *Le maggiori interpretazioni storiografiche della questione meridionale*, «Mezzogiorno e Risorgimento», 30 luglio 2020, <https://www.mezzogiornoerisorgimento.it/interpretazioni-storiografiche-della-questione-meridionale/>, che articola tre grandi correnti interpretative ed è utile per comprendere come il dibattito abbia oscillato fra visioni riduttive, continuistiche e revisionistiche.

mercantile e il Mezzogiorno assume una vocazione prevalentemente agricola. Ciò non significa però che si trattasse di due Italie estranee, poiché formavano un sistema unitario e complementare, chiaramente riconoscibile, che mantenne una sua coesione per secoli. L'Italia, osserva Galasso, «esiste dal Medioevo»: la coscienza nazionale precede dunque il Risorgimento e si innesta su un intreccio secolare di differenze e interdipendenze. Galasso mostra dunque come la nozione di «due Italie» affondi nel Medioevo: Nord comunale e Sud monarchico formano a lungo un sistema unitario ma asimmetrico, da cui discende – per linee lunghe – anche il ruolo cruciale del Settecento. È in questa prospettiva di lungo periodo che quel secolo va collocato, come momento centrale nella storia del divario Nord-Sud, la cui memoria sarà poi filtrata dalle rappresentazioni cinematografiche, televisive e medialì³.

2. *Il Settecento meridionale al cinema e in televisione*

«La Storia? Un chiodo a cui appendo i miei romanzi», dichiarava Alexandre Dumas pensando all'uso strumentale della Storia nel suo romanzo *I Cenci* (*Les Cenci*) e ai chiodi con cui i sicari assoldati dalla sedicenne Beatrice ne uccidono il padre. Con un'espressione icastica, lo scrittore francese sottolineava la funzione narrativa della Storia, più che la sua fedeltà al passato. In un'ottica diversa, ma altrettanto significativa, Natalie Zemon Davis ha definito il “film storico” come un «esperimento del pensiero»: non semplice illustrazione di fatti, ma interrogazione del passato attraverso i linguaggi e le sensibilità proprie del cinema (e della televisione)⁴.

Gli ultimi decenni hanno visto una riflessione crescente su come la Storia sia stata interpretata, e spesso manipolata, dal mezzo filmico. La distinzione tra film in costume e film a soggetto storico in senso stretto ha contribuito a chiarire i termini della questione: nel secondo caso, infatti, l'opera filmica si confronta con problemi storici di rilievo, utilizzando strumenti che non sono quelli degli storici di professione, ma che condividono con essi l'intento di mettere in dialogo passato e presente. In questo senso, cinema e televisione rispondono, con le loro forme, all'invito di Marc Bloch a interrogare la Storia per comprenderne l'utilità pratica e per alimentare la memoria collettiva⁵. Il cinema e la televisione italiani, considerati nel loro insieme, possono rappresentare quindi una fonte storica non subalterna, ma di primaria importanza: basti pensare alla funzione di alfabetizzazione quasi universale che hanno svolto nell'Italia del dopoguerra, e alla capacità di condensare e diffondere immagini

³ Si vedano, fra gli altri, G. GALASSO, *Due Italie nel Medioevo?*, «Mediterranea – ricerche storiche», VIII, 22, 2011, pp. 217-236, e G. GALASSO, *Il Mezzogiorno da “questione” a “problema aperto”*, Manduria, Lacaita, 2005. Com'è noto, esistono due scuole di pensiero sulle radici della questione meridionale. La prima, rappresentata in particolare da Paolo Malanima, vede l'approfondirsi del divario fra Nord e Sud del paese solo dopo il 1880; la seconda, con lo stesso Galasso, lo considera precedente. Cfr. P. MALANIMA, *Risorse, popolazioni, redditi: 1300-1861*, in *Storia economica d'Italia*, vol. 1, *Interpretazioni*, a cura di P. Ciocca e G. Toniolo, Bari-Roma, Laterza, 1999, pp. 43-118.

⁴ N. ZEMON DAVIS, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, trad. it. di N. Pizzolato, Roma, Viella, 2007, p. 12.

⁵ M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1950.

del passato più di qualunque altra forma di comunicazione⁶. L'età moderna, tuttavia, rimane meno indagata rispetto ad altre epoche: forse perché percepita come troppo lontana dalle urgenze del presente e priva dell'aura di mistero delle età più remote⁷.

È in questo contesto che si collocano le rappresentazioni del Settecento meridionale, oggetto di questo articolo. Opere come *Ferdinando e Carolina* (1999), *Il resto di niente* (2004) e la miniserie televisiva *Luisa Sanfelice* (2004) si inseriscono nella tradizione del film e della fiction storica italiana, interrogando attraverso le figure dei Borbone, di Eleonora de Fonseca Pimentel e di Luisa Sanfelice temi che non appartengono soltanto al passato, ma rimandano al lungo periodo della «questione meridionale». In questa prospettiva, le opere che hanno affrontato il Settecento meridionale non si limitano a ricostruire eventi del passato, ma traducono in immagini e linguaggi cinematografici e televisivi i nodi irrisolti della memoria collettiva: il rapporto tra potere e riforme, la dimensione tragica delle rivoluzioni fallite, la marginalità delle voci femminili. Ciascuna opera, con registri diversi, contribuisce a delineare un mosaico che oscilla fra satira, tragedia e mito.

Il primo caso esemplare è rappresentato da *Ferdinando e Carolina* (1999) di Lina Wertmüller, che mette in scena la corte borbonica con toni ironici e grotteschi, proponendo un'immagine caricaturale del potere a Napoli nel XVIII secolo. Il film si concentra sul matrimonio tra Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, offrendo una narrazione in cui il potere politico appare travolto dalla dimensione sessuale, farsesca e ridicola. La scelta di Wertmüller si colloca in un preciso momento della sua carriera e della vita politica italiana. Negli anni Novanta, segnati da Tangentopoli e dal crollo della Prima Repubblica, la regista riprende il registro grottesco che l'aveva resa celebre negli anni Settanta per raccontare la degenerazione del potere. La corte borbonica diventa così un'allegoria della corruzione e dell'inefficienza della classe dirigente contemporanea. Il Sud è rappresentato come una corte gaudente e inconcludente, incapace di affrontare le

⁶ G. P. BRUNETTA, *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2020; R. CHARTIER, *La Vérité entre fiction et histoire*, in *De l'histoire au cinéma*, a cura di A. de Baecque e C. Delage, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, pp. 29-44; S. BERTELLI, *I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995. Si vedano, inoltre, T. M. DI BLASIO, *Cinema e storia. Interferenze/Confluenze*, Roma, Viella, 2014; P. SORLIN, *Ombre passeggiere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013; M. HUGHES-WARRINGTON, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Oxon, Routledge, 2007; W. GUYNN, *Writing History in Film*, New York, Routledge, 2006; R. A. ROSENSTONE, *History on Film/Film on History*, Edinburgh, Pearson, 2006; *Making History: An Introduction to the History and Practices of a Discipline*, a cura di P. Lambert e P. Schofield, New York and Oxon, Routledge, 2004; M. SANFILIPPO, *Historic Park. La storia e il cinema*, Roma, Elleu Multimedia, 2004; *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, a cura di D. Cartmell, I. Q. Hunter e I. Whelehan, London, Pluto Press, 2001; P. IACCIO, *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Napoli, Liguori, 2000; *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, a cura di G. Miro Gori, Roma, Bulzoni, 1994; J.-L. BOURGET, *L'Histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992; P. SORLIN, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984; M. FERRO, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980; *The Historian and the Film*, a cura di P. Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

⁷ M. CATTANEO e C. PAVONE, *La storia moderna nei film: alcune riflessioni preliminari*, «Zapruder», 31, 2013, p. 3. Si rinvia anche a G. CASADIO, *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1931-2001). Dal Medioevo al Risorgimento*, Ravenna, Longo, 2010.

sfide della modernizzazione: un'immagine che, pur radicata nel passato, si proietta sul presente e contribuisce a rafforzare stereotipi di lunga durata. In controluce, riemerge il tema caro a Galasso: riforme tentate ma inefficaci, sovrastate da logiche di potere e resistenze sociali⁸.

Se a livello internazionale il cinema ha privilegiato temi e figure della storia istituzionale del Settecento – dalla Rivoluzione francese a Napoleone Bonaparte – per l'Italia si è spesso preferito mettere in scena luoghi (Napoli, Venezia) e personaggi restituiti all'estetica cinematografica attraverso la mediazione pittorica e letteraria. Ciò ha comportato non di rado un allontanamento dalle ragioni sociali e politiche, con rappresentazioni fantasiose e mistificanti, dominate da feste galanti, intrighi di corte e figure stereotipate: immagini che confermano, in fondo, la tesi di Michel Foucault, secondo cui la maggior parte dei film storici non mostra ciò che è stato, ma ciò che si deve ricordare⁹. In controtendenza rispetto a questa tradizione, alcune esperienze più recenti hanno cercato di liberarsi dalle convenzioni iconografiche del film in costume e dalle strategie rassicuranti del *biopic*. *Il resto di niente* (2004), diretto da Antonietta De Lillo e tratto dall'omonimo romanzo di Enzo Striano, appartiene a questo filone: sobrio, intimista, lontano dalla spettacolarità, propone una regia colta che rifiuta la logica della riconoscibilità immediata e richiama, per rigore e asciuttezza, l'eredità del cinema didattico di Rossellini o di Straub. La scelta di De Lillo non è casuale: regista indipendente, formatasi anche nel cinema documentario, negli anni Duemila orienta la sua ricerca verso figure femminili marginalizzate, interrogando la memoria storica da un punto di vista "minore" rispetto alla grande narrazione nazionale. La decisione di riportare sullo schermo Eleonora de Fonseca Pimentel, colta letterata e protagonista della Repubblica napoletana del 1799, si inserisce in questa sensibilità, offrendo un ritratto che restituisce dignità e spessore a una voce femminile troppo a lungo rimossa. L'opera si colloca inoltre in un contesto culturale in cui il cinema italiano d'autore cercava nuove forme di racconto della Storia, alternative tanto al kolossal spettacolare quanto alla fiction televisiva storica allora in auge. Qui il centro narrativo non è più la corte, ma la vicenda intima e politica di una donna poco nota al grande pubblico che diventa simbolo di un Sud capace di immaginare il cambiamento, ma destinato a sperimentarne il fallimento. Un Sud che sogna l'emancipazione ma resta schiacciato dalla repressione e dall'inerzia delle strutture sociali¹⁰.

⁸ DEBORAH YOUNG, *Ferdinand and Carolina*, Review in «Variety», 12 aprile 1999, <https://variety.com/1999/film/reviews/ferdinand-and-carolina-1200457334/>.

⁹ *Anti-rétro. Conversazione con Michel Foucault*, in *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, a cura di G. Gori, Firenze, La casa Usher, 1982, pp. 17-27. È quanto dichiara anche Paolo Benvenuti, regista attento alla narrazione di eventi storicamente fondati, spiegando il suo approccio alla storia e al cinema: «Io dico sempre che non è la verità del fatto ciò che metto in scena, ma una sua rappresentazione» (P. BENVENUTI, *Segreti di Storia*, a cura di M. Cattaneo e C. Pavone, «Zapruder», 31, 2013, p. 112). Per una panoramica su cinema e Settecento italiano cfr. D. SIRAGUSA, *Il Settecento degli italiani. Alla ricerca di un immaginario storico-filmico*, «Zapruder», 31, 2013, pp. 90-99.

¹⁰ P. IACCIO, «*Il resto di niente*» di Antonietta De Lillo è un film storico?, in *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, a cura di P. Sabbatino e A. Striano, Napoli, ESI, 2012, pp. 77-92; T. RIMINI, *Il resto della storia*, «Il Ponte», LXIV, 4, 2007, pp. 96-101. Su Eleonora de Fonseca Pimentel cfr. A. OREFICE, *Eleonora Pimentel Fonseca. L'eroina della Repubblica napoletana del 1799*, Roma, Salerno Editrice,

Diverso ancora è l'approccio dei fratelli Taviani con la miniserie televisiva *Luisa Sanfelice* (2004), dedicata alla nobildonna coinvolta negli eventi del 1799. Pur prodotta in un formato seriale e trasmessa in prima serata su Rai 1, l'opera si inserisce idealmente nella tradizione autoriale dei Taviani, che avevano spesso riflettuto sulla storia italiana attraverso figure marginali o femminili. Il contesto produttivo è significativo: all'inizio degli anni Duemila, la Rai investiva nelle grandi fiction storiche, viste come strumenti di divulgazione e di costruzione di un'identità nazionale condivisa. I Taviani accettano la sfida, ma nel loro racconto riaffiorano i codici melodrammatici tipici del *feuilleton* ottocentesco – l'amore passionale, il sacrificio eroico, il patibolo – che già nel 1942 avevano dominato la versione cinematografica di Leo Menardi, realizzata in pieno fascismo e tratta dal romanzo di Dumas. Ne risulta una rappresentazione che intreccia sensibilità autoriale e vincoli televisivi: da un lato l'attenzione alla dimensione intima della protagonista, dall'altro la riproposizione di schemi narrativi rassicuranti e spettacolari. In questo senso, la miniserie conferma la lunga durata di un immaginario che privilegia il pathos emotivo rispetto alla complessità storica¹¹.

Le tre opere considerate – *Ferdinando e Carolina* di Lina Wertmüller, *Il resto di niente* di Antonietta De Lillo e la miniserie televisiva *Luisa Sanfelice* dei fratelli Taviani – pur con approcci differenti, permettono di mettere a fuoco alcune linee comuni nella rappresentazione del Settecento napoletano. Centrale è la rivoluzione del 1799, presentata come evento fondativo e, al tempo stesso, come fallimento emblematico. La rappresentazione del potere borbonico oscilla tra la caricatura – come nel ritratto grottesco offerto da Wertmüller – e la tragedia – come in De Lillo e nei Taviani – senza mai restituire una vera dimensione riformista. Non si tratta però solo di scelte estetiche: come abbiamo visto, ogni regista guarda al passato a partire dalle urgenze del proprio presente.

Questa oscillazione affonda le sue radici in una tradizione già consolidata. La produzione partenopea di argomento storico tra gli anni Trenta e Quaranta, ad esempio, risentì della “normalizzazione” imposta dalla censura fascista, che impose un'immagine da cartolina turistica della città, priva di conflitti e tensioni sociali. Ne derivarono pellicole celebrative incentrate su figure eminenti della storia napoletana, raffigurate attraverso i più vietati stereotipi storiografici. Ferdinando IV veniva spesso rappresentato come il “re lazzarone”, pasticcione e inconcludente, contrapposto a Maria Carolina d'Austria, dipinta come un'algid virago: un modello che, pur variato, ha continuato a condizionare anche il cinema e la televisione successivi¹².

Un ulteriore tratto comune riguarda la memoria femminile: le figure di Eleonora de Fonseca Pimentel e di Luisa Sanfelice emergono come protagoniste, ma

2019; A. M. RAO, *Eleonora de Fonseca Pimentel, le moniteur napoléonien et le problème de la participation politique*, «Annales historiques de la Révolution française», 344, 2006, pp. 179-191.

¹¹ R. SETTI, *La lingua del cinema dei Taviani tra scelte ideologiche e arte. Una testimonianza personale*, «Circola. Revue d'idéologies linguistiques», 20, 2024, pp. 3-17; M. ARGENTIERI, «*Luisa Sanfelice*». I fratelli Taviani rileggono Dumas, «Cinema sessanta», 275/276, 2004, pp. 13-14.

¹² Si vedano G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell'amore” a “Ossessione”. 1929-1945*, Bari-Roma, Laterza, 2009; G. MIRO GORI, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, Firenze, La casa Usher, 1988.

al tempo stesso restano confinate nel ruolo di simboli di una marginalità storica. Infine, si nota la quasi totale assenza delle dinamiche economico-sociali: gli eventi politici e simbolici sono privilegiati a scapito delle strutture materiali – latifondo, rapporti di produzione, urbanizzazione – che, come ricorda Galasso, risultano decisive per comprendere la formazione del divario Nord-Sud.

In questo senso, cinema e televisione hanno contribuito a costruire una memoria del Settecento meridionale che privilegia l'elemento narrativo e drammatico, ma che rischia di semplificare le complessità storiche. La sfida per una riflessione transmediale è proprio quella di superare queste riduzioni, intrecciando le dimensioni politiche, sociali e culturali del secolo dei Lumi con una narrazione capace di restituirne la pluralità.

3. *Memoria e rappresentazione transmediale*

Se le rappresentazioni cinematografiche e televisive hanno offerto nel corso degli ultimi decenni immagini potenti ma spesso semplificate del Settecento meridionale, più vicino al mito e al dramma che alla complessità storiografica, le nuove forme di narrazione transmediale consentono oggi di ampliare la prospettiva, aprendo la memoria storica a esperienze più interattive e partecipative. Il passaggio dai lungometraggi alla transmedialità non si riduce a un cambiamento tecnico, ma investe la funzione stessa della rappresentazione storica: dall'opera chiusa e compiuta si passa a percorsi di conoscenza che attraversano diversi media, combinando film, documentari, piattaforme digitali, musei virtuali, percorsi educativi online.

Negli ultimi vent'anni il docufilm ha assunto un ruolo crescente nella narrazione storica del Mezzogiorno. Pur non sempre dedicati direttamente al Settecento, molti lavori mostrano come le vicende meridionali possano essere raccontate intrecciando fonti d'archivio, testimonianze e linguaggi audiovisivi innovativi. *La nave dolce* (2012) di Daniele Vicari, ad esempio, rievoca lo sbarco degli albanesi a Bari nel 1991, trasformando un episodio recente in un racconto collettivo costruito con materiali audiovisivi eterogenei. Sebbene distante dal Settecento, questo modello offre spunti per immaginare una rielaborazione transmediale anche degli eventi del 1799: materiali d'epoca, ritratti pittorici, testi letterari e testimonianze storiografiche potrebbero essere integrati in progetti documentari che restituiscano la complessità di quel secolo.

La transmedialità applicata alla didattica e alla divulgazione storica ha messo in campo strumenti utili anche per il Settecento. Rai Scuola propone percorsi interattivi sul secolo dei Lumi, con materiali video, testi e approfondimenti che si intrecciano per presentare aspetti della vita politica e culturale del Regno di Napoli, dalle riforme borboniche all'architettura monumentale¹³. Analogamente, portali come *Italy for Movies* o mappe digitali interattive come *EdAtlas* permettono di individuare i luoghi in cui sono stati ambientati film e fiction storiche, creando connessioni fra spazi reali,

¹³ <https://www.raiscuola.rai.it/percorsi/ilsettecento>.

immaginari cinematografici e patrimonio culturale¹⁴. Questi strumenti si collocano nel più ampio ambito della *public history* digitale, che mira a rendere il passato accessibile e partecipato¹⁵. Per il Settecento, ciò significa poter integrare fonti diverse – documenti d’archivio, iconografia pittorica, testi letterari, tracce urbanistiche – in percorsi interattivi che superano i limiti della lezione frontale o della visione passiva di un film. L’obiettivo non è soltanto trasmettere nozioni, ma stimolare una riflessione critica e creativa, restituendo al pubblico la possibilità di esplorare in prima persona la complessità del secolo dei Lumi.

Negli ultimi anni sono emersi anche progetti di valorizzazione culturale del 1799 e del Settecento meridionale attraverso forme digitali. Le celebrazioni bicentinarie della Repubblica napoletana hanno stimolato mostre, percorsi espositivi e iniziative museali, alcune delle quali hanno sperimentato il digitale per ampliare l’accesso al pubblico. Sebbene ancora in forma embrionale, l’idea di un museo virtuale della Repubblica napoletana rappresenta un terreno promettente per integrare materiali testuali, iconografici e audiovisivi. In prospettiva, tali strumenti permetterebbero non solo di ricostruire la memoria della rivoluzione del 1799, ma anche di contestualizzarla nel più ampio quadro delle trasformazioni del secolo dei Lumi¹⁶. Non meno importanti sono i progetti locali promossi da istituzioni culturali e associazioni meridionali: itinerari urbani che guidano i visitatori nei luoghi simbolici della Repubblica napoletana, ricostruzioni digitali di spazi oggi trasformati, laboratori di *public history* con studenti e comunità, fino a rievocazioni teatrali negli spazi pubblici. Queste iniziative, pur spesso limitate nelle risorse, hanno il merito di restituire una memoria dal basso, radicata nei territori, e di sperimentare forme partecipative di fruizione del passato¹⁷. In questo senso, i musei virtuali e i progetti locali dimostrano come la transmedialità possa non soltanto rinnovare le pratiche di divulgazione, ma ridefinire il rapporto tra comunità, luoghi e memoria storica, superando le narrazioni lineari e restituendo al pubblico un Settecento più sfaccettato e inclusivo.

La sfida principale rimane quella di evitare che i nuovi media riproducano gli stessi stereotipi consolidati dalle narrazioni storiche, siano esse cinematografiche o televisive: l’immagine del Borbone ridicolo o corrotto, la corte come luogo di feste e intrighi, il mito della rivoluzione come destino di sconfitta, le figure femminili confinate a ruoli marginali o sentimentali, l’assenza delle dinamiche socio-economiche. Le possibilità offerte dalla narrazione transmediale consentono invece

¹⁴ <https://www.italyformovies.it>; <https://www.edatlas.it/it/magazine/servizi-per-il-docente/settecento-in-italia-lezione-digitale>.

¹⁵ E. SALVATORI, *Digital (Public) History: la nuova strada di una antica disciplina*, «RiMe. Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea», I, 1, 2017, pp. 57-94.

¹⁶ Si vedano, tra le iniziative digitali dedicate alla memoria del 1799, il *Museo Digitale* promosso dall’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (<https://www.iisf.it/index.php/istituto/museo-digitale.html>) e il *Museo Virtuale Altamura 1799*, volto a rendere accessibile online la memoria delle vicende altamurane legate alla Repubblica napoletana (https://www.nuovomonitorenapoletano.it/index.php?option=com_content&view=article&id=2559:si-svela-il-museo-virtuale-altamura-1799&catid=72:libere-riflessioni&Itemid=147).

¹⁷ Per un esempio di spettacolo ispirato agli eventi rivoluzionari del 1799 si veda <https://www.ilmondodisuk.com/lo-spettacolosangue-sull-utopia-la-rivoluzione-napoletana-del-1799-torna-in-piazza/>.

di ricomporre la complessità, restituendo un quadro che tenga insieme politica, economia, cultura, rappresentazioni di genere. L'obiettivo non è sostituire il cinema o la televisione, ma integrare i diversi linguaggi per costruire un racconto complesso, capace di andare oltre mito e stereotipo e di restituire al pubblico una visione critica e consapevole. In questo senso, la transmedialità può costituire uno strumento utile per rileggere il Settecento meridionale alla luce della storiografia di lungo periodo, avvicinandosi all'approccio di Galasso¹⁸.

Conclusioni

Il Settecento meridionale, così come è stato rappresentato dal cinema e dalla televisione e rielaborato attraverso esperienze transmediali, appare come un terreno privilegiato per riflettere sulla «questione meridionale» in una prospettiva di lunga durata. Lontano dall'essere un semplice scenario di corte o un repertorio di figure eroiche e sconfitte, il secolo dei Lumi nel Regno di Napoli è stato un momento cruciale nella formazione del divario Nord-Sud: un periodo di riforme e di tensioni irrisolte, in cui le possibilità di modernizzazione si intrecciarono a resistenze strutturali che avrebbero condizionato il percorso successivo.

Le opere analizzate – *Ferdinando e Carolina*, *Il resto di niente* e *Luisa Sanfelice* – restituiscono questo quadro in modi differenti: la satira grottesca della corte borbonica, la tragedia della rivoluzione del 1799, la memoria femminile inscritta in un destino di sconfitta. In tutti i casi, cinema e televisione contribuiscono a fissare un immaginario del Settecento meridionale che oscilla tra mito e stereotipo, lasciando spesso in ombra le dinamiche economiche e sociali.

Le nuove pratiche transmediali, dai docufilm ai progetti digitali e museali, aprono spazi per superare questi limiti: l'uso combinato di immagini, testi, archivi e percorsi interattivi può restituire la complessità storica del Settecento, favorendo un rapporto più partecipativo con la memoria. La transmedialità non rappresenta solo un arricchimento tecnico, ma un'opportunità epistemologica per riconsiderare il passato del Mezzogiorno al di fuori delle semplificazioni narrative.

«Profondo è il pozzo del passato. Non dovremmo dirlo insondabile?». Le parole con cui Thomas Mann apre la quadrilogia *Giuseppe e i suoi fratelli* sembrano particolarmente attuali se applicate non soltanto al cinema, ma all'insieme delle rappresentazioni e delle forme medialità prese in esame: dallo schermo cinematografico alla fiction televisiva, dai docufilm ai percorsi digitali e museali. Tutti, in modi diversi, attingono a quel pozzo e lo rendono visibile, con le loro convenzioni e i loro limiti, ma anche con la capacità di evocare mondi perduti e di restituirli alla memoria collettiva. In questa prospettiva, il problema non è soltanto quello dell'attendibilità storica o della fedeltà al dato archivistico, ma la possibilità che i media sappiano raccontare il presente attraverso il passato, offrendo scorci corretti, plurali e non

¹⁸ Sulle potenzialità e i limiti delle risorse digitali nella costruzione della memoria storica si veda M. SABATO, *Il "diluvio digitale" e le discipline storiche. Risorse online e riflessioni metodologiche*, «Mediterranea – ricerche storiche», XIV, 39, 2017, pp. 193-218.

convenzionali. In questo senso, anche chi oggi si misura con il Settecento meridionale è invitato a dialogare con la storiografia più aggiornata e con i linguaggi della contemporaneità, contribuendo così a costruire una memoria condivisa, consapevole e critica.

Narrazioni transmediali delle storie delle brigantesse del Risorgimento

La storia del brigantaggio del XIX secolo è stata oggetto di nuovi studi storici che, negli ultimi anni, l'hanno ricollocata a pieno titolo tra le principali vicende risorgimentali¹. Le narrazioni delle storie e le rappresentazioni dei briganti e delle brigantesse nei media oscillano però fra storia e mito, poiché i romanzieri e gli artisti hanno tramandato leggende e immagini che continuano ancora oggi a influenzare la nostra percezione stereotipata del fenomeno del brigantaggio. La popolarità dei criminali, favorita già nel corso dell'Ottocento dalla pubblicazione di articoli e narrazioni d'appendice, e sostenuta da una massiccia produzione iconografica e oggettistica, ha dato il via a un vero e proprio *Brigantiland*², ovvero un circuito mediatico e commerciale che ha costruito una storia alternativa e credibile puntando sul sensazionalismo.

Come tutte le guerre, anche il brigantaggio è stato raccontato quasi esclusivamente come un conflitto maschile, in cui le donne, relegate alla sola sfera domestica, avrebbero avuto un ruolo principalmente passivo. Le donne del brigantaggio sono state spesso rappresentate con stereotipi limitanti: o vittime della brutalità maschile, o anti-modelli femminili, fautrici di violenza inaudita³. Solo in tempi recenti sono stati studiati i ruoli dinamici e variegati assunti dalle brigantesse⁴, anche se le narrazioni storiche sono molto tributarie delle diverse produzioni letterarie e iconografiche diffuse durante la guerra al brigantaggio⁵. Come spiega Mariamichela

¹ Tra gli altri, cfr. C. PINTO, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti*, Roma-Bari, Laterza, 2019; *Briganti: narrazioni e saperi*, a cura di A. Carrino, G. L. Fruci, «Meridiana», 99, 2020.

² C. CALEFATI, A. FIORIO, F. PALMIERI, *Brigantiland. Social media, circuiti commerciali, intrattenimento*, in *Briganti: narrazioni e saperi*, cit., p. 82.

³ Cfr. J. GELLI, *Banditi, briganti e brigantesse nell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1931; F. TRAPANI, *Le brigantesse*, Roma, Canesi, 1968; M. RESTIVO, *Ritratti di brigantesse. Il dramma della disperazione*, Manduria, Lacaita, 1997; T. MAIORINO, *Storia e leggende di briganti e brigantesse*, Casale Monferrato, Piemme 1997.

⁴ M. GALANTE, *Il volto femminile del brigantaggio: per una lettura di genere del fenomeno*, «Archivio storico pugliese», LXV, 2012, pp. 79-104; D. SCAFOGLIO, S. DE LUNA, *Brigantesse e briganti. Le due metà della banda*, Napoli, Guida editori, 2023; V. ROMANO, *Filomena, la regina delle selve. Storia e storie delle donne del brigantaggio*, Roma, Carocci, 2025. Romano distingue in particolare tre sottoinsiemi di ruoli: le fiancheggiatrici dei briganti (“manutengole”); quelle che li seguirono nella macchia senza partecipare direttamente alle attività criminali (“donne dei briganti”); le donne combattenti (“brigantesse”).

⁵ K. GOLEMO, *Donne con le armi. L'immagine del brigantaggio femminile nella letteratura e nei discorsi popolari italiani. Alcuni esempi*, «Mediterraneum Online Journal», 1, 2013, pp. 1-21; D. COMBERIATI, *Brigante e*

Landi, «sembra più plausibile che siano state le narrazioni coeve e le rielaborazioni culturali successive a tracciare più nettamente i contorni di un fenomeno preesistente, fino a plasmare delle figure facilmente riconoscibili, e non viceversa⁶». In tempi più recenti, in concomitanza con la moltiplicazione di contronarrazioni risorgimentali⁷, che hanno rimesso in questione alcuni assunti fondamentali del processo unitario italiano, le figure di brigantesse sono state riesumate per imbastire un processo mediatico in cui poter condannare i “nemici del Sud”, in un’ottica di rovesciamento simbolico dei valori. Quali stereotipi, circa i ruoli tipicamente femminili, hanno trasmesso le rappresentazioni delle donne del brigantaggio dal XIX secolo ad oggi? Un approccio analitico in chiave transmediale ci permetterà di osservare come il contenuto culturale legato all’invenzione della “donna di brigante” si espande, si ibrida e cambia significato nel passaggio tra media differenti (pittura, letteratura, fotografia, cinema, televisione). Analizzeremo inoltre come il linguaggio mediale in costante evoluzione trasforma e allontana sempre di più le rappresentazioni delle brigantesse dalla realtà storica, nonostante le pretese di avvicinamento.

1. L’invenzione della “donna di brigante” nella pittura del primo Ottocento

Anche se la figura del brigante (chiamato anche bandito o *banditto* nell’Ottocento) è un oggetto di rappresentazione costante in tutta la storia dell’arte occidentale⁸, tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo, la pittura romantica si focalizzò in particolare sulle raffigurazioni di briganti e brigantesse dell’Italia meridionale⁹.

L’opera di Friedrich Schiller, *I masnadieri* (1782), fu all’origine della costruzione di un modello della figura del brigante dal cappello alla calabrese a punta, con mantello nero e giacca di velluto colorato, e il moschetto fieramente imbracciato. Il modello di Schiller si sviluppò col genere del *Räuberroman* (romanzo di briganti) e il romanzo neogotico inglese, tradotto e imitato nelle principali lingue europee. I criminali italiani vennero trasformati in *banditti*-condottieri romantici, che vivevano con le loro famiglie in ambienti bucolici. Nei primi anni della Restaurazione, fu il brigante romano ad

brigantesse: rappresentazioni letterarie recenti, in *Donne e sud. Percorsi nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di R. Omnis, Firenze, Cesati, 2018, pp. 95-104; L. FOURNIER FINOCCHIARO, *Donne combattenti nell’Italia del Risorgimento. Un percorso illustrato tra Italia e Francia*, Roma, TAB, 2025.

⁶ M. LANDI, *Le “brigantesse”. Maria Oliverio, fra storia e mito*, in *La dignità del male. La violenza delle donne fra passato e presente*, a cura di A. Carrino, Roma, Viella, 2025, p. 290.

⁷ *Antirisorgimento. Appropriazioni, critiche, delegittimazioni*, a cura di M. P. Casalena, Pendragon, Bologna, 2013; S. MONTALDO, *La risacca neoborbonica. Origini, flussi e riflussi*, «Passato e Presente», 105, 2018, pp. 19-48.

⁸ E. J. HOBSBAWM. *I banditi. Il banditismo sociale nell’età moderna*, Torino, Einaudi, 1971.

⁹ G. TATASCIORRE, *Briganti d’Italia. Storia di un immaginario romantico*, Roma, Viella, 2022.

essere soggetto a un processo di tipizzazione, reso celebre dalle acqueforti di Bartolomeo Pinelli (1781-1835).



Figura 1: B. PINELLI, *Diversi fatti di briganti*, in *Nuova raccolta di cinquanta costumi de' Contorni di Roma*, Roma, Scudellari, 1823.

Le fortunate incisioni di Pinelli costruirono a loro volta lo stereotipo della “donna di brigante” (*brigand's wife*) in costume ciociaro o tipico della zona di Sonnino: il “fazzolettone” appuntato sul capo, un corsetto che stringeva la camicia bianca, il grembiule di tela o cotone rigato o quadrettato su un ampio gonnellone. Nelle scene di vita brigantesca, Pinelli rappresentava generalmente le donne mentre si stavano occupando di faccende domestiche o della cura dei bambini; solo gli uomini erano armati di fucili e pistole.

I soggetti briganteschi, maschili e femminili, appassionarono molti artisti di fama internazionale che, durante il Grand Tour, si fermavano a Roma, la cui “scuola” fu chiamata ironicamente la *Brigand School of Art in Rome*. Jean-Victor Schnetz, allievo di Jacques-Louis David, fece in particolare diversi ritratti di una brigantessa di Sonnino, Maria Grazia Boni (1797-1850), deportata nel Reclusorio degli accattoni a Roma. Il luogo era infatti visitato da molti artisti appartenenti all'Accademia di Francia per ritrarre le prigioniere e i loro costumi tradizionali¹⁰.

¹⁰ H., *Maria Grazia and the Brigand School of Art*, «Bulletin of the American Art-Union», 6, 1850, pp. 88-90.



Figura 2: J.-V. SCHNETZ, *Maria Grazia*, 1830 (wikimedia commons).

In questa litografia, la “donna di brigante” si sta nascondendo in una grotta e protegge il neonato, mentre gli uomini si stanno difendendo all’esterno dai soldati che si scorgono in lontananza. La brigantessa riproduce quindi nella macchia la tipica divisione dei ruoli nella società patriarcale tradizionale. Il tipo della donna del brigante ridefinisce i canoni della bellezza esotica: amazzone indipendente e, al tempo stesso, «fedele compagna del capobanda che ne segue le imprese e accudisce la progenie, assicurando la continuità del gruppo etnosociale dei briganti¹¹».

La pittura romantica rese popolari altre scene stereotipate della vita brigantesca: la donna brigante che vegliava sul marito addormentato¹² e la morte del brigante nelle braccia della compagna, ritratta nel ruolo tradizionale di infermiera e compassionevole compagna che con il gesto di supplica della mano implorava pietà.

¹¹ TATASCIORRE, *Briganti d'Italia*, p. 181.

¹² Cfr. L. ROBERT, *The Brigand Asleep* (1826) e *Femme de brigand veillant sur le sommeil de son mari* (1827).



Figura 3: S. W. REYNOLDS (after C. Eastlake), *The Dying Brigand*, 1826 (The British Museum Images)

Qualche artista locale introdusse anche l'archetipo della “brigantessa armata”, come Michela de Vito, che ha lasciato diversi acquerelli raffiguranti delle brigantesse calabresi con fucile e pistole¹³.



Figura 4: M. DE VITO, *Brigantessa calabrese* (Reggio Calabria, Biblioteca “Domenico Farias”)

L'illustratrice, probabilmente figlia del più famoso pittore Camillo de Vito (attivo a Napoli fra il 1794 e il 1845), si specializzò in acquerelli e guazzi che raffiguravano usanze, mestieri e costumi popolari del Regno delle Due Sicilie. Dipinse spesso singole

¹³ Cfr. R. MAMMUCARI, *I briganti. Storia, arte, letteratura, immaginario*, Città di Castello, Edimont, 2000, pp. 216, 237 e 240.

figure con una tecnica descrittiva e accurata, non esente da qualche ingenuità, ma supportata da un'attenta documentazione del folklore locale. Raffigurò diverse brigantesse in piedi di profilo, in costume folcloristico e cappello piumato, e con lunghi fucili. Seppur pesantemente armata, la brigantessa conservava tutti gli elementi della femminilità pittoresca (collana, orecchini, vestiti addobbati e colorati), per niente feroce nell'aspetto. Non voleva essere una rappresentazione realistica di una donna combattente, ma una visione folcloristica del brigantaggio, che tuttavia ebbe un'influenza determinante sull'immaginario del pubblico ottocentesco e continua ad alimentare raffigurazioni stereotipate ancora oggi.

2. *La spettacolarizzazione delle brigantesse nella guerra per il Mezzogiorno: erotismo, devianza e voyeurismo*

Nel contesto della guerra al brigantaggio che segnò gli anni postunitari, ci fu una nuova proliferazione delle immagini di briganti e brigantesse¹⁴, in particolare di fotografie di briganti. Molti cliché furono prodotti e messi in circolazione dall'esercito del Regno di Sardegna, che assumeva fotografi per immortalare i briganti dopo la loro cattura o la loro morte, per celebrare la vittoria dello Stato sui banditi. La grande maggioranza delle immagini raffigurava uomini e bande maschili, ma, seppure in numero limitato, circolarono anche fotografie e disegni di brigantesse armate: le pose maschili si innestavano sui canoni della *femme fatale*.

Molte fotografie di briganti e brigantesse furono realizzate nelle carceri, ma per immortalare le brigantesse, i fotografi le fecero vestire con costumi folkloristici regionali. Circolavano anche messinscene fotografiche con delle modelle, che ricalcavano il genere pittorico della "donna di brigante" con il costume tipico di Sonnino.

¹⁴ Il catalogo *Brigantaggio, lealismo, repressione nel Mezzogiorno. 1860-1870*, Edimont, Napoli, 1984, contiene un grandissimo numero di riproduzioni.



Figura 5: *Donna di Brigante – Costume di Sonnino* (Roma, Museo centrale del Risorgimento)

Nella stampa all'albumina ritoccata all'acquarello, erano riutilizzati gli stessi costumi e gli stessi stereotipi che richiamavano il tipo romantico, già noto al pubblico di riferimento, ma la donna non aveva più un ruolo passivo: era armata come gli uomini, in modo da sottolineare la sua pericolosità. La donna fotografata nella figura 5 viene talvolta identificata nella brigantessa Michelina De Cesare (1841-1868), di Caspoli in provincia di Caserta¹⁵. Nata in una famiglia povera di braccianti, sposata a vent'anni e quasi subito vedova, fu in relazione con Francesco Guerra, ex soldato borbonico, disertore dell'esercito italiano e capo della banda di Rafaniello. La coppia si sposò forse nel 1863. Michelina ebbe un ruolo di spicco nella banda che operò nella zona della Terra di Lavoro dal 1862 al 1868, collaborando anche con altri gruppi di briganti, tra cui la banda di Giacomo Ciccone. Secondo le leggende, Michelina portava un fucile a due colpi e una pistola, e partecipava alle spedizioni. Potrebbe essere stata fotografata durante una fuga in Lazio nel 1865 della banda Ciccone-Guerra, in un atelier romano, presumibilmente da un fotografo al servizio dei Borbone, per spronare gli abitanti del Mezzogiorno a combattere per la restaurazione del regno preunitario. Più probabilmente fu una modella invitata ad atteggiarsi a brigantessa, fotografata con un'aria eroica e selvaggia. Come per molte fotografie di brigantesse, la coloritura dell'immagine a tinte vivaci, la posa studiata della modella, caratteristica della fotografia di atelier, rientrava nella spettacolarizzazione tipica dei circuiti commerciali italiani ed europei, che spesso si basava sull'unione di due elementi: la figura pericolosa del brigante (armato di fucile e pistola) e l'accentuazione dei costumi

¹⁵ F. D'AMORE, *Michelina Di Cesare guerrigliera per amore. Le gesta eroiche della brigantessa tra Campania, Lazio, Abruzzo e Molise (1862-1868)*, Napoli, Controcorrente, 2012.

popolari. Si può supporre che queste messinscene fotografiche, come le incisioni della prima metà del secolo, fossero destinate a un pubblico composto essenzialmente da turisti.

Nel 1868, Michelina Di Cesare, Francesco Guerra e Giacomo Ciccone, che si erano nascosti sul monte Morrone, furono scovati e uccisi dai soldati guidati dal generale Emilio Pallavicini di Priola. I loro corpi furono portati a Santa Maria Capua Vetere e Pallavicini fece convocare il fotografo casertano Emanuele Russi, che fotografò il cadavere di Michelina De Cesare denudato. La crudezza delle immagini doveva servire ad esaltare il successo delle truppe italiane e scoraggiare le attività di brigantaggio. L'immagine del cadavere di Michelina fu stampata in molte copie, venduta e collezionata. Una copia fu in particolare utilizzata in un fotomosaico a croce conservato nell'*Album dei delinquenti* di Cesare Lombroso, con una didascalia, che precisa che Michelina de Cesare era incinta di quattro mesi. La menzione dello stato di gravidanza della donna, forse individuata a seguito di un'autopsia, tradisce uno sguardo voyeuristico¹⁶.

Tra le altre combattenti spettacolarizzate per il pubblico ottocentesco spicca il caso di Filomena Pennacchio (1841-1915), nata nella provincia di Avellino¹⁷. L'ufficiale sabaudo Angiolo De Witt fu uno dei primi e più richiamati autori a narrare la leggenda della “regina delle selve”: vittima di violenze coniugali, Filomena Pennacchio trafisse la gola al marito e poi scappò nei boschi, dove si unì a diverse bande di briganti, moltiplicando gli amanti¹⁸. Nel suo processo però si dichiarò nubile e raccontava di essere stata rapita e stuprata dal brigante Giuseppe Schiavone (“Sparviero”), che agiva nelle aree della Capitanata, e di essere stata costretta a rimanere con lui per due anni, tra il 1863 e il 1865. Schiavone fu denunciato dalla moglie Rosa Giuliani, che ne rivelò il nascondiglio, provocandone la cattura (insieme a quella dei suoi uomini) e la successiva carcerazione a Melfi, mentre Filomena si trovava nascosta nella casa di una levatrice. Fu lo stesso Schiavone a rivelare la sua posizione ai soldati, e in seguito al suo arresto la donna a sua volta denunciò diversi compagni e compagne, tra cui la banda Sacchitiello e le brigantesse Giuseppina Vitale (unita a Sacchitiello) e Maria Giovanna Tito (compagna del capobanda Carmine Crocco). Dopo la cattura, i fotografi sabaudi, per schernire Pennacchio e le compagne tradite da lei, le hanno ritratte tutte e tre insieme. Filomena Pennacchio fu condannata dal tribunale di guerra di Avellino a vent'anni di lavori forzati presso il carcere delle Fenestrelle, però ne scontò solamente sette. Venne in seguito accolta dalle suore

¹⁶ E. CHIARI, S. MONTALDO, *Human Skulls and Photographs of Dead Bandits. The Problem of Presenting a Nineteenth-Century Museum to Twenty-First-Century Audiences*, in *Museums and Photography. Displaying Death*, ed. by E. Stylianou, T. Stylianou-Lambert, London-New York, Routledge, 2017, pp. 150-163.

¹⁷ A. MASSARO, *Filomena Pennacchio. La brigantessa ritrovata*, Manocalzati, Il Papavero, 2014.

¹⁸ Angiolo De Witt, *Storia politico-militare del brigantaggio nelle province meridionali d'Italia*, Firenze, Copponi, 1884.

dell'Opera Pia Barolo di Torino dove ebbe la possibilità di istruirsi; si sposò con un piemontese e si dedicò a opere pie.



Figura 6: *Filomena Pennacchio, Giuseppina Vitale e Maria Giovanna Tito*. 1865 ca (Torino, Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”)

Il fotografo tentò di dare un contorno pittoresco alle tre brigantesse armate di tutto punto, tutte compagne di briganti famosi. Una copia della fotografia fu raccolta da Cesare Lombroso e fu usata a sostegno della sua tesi che vedeva nelle donne delinquenti la tendenza a mascolinizzarsi, come si legge nella descrizione di Filomena Pennacchio: «chiome folte e nerissime, alta e ben portante del corpo, dimostra una forza superiore al suo sesso; l'occhio iniettato di sangue, lo sguardo torvo e sospettoso, il labbro aperto sempre a sorriso sprezzante ti fan scorgere in essa la donna coraggiosa e insieme feroce¹⁹».

Un disegno tratto dalla foto servì anche per illustrare un articolo pubblicato nell'«Emporio pittoresco», rivista settimanale milanese edita da Sonzogno. Il disegno divenne «una delle icone più rappresentative e mediaticamente diffuse del brigantaggio al femminile²⁰», ma l'autore dell'articolo tendeva a vittimizzare le donne:

¹⁹ *Album dei delinquenti* n. 1 di C. Lombroso. Torino, Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”.

²⁰ ROMANO, *Filomena, la regina delle selve*, p. 166. Vedi anche M. CARLI, *Tre brigantesse*, in *Storia del brigantaggio in 50 oggetti*, a cura di M. Carli, G. D'Autilia, G. L. Fruci, A. Petrizzo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023, pp. 161-165.

«Piuttosto che orrore destano quasi compassione codeste infelici le quali, o trascinate da un tenero sentimento o dominate dalla forza brutale, si resero forse complici involontarie delle malvagie azioni onde si bruttarono quelli in cui esse avevano riposto il loro affetto»²¹.

La storia di Filomena Pennacchio venne poi trasformata nei racconti sul brigantaggio in leggenda romantica. Basilide Del Zio inventò in particolare la storia dell'ultimo incontro in carcere tra Pennacchio e Schiavone: «Schiavone e la Pennacchio si videro, si baciaron, e la separazione fu commovente. Schiavone si inginocchiò, le baciò i capelli, le mani, i piedi e chiedendole perdono, la stringe tra le sue robuste braccia e le scocca l'ultimo bacio d'amore»²².

Le rappresentazioni della brigantessa Maria Oliverio (1841-1879 ca.) furono radicalmente diverse²³. A diciassette anni Maria sposò Pietro Monaco, inizialmente soldato borbonico, poi passato tra i garibaldini, che decise di disertare nel 1862 per divenire il capo terribile e temuto di una delle bande di briganti più pericolose della zona tra Cosenza e Catanzaro. Maria fu incarcerata per costringere suo marito a costituirsi, e dopo la sua liberazione uccise la sorella Teresa, amante del marito, per gelosia e risentimento, perché l'aveva diffamata e aveva indotto il marito a perseguitarla. Benché ostaggio di un uomo violento, decise di seguirlo nella Sila e di ricoverarsi tra i briganti; così divenne "Ciccilla la brigantessa". La banda perpetrò atti di grande violenza: furti, incendi, ferimenti, uccisioni e sequestri di persone. Nel 1863, Pietro Monaco fu vittima di un tradimento e fu ucciso in uno scontro, in cui Maria fu colpita a un braccio. Ciccilla riprese il ruolo di capobanda per quarantasette giorni, dopo i quali fu catturata e processata al tribunale militare di Catanzaro. Fu l'unica donna condannata a morte per il reato di brigantaggio, suscitando l'interesse di giornali e riviste italiane e straniere. Vittorio Emanuele II le concesse tuttavia la grazia, commutando la pena in lavori forzati.

Dopo la cattura venne realizzata una serie di fotografie, in cui la brigantessa posava in un atteggiamento e in un abbigliamento volti a dimostrarne la pericolosità fisica e la deviazione morale legata all'eccessiva virilità: non indossava un costume folkloristico ma i pantaloni, e la carabina impugnata nonostante il braccio bendato alludevano a un pericolo inarrestabile.

²¹ *Tre brigantesse*, «L'Emporio pittoresco. Giornale settimanale», II, 34, 22-29 aprile 1865, p. 1.

²² B. DEL ZIO, *Il brigante Crocco e la sua Autobiografia. Memorie e documenti*, Melfi, tip. G. Grieco, 1903, p. 75.

²³ La sua storia è stata ricostruita grazie al lavoro di documentazione di P. CURCIO, *Ciccilla. Storia della brigantessa Maria Oliverio del brigante Pietro Monaco e della sua comitiva*, Cosenza, Pellegrini editore, 2010.



Figura 7: T. RAFFAELLI, La brigantessa Maria Oliverio, detta Ciccilla, 1865 ca (Torino, Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”)

La sua storia appassionò e ispirò leggende popolari e componimenti letterari, a partire dallo scrittore Alexandre Dumas, affascinato dal tema del brigantaggio²⁴, che dopo aver visto la fotografia dedicò diversi articoli alla vicenda di Maria e Pietro Monaco, pubblicati sul giornale napoletano «L'Indipendente», dal 4 marzo al 9 aprile 1864²⁵. Dumas, repubblicano e anti-borbonico, insisteva sulla mediocrità di Pietro Monaco e descriveva Maria Oliverio come una crudelissima Erinne che si era accanita contro la sorella e dopo la morte del marito era subito volata a seconde nozze col cognato. Nell'ultimo episodio, Dumas scriveva spazientito: «Terminiamo questa storia già troppo lunga», e chiudeva annunciando lapidariamente che «Maria Oliverio è accusata di parecchi delitti²⁶». Lo scrittore francese non fu capace di cogliere sia il potenziale letterario, sia quello storico della brigantessa Ciccilla²⁷, ma ebbe un ruolo essenziale nella composizione del mito della brigantessa crudele e selvaggia, senza empatia e dalla sessualità deviata.

²⁴ G. TATASCIORE, *La fabbrica del criminale. Alexandre Dumas e le rappresentazioni del brigantaggio meridionale tra letteratura e politica*, «Società e storia», 156, 2017, pp. 269-303.

²⁵ «Riceviamo da un nostro amico la fotografia della moglie del brigante Monaco: è per noi questa un'occasione di narrare la storia di questo brigante e della sua banda distrutta per la perseveranza, il coraggio ed il patriottismo del bravo generale Orsini»: A. DUMAS, *Pietro Monaco sua moglie Maria Oliverio e i loro complici*, «L'Indipendente», IV, 51, 4/03/1864, p. 1.

²⁶ «L'Indipendente», IV, 79, 9/04/1864, p. 1.

²⁷ Come afferma S. COSCO, *Ciccilla: una brigantessa fra storia e letteratura*, in *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea*, a cura di P. L. Ladrón de Guevara Mellado, M. B. Hernández González, Z. Zografidou, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 247-256.

Qualche anno dopo, il giornalista e poeta cosentino Luigi Stocchi diede alle stampe un'opera teatrale in versi, *Ciccilla o i briganti calabresi*²⁸, che compiva «la “mostrificazione” della brigantessa²⁹»: «un mostro in Calabria, che di donna/ ha il nome, e delle belve insaziabili sete d'innocente sangue³⁰». Stocchi rafforzò lo stereotipo sulla violenza femminile, letta necessariamente come sintomo di una patologia dovuta a un delirio di onnipotenza e non frutto delle circostanze che l'avevano spinta al crimine al pari degli uomini. Sottratta alla civiltà, Ciccilla diventava un demonio nelle battute dei bersaglieri al momento dell'arresto: «Uomo o donna sei tu, donna o demone? [...] / Incatenate questo/ Femminil mostro in brigantesca spoglia/ Sanguinaria, schifosa»³¹.

Anche lo scrittore verista calabrese Nicola Misasi dedicò un racconto a *Maria Monaco*³²: il breve testo si concentra sulla notte in cui Maria, liberata dal carcere, uccide a sangue freddo la sorella e poi annuncia al marito che lo seguirà sulla montagna. La descrizione della donna insisteva sulla sua forza virile e la sua crudeltà, in contrasto con la dolcezza e la leggiadria della sorella. Maria era un «lupo feroce» dalla «forza erculea», mentre Pietro Monaco incarnava l'ambiguità dello sguardo maschile che erotizza la combattività femminile, poiché si sente «stranamente attratto da quella selvaggia bellezza».

Alla fine del secolo, questa ambiguità sarà sciolta dalla scuola criminale lombrosiana, che nello studio *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893)³³, contrappone le brigantesse alle donne “normali”. Nel momento in cui il brigantaggio postunitario sembrava definitivamente vinto, Lombroso e Ferrero assimilano le criminali al regno animale e fanno della “donna selvaggia” un simbolo di «atavismo femminile»³⁴. La criminale-nata subisce un processo di virilizzazione: è una donna che somiglia agli uomini, tanto per l'aspetto fisico quanto per i comportamenti. La violenza femminile era spiegata in termini di devianza antropologica che aveva impedito il processo “normale” di femminilizzazione, senza che venissero indagate le circostanze sociali-politiche-storiche che potevano spingere le donne alla criminalità.

²⁸ L. STOCCHI, *Ciccilla o i briganti calabresi: dramma storico tragico-comico in 5 atti*, Reggio Calabria, L. Ceruso, 1873.

²⁹ COSCO, *Ciccilla*, p. 251.

³⁰ STOCCHI, *Ciccilla o i briganti calabresi*, p. 32.

³¹ Ivi, pp. 48-49.

³² N. MISASI, *Maria Monaco*, in *In Magna Sila*, Roma, Sommaruga, 1883. Le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione elettronica IntraText (<https://www.intratext.com/IXT/ITA2651/P1.HTM>), consultata il 25/08/2025.

³³ C. LOMBROSO, G. FERRERO, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino, Roux, 1893.

³⁴ M. CARLI, A. PETRIZZO, *Abeilles, fourmis et brigandes*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 55, 2022, pp. 113-139.

3. Transmediazioni contemporanee

Le storie delle brigantesse, dopo un relativo oblio nel corso del Novecento, hanno riacquisito interesse nella produzione letteraria e cinematografica più recente.

Nel 1990, la scrittrice e giornalista Maria Rosa Cutrufelli pubblica *La Briganta*, un romanzo storico ambientato in Sicilia³⁵. Il libro è un diario fittizio degli anni 1861-1883 scritto da una prigioniera condannata all'ergastolo per attività brigantesca. La protagonista del romanzo, Margherita, proviene da una famiglia colta e aristocratica siciliana, e si trova costretta alla latitanza dopo aver ucciso il marito che la umiliava e le impediva di leggere; nella macchia ritrova l'amato fratello Cosimo e l'ex massaro di loro padre, Carmine Spaziante, ora a capo della banda. Travestita da uomo, Margherita entra in contatto con un'altra brigantessa, «la Bizzarra», e fa l'esperienza, fino alla cattura, delle difficoltà e del coraggio cui la costringe quella vita clandestina. L'autrice sceglie un caso molto particolare (ma forse improbabile) di brigantessa istruita e con una coscienza politica che le permette di sviluppare il suo punto di vista sulle cause politiche e sociali del brigantaggio postunitario³⁶ e che descrive «the process of her growth into selfawareness and emancipation from the patriarchal symbolic order³⁷». Il racconto, situato nella scia della produzione letteraria militante del secondo femminismo, si può leggere come «tentativo di dare voce alle vicende delle brigantesse come tassello dei movimenti femminili in Italia»³⁸. Cutrufelli presenta la sua protagonista in una versione moderna attualizzata, che per molti versi riflette lei stessa e le femministe contemporanee impegnate nella decostruzione del genere. La riscrittura della storia ufficiale dal punto di vista particolare di una donna costituisce in ogni caso un modello di riscatto dei marginalizzati costretti al silenzio e apre la strada a una nuova stagione letteraria di protagonismo femminile.

Il romanzo di Annalisa Bari, *Coccarde rosse* (2013)³⁹, prosegue infatti nella direzione aperta da Cutrufelli: Luisa, la protagonista della narrazione, racconta il suo percorso di emancipazione all'indomani dell'unificazione nazionale. Fuggita di casa per evitare un matrimonio combinato con un piccolo proprietario terriero che si era alleato con i piemontesi per sedare le rivolte dei contadini, Luisa integra una banda di briganti e diventa Eufemia. La violenza brigantesca non viene attenuata, poiché la donna è violentata prima di essere protetta e rispettata: la protagonista sperimenta

³⁵ M. R. CUTRUFELLI, *La Briganta*, Palermo, La Luna, 1990.

³⁶ CUTRUFELLI, *L'Unità d'Italia: guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud*, Verona, Bertani, 1974.

³⁷ M. ROSSI, *Rethinking History: Women's Transgression in M. R. Cutrufelli's «La briganta»*, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di M. O. Marotti, G. Brooke, Londra, Associated University Press, 1999, p. 202.

³⁸ L. MICHELACCI, *Ricostruire l'identità, reinventare il passato. La briganta di Maria Rosa Cutrufelli*, «Poetiche – rivista di letteratura», XIV, 36, 2012, p. 223.

³⁹ A. BARI, *Coccarde rosse. Storia di una brigantessa per caso*, Milano, Bompiani, 2013.

quindi le difficoltà della condizione femminile all'interno di un contesto esclusivamente maschile. Riuscita a fuggire, Luisa diventa aiutante in una casa di aristocratici liberali sotto il nuovo nome di Anselma, conquistando una nuova personalità, ma senza perdere tutte le sfaccettature precedenti. L'autrice simbolizza con questo percorso tutte le difficoltà e complessità del Risorgimento: «Non è un romanzo sul brigantaggio, *Coccarde rosse*, quanto piuttosto sulle difficoltà nella costruzione del meridione e dell'identità femminile⁴⁰».

Altre ricostruzioni finzionali, pur basate su documentazione storica, riescono difficilmente a superare lo scoglio degli stereotipi sul brigantaggio meridionale e sulla "natura femminile". Maria Oliverio è la protagonista di una finta autobiografia nel romanzo *L'ultima brigantessa. La vera storia di "Ciccilla"* di Giuseppe Rocco Greco⁴¹. Il libro narra la sua vita in prima persona, dall'infanzia fino all'internamento nel carcere di Fenestrelle. Per Silvia Cosco, la Ciccilla di Greco «non è una Erinni ma una romantica amazzone⁴²»: il romanzo si sofferma sulla storia d'amore passionale tra Maria e Pietro, aggiungendo una serie di elementi erotici. Maria non è il mostro crudele dei racconti ottocenteschi: non ha premeditato l'omicidio della sorella, ma è presa da un raptus di gelosia e si rifiuta di maltrattare i sequestrati. La brigantessa di Greco ha anche una coscienza socio-politica, anche se si possono esprimere dei dubbi sulla reale consapevolezza delle donne meridionali analfabete di lottare per difendere il Sud⁴³.

Le potenzialità letterarie della storia di Ciccilla sono state sfruttate pienamente dallo scrittore Giuseppe Catozzella, nel romanzo *Italiana* (2021)⁴⁴, che ha saputo superare l'immagine stereotipata della brigantessa per descrivere una donna in guerra, senza farne un'eroina romantica. Mescolando documenti e leggenda, anche Catozzella fa parlare Maria alla prima persona e descrive accuratamente il dramma familiare che oppone le due sorelle Oliverio, Maria e Teresa, e il dramma storico dei braccianti meridionali che si trovano a combattere guerre in cui possono solo essere vinti. Non idealizza il rapporto tra Pietro e Maria come una relazione sentimentale, come spiega la narratrice: «L'amore per noi è qualcosa a cui dai voce solo quando sei in pericolo, perché in tempi normali non c'è»⁴⁵. Descrive invece delle relazioni coniugali violente e il rancore degli umili, traditi sia dai soldati dell'esercito dei Savoia, sia dagli interessi particolaristici dei loro compaesani, sia dai loro stessi compagni briganti opportunisti.

⁴⁰ COMBERIATI, *Brigante e brigantessa*, p. 103.

⁴¹ G. R. GRECO, *L'ultima brigantessa. La vera storia di "Ciccilla"*, Cercenasco, Marcovalerio edizioni, 2011.

⁴² COSCO, *Ciccilla*, p. 254.

⁴³ Come vorrebbero invece lasciare intendere una serie di pubblicazioni. Cfr. V. ROMANO, *Brigantessa. Donne guerrigliere contro la conquista del Sud 1860-1870*, Napoli, Controcorrente, 2007; G. B. GUERRI, *Il bosco nel cuore: lotte e amori delle brigantesse che difesero il Sud*, Milano, Mondadori, 2011.

⁴⁴ G. CATOZZELLA, *Italiana*, Milano, Mondadori, 2021.

⁴⁵ Ivi, p. 153.

Nel romanzo, i capobriganti sono dotati di forte coscienza politica: Pietro è un «socialista» che aveva creduto negli ideali di Pisacane, Ciccilla non è illetterata e Catozzella le presta persino capacità profetiche: «I nostri compagni ridevano e brindavano, io invece sentivo il fiato dei nemici sul collo, sapevo che la nostra resistenza sarebbe stata cancellata con un gesto, che l'Italia ci avrebbe ricordati come miserabili e delinquenti che rubavano ai signori, e la guerra civile sarebbe stata dimenticata»⁴⁶. Maria non è fondamentalmente una donna criminale né violenta, è semplicemente testimone, vittima e protagonista della violenza sociale e politica che la circonda, e dopo il suo arresto depone con sollievo la sua maschera di brigantessa: «Io sono Maria, Maria soltanto. Ciccilla è morta nella grotta dove abbiamo perso la guerra civile. È finita, e adesso mi sento sollevata. Non dover combattere più è già una vittoria»⁴⁷. Giuseppe Catozzella non costruisce un romanzo reazionario: i briganti non stanno lottando in una guerra di liberazione in nome di un ideale borbonico, tutt'al più si confortano nell'idea di combattere per la giustizia sociale, coscienti tuttavia che i banditi non ribalteranno la società meridionale segnata dall'immobilismo: «Avevi ragione, papà – afferma Maria – da noi le cose cambiano solo per non cambiare mai»⁴⁸.

Questa lettura ponderata, che vuol rendere conto della complessità dell'identità nazionale e del prezzo da pagare per le donne meridionali che sono uscite dal coro, è molto meno riuscita nei prodotti audiovisivi, che hanno come primo scopo l'intrattenimento e il coinvolgimento emotivo degli spettatori, e che giocano sull'erotizzazione dei corpi femminili. Così il documentario di Alessio Gigante, *Giovani, belle e spietate: le brigantesse* (2007), pur accurato dal punto di vista storiografico, annuncia sin dal titolo un approccio sensazionalista. Dieci anni dopo è prodotto il lungometraggio di Bruno Tarallo, *Le brigantesse* (2017), a metà tra finzione cinematografica e ricostruzione storiografica, che ripercorre la vicenda di 55 brigantesse che nel marzo del 1861, in terra d'Abruzzo, tentarono di resistere a quella che ai loro occhi era un'invasione da parte dei Savoia, per difendere il Regno delle Due Sicilie. Le brigantesse sono presentate come «mogli, amanti di briganti, eroine passionali, a volte crudeli, ma fiere di combattere per la propria terra, e l'indipendenza del Sud», contro i piemontesi spietati che vorrebbero sradicare tutte queste «drude e puttane». Il regista dedica anche lunghe scene ai bagni delle donne nel fiume, che sembrano superflue, se non per spettacolarizzare i corpi femminili.

La lettura revisionista, che individua nel brigante il simbolo della disperata resistenza del Sud alla supposta colonizzazione piemontese, è il sottofondo della serie Netflix italiana *Briganti* (2024), che mette in scena un Meridione da *far west* controllato

⁴⁶ Ivi, p. 266.

⁴⁷ Ivi, p. 292.

⁴⁸ Ivi, p. 170.

dai briganti⁴⁹. Il telefilm dipinge da una parte i piemontesi come un esercito invasore, che corrompe e uccide senza pietà, e dall'altra i briganti come "indiani" braccati, "partigiani" martirizzati e religiosissimi, costretti alla macchia e a combattere per la libertà e la loro terra, sicché è stato chiaramente percepito come un tributo alla post-verità neoborbonica⁵⁰. L'originalità della sceneggiatura è di dare molto risalto e potere alle figure femminili, fino a costruire una specie di *western* femminista. Al centro della narrazione troviamo in effetti Filomena De Marco, figura ispirata alla leggenda di Filomena Pennacchio, che uccide il marito violento e poi fugge nei boschi, ma la brigantessa è presentata come una specie di protofemminista, vendicatrice della violenza di genere e capace di guidare le mosse dei briganti. La seconda protagonista femminile è Maria Monaco, che accoglie Filomena nella banda di Pietro Monaco: ispirata dalle fotografie ottocentesche e dai romanzi dedicati a Ciccilla, è sempre armata e vestita di pantaloni, spietata nei combattimenti, ma romanticamente innamorata di suo marito. La terza protagonista è Michelina De Cesare, specie di madonna-sacerdotessa tatuata, capa di un villaggio di briganti somigliante a una comunità *hippie* che crede nella profezia che «il riscatto del Sud è nelle mani di una donna». Anche per la costruzione di questo personaggio, notiamo come sia stata l'iconografia ottocentesca a suggerire l'immagine mitizzata della "salvatrice del Sud": nelle locandine che annunciano la profezia della brigantessa, è riprodotto il ritratto della *Donna di Brigante in costume di Sonnino* oggi recuperata per diventare un'eroina della controstoria unitaria⁵¹. Le donne briganti sono esageratamente idealizzate; più che un tributo al ruolo delle donne nel brigantaggio, le brigantesse acquistano nella fiction un potere totalmente anacronistico, proponendo «un'attualizzazione forzata in ossequio al politicamente corretto, capace di trascinare la questione di genere in una narrazione surreale»⁵².

Vediamo così che a partire dalle prime rappresentazioni delle brigantesse, già parziali e manipolate, se ne sono sviluppate altre, che hanno creato una stratificazione di immagini stereotipate. Queste rappresentazioni, invece di raffigurare in modo realistico il ruolo delle donne che combattevano nelle bande di briganti, si sono via via allontanate dalla realtà storica e si sono evolute in un circuito chiuso. Ridare valore al protagonismo femminile richiederebbe invece di mettere in discussione stereotipi e pregiudizi, e ammettere che le donne in ogni tempo sono state sfruttate e hanno goduto di un'autonomia sempre molto relativa. Le brigantesse dell'Ottocento erano sottoposte al disagio sociale ed esistenziale in un contesto contadino di oppressione

⁴⁹ M. RAVVEDUTO, *I briganti di Netflix: quando la storia diventa il far west*, «Passato e presente», XLII, 123, 2024, pp. 179-192.

⁵⁰ L. CECCHI, «*Briganti*» è la serie Netflix perfetta per cavalcare il revisionismo storico, «Huffpost», 26/03/2024.

⁵¹ N. VERDILE, *Michelina Di Cesare*, Lucca, Pacini Fazzi, 2019; M. MAZZITELLI, *Michelina Di Cesare, briganta*, Roma, Lorusso, 2023.

⁵² RAVVEDUTO, *I briganti di Netflix*, p. 190.

economica e familiare, e di brutalità maschile: solo secondariamente potevano aver coscienza di ribellarsi contro le leggi imposte dallo Stato. Ci possiamo solo augurare che le prossime produzioni artistico-letterarie si allontanino dalla propaganda politico-culturale e siano capaci di mostrare tutte le sfaccettature della condizione femminile.

LARA MARIA BITTER

La “nuova terrona” – il femminismo intertestuale nel Mezzogiorno della *Portalettere* di Francesca Giannone

1. Benvenuto nel Sud – la Puglia tra femminismo e intertestualità

Caso letterario in Italia così come in tutta Europa, *La portalettere* di Francesca Giannone ci porta nel Mezzogiorno, dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta. Nata in Piemonte, la protagonista Anna Allavena si trasferisce insieme al marito pugliese e al figlio a Lizzanello, nella provincia di Lecce, dove diventa la prima donna portalettere d'Italia. Oltre al suo lavoro – che le permette di svolgere attività al di fuori del nucleo familiare – saranno le sue numerose letture a caratterizzarla come nuova donna emancipata ed esemplare del Mezzogiorno. I libri sono per lei paragonabili a dei tesori, preziosi quanto i gioielli ereditati dalle donne della sua famiglia. La lettura e lo scambio d'idee sui romanzi con altre donne da parte di Anna rappresentano un motivo ricorrente nella *Portalettere*, e permettono alla protagonista di adottare nuovi modelli femminili. In quanto portalettere, lei “porta le lettere” – in senso materiale e simbolico – in ogni angolo del paese, riappropriandosi del potere della parola. Secondo la casa editrice Nord, che ha pubblicato il romanzo nel 2023, *La portalettere* interseca due generi, il romanzo storico e quello *femminile*: questo genere ibrido intende creare dunque un legame simbolico non solo tra le figure femminili, ma anche con le lettrici del romanzo stesso¹.

Per questo, il presente contributo intende analizzare come i riferimenti intertestuali e talvolta intermediali presenti nell'opera affrontino la questione

¹ Sul suo sito la casa editrice Nord lista il romanzo nel genere del cosiddetto ‘romanzo femminile’; URL: <https://www.editricenord.it/ricerca/genere/romanzi-femminili> [20/11/2025]. Non vengono fornite informazioni sulla definizione dei generi, e anche la ricerca sottolinea la fluidità e l'impossibilità di stabilire un genere fisso per quanto riguarda la produzione letteraria di scrittrici. Nonostante ciò, si possono individuare sin dagli anni Settanta caratteristiche come la tendenza alla «messa a punto di una genealogia femminista, che implica scavare nel passato alla ricerca [...] delle ‘madri’, scrittrici e intellettuali antesignane e pioniere [...] che hanno osato sfidare il potere del maschio sul terreno più bruciante: quello dell'arte, del cimento creativo, del lavoro culturale»; R. CESANA, I. PIAZZONI, *Introduzione*, in *Libri e rose: le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*, a cura di R. Cesana, I. Piazzoni, Milano, Milano University Press, 2024, pp. 7-13, cit. a p. 10. Anche Elisabetta Rasy afferma il ruolo della letteratura femminile nei confronti della «necessità di emancipare culturalmente le donne, [...] di vendicare la storica ingiustizia facendo partecipare le donne al sociale – a quella particolare sfera del sociale rappresentata dalla scrittura pubblicata»; E. RASY, *La lingua della nutrice. Percorsi e tracce dell'espressione femminile con una introduzione di Julia Kristeva*, Roma, Edizioni delle donne, 1978, p. 76.

meridionale nell’ottica di “genere”, in particolare attraverso la costruzione dell’immagine della donna meridionale a metà del Novecento. In effetti, la questione femminile – intesa come inchiesta sulla condizione della donna in società – «è inscindibile dalla questione meridionale perché l’appartenenza culturale al Mezzogiorno [...] struttura l’identità femminile²». La studiosa Nella Ginatempo stabilisce l’espressione “donne di confine” per descrivere l’esperienza delle donne del Sud Italia, che consiste nell’«affrontare specifiche contraddizioni, trovarsi in una condizione che [le] accomuna³». Particolare attenzione viene data alle letture di Anna e alla sua capacità di superare sia la distanza simbolica tra Nord e Sud, sia i limiti di genere, rappresentando un nuovo tipo di donna meridionale, chiamata qui “nuova terrona”, orgogliosa di essersi emancipata e di aver superato i confini entro i quali si trovavano ancora le donne descritte da Ginatempo. Il forte legame tra il radicamento geografico nel Mezzogiorno e l’identità femminile si riflette poi nel «femminismo terrone», concetto coniato da Claudia Fauzia e Valentina Amenta per descrivere «[l]’autodeterminazione femminista terrona» che invita le donne «a immaginare un futuro alternativo in cui vengano valorizzati saperi ed esperienze tradizionalmente emarginate⁴». Il femminismo terrone cerca di «contrastare l’immagine predominante del Sud come periferico e passivo», abbracciando una prospettiva non solo regionale, bensì nazionale⁵. Alla luce di queste premesse, il contributo si sofferma dapprima sul legame tra produzione letteraria, femminismo e intertestualità, per analizzare in seguito, attraverso il *close-reading*, i passi intertestuali del romanzo di Giannone.

2. Il femminismo intertestuale – il writing back femminile

La produzione letteraria femminile riflette e rielabora, nel corso del tempo, la storia delle donne attraverso strategie intertestuali che mettono in dialogo testi, autrici e tradizioni letterarie. La germanista Stephanie Hilger individua una tendenza nella letteratura femminile che lei definisce come *writing back*. La storia dell’Europa è anche una storia di continua marginalizzazione delle donne, che obbliga ad un ruolo secondario anche scrittrici e poetesse. Benché la Rivoluzione francese – punto di partenza nell’analisi di Hilger – avesse diffuso nuovi ideali e valori, come la libertà e l’uguaglianza, essi valevano solo per gli scrittori, che si stabilirono più facilmente al centro del mondo editoriale e intellettuale⁶. Per questo, molte scrittrici cercavano di attirare l’attenzione riferendosi a opere di uomini già integrati nel canone letterario⁷.

² N. GINATEMPO, *Donne al confine. Identità e corsi di vita femminili nella città del Sud*, Milano, Franco Angeli, 1994, p. 21.

³ *Ibid.*

⁴ C. FAUZIA, V. AMENTA, *Femminismo terrone. Per un’alleanza dei margini*, Roma, Tlon, 2024, p. 10.

⁵ *Ivi*, p. 11.

⁶ S. HILGER, *Women Write Back. Strategies of Response and the Dynamics of European Literary Culture, 1790-1805*, Amsterdam-New York, Rodopo, 2009, p. 11.

⁷ Per il dibattito nella critica letteraria e femminista sul rapporto tra centro e margine e sul confronto con il canone: M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*,

Writing back definisce, in tal modo, una tecnica di scrittura chiave all'interno della produzione letteraria femminile: «This concept [...] highlights power dynamics in the process of writing and publication at times of social and political upheaval⁸». Si tratta di un concetto ripreso dalla teoria postcoloniale, più specificamente dal saggio *The Empire Writes Back* di Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin del 1989, nel quale viene sottolineato l'atto di riscrivere per mettere in discussione il discorso dominante⁹. Acquisita la consapevolezza di aver introiettato la cultura dei colonizzatori, questi scrittori puntano sull'adozione della scrittura e di strumenti educativi per criticare lo *status quo*. Analogamente, furono soprattutto le scrittrici a criticare l'esclusione della donna da parte del mondo intellettuale¹⁰.

Nel corso del Novecento, il canone letterario europeo continua a riflettere una struttura fortemente androcentrica, che tende a escludere o marginalizzare la produzione delle donne. Tuttavia, a partire dagli anni Settanta, in seguito ai profondi mutamenti culturali e sociali promossi dal movimento del Sessantotto, si afferma una nuova consapevolezza critica volta al riconoscimento del contributo femminile alla letteratura e, più in generale, al processo di ridefinizione del ruolo della donna nella società e nella cultura¹¹. In questo contesto, lo strumento del *writing back* rappresenta una forma specifica di intertestualità, che permette la sperimentazione con i generi: «By writing back, they experimented with the genre by exploring its fluid boundaries and incorporating elements from philosophical essay writing, epistolary exchange, poetry, and the dramatic genre¹²».

Torino, Einaudi, 1998; L. PANIZZA, S. WOOD (a cura di), *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A. M. Crispino, Guidonia/Roma, Iacobelli Editore, 2015; B. HOOKS, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984.

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londra-New York, Routledge, 2002 [1989], pp. 4-6.

¹⁰ HILGER, *Women Write Back*, cit., p. 12.

¹¹ Così Sandra Parmegiani e Michela Prevedello sottolineano la presa di coscienza delle donne grazie alle trasformazioni radicali nel Novecento attorno alla cosiddetta 'questione della donna': in tal modo argomenti come l'emancipazione femminile, l'uguaglianza dei sessi e la parità dei diritti entrarono non soltanto nel dibattito pubblico, ma anche nella produzione letteraria delle scrittrici: S. PARMEGIANI, M. PREVEDELLO, *Introduzione*, in, *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di S. Parmegiani, M. Prevedello, Firenze, Società Fiorentina, 2019, pp. VII-XXXIV, qui p. XVI. La critica letteraria Elaine Showalter introduce il ginocriticismismo ('gynocriticism'), un approccio che mira a costruire una tradizione critica autonoma per la scrittura delle donne, in modo da inquadrare la presa di coscienza femminista come momento di revisione dei paradigmi critici ancora troppo spesso focalizzati sulla narrativa di produzione maschile: E. SHOWALTER, *Towards a Feminist Poetics*, in *Modern Literary Theory. A Reader*, a cura di P. Rice, P. Waugh, Londra, Edward Arnold, 1989, pp. 92-102, p. 95.

¹² HILGER, *Women Write Back*, cit., p. 33.

L’innovazione più recente riguarda la scelta dei riferimenti, che includono sempre più spesso opere di scrittrici. Possiamo quindi considerare questo *writing back* femminile come una forma particolare di un’intertestualità femminista, in accordo con Stephens e McCallum:

A significant effect of feminism has been the production of [...] fiction that constructs an implied reader who occupies a feminist reading position. Such a reader is often constructed intertextually, out of a dialogue between the current narrative and particular pre-texts or more general plots implicit in the genres that the narrative uses or evokes. With these dialogic strategies, writers challenge the ideological gendering both of genres and of social practices directed at [...] people, exposing the processes whereby femininity is constructed and naturalized in texts and enabling more autonomous forms of female subjectivity to be expressed¹³.

Il *writing back* femminile permette non solo di mettere in discussione il canone letterario, ma anche di porre la soggettività femminile al centro del discorso letterario stesso e di creare nuove identità femminili – come nel caso della *Portalettere* di Francesca Giannone.

3. La *Portalettere* e il femminismo intertestuale

Quando Anna, la protagonista, arriva nel Salento, non si sente ancora a suo agio nella regione, percependo ancora vivo il legame con le sue origini liguri. La “forestiera” – nome attribuitole dagli abitanti di Lizzanello – sottolinea la profonda diversità della sua socializzazione, settentrionale e femminista. Essendo portatrice di un capitale culturale importante e di una certa libertà di azione, si distingue dalle donne di paese relegate alla sfera della domesticità e caratterizzate dall’adesione a una comunità chiusa e a una morale patriarcale. Il suo è un corpo estraneo a Lizzanello che mette in crisi il sistema sociale, non attraverso la ribellione diretta, ma attraverso le letture che insegnano i valori dell’indipendenza. Tale processo di affermazione femminista, dall’arrivo in paese fino alle sue attività lavorative e all’apertura di una Casa per le Donne, è costellato da numerosi riferimenti intertestuali che sottolineano la lotta della protagonista per il riconoscimento delle donne nella società.

3.1 *Dalle donne alla letteratura – la genealogia femminile intertestuale*

¹³ J. STEPHENS, R. MCCALLUM, *Discourses of Femininity and the Intertextual Construction of Feminist Reading Positions*, in *Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children’s Literature and Culture*, a cura di B. L. Clark, M. Higonnet, Baltimore-Londra, Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 130-141, cit. a p. 130.

Poco dopo il suo arrivo, la protagonista si ricorda delle sue radici e la voce narrante enumera gli oggetti portati dal Nord al Sud:

All'indomani del suo arrivo, Anna non aveva disfatto le valigie; aveva invece aperto subito lo scatolone per estrarne i suoi tesori: i semi neri del basilico ligure chiusi in un sacchetto di rafia; il mortaio in marmo bianco striato da venature grigie che era stato della bisnonna e poi di tutte le donne della sua famiglia [...]; la collana di perle della madre, che lei aveva ricevuto in dono per i suoi ventun anni; le federe di seta lilla che la nonna aveva cucito di proprio pugno [...]; e i libri che aveva deciso di portare con sé: alcuni in francese, come *Madame Bovary* e *L'Éducation sentimentale*, ma anche *Anna Karenina*, *Jane Eyre*, *Cime tempestose* e *Orgoglio e pregiudizio*¹⁴.

Il focus è sugli oggetti designati sin dall'inizio come “tesori”, per il valore emotivo attribuito loro dalla protagonista. I semi di basilico hanno un significato duplice: da un lato rappresentano l'inizio, la nascita del “nuovo”, riferendosi all'arrivo della famiglia in Puglia e al nuovo inizio per Anna nel Salento; dall'altro, invece, il basilico può essere considerato «un ulteriore segnale del permanere di forti legami comunitari con il paese di origine» in Liguria, soprattutto grazie all'immagine delle radici della pianta¹⁵. Anche il materiale, la rafia, afferma il legame della protagonista con la sua terra, perché la sua struttura intrecciata richiama l'intreccio personale tra Anna e la Liguria; inoltre, ricorda il destino umano e il valore che assume la nuova vita in Puglia per la protagonista. Un oggetto fondamentale è il mortaio in marmo bianco. Tramandato di generazione in generazione, il mortaio è l'oggetto chiave per comprendere il legame emotivo tra le donne della sua famiglia: il colore bianco rafforza l'idea della speranza derivata dalla riunione simbolica femminile. Con la sua materialità marmorea il mortaio rimanda inoltre al futuro, essendo il marmo una pietra millenaria e sin dall'antichità il materiale predestinato alla scultura¹⁶. In tal modo, il mortaio diventa un *Dingsymbol* per la genealogia femminile, stabilitasi non solo tra le donne della famiglia della protagonista, ma anche tra altre donne fuori dal legame di sangue, come la migliore amica Giovanna, marginalizzata a causa della pazzia attribuitale dagli abitanti del paese. Anche la collana di perle regalata dalla madre acquisisce un significato importante per Anna, perché simboleggia la sua relazione con altre donne. Come cerchio, il gioiello raffigura l'eternità, laddove le perle rappresentano, tra l'altro, la femminilità: «la perle, marque esthétique par définition de la jeune fille en fleur, de la mariée et de la femme accomplie» è dunque appannaggio

¹⁴ F. GIANNONE, *La portalettere*, Milano, Nord, p. 29.

¹⁵ A. MOLINARI, *L'emigrazione ligure: fonti, autobiografiche/memorie dell'identità*, «Cahiers de la Méditerranée», LVIII, 1, 1999, pp. 7-17, cit. a p. 12.

¹⁶ F. BARRY, *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2020, p. 1.

esclusivo della donna in tutte le fasi della vita, creando un legame tra le antenate, la protagonista e le donne del futuro, consanguinee e non¹⁷: la catena afferma così la forza del legame simbolico tra le donne.

Alla costruzione della genealogia femminile seguono i riferimenti intertestuali di romanzi ai quali Anna tiene molto. I primi tre romanzi – *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* e *Anna Karenina* – sono scritti da uomini e tratteggiano personaggi che non rispondono pienamente alle aspettative sociali dei ruoli di genere. *Madame Bovary* permette una “lettura di resistenza”, mettendo in discussione il canone definito dalla scrittura e dallo sguardo maschile¹⁸. Si tratta di un personaggio femminile caratterizzato non tanto dalla sua passività – come fu ritenuto dalla critica per molto tempo –, bensì dal suo diventare un’eroina al femminile: quando «elle devient la maitresse de Rodolphe [...], Emma passe du statut passif de lectrice au statut actif d’héroïne»¹⁹. Mostra, dunque, un modello di autodeterminazione e di presa di coscienza femminile, poiché trasforma la propria passività in un’attività rivoluzionaria e liberatoria. Nell’*Éducation sentimentale* è in scena un protagonista poco maschile, un «displaced male character» che mette in discussione le definizioni tradizionali di genere²⁰. In *Anna Karenina* «there are alternative micro feminist narrative strands that challenge and undermine the apparent dominant narrative» costituita dal filo narrativo maschile e patriarcale²¹. Per la protagonista l’unica via d’uscita dalle oppressioni è il suicidio, considerato dalla critica femminista come un atto liberatorio ed eroico, perché autodeterminato²². Tale lettura insegna alla protagonista di Giannone il valore dell’autodeterminazione, della libertà e della formazione di una coscienza critica.

I romanzi delle sorelle Brontë sono conosciuti per la loro forte critica sociale nei confronti del patriarcato²³. Nella loro narrativa, le autrici crearono personaggi femminili, anzi «dynamic agents of change, embodying the aspirations, intellect, and indomitable spirit of the “New Woman.” These protagonists challenged the traditional narratives that sought to confine women to the domestic sphere, showcasing through their actions and choices the possibility of a life led on one’s own

¹⁷ P. CIAMBELLI, *Colliers de perles. Transmission, circulation, mémoire du féminin*, «Techniques & Culture», 59, 2012, pp. 78-95, cit. a p. 79.

¹⁸ J. FETTERLEY, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. XXII.

¹⁹ N. SCHOR, *Pour une thématique restreinte. Écriture, parole et différence dans Madame Bovary*, «Littérature», 22, 1976, pp. 30-46, qui p. 39.

²⁰ M. ORR, *Flaubert. Writing the Masculine*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 3.

²¹ M. A. JAJA, *Unmasking the Alternative Micro Feminist Narratives in Anna Karenina: A Postmodernist-Deconstructive Perspective*, «Global Social Sciences Review», IV, 2019, pp. 31-37, cit. a p. 31.

²² T. KUZMIC, *The Mind, the Body, and the Love Triangle in Anna Karenina*, «Tolstoy Studies Journal», 19, 2007, pp. 1-14, p. 13.

²³ M. BHAT, *Wuthering Heights: A Study through the Lens of Gender Bias*, «Criterion. An International Journal in English», VIII, 5, 2017, pp. 304-317, cit. a p. 304.

terms»²⁴. Costanti di questo modello di “donna nuova” sono, per esempio, la scoperta dell’indipendenza, dell’identità e del potere di resistenza insieme alla soggettività femminile, in quanto la donna diventa la portatrice della propria *agency*²⁵.

In aggiunta alla riscrittura dei ruoli di genere e alla critica sociale, *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen presenta una protagonista liberata esemplare per la donna “moderna”²⁶. La voce femminile di Elizabeth Bennet si alza a favore della resistenza per la propria indipendenza, contro le aspettative patriarcali incarnate anche da altre donne nella sua famiglia. Il personaggio rappresenta perfettamente il modello della “nuova donna” che lotta contro la condanna femminile al silenzio, alla sottomissione e alla riduzione a mero elemento ornamentale²⁷.

Sono queste letture che insegnano alla protagonista i valori di una nuova identità femminile e che, attraverso lo scambio di libri e di osservazioni su questi ultimi, creano la base per una genealogia al femminile. In effetti, il fatto che Anna inserisca i libri preferiti accanto al *Dingsymbol* del mortaio sottolinea il legame tra le donne nei romanzi e fuori di essi. Eppure, non sempre l’intertestualità si presenta in modo così diretto, come mostra il prossimo passaggio della *Portalettere*.

3.2 Lettere e libertà – la liberazione femminile

Quando Anna arriva a Lizzanello, scopre insieme al marito un luogo che assumerà per lei un valore particolare, cioè il giardino dietro la nuova casa:

La condusse attraverso il salone, la sala da pranzo e infine la cucina, sino a sbucare in un piccolo giardino pieno di alberi di melograno. Anna sorrise. Non succedeva dal momento in cui era salita sul treno per il Sud, ma quella vista era il primo, vero segno di speranza che quel viaggio le dava: i fiori rossi a calice con la corolla gialla, le foglie acuminate di un verde vivido, il contrasto eccessivo dei colori, i tronchi contorti... Le piacque tutto²⁸.

²⁴ M. G. MANASIA, *Disguised Defiance: The Hidden Feminist Voices of Victorian Literature*, «Research and Science Today», II, 26, 2023, pp. 77-81, cit. a p. 80.

²⁵ N. MAMADOVA, *The Bronte Sisters and the Critical Realism of English Literature*, «Acta Globalis Humanitatis et Linguarum», I, 2, 2024, pp. 74-81, p. 79.

²⁶ M. MOE, *Charlotte and Elizabeth: Multiple Modernities in Jane Austen's Pride and Prejudice*, «English Literary History», LXXXIII, 4, 2016, pp. 1075-1103, cit. a p. 1076.

²⁷ M. KORI, *Reclaiming the Feminine Voice: Gender, Class, and Identity in Jane Austen's Pride and Prejudice*, «International Journal of English and Studies», VII, 5, 2025, pp. 773-777, p. 774.

²⁸ GIANNONE, *La portalettere*, cit., p. 21.

Soprannominato «albero della vita», il melograno viene paragonato alla nascita, perché la fuoriuscita dei semi coincide con la completa maturazione dei frutti²⁹. Per questo, gli alberi di melograno nella *Portalettere* rappresentano il nuovo inizio nella vita della protagonista, preconizzando una vera e propria rinascita. I fiori del melograno simboleggiano la vita col colore rosso e la speranza col giallo, alludendo appunto a una nuova vita piena di speranza³⁰. Questa lettura del melograno viene rafforzata dal riferimento intertestuale inerente all'albero. Anche nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini si trova un giardino con un melograno molto significativo per la protagonista. Avendo perso la voce e l'udito dopo lo stupro dello zio, la giovane Marianna si ricorda dell'evento traumatico seduta sotto l'albero in questione, mentre comunica per iscritto con il fratello. Sono «quelle foglie di melograno che emanano un profumo sottile e agro», insieme alla reticenza del fratello, che fanno capire a Marianna l'origine del suo mutismo – riconoscimento dopo il quale entra per la prima volta in una relazione amorosa con il suo servo³¹. La duplicità del profumo – sottile, ma agro – indica il passaggio di Marianna dalla sottomissione patriarcale alla consapevolezza della propria condizione femminile e dei suoi desideri in quanto donna, che rende finalmente possibile per la protagonista una «singolare intierezza» di corpo e mente³². Così, gli alberi di melograno nella *Portalettere* rappresentano il risveglio della protagonista che si libera dalle regole patriarcali imposte dal marito. Il riferimento intertestuale a Maraini sostiene in tal modo la consapevolezza e il percorso femminista di Anna.

Una tale genealogia femminile simbolica lega la protagonista anche alla sua amica Giovanna. Le due donne si sono procurate entrambe un pantalone – oggetto altamente significativo che, insieme a un riferimento intermediale alla musica, illustra le loro diverse possibilità di autorealizzazione:

Anna si osservò allo specchio, soddisfatta, canticchiando *La barchetta* di Nilla Pizzi, che la radio stava trasmettendo proprio in quel momento. “*Guarda lassù in alto mare c'è una barchetta, ad ogni ondata s'inchina quasi dovesse affondar...*” Sì, i pantaloni le calzavano a pennello. [...] “*La barchetta in mezzo al mare deve andare assai lontan, ma per farla navigare ci pensa il capitano...*” [...] In quello stesso istante [...] don Giulio [il compagno di Giovanna] impugnava delle grosse forbici e si apprestava a ridurre a brandelli i pantaloni di Giovanna, mentre lei, rannicchiata sul letto con le mani sul viso, singhiozzava in modo incontrollabile. [...] “I

²⁹ S. STOCKMAR, *Der Granatapfel: Lebensbaum – Liebesapfel – Todesfrucht. Zur Geschichte eines Symbols an den Schwellen des Lebens*, «Die Drei», 6, 2018, pp. 88-98, cit. a p. 89.

³⁰ C. PAGANI, *Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori*, «Leitmotiv» 1, 2001, pp. 175-197, cit. a p. 176-177.

³¹ D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 2002 [1990], p. 208.

³² A. CAVARERO, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Riuniti, 1990, p. 73.

pantaloni sono per le malafemmine”, dichiarò don Giulio impassibile. Poi cominciò a tagliare³³.

Il riferimento alla canzone *La barchetta in mezzo al mar* rimanda alla vita della protagonista, illustrando così il destino nascosto delle donne nella seconda metà del Novecento. Nel 1951 Nilla Pizzi vinse la prima edizione del Festival di Sanremo, diventando famosa in tutta Italia. La canzone qui citata canta l'amore per il mare, ma riflette anche i ruoli di genere, determinanti per le donne nella *Portalettere*. Il primo verso descrive il viaggio di una barchetta, riferito al viaggio personale di Anna – il viaggio reale che la porta dal Nord al Sud, ma anche quello identitario. Il secondo verso, invece, sottolinea l'importanza del capitano della barchetta e, dunque, la dipendenza della donna da una figura maschile – come nel caso di Giovanna. Quest'ultima subisce la violenza fisica e psicologica da parte del compagno che non tollera una donna in pantaloni. Considerati un tabù, i pantaloni «erano anche simbolo di emancipazione, quasi di sfida al potere maschile³⁴»; in virtù di questo, nel romanzo di Giannone, essi mobilitano l'opposizione patriarcale alla liberazione femminista. La canzone riflette i distinti destini delle due donne, l'autorealizzazione femminista dell'una e la subordinazione dell'altra. Ciò viene corroborato dalla biografia di Nilla Pizzi, figura emblematica della canzone italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche criticata fortemente dai media: «anche Nilla Pizzi subisce un periodo di ostracismo perché viveva separata dal marito³⁵». La cantante veniva così esclusa dall'attenzione mediatica e giudicata negativamente a causa di una sua scelta personale e poco convenzionale per gli standard della società patriarcale. Eppure, l'ostracismo divenne ancora più intenso quando la sua famosa canzone *Papaveri e papere*, in gara alla seconda edizione del Festival di Sanremo, venne pubblicamente interpretata come «canzone [che] simboleggiava l'inferiorità della donna (la paperina) nei confronti dell'uomo», negandone completamente la critica sociologica, circa la divisione tra classi sociali “alte” e “basse”³⁶. Il controllo patriarcale nella vita di Nilla Pizzi rimanda alla sottomissione del personaggio di Giovanna nella *Portalettere*. L'arrivo di Anna nel Salento introduce nel tessuto sociale del paese una visione del femminismo fortemente segnata dalla sua esperienza settentrionale. Questa sua posizione, pur animata da intenti emancipatori, assume talvolta i tratti di ciò che la critica femminista definisce come “femminismo egemonico”: un femminismo che, come rileva la studiosa Chandra Mohanty, rischia di presentarsi come modello universale,

³³ GIANNONE, *La portalettere*, cit., pp. 219-220, corsivo nell'originale.

³⁴ G. PARENTI, *Quando i pantaloni erano tabù*, «Testimonianze», 541/542, 2022, pp. 104-109, cit. a p. 105.

³⁵ F. FESTUCCIA, *Do re mi fa sol tabù. La censura nella musica italiana dal Dopoguerra a Morgan*, Roma, Sovera, 2010, p. 13.

³⁶ Ivi, p. 22.

contrapponendosi alle forme locali di resistenza femminile³⁷. La tensione della protagonista con figure come Agata o Carmela esprime proprio questo attrito: le donne del paese non rifiutano l'autonomia in sé, ma la modalità con cui essa viene loro proposta, percepita come esterna al Mezzogiorno. Al contrario, la giovane nipote Lorenza mostra come le idee di Anna possano trasformarsi quando vengono accolte all'interno di un percorso femminile situato, capace di integrare il desiderio di modernità con l'eredità meridionale. In questo senso, Anna non si limita a “insegnare” il femminismo, ma rivela la necessità di riconoscere la pluralità dei femminismi. In tal modo, il suo confronto con il Sud rende visibile la frizione tra emancipazione importata e soggettività locali, aprendo lo spazio per una forma di femminismo meridionale che non nasce per imitazione, ma per una rielaborazione collettiva – e letteraria.

3.3 *Dalla politica alla casa – la sorellanza femminista*

C'è un riferimento storico-politico determinante per la vicenda del romanzo e la storia del femminismo. Si tratta dell'appello della storica Unione Donne Italiane, riportato nell'ambito del referendum istituzionale del 1946:

La sera prima del 2 giugno 1946, Anna decise di tagliarsi i capelli. [...] [P]rese le forbici dal ripiano in marmo e, senza smettere di fissarsi, diede un taglio netto, prima a sinistra e poi a destra, all'altezza della base del collo. [...] Sarebbe andata a votare per la prima volta nella sua vita con indosso un tailleur verde basilico: la giacca era stretta in vita e la gonna, al ginocchio, era svasata sull'orlo. Una vaporosa camicetta di rayon rosa completava il tutto. [...] Nell'ottobre del 1944, aveva letto sul giornale l'appello dell'Unione Donne Italiane [...].

*Noi donne di Lizzanello chiediamo al Governo di Liberazione Nazionale il diritto di voto e di eleggibilità nelle prossime elezioni amministrative. Riteniamo che l'esclusione da tale diritto lascerebbe la donna in quella posizione d'ingiusta inferiorità in cui il fascismo ha voluto mantenerla, non solo all'interno dello Stato ma anche nei confronti delle donne di tutti i Paesi civili. Il fascismo, con la sua folle politica di guerra, ha distrutto i nostri focolari, ha disperso le nostre famiglie, ci ha poste di fronte a più gravi responsabilità nel lavoro, nell'educazione dei figli, nella quotidiana lotta per l'esistenza. Contro il fascismo e contro l'oppressore tedesco abbiamo lottato accanto ai nostri uomini, con tenacia e coraggio nei duri mesi dell'occupazione. Sentiamo di esserci così acquistate il diritto di partecipare pienamente all'opera di ricostruzione del nostro Paese. Chiediamo pertanto che la nostra legittima aspirazione sia presa in esame dagli uomini di Governo e siano finalmente rese alle donne d'Italia quella giustizia e quella eguaglianza di diritti che sono alla base di ogni ordinamento veramente democratico*³⁸.

³⁷ C. T. MOHANTY, *Feminism Without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham – Londra, Duke University Press, 2003, p. 40.

³⁸ GIANNONE, *La portalettere*, cit., pp. 178-179, corsivo nell'originale.

Il taglio corto rappresenta così la risolutezza della protagonista nei confronti della lotta femminista: in effetti, «le acconciature molto corte modellate sulla nuca, comunicano un senso di praticità, androginia, ed anche combattività e determinazione»³⁹. I colori dell'abbigliamento ricordano – in una tonalità pastello – insieme a quello della pelle, il tricolore italiano, diventando veicolo simbolico della partecipazione politica e sociale delle donne alla costruzione della nuova Repubblica. La citazione intera della petizione del 12 settembre 1944 all'interno del romanzo sottolinea il contributo e la tenacia delle donne nell'Italia e soprattutto nel Mezzogiorno della Seconda guerra mondiale e del secondo Dopoguerra. Individua in particolar modo il contesto socioculturale e familiare delle figure femminili nella *Portalettere*. L'alleanza femminile cresce costantemente nel romanzo, includendo le figure storiche dell'Unione Donne Italiane, i personaggi femminili, l'istanza narrativa e le lettrici (e lettori) della *Portalettere*.

Tale sentimento di comunità trova il suo apice nella costruzione della Casa per le Donne da parte della protagonista, che edifica così un luogo di sostegno, scambio e fiducia al femminile:

[...] la Casa sarebbe stata anche un laboratorio di artigianato, i cui prodotti potevano essere comprati direttamente al casolare oppure al mercato. Avrebbero avuto il marchio Casa per le Donne, e ogni singola lira guadagnata sarebbe finita dritta dritta nelle tasche delle donne che avevano realizzato gli oggetti. Nella stanza a sinistra, dove un tempo si trovava il soggiorno, c'era adesso l'aula delle lezioni, con la lavagna, i banchi, e le sedie. Nella biblioteca, oltre ai libri di scuola [...], facevano bella mostra di sé i romanzi preferiti di Anna – da *Madame Bovary* a *Cime tempestose* – che lei si era portata da casa. Al piano di sopra, le due camere ora ospitavano un dormitorio con dieci posti letto, sei in una stanza e quattro nell'altra⁴⁰.

Le enumerazioni nella descrizione dell'aula, con lavagna, banchi e sedie, e in quella della biblioteca, con i romanzi preferiti della protagonista, danno concretezza e completezza alla casa ancora in costruzione. Si tratta inoltre di romanzi considerati tesori intellettuali per il femminismo, che servivano come base di rappresentazione della genealogia simbolica femminile. Il *topos* di un luogo abitato unicamente da donne si trova anche nel romanzo *La casa delle donne* di Maria Marcone (1983), nel quale la giovane protagonista racconta la vita di sedici donne unite in un'unica casa dove gli oggetti prendono vita grazie alla presenza femminile: «nella soffitta calava il buio e gli oggetti perdevano la loro identità per assumere l'aspetto di questa o quell'altra donna

³⁹ D. MARUCCI, *L'estetica delle forme e il linguaggio dei capelli, La moda capelli. La storia, le teorie e i dati di tipo visuale*, a cura di M. Baldini, M. Spalletta, Roma, Armando, 2006, pp. 48-56, cit. a p. 50.

⁴⁰ GIANNONE, *La portalettere*, p. 363.

della mia famiglia».⁴¹ L'elemento che unisce i due romanzi è l'analoga “animazione” degli oggetti che si trovano all'interno della casa. Nel romanzo di Marcone essi diventano donne, mentre nella *Portalettere* i libri fanno bella mostra di sé. Il riferimento al romanzo di Marcone conferma che la missione di Anna è una lotta simbolica contro il patriarcato e a favore delle donne unite nella sua Casa della genealogia femminile.

4. *Conclusione: dalla genealogia alla lotta*

Il romanzo *La portalettere* di Francesca Giannone è considerabile un esempio di *writing back* femminile, grazie a legami con opere di intellettuali femminili, articolando una moltitudine di prospettive inerenti alla condizione della donna. La creazione della genealogia femminile che lega sia donne imparentate che non viene incentivata da opere letterarie che propongono modelli di vita femminile alternativi, rispecchiando nuovi valori come l'autodeterminazione, la libertà, la partecipazione alla vita pubblica o il rifiuto della violenza domestica. Anche la liberazione simbolica della protagonista si svolge attraverso luoghi e istituzioni carichi di valori intertestuali e identitari: il melograno del giardino si riferisce al romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* adottando il significato del risveglio e della consapevolezza della propria condizione femminile, mentre il riferimento a Nilla Pizzi allude al riconoscimento sociale della donna. Nel corso del romanzo, i modelli femminili che Anna incontra attraverso la lettura diventano il filo che accompagna la sua trasformazione. Le eroine di Flaubert, Tolstoj, Austen e delle sorelle Brontë non restano semplici riferimenti letterari, ma si intrecciano alla sua esperienza quotidiana, suggerendole modi nuovi di pensare sé stessa e il proprio posto nel mondo. Emma Bovary le mostra il desiderio di una vita diversa da quella impostale, Anna Karenina le offre la consapevolezza del diritto al proprio sentire, mentre Jane Eyre ed Elizabeth Bennet le insegnano che una donna può prendere decisioni autonome e difendere la propria voce. Attraverso questo dialogo con la tradizione letteraria, Anna comprende che la sua identità meridionale non deve coincidere con la rinuncia o la sottomissione, ma può invece aprirsi a una forma di emancipazione che unisce forza individuale e solidarietà con le altre donne del paese – portandole da un'esistenza ai confini alla fondazione di una genealogia femminile. Solo dopo essersi liberata anche lei stessa dalle aspettative e dall'oppressione – per esempio imponendo la propria decisione di aprire la sua Casa delle donne contro i dubbi e le obiezioni del marito – la protagonista riesce ad allargare la genealogia a una sorellanza simbolica. Da tale coscienza deriva la missione politica delineata dall'appello dell'Unione Donne Italiane riportato integralmente nel testo romanzesco. Essendo «fiera e spigolosa, [Anna] non si piegherà mai alle leggi non

⁴¹ M. MARCONE, *La casa delle donne*, Bari, Palomar, 2002 [1983], p. 9.

scritte che imprigionano le donne del Sud», rappresentando così la donna emancipata del Mezzogiorno, una vera e propria “nuova terrona”⁴².

⁴² GIANNONE, *La portalettere*, cit., nota di accompagnamento.

DAVIDE BARLETTI
CARLO D'AMICIS

«In bilico tra ciò che è stato e ciò che sarà». Intervista sulla *Guerra dei cafoni*

Proponiamo un'intervista al regista Davide Barletti (1972) e allo scrittore Carlo D'Amicis (1964). I due hanno lavorato insieme nel 2017 al film La guerra dei cafoni, tratto dall'omonimo romanzo di D'Amicis (minimum fax, Roma 2008). La pellicola, diretta da Barletti assieme a Lorenzo Conte, presenta delle significative differenze col romanzo: la storia è quella di due bande di ragazzini salentini di diversa estrazione sociale, i cafoni e i signori, che si fronteggiano durante un'estate negli anni Settanta. Abbiamo discusso con i due autori delle tematiche affrontate e delle strategie utilizzate per trasporre il romanzo al cinema.

La guerra dei cafoni è, innanzitutto, una rievocazione dell'adolescenza pugliese negli anni Settanta, e infatti il libro, uscito nel 2008, si colloca temporalmente in un'epoca di recupero e riproposizione di quel decennio. Come mai ha deciso di ambientare questa storia meridionale proprio in quegli anni?

CD: La prima ragione è legata alla figura, per quanto ormai lontana nel tempo, che ha ispirato la riflessione alla base del romanzo: Pier Paolo Pasolini. Le sue idee e le sue riflessioni sull'omologazione e sulla società dei consumi sono alla base del conflitto messo in scena nel romanzo tra signori e cafoni. Soprattutto, la figura di snodo tra i due schieramenti, il *cuginu*, è ispirata alle idee di Pasolini: è il prototipo del sottoproletariato urbano di cui quest'autore ha scritto e che rappresenta al tempo stesso un ponte e una barriera tra i due schieramenti, che si contrappongono in una vera e propria lotta di classe. Il libro è quindi ambientato nel 1975 proprio perché è l'anno in cui muore Pasolini, in una sorta di omaggio. Quel momento coincide con l'inizio della trasformazione antropologica che avrebbe investito l'Italia di lì a qualche anno. Il romanzo, in una chiave molto allegorica, parla appunto di quella trasformazione. Per quanto riguarda l'ambientazione nel Meridione, c'è senz'altro una ragione biografica, dato che sono nato a Taranto e, pur essendomi trasferito a Roma da bambino, ho mantenuto un legame con questo territorio, rappresentato da una casa al mare. Anno dopo anno, tornando ogni estate in Puglia, percepivo questa contrapposizione tra i villeggianti provenienti dalle città e i ragazzini locali che avevano un diverso rapporto con il territorio e con la sua natura. Ho quindi deciso di

unire questa suggestione autobiografica agli spunti sociologici che venivano dall'opera di Pasolini.

Sempre a proposito degli anni Settanta, il libro sembra avere in comune con un altro titolo uscito nello stesso periodo, cioè *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, non solo l'ambientazione temporale, ma anche la volontà di rappresentare dei ragazzini che desiderano fare cose da adulti, anche ricorrendo alla violenza. Come mai la scelta di rappresentare questo tipo di ambizione?

CD: Nella *Guerra dei cafoni* i ragazzini non vogliono propriamente rappresentarsi come adulti; penso che la loro adolescenza, intesa come età della vita in cui si entra in relazione con l'adulterità, mi sia servita soprattutto a rappresentare i grandi senza però gli schermi e le ipocrisie che contraddistinguono e mistificano il mondo adulto. Attraverso la loro freschezza, la loro trasparenza, la loro ingenuità, si capiscono meglio i meccanismi che sono alla base delle dinamiche tra adulti ma che vengono spesso confusi e approssimati dalla malizia. In particolare, mi interessava rappresentare l'istinto al conflitto e allo scontro. Anche le guerre più evidenti, nel mondo adulto, sono offuscate nella loro tremenda chiarezza da elementi legati a valori morali o sovrastrutture economiche. In una guerra tra bande, questo istinto può essere raccontato in modo più immediato. Se nell'infanzia questo istinto conflittuale è spesso stemperato, l'adolescenza è l'età in cui si può essere cattivi come gli adulti e ingenui come i bambini.

Il libro aveva, già in partenza, uno stile apertamente visuale, con descrizioni vivide del paesaggio salentino. Come avete lavorato alla trasposizione in sceneggiatura? Su cosa vi siete soffermati per l'aspetto visuale della pellicola?

DB: Lo studio e la scelta dei luoghi sono stati uno degli aspetti più interessanti del lavoro di trasposizione. Innanzitutto volevamo rileggere in modo originale un territorio che a nostro avviso è stato stereotipato, soprattutto negli ultimi anni, finendo per rappresentare una cartolina sempre uguale a sé stessa. Non è necessariamente un male: l'immaginario legato alle masserie, ai trulli, al mare non è stato eliminato dalla pellicola; abbiamo cercato però di indagarlo in chiave metafisica, per restituire un senso di straniamento. La grossa differenza rispetto al libro è che nel romanzo la natura è fortemente antropizzata, con una forte presenza degli adulti; nel film, le coordinate geografiche divengono più labili: lo trasportiamo su un'isola di un sud non meglio precisato. La scelta privilegia la volontà di mettere in scena una sorta di teatro a cielo aperto, cercando di trasmettere allo spettatore l'idea che la storia si svolga in un luogo metafisico. Per questo abbiamo scelto molti luoghi isolati, con pochissima presenza antropica: non c'è nessun centro urbano nel film. Durante la

lavorazione, avevamo creato una sorta di mappa del mondo della storia, per cercare meglio i luoghi che si prestassero a questa narrazione. Il film è stato girato in riserve naturali, per marcare in modo radicale l'assenza degli adulti.

La storia si incentra su quello che viene proposto come un conflitto eterno tra i cafoni e i ricchi. A quali letture ha attinto per scrivere il romanzo? Se ne sono aggiunte altre in previsione della trasformazione in film?

CD: È sempre difficile ricostruire e decifrare le fonti d'ispirazione quando si scrive un libro o un film. Sicuramente, come detto, è forte la presenza di Pasolini, che ha fatto da punto di partenza. Sul piano strettamente narrativo, questa storia è senz'altro influenzata dai classici romanzi per ragazzi come *I ragazzi della via Pal* o *La guerra dei bottoni*. Nel passaggio dal romanzo al film non parlerei di letture, quanto di riletture in senso lato, per ricostruire la lingua in cui far esprimere i personaggi. Inoltre, la lavorazione cinematografica è per definizione collettiva, e per questo la lettura e il modo di rappresentare la storia cambiano. Ad esempio, l'attitudine alla rarefazione dell'ambiente che si vede nel film, di cui si parlava poco fa, è legata alle risorse che avevamo a disposizione per girarlo, ma anche a un modello letterario fondamentale per me tanto quanto per i registi, ossia *Il deserto dei tartari*. Per questo, la mia rilettura del romanzo per il film è stata svolta cercando di capire cosa era importante per i registi. Al tempo stesso, ho cercato di decodificare cos'era importante per me, perché nello scrivere un romanzo, l'autore non è sempre consapevole di ciò che lo attrae di quella storia. In questo senso, mi sono interrogato sulle strutture del libro per capire su cosa si regge. Parlerei dunque non tanto di letture, quanto di riletture con altri occhi.

DB: Anche per noi è stata importante la rilettura di Pasolini. Un modello immancabile per questo genere è poi costituito da *Il signore delle mosche*, che abbiamo tenuto in considerazione anche nella sua versione cinematografica. Un altro punto di riferimento per noi sono stati i lavori di Cecilia Mangini degli anni Sessanta, in particolare *La canta delle marane* (1961). Un altro film, più recente, che ci ha guidati è stato *Moonrise Kingdom* di Wes Anderson (2012). In generale, penso che nonostante *La guerra dei cafoni* sia un film di finzione, si senta la nostra provenienza dal mondo dei documentari, soprattutto nel lavoro che abbiamo fatto con i ragazzini-attori. In questa direzione va anche la scelta di lasciare nel film che i personaggi parlassero dialetti diversi. Volevamo coniugare questa storia di ragazzi, rispettando i canoni classici del genere, con gli elementi più complicati legati al risvolto sociologico di questa storia. Abbiamo cercato di porci, insomma, sul confine tra cinema popolare e cinema autoriale.

Secondo voi, porre questa storia di conflittualità di classe quasi “inconscia” nel Sud ha dato qualcosa in più alla narrazione rispetto a un’eventuale ambientazione altrove?

CD: Abbiamo scelto il Salento innanzitutto perché è il nostro orizzonte. È difficile dire in cosa avrebbe differito la storia se fosse stata ambientata altrove. Diverse persone che hanno visto il film, pur non essendo meridionali, hanno riconosciuto questa dinamica sociale dello scontro tra signori e cafoni. Il Salento, per la sua conformazione fisica, funzionava, nel momento della scrittura, esattamente come ciò che è diventato nel film, cioè una sorta di isola. È infatti una terra isolata, periferica, ma comunque collegata a un territorio più vasto. È interessante, nella percezione di questi ragazzi, essere in un luogo comunicante con il resto della penisola, ma appartenere ancora psicologicamente e fisicamente a una propaggine del centro, a una periferia. Le novità culturali e le mode arrivano, ma differite, quasi per echi. In questo ritardo si viene a creare un’ambiguità virtuosa tra modernità e antico. C’è un’Italia, anche “fisicamente” sopra di loro, che comincia a muoversi in un’altra direzione, verso l’omologazione e la fine della lotta di classe. È un’Italia che di lì a breve si sarebbe fatta sedurre dal potere economico. Uno dei finali che avevamo immaginato era una sorta di invasione di bagnanti e villeggianti, simboli del consumismo e della turistificazione. Questi ragazzini percepiscono confusamente questo cambiamento, e per questo si innesca la loro lotta. Inizialmente, vogliono solo ribadire la propria identità: si combattono perché sono diversi, perché gli uni sono signori e gli altri cafoni. Con l’arrivo di *cuginu*, questa guerra diventa una guerra per il possesso materiale dei beni. Da questo punto di vista, il Sud rappresenta bene questo tipo di differimento, questo ritardo nello spazio e nel tempo, che permette di stare in bilico tra ciò che è sempre stato e ciò che sarà.

DB: il riferimento per me non è tanto al Salento attuale, quanto a un Salento metafisico (da cui la scelta di trasformarlo in un’isola). Sicuramente faccio fatica ad immaginare questa storia fuori dal Sud. Da un punto di vista visivo, forse potevano esserci altri luoghi, ma la storia e i personaggi sono totalmente meridionali. Al tempo stesso, il Salento che abbiamo messo in scena è molto più isolato, più marginale di quello di oggi: il suo confine naturale era il mare, da cui a quell’epoca non veniva nessuno. Noi abbiamo voluto riproporre questa idea del Salento come luogo marginale, di confine. Quasi tutti i nostri film si incentrano appunto sull’incontro con l’altro: *Cuginu* arriva da un luogo ignoto e porta con sé il cambiamento, rappresentando appunto la mutazione che volevamo mettere in scena.

Nel dare forma alle vostre narrazioni, avete voluto inserire degli elementi paradigmatici? In altre parole, ritenete che la lettura del libro e/o la visione del film offrano potenzialmente al pubblico delle chiavi di interpretazione utili alla

comprensione di dinamiche operanti ad altre latitudini o in altri frangenti rispetto a quelli rappresentati nelle vostre opere?

DB: Nel film abbiamo deciso di lasciare un finale molto aperto, in cui la morte del protagonista non è immediatamente comprensibile allo spettatore. In alcune proiezioni, come quella in Cina, questo aspetto è stato criticato, perché siamo stati tacciati di scarso realismo. In verità, abbiamo voluto lasciare libertà interpretativa agli spettatori: il film vuole rivolgersi a un pubblico ampio, per questo abbiamo lasciato la possibilità di interpretarne i molteplici livelli al bagaglio culturale dello spettatore. Ad esempio, uno dei fili conduttori della narrazione è l'acqua, che a volte scarseggia, altre volte invece rappresenta un pericolo: abbiamo voluto disseminare questi riferimenti per dare coesione al film, e così facendo abbiamo trattato l'acqua quasi in modo "biblico", cioè di volta in volta come oggetto di desiderio o strumento punitivo.

CD: in partenza, l'idea della mutazione antropologica è stata il motore narrativo, però poi abbiamo adottato anche una chiave più introspettiva, abbracciando una riflessione sull'ingresso nella vita adulta. Il libro, d'altronde, è un romanzo di de-formazione. Normalmente ci dovrebbero essere dei passaggi in cui i protagonisti prendono consapevolezza della propria identità: qui, ci sono dei ragazzini che sono radicati dentro un profilo identitario (cafoni e signori), ma man mano che la storia va avanti perdono queste certezze. In questo senso, la morte del protagonista rappresenta l'impossibilità di uscire da quello schema mentale. È una storia legata all'identità, a cosa significa dire "io".

Come si colloca la vostra rappresentazione letteraria/cinematografica rispetto ad altre narrazioni che raccontano o mettono in scena il Sud? Ritenete di aver assimilato, o rivisto dialetticamente, o magari provato a rovesciare un certo immaginario edificato e veicolato da altre opere? Se sì, di quali opere si tratta? Pensate che le vostre rappresentazioni, a loro volta, orientino e contribuiscano a plasmare uno specifico immaginario sul Meridione?

DB: io penso che abbiamo dato un contributo, il Sud è stato trattato anche magistralmente da moltissimi autori. Non credo che abbiamo sovvertito un certo immaginario del Meridione, però abbiamo provato a contrastare gli stereotipi sul Salento turistico, cercando di muoverci in direzione opposta alle "cartoline" che ultimamente vengono presentate a proposito di questa ragione. Va ribadita, in questo senso, l'idea di presentarlo come un luogo metafisico e isolato: non si tratta necessariamente di un luogo pericoloso o da evitare, ma siamo senz'altro lontani da quell'immaginario di addomesticamento della natura che va per la maggiore.

Nel film è presente un prologo medievale, assente nel libro. Come mai avete deciso di inserirlo? Come ci avete lavorato?

DB: L'idea è nostra, di noi registi. Volevamo trasmettere il concetto di una legge naturale che influenzasse le vite dei nostri personaggi, e di come certe questioni culturali vengono percepite – per l'appunto – come naturali. In questo ci siamo ricollegati a *Sud e magia* di de Martino, che è stato uno dei nostri punti di riferimento.

CD: L'idea del prologo medievale è stata un valore aggiunto, perché ha consentito di allungare in un certo senso la lista degli scontri di classe: lista in cui si inserisce anche la nostra storia.

Un ultimo cenno alla questione linguistica, già presente nel romanzo, scritto in un impasto di italiano e dialetto. Come vi siete orientati nel trasporre la questione nel film? Al di là di un criterio realistico, secondo voi cosa ha dato in più la decisione di sfruttare il dialetto?

DB: Qui c'è un miscuglio di dialetti, si incrociano vari idiomi, dal greco bizantino ai dialetti di oggi. Questa scelta voleva essere coerente con la volontà di rappresentare un Sud generico, di non connotarlo eccessivamente in chiave salentina: ci sembrava che fosse giusto valorizzare le diversità che avevamo nel cast degli attori e delle attrici, e per questo abbiamo deciso di tessere questo impasto linguistico che trasmette immediatamente l'idea di trovarsi nel Meridione – ma al tempo stesso impedisce di collocare con precisione realistica questa vicenda. Volevamo tracciare un'unitarietà anche se contraddistinta da queste differenze.

In che modo le rappresentazioni letterarie e mediatiche del Sud, che si radicano in un tempo storico e, al contempo, proiettano una certa idea di passato, plasmano il nostro immaginario storico e la percezione che abbiamo di quel periodo?

DB: C'è la volontà di rileggere l'epoca degli anni Settanta meridionali, andando oltre gli stereotipi e i luoghi comuni su quell'epoca. In buona parte dei film ambientati in questo periodo ci sono dei richiami a stilemi e archetipi che si ripetono spesso: dal vestiario agli oggetti di consumo alla musica. Noi abbiamo voluto lavorare su quegli archetipi, cercando di allontanarci da essi e al tempo stesso utilizzandoli, come per "attraversarli", dando loro una lettura differente. Nel film non viene infatti mai citato un anno preciso: il fatto che sia ambientato negli anni Settanta è comprensibile dai costumi e dagli oggetti di scena, ma l'arrivo della piccola borghesia, incarnata dal personaggio di *Cuginu*, crea scompiglio nella rappresentazione di questo Sud arcaico e contadino. Un'altra nota dissonante nella rappresentazione degli anni Settanta di un Meridione periferico come è il Salento è l'apparizione di una pistola, che simboleggia metaforicamente l'arrivo della mafia in Puglia: com'è noto, la nascita della Sacra Corona Unita è un fenomeno più recente rispetto ad altre mafie. Queste decisioni

rispecchiano la volontà di rileggere in chiave critica quel decennio, cercando di svecchiarne i luoghi comuni.

Un territorio «quasi mitologico». Intervista sulla *Ferocia*

Proponiamo, infine, un'intervista alla compagnia teatrale VicoQuartoMazzini, fondata da Michele Altamura e Gabriele Paolocà. A partire dall'autunno 2023, la compagnia ha messo in scena con successo in vari teatri italiani La ferocia, spettacolo tratto dal noto romanzo di Nicola Lagioia. Il lavoro di VicoQuartoMazzini è stato ampiamente apprezzato da critica e pubblico: nel 2024 ha conseguito i premi Ubu (il più importante riconoscimento teatrale italiano) come Miglior Spettacolo, Miglior Attrice (Francesca Mazzia), Miglior Attore (Leonardo Capuano) e Miglior Disegno Luci (Giulia Pastore).

La ferocia è tratto dall'omonimo romanzo di Nicola Lagioia, vincitore del premio Strega nel 2015. Il libro, pur di genere noir, ha un impianto narrativo ricco di allusioni e simbolismi. Quando avete deciso di trasformarlo in uno spettacolo, avete coinvolto anche l'autore? Se sì, in che misura?

Il dialogo con Nicola Lagioia è stato sempre ricco di spunti e di suggestioni capaci di amplificare nel nostro immaginario proprio quell'impianto letterario così carico di allusioni e simbolismi. Nel lavoro di adattamento, condotto insieme a Linda Dalisi, l'autore ci ha lasciato grande autonomia con un credito di fiducia che all'inizio ha spiazzato anche noi. Il linguaggio drammaturgico è molto differente da quello letterario; ha delle regole diverse strettamente legate al linguaggio della scena ed è stato fondamentale poterci muovere liberamente in un territorio così complesso come quello del romanzo. Lagioia ha letto con grande attenzione la bozza di adattamento che da lì a qualche settimana avremmo proposto agli attori con l'inizio delle prove e ha apprezzato con grande entusiasmo il lavoro di "setaccio" del romanzo. Dal debutto fino all'ultima replica dello scorso aprile, Nicola è stato un complice, un alleato, il primo sostenitore di questo spettacolo così importante nel nostro percorso artistico.

Lo spettacolo è costruito sulla totale, paradossale assenza di quella che è la protagonista della storia, ovvero Clara. Nel romanzo invece assistiamo a diverse apparizioni del personaggio: come mai avete optato per tenerla fuori dalla scena?

Abbiamo sempre pensato a *La Ferocia* come a una tragedia contemporanea e la scelta di “sottrarre” il corpo di Clara alla rappresentazione è stata un’intuizione mirata ad amplificare il livello tragico già presente nel romanzo. Per mettere in scena la storia della famiglia Salvemini, sentivamo di dover scandagliare a fondo tutti i meccanismi propri della tragedia antica e combinarli con quelli della scena contemporanea. La morte, nelle tragedie, non avviene mai in scena e spesso è il coro, o un messaggero, a raccontare agli spettatori l’assassinio. Nel nostro spettacolo tutti i personaggi parlano con Clara, si confessano con lei, la offendono o ne chiedono il perdono. Clara resta, seppur in assenza, la protagonista dell’opera, offrendosi all’immaginazione di ogni singolo spettatore.

Il romanzo era, a suo modo, policentrico, con molte scene ambientate in luoghi diversi di Bari e della Puglia. Nello spettacolo invece avviene tutto nella casa dei Salvemini, la famiglia su cui si incentra la vicenda. Come mai questa decisione scenografica?

Il linguaggio teatrale è un linguaggio sintetico. Tutto quello che viene messo in scena allude sempre a qualcos’altro, è un simbolo che lo spettatore deve decifrare. Una scenografia, un costume, una musica non hanno mai il compito di descrivere ma sempre quello di evocare, di suggerire. La rovina della casa dei Salvemini chiude il romanzo di Nicola Lagioia e apre il nostro spettacolo. C’è un passaggio di testimone ideale tra il libro e la scena, un nastro che si riavvolge per mostrare quella stessa storia con un linguaggio differente. Nella nostra immaginazione la casa dei Salvemini è sempre stata il perno attorno a cui far ruotare tutta la costruzione dello spettacolo. Non è una scenografia realistica, può sembrare un modellino o un edificio mai terminato come molti se ne vedono nelle nostre campagne meridionali. La casa è un filtro tra cultura e natura nella loro eterna lotta, un argine alla sopraffazione del mondo animale, l’ultimo baluardo del potere.

La storia che avete messo in scena riguarda l’ipocrisia, l’avidità della classe borghese, nonché il legame inestricabile tra potere economico e potere politico. Cosa aggiunge, toglie o modifica, secondo lei, l’ambientazione barese rispetto a queste tematiche?

Il Sud nel nostro spettacolo assume la forza di una sineddoche, raccontiamo una parte specifica per raccontare il tutto. Tutte le contraddizioni che attraversano la nostra nazione, l’Italia, assumono a Sud una forza dirompente, si mostrano in tutta la loro ferocia. Un esempio: tutta l’Italia vive da molti anni una profonda crisi industriale, ma qual è il luogo dove questa crisi si mostra in tutta la sua forza? A Taranto, dove il polo siderurgico riassume plasticamente il confronto insanabile tra salute e lavoro. Basta percorrere la Statale 100 che collega Bari a Taranto (dove tra l’altro è ambientata la

prima scena del romanzo) per rendersene conto. Tutto l'occidente è oggi solidamente fondato su un sistema capitalistico basato sul profitto, sulla sopraffazione, sul denaro inteso come strumento per risolvere ogni conflitto ma le crepe di questo edificio fatiscente sono già molto evidenti nelle periferie più remote: ad Atene più che a Milano, a Bari più che a Francoforte.

La trama della *Ferocia* è alquanto complessa, quali idee vi hanno guidato nella riduzione dell'intreccio in vista dello spettacolo teatrale? Cosa volevate conservare dal libro, e cosa aggiungere col vostro lavoro?

Il desiderio e la necessità di amplificare il livello tragico dell'opera, come già detto, è stato sicuramente una bussola per orientarci nella complessità del romanzo. Sentivamo la necessità di trovare una lingua che superasse la letterarietà senza semplificarla, che sapesse essere concreta ed elevata allo stesso tempo. Abbiamo difeso le descrizioni meravigliose di Lagioia, dando vita al personaggio del giornalista Danilo Sangirardi, presenza abbastanza laterale nel romanzo che abbiamo potenziato trasformandolo in un vero e proprio messaggero che accompagna lo spettatore durante tutto lo svolgersi dello spettacolo. Abbiamo deciso di trasportare nel "luogo" della famiglia tutta la vicenda, alimentando un altro topos della tragedia greca. Il personaggio di Michele assume in questo modo i tratti di un Oreste contemporaneo, tornato per vendicare la morte di sua sorella Clara. Abbiamo provato a spostare la vicenda dei Salvemini, con alcune scelte registiche, da un ambiente tipicamente noir a una dimensione che, nel secondo atto, assume la forma di un incubo. Tutta l'indagine di Michele per scoprire la verità sulla morte di Clara assume la forza di un'ossessione, di un terribile sogno ricorrente, e tutti i personaggi con cui dialoga perdono la loro dimensione realistica per assumere una qualità che potremmo definire fantasmatica.

Come si colloca la vostra rappresentazione teatrale rispetto ad altre narrazioni che raccontano o mettono in scena il Sud? Ritenete di aver assimilato, o rivisto dialetticamente, o magari provato a rovesciare un certo immaginario edificato e veicolato da altre opere? Se sì, di quali opere si tratta? Pensate che le vostre rappresentazioni, a loro volta, orientino e contribuiscano a plasmare uno specifico immaginario sul Meridione?

C'è un libro che durante lo spettacolo è posato sul ripiano della cabina radiofonica di Sangirardi, a volte il giornalista lo apre per leggerlo mentre si svolgono le scene. Non è visibile a tutti gli spettatori, è piuttosto un segreto che abbiamo voluto tenere per noi, un nume tutelare: *Il pensiero meridiano* di Franco Cassano. All'interno di quest'opera tutti gli stereotipi sul Sud vengono ribaltati, smontati per costruire una nuova narrazione. La scelta di lavorare su un romanzo come *La Ferocia* ha in sé il desiderio di ribaltare una serie di cliché sulla Puglia e su tutto il meridione. Idealmente,

metaforicamente sentivamo forte l'urgenza di strappare la famosa cartolina del ponte di Polignano a Mare, diventato negli ultimi venti anni un simbolo della Puglia 2.0, per raccontare un ambiente che conosciamo bene, impregnato di sopraffazione e di miseria culturale. È sempre difficile raccontare il Meridione perché ci si addentra in una selva di stereotipi radicati e resistenti, e per questo abbiamo scelto di trasformarlo in un territorio tragico, quasi mitologico. Le ispirazioni sono molteplici e vanno da *I viceré* di Federico de Roberto a *LaCapaGira* dei fratelli Piva, tutte opere che hanno aperto nuovi sguardi sul Sud senza la pretesa di generare nuovi immaginari, che hanno scelto di mostrare piuttosto che spiegare.

In che modo le rappresentazioni letterarie e mediatiche del Sud, che si radicano in un tempo storico e, al contempo, proiettano una certa idea di passato, plasmano il nostro immaginario storico e la percezione che abbiamo di quel periodo?

Capire come il Sud è stato narrato significa anche e soprattutto capire chi ha avuto il potere di raccontarlo e come questo influisce ancora oggi sul modo in cui guardiamo al passato e al presente. Il nostro immaginario storico è sempre il risultato di un dialogo tra storia e racconto, tra fatti e rappresentazioni. Il nostro immaginario sul passato del Meridione non può prescindere dalla frequentazione letteraria di Carlo Levi, Maria Teresa di Lascia, Rocco Scotellaro, Maria Corti e molte altre autrici e autori. Troppo spesso però, il mercato utilizza le narrazioni per creare degli immaginari vendibili e replicabili, di largo consumo, con un processo di semplificazione e mercificazione. E in questo modo la Puglia, ad esempio, diventa la terra della taranta e dei muretti a secco, la Basilicata l'itinerario dei briganti e delle case ricavate nei sassi. Prodotti semplificati da vendere su larga scala. L'arte e la cultura hanno il difficile compito di inventare narrazioni non stereotipate, di coltivare la complessità e sganciarsi dalla funzione di semplice strumento di intrattenimento. Compito ancor più arduo in uno scenario in cui la cultura è sempre più immaginata dalla politica come utile idiota al servizio del turismo, quasi fosse una bancarella dove acquistare a poco prezzo dei gadget rassicuranti da mostrare agli amici alla fine delle vacanze.

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

Luoghi per una poesia diffratta: il caso «Salvo Imprevisti» 1973-1978

1. Il contesto

Nata sulla scia dei movimenti del Sessantotto, «Salvo Imprevisti» fu data a battesimo con il suo primo fascicolo nel febbraio 1973; un numero unico, redatto dalle poetesse fiorentine Mariella Bettarini e Silvia Batisti, che nelle sue sole dieci pagine complessive assiepava materiale a loro inviato tramite amici o per passaparola. La rivista doveva il suo nome ad una raccolta di versi di Bettarini (poi cambiata nel titolo) e apparve da subito molto fedele alle intenzioni delle due fondatrici poiché in grado di trasmettere, stando alle parole di Bettarini,

un senso di insicurezza sui tempi e sui modi, che, secondo noi, aveva anche una valenza strettamente storica: l'imprevisto era, in fondo, tutto quello che sarebbe potuto avvenire, sia di buono che di pessimo, in quegli anni¹.

Allora si era, infatti, ancora molto coinvolti dalla riflessione francofortese sull'industria culturale che già da tempo animava i dibattiti dei gruppi intellettuali tra influenza capitalistica e difesa dell'autonomia creativa dell'individuo; ma, soprattutto, si era immersi in un presente che non poteva mettere da parte la scelta dell'impegno sociale dinanzi all'inasprirsi della spirale di violenze legate agli anni di piombo e alla generale instabilità politica e culturale del Paese. Un'urgenza nella rivalutazione del mandato sociale dello scrittore si faceva così spazio, oltre che in alcune esperienze della media e piccola editoria, anche in quell'intera fetta del sistema letterario che esercitava la propria azione sul campo delle riviste periodiche e indipendenti.

¹ *Laboratori di letteratura. Incontri con le riviste letterarie*, a cura di P. PETTINARI, Firenze, Eurocentro, 1993, p. 9.

Già nei primi anni Sessanta ci si interrogava sulle sorti e sulla collocazione della scrittura poetica all'interno della nuova società dei consumi². In un periodo particolarmente dinamico e vitale per la produzione letteraria, accadeva sempre più spesso che ciò che veniva socialmente prodotto come poesia non trovasse il più delle volte un suo spazio di espressione nella ristretta cerchia delle sedi istituzionali legate ad un canone poetico tradizionale pre-sessantottino³. Da una parte il mutamento della poesia corrispondeva in modo inequivocabile al mutamento dei suoi poeti e, dall'altra, ad un generale mutamento sociale e generazionale: un cambio di paradigma – degli «effetti di deriva»⁴ – talvolta liquidato come troppo magmatico, sprovvisto di coordinate attendibili entro cui orientarsi e perciò spesso associato al *topos* critico della «non mappabilità»⁵.

Nel tentativo di ricognizione⁶ tra i nuovi «luoghi della letteratura»⁷, il ruolo delle riviste e dell'interscambio che ebbe luogo sulle loro piattaforme assume un valore prezioso: se da un lato il processo di sistemazione storica e critica può apparire laborioso, dall'altro è cruciale per la comprensione delle dinamiche interne di una stagione culturale tanto eterogenea, caratterizzata da una «ripresa creativa»⁸ e dalla difesa di un'«istanza comunicativa del poeta»⁹.

² Così testimoniano le inchieste condotte da «Nuovi Argomenti» nei numeri 7 *domande sulla poesia*, n. 55-56 (1962) e 10 *domande su "neocapitalismo e letteratura"*, n. 67-68 (1964).

³ Il 1968 sembrava rappresentare «l'origine di quella faglia epocale»: *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. ALFANO, A. BALDACCIO et al., Roma, Sossella Editore, 2005, p. 19.

⁴ Con questa espressione, che dà il titolo al saggio posto in apertura dell'antologia *Il pubblico della poesia* (1975), Franco Berardinelli seppe descrivere con efficacia e tempestività la disgregazione del campo poetico italiano. Cfr. A. BERARDINELLI, F. CORDELLI, *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelveccchi, 2004.

⁵ C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci editore, 2015, p. 19.

⁶ Molteplici sono state nel corso degli anni le discussioni della critica circa una possibile periodizzazione della produzione poetica che si originò alla volta del 1970 e che proseguì lungo tutto il decennio. Sul tema si rimanda ai lavori di Guido Mazzoni, Claudia Crocco, Stefano Giovannuzzi, e in generale alle attente operazioni di ricostruzione attuate nel convegno torinese del 2015 «Poesia '70-'80: le nuove generazioni». Cfr. *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di B. MANETTI, S. STOPPA, D. DALMAS, S. GIOVANNUZZI, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2016.

⁷ S. GIOVANNUZZI, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di G. CAPECCHI, T. MARINO, F. VITELLI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 448.

⁸ G.C. FERRETTI, *Il mercato delle lettere. Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 1994, p. 147.

⁹ Ivi, p. 148.

In un suo noto lavoro, *Gli anni delle riviste*, Elisabetta Mondello ripercorre le «linee di attraversamento»¹⁰, gli elementi ricorrenti, di una buona parte delle riviste del secondo Novecento, e rileva come esse rappresentassero un nuovo sistema di risposte a quella che veniva comunemente avvertita come crisi della poesia.

Il loro spazio si configurava come un vero e proprio «palcoscenico privilegiato»¹¹ su cui veniva portato avanti il discorso di una «poesia come reagente»¹², dove, nel caso degli anni Settanta, la reazione era finalizzata a estinguere quella convinzione di vuoto letterario pasoliniano¹³ che aveva preso piede nei dibattiti critici del periodo. Mondello dichiarava, infatti, che «quegli anni, a rileggerli a distanza, non *potevano essere* facilmente liquidabili come un periodo di assenza»¹⁴; ma, al contrario, essi furono a pieno titolo la culla per molte esperienze volenterose di riprendere quella dedizione all'impegno – per molti in via di estinzione – e quell'attenzione verso un discorso letterario dalle nuove sembianze.

In quel periodo a farsi portavoce e testimoni di tale fermento furono figure di poeti, intellettuali e critici come quelle di Giorgio Manacorda, Mariella Bettarini, Stefano Lanuzza, Giorgio Barberi Squarotti e Gio Ferri. Essi, grazie alle loro collaborazioni con varie riviste – meno marginali ma comunque attente ai “dietro le quinte” e alle reti sotterranee – come «Nuovi Argomenti», «Quinta Generazione», «Carte Segrete», «Fermenti», rappresentano con i loro primi approfondimenti sull'argomento un ottimale punto di partenza nell'approccio alla giovane poesia degli anni Settanta e ai suoi strumenti di circolazione.

Risaliva già al 1972 un articolo firmato da Manacorda e intenzionato a sondare lo stato della *letteratura all'alba degli anni Settanta*; in quella sede l'autore, consapevole di come il potere politico e/o letterario potesse stimolare la produzione letteraria per i suoi scopi¹⁵, aveva acutamente osservato che al sentimento benjaminiano di «perdita di autenticità dell'opera» e ad una «condizione di alienazione»¹⁶ degli scrittori

¹⁰ E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985, p. 7.

¹¹ Ivi, p. 58.

¹² *Ibid.*

¹³ Lì dove un “pieno letterario” era caratterizzato dall'esistenza di «chiavi» interpretative comuni della letteratura e funzionali alla comprensione dei suoi messaggi, un “vuoto letterario” si generava con la caduta di ogni possibilità interpretativa che attingesse ad un sostrato letterario condiviso. Questo era quello che, secondo Pasolini, stava avvenendo sulle soglie del 1971 con le nuove generazioni di poeti. Cfr. P.P. PASOLINI, *Che cos'è un vuoto letterario?*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 2556-2559.

¹⁴ E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste ...*, op. cit., p. 60.

¹⁵ G. MANACORDA, *Libello (su alcuni luoghi comuni della letteratura all'alba degli Anni Settanta)*, in «Nuovi Argomenti», n. 27, mag-giu 1972, p. 80.

¹⁶ Ivi, p. 105.

conseguiva anche una risposta autonoma finalizzata alla riacquisizione del controllo sul destino del proprio lavoro. Si aveva, infatti, il presentimento che «nelle librerie seguitassero ad uscire sempre libri delle stesse persone»¹⁷, peccando di disattenzione nei riguardi di una nuova generazione di scrittori, con le sue inedite linee di ricerca poetica, che era possibile rintracciare solo «andando a spulciare le riviste come raddomanti e raccogliendo qualche libretto pubblicato alla macchia»¹⁸.

L'anno seguente fu Bettarini a riprendere l'argomento nel suo articolo *La giovane poesia in Italia (appunti critici per una neo-storia)*; per la poetessa era necessario andare oltre la semplice elencazione di autori, avviando «un processo di indagine extratestuale sul ruolo dello scrittore»¹⁹ e di comprensione «sui *come* e sui *perché*»²⁰ che portavano quegli stessi autori ad agire in direzioni tanto distanti dalla tradizione di una poesia, la quale, usando un'immagine provocatoria della stessa autrice, dopo aver pontificato era morta e si era ritirata in conclave. Per Bettarini un nuovo punto di osservazione poteva essere adottato a partire dall'idea di poesia come strumento capace di incidere sulla realtà attraverso uno spirito di comunità, denuncia e ricostruzione. Poteri e doveri della poesia che tentavano di sfociare nel mondo attraverso quei mezzi nati per poter percorrere le strade non battute al di fuori delle mura esclusivamente letterarie²¹.

Nel cercare e «creare isole privilegiate di libertà all'interno del sistema»²², Ferri osservò come il libro – in qualità di prodotto dell'editoria con suoi precisi tempi di produzione – avesse un carattere troppo «postumo rispetto alla verità del fare»²³, e identificò nell'attività delle riviste lo strumento migliore a disposizione della poesia per ricollocarsi nella «dialettica della quotidianità culturale»²⁴. Si stava così sviluppando una direttrice poetica del «neoimpegno»²⁵, come la definì Giuliano Manacorda nel 1987²⁶, alla ricerca di un linguaggio lontano dai vecchi moduli neorealisti ma che

¹⁷ Ivi, p.112.

¹⁸ Ivi, p. 113.

¹⁹ M. BETTARINI, *La giovane poesia in Italia (appunti critici per una neo-storia)*, in «Quinta generazione», n. 1, 1973, p. 13.

²⁰ Ivi, p. 12.

²¹ Ivi, p. 14.

²² G. MANACORDA, *Libello ...*, op. cit., p. 105.

²³ G. FERRI, *Le riviste di poesia negli anni Sessanta e Settanta*, in «Carte Segrete», n. 40, 1978, p. 171.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ G. MANACORDA, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma, 1987, p. 193.

²⁶ Nel tentativo di tracciare una storia della letteratura italiana degli – allora – ultimi vent'anni (1965-1985), Manacorda evidenziò la difficoltà di una tale impresa per via dell'«assenza di binari su cui procedere o [per] l'estrema difficoltà nel rintracciarli». Egli reputava il panorama complicato e talvolta indecifrabile nei suoi intrecci tanto da parlare ossimoricamente di un «affollato deserto». Dinanzi a quelle difficoltà egli comprese come fosse necessario spostarsi su un terreno non solo letterario per muoversi alla ricerca delle motivazioni politiche e socioculturali annesse a quel periodo; «lo scrittore

tentava di riavvicinare le parole alle cose, nel desiderio di apertura al sociale dei poeti. Una dimensione impegnata e di lotta, portata avanti con convinzione e coerenza, si rileva nell'area fiorentina²⁷ dove, insieme a «Quartiere», «Collettivo R» e «Quasi», si trovava ad agire anche l'esperienza di «Salvo Imprevisti».

2. La rivista

Come dichiarato da Bettarini in un'intervista, quel primo numero unico «era un fascicolo nato sulla scorta di qualcosa che non era stato programmato in maniera specifica per durare, ma soltanto per tentare una raccolta di materiali che sembravano interessanti»²⁸. Sebbene «Salvo Imprevisti» si configurasse come «un'idea quasi giocosa», ma comunque «impegnativa e impegnata»²⁹, la veste grafica con cui vide la luce si mantenne invariata per tutti i numeri successivi, fino a mutare, poi, poco dopo il suo decimo anno di vita, nel settembre 1984³⁰. Sulla copertina flessibile del fascicolo l'intero foglio appariva ricoperto dal nome della rivista che si ripeteva lungo tutta la pagina in un robusto stile *stencil*; la sagoma di una mano, forse operaia, come fosse un'impronta nell'angolo inferiore a sinistra, si ritagliava invece uno spazio vuoto entro cui appariva il suo sottotitolo, *quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta*, inserito ufficialmente e con riferimento alla periodicità nell'uscita del secondo numero. A cambiare, di volta in volta, erano solo i colori della carta utilizzata per rilegare, dell'inchiostro per la stampa di ciascuna copertina e la collocazione sulla pagina del titolo indicante il tema a cui ciascun fascicolo era dedicato.

Svoltando la copertina del numero, si collocavano il sommario e, in basso, le informazioni tipiche di ogni *colophon* con i dati di pubblicazione e produzione, redazione e amministrazione, e infine le modalità di abbonamento alla rivista e altre

non può non essersi sentito immerso in questa realtà e, con i suoi strumenti, non averla registrata», dichiarava allora l'autore nella sua premessa. Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

²⁷ Un'apertura alle medesime tendenze ebbe luogo in Sicilia con l'«Antigruppo» e nel napoletano con «Altri Termini».

²⁸ *Laboratori di letteratura ...*, a cura di P. PETTINARI, op. cit., p. 8.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ La storia della rivista può essere suddivisa in due cicli: il primo, dal 1973 al 1992, ed il secondo, dal 1993 sino ad oggi. Il passaggio – o rifondazione – si realizzò attraverso la scelta di un nuovo nome, «L'area di Broca» (la zona del cervello responsabile della produzione del linguaggio), e con il cambio da una frequenza di pubblicazione quadrimestrale ad una semestrale. Rimase invariata la sua natura autofinanziata, interdisciplinare e monografica, da sempre distintiva della rivista e motivo per cui Bettarini, insieme alla sua nuova collaboratrice, la fotografa Gabriella Maletti, decise di non azzerare la numerazione delle uscite, che nel 1993 riprese dalla n. 57.

M. BETTARINI, *Una r/esistenza ostinata (per i 30 anni di "Salvo imprevisiti" e "L'area di Broca")*, in *Contro*, «L'area di Broca», XXIX-XXX, 76-77, gen. 2002 – giu. 2003.

note legali. In alto a destra sempre sulla stessa pagina – con ogni probabilità per una migliore economia – veniva poi riportato in epigrafe un estratto dai *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci; esso avrebbe accompagnato la rivista fino alla fine degli anni Ottanta e, leggendone il testo, sembrava voler portare con sé un valore quasi propiziatorio:

tutti i più ridicoli fantasticatori che nei loro nascondigli di geni incompresi fanno scoperte strabilianti e definitive si precipitano su ogni movimento nuovo persuasi di poter spaccare le loro fanfaluche... Bisogna creare uomini sobri, pazienti che non disperino dinanzi ai peggiori orrori e non si esaltino a ogni sciocchezza. Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà³¹.

L'auspicio che se ne deduce era quello di poter essere in grado – rimanendo in linea con l'idea gramsciana di intellettuale organico particolarmente cara ai collaboratori della rivista – di condurre con costanza e contro ogni imprevisto un ruolo intellettuale e sociale tenace e mai sprovvisto della volontà di raggiungere un rapporto critico e dialettico tra cultura, storia e società.

Ad inaugurare il progetto figurava uno scritto firmato da Bettarini con il titolo *I perché di una pubblicazione*³². Il primo editoriale di «Salvo Imprevisti» esordiva evidenziando la bassissima percentuale di lettori in Italia ed esponendo come – nonostante l'apparente insensatezza dell'azione su «un così inutile fuoco, [...] un mercato tanto maledettamente improduttivo» – vi fosse la convinzione, condivisa dalle animatrici della rivista, della necessità di poter fornire una possibilità alla cultura *underground* «sia pure soltanto a quei dieci o duecentomila lettori». Il loro operato veniva paragonato, così, all'azione di una talpa³³ intenzionata a corrodere quella carta stampata rappresentante «l'altra faccia del potere politico» e dell'informazione manipolata dall'alto. Arginando il «fantasma del realismo» e le «sterili neo-avanguardie», e al contempo senza inserirsi in una «sotto o pre-cultura giovanilistica», la rivista si riprometteva di svelare le finalità subordinanti della società capitalistica e i suoi mezzi di massa, ridefinendo nuovi punti di arrivo che «col mezzo povero della poesia» e delle modalità «anti-editoriali» conducessero ad una cultura in sincero «contatto con la vita e con la realtà»³⁴.

³¹ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, vol. 3, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1977. pp. 2331-2332.

³² M. BETTARINI, *I perché di una pubblicazione*, in «Salvo Imprevisti», n. unico, 1973, p. 2.

³³ *Dove scava la giovane talpa?*, con una evidente eco marxista, avrebbe recitato qualche anno dopo il titolo di un'editoriale di «Carte Segrete» volto ad «una ricognizione fra le carte segrete della poesia-in-produzione». Cfr. «Carte segrete», n. 34, 1976, pp. 9-13.

³⁴ M. BETTARINI, *I perché di una pubblicazione*, op. cit., p. 2.

Si sviluppò una riflessione che ruotava attorno al problema dell'utilizzo e della trasformazione dei metodi di produzione e distribuzione della cultura, e che vedeva una sua possibile – e stoica – risoluzione in forme di circolazione del libro autogestite e quindi autoprodotte, lontane da mire sul guadagno ma pur sempre consapevoli delle oggettive necessità economiche per una loro sopravvivenza nel lungo periodo. All'importanza del contenuto veicolato seguiva il valore del mezzo che si decideva di assumere come vettore: la scelta eseditoriale³⁵ raggiungeva la sua massima realizzazione nell'utilizzo del ciclostile. Esso veniva inteso dai gruppi militanti come strumento di lotta contro la cultura borghese e le dominanze editoriali; uno strumento in grado di uscire fuori, interrompendone l'alimentazione, dal circuito industriale di produzione-distribuzione, seppur entro un perimetro di pubblico molto ridotto ma potenzialmente allargato. Le sue modalità simboleggiavano un tentativo di decolonizzazione del luogo della parola per ottenere l'indipendenza delle idee e la libertà degli spazi di espressione. Una partecipazione attiva e comune attraverso circuiti cooperativistici era perciò essenziale alla riuscita di un progetto di tale portata, verso l'idea di «cultura come scelta, non più come messaggio piovuto dall'alto»³⁶.

Talvolta, all'uscita dei fascicoli, «Salvo Imprevisti» accompagnò anche la pubblicazione di proposte letterarie in volume e ciclostilate secondo un «sistema editoriale bifronte»³⁷ adottato anche da altre realtà come «Carte Segrete», «Altri Termini», «Impegno 70», che la rivista fiorentina attuò con la stampa degli omonimi “Ciclostilati di poesia di Salvo Imprevisti” e dei “Quaderni di Salvo Imprevisti”. Sia per l'acquisto dei “Ciclostilati di poesia” che dei “Quaderni” veniva allegato in ciascun fascicolo della rivista un modulo di richiesta da inviare compilato alla redazione; «Salvo Imprevisti si sostiene anche acquistando le sue pubblicazioni», recitava l'inserzione che riportava il catalogo³⁸ dei libri e ciclostilati disponibili e venduti rispettivamente a mille e cinquecento lire.

³⁵ Dal prefisso greco *eso*, la produzione editoriale “esterna” ai canali commerciali tradizionali.

³⁶ M. BETTARINI, *I perché di una pubblicazione*, op. cit., p. 2.

³⁷ B.M.V. DEMA, *La poesia dell'alterità. Storia, dibattito e luoghi della giovane poesia (1968-1980)*, Tesi di dottorato in Lettere Curriculum Italianistica, Università degli Studi di Torino, a.a. 2018/2019. p. 387.

³⁸ Ad apparire per i “Ciclostilati di poesia”, in ordine di uscita, la già citata raccolta *Dal vero* (1974) di Bettarini, *Testi* (1974) di Batisti, Roberto Gagno, Lolini e Luciano Valentini, *Nel mezzo* (1974) di Rino Capezzuoli, *Si va?* (1975) di Voller, *Sacre istituzioni puttane* (1975) di Gagno, *Ordine del giorno* (1976) di Capezzuoli, *Traduzione a fronte* (1976) di Luigi Oliveto, *Interno Esterno* (1976) di Riccardo Boccacci. Tra i “Quaderni” si possono rilevare, invece, *Negativo parziale* (1974) di Lolini, *Costruzione per un delirio* (1975) di Batisti, *Ricerca del contrappeso* (1975) di Gino Del Monte, *Notizie dalla necropoli* (1976), *Il gioco di Marienbad* (1976) di Giovanni R. Ricci, *Nel cucchiaino* (1976) di Roberto Voller, *In bocca alla balena* (1977) di Bettarini, *Leggi padreterno* (1977) di Liana Catri e *Spaese* (1978) di Aldo Remorini.

Ua «progettualità vera e propria»³⁹ fu raggiunta dalla rivista, e si intensificò sempre di più, oltre che attraverso un approccio programmatico più nitido, anche tramite la rete sociale che la rivista si stava impegnando ad intessere, come dimostrano i numerosi annunci volti a richiamare l'attenzione su altre realtà esodite militanti⁴⁰, la diffusione di informazioni circa l'uscita di libri firmati da collaboratori e amici o di certe case editrici minori⁴¹ e la partecipazione attiva a cui i lettori venivano sollecitati con costanza⁴². Il merito di tale innesto era certamente nelle mani di un accresciuto gruppo redazionale che a partire dal n. 1 del 1974 appariva composto da Bettarini (in qualità di direttrice responsabile), Silvia Batisti, Aldo Buti, Rino Capezzuoli, Antonio Frau, Roberto Gagno, Stefano Lanuzza, Attilio Lolini, Giovanni R. Ricci e Luciano Valentini. Un gruppo che si incontrò – trovando un comun denominatore tra le diversità di interessi e tendenze politiche⁴³ – nella volontà di «riordinare la propria azione nella storia» con un agire «concreto e politico» pronto alla lotta contro ogni tipo di condizionamento «non solo attraverso la poesia, ma l'analisi critica, il dibattito, l'incontro/scontro dei gruppi»⁴⁴. Era inoltre nelle sole loro mani – non avendo essi mai cercato un editore a cui affidarsi nei processi di produzione e distribuzione – l'intero lavoro materiale per ciascun fascicolo prodotto. L'autogestione, chiaramente, comportava anche delle difficoltà sul piano economico che si cercava di fronteggiare attraverso offerte volontarie, la possibilità per i lettori di sottoscrivere abbonamenti alla rivista⁴⁵ o con contributi mensili degli stessi redattori.

Si considerano in questa sede le pubblicazioni contenute tra il 1973 e 1978. Come si approfondirà più avanti, sono questi cinque anni di attività ad essere i più rispondenti e fedeli ai perché della nascita di «Salvo Imprevisti».

³⁹ *Laboratori di letteratura ...*, a cura di P. PETTINARI, op. cit., p. 8.

⁴⁰ Tra le varie, appaiono inserzioni dedicate a «Fuori!», «Stampa Alternativa», «Collettivo R», «Quasi», «Controinformazione femminista», «Ca Balà», «Altri Termini», «l'Erba Voglio», «Niebo».

⁴¹ Appaiono frequentemente tra le pagine della rivista riferimenti a collane o pubblicazioni di Marsilio, Guaraldi, Editori Riuniti, Gammalibri, Savelli, Edizioni delle donne. Tutte case editrici che condividevano la medesima sensibilità riguardo numerosi argomenti cari a «Salvo Imprevisti».

⁴² «Chiediamo dunque ai lettori di farsi vivi, *di non tacere*, di non avere timore di essere [...] *ignoranti*. [...] Chi non ha mai fatto può sempre fare». M. BETTARINI, *Meglio brutti che morti*, in «Salvo Imprevisti», n. 1, 1974, p. 2.

⁴³ Ivi, p. 10.

⁴⁴ Dall'articolo di Ferri sulle riviste dell'impegno in cui «Salvo Imprevisti» fu individuata e presentata tra i maggiori rappresentanti di tali realtà. G. FERRI, *Le riviste dell'impegno. Poesia come lotta*, in «Quinta Generazione», n. 29/30, 1978, pp. 32-33.

⁴⁵ Si legge in un'inserzione: «L'abbonamento è la prima arma per sconfiggere gli "imprevisti". È la prima forma di sostegno finanziario (e politico)». «Salvo Imprevisti», n. 3, 1974, p. 26. E ancora: «La nostra è una scelta politica. Che – proprio per questo – ha bisogno delle vostre scelte politiche». «Salvo Imprevisti», n. 4, 1975, p. 2. Risuona, inoltre, l'eco della crisi economica e dell'inevitabile aumento dei prezzi di produzione: «I vertiginosi aumenti che hanno investito la nazione in questi ultimi mesi hanno, tra l'altro, visto crescere il prezzo dei francobolli, materia prima (con la carta) del nostro lavoro di comunicazione e diffusione delle idee, della cultura, sia tramite la rivista, sia, sempre

Difatti, non furono infrequenti momenti di crisi e stallo dovuti a complicazioni di carattere organizzativo e finanziario; il quadrimestrale nei vent'anni di attività del primo ciclo ebbe un totale di trentotto pubblicazioni, mantenendo una media di uscite pari a due fascicoli l'anno e rivelando così una certa difficoltà per la redazione nel rispettare il ritmo che la rivista si era prefissata in origine. Il fascicolo del dicembre '92 risultava essere il numero 56, ma molto numerosi furono i doppi numeri (tredici in totale), seguiti addirittura da tripli e quadrupli, tutti addensati soprattutto negli anni Ottanta.

3. I temi

Nel tentativo di un approfondimento mirato sui temi centrali che caratterizzarono la produzione di «Salvo Imprevisti» si è deciso di eseguire lo studio tematico sul primo lustro di vita della rivista, ovvero partendo dall'anno di prima pubblicazione, il febbraio 1973, per fermarsi con il doppio numero 14/15 del dicembre 1978⁴⁶. Tale scelta è dovuta – oltre che per motivi di carattere pratico – ad una presenza sufficiente per questo lasso di tempo di tutti gli elementi sinora osservati ed assunti ad argomento di indagine: l'indipendenza editoriale, la questione poetica e quella militante. Quest'ultima avrebbe inoltre perso gradualmente intensità sul finire degli anni Settanta; un declino dell'impegno che sembrava seguire la generale parabola discendente di quel periodo e che avrebbe di lì in poi concesso maggiore spazio ad approfondimenti più squisitamente letterari, sempre nel rispetto della trasversalità tra discipline.

Partendo dai numeri 0 e 1 dedicati all'inchiesta su *Cultura, fascismo e istituzioni*, sul tema della cultura come strumento di lotta seguirono i fascicoli *Immaginazione al potere. Poesia, parte viva della lotta* (n. 3, dicembre 1974), *Cultura e politica* (n. 6, dicembre 1975), *Quale alternativa* (n. 8, agosto 1976), *Dopo il sessantotto* (n. 9, dicembre 1976), *Partiti e movimento* (n. 12, dicembre 1977). Incentrati sul femminismo e i movimenti delle donne furono *Donne e cultura* (n. 2, agosto 1974), *Donne e creatività* (n. 10, aprile 1977) e *Donne, mito, linguaggio* (n. 14/15, dicembre 1978). Mentre, dedicati al – troppe

più, tramite la fitta corrispondenza di compagni lettori che ci coinvolge in un dibattito aperto e quotidiano. Per questo, dal 1977, siamo costretti ad aumentare (sia pure in maniera irrisoria) il prezzo dell'abbonamento nonché il prezzo medio dei singoli fascicoli». «Salvo Imprevisti», n. 9, 1976, p. 9.

⁴⁶ Tutti i fascicoli della rivista sono consultabili presso l'archivio digitale di Mediateca Italiana curato dal redattore dell'«Area di Broca» – Paolo Pettinari. Sebbene il materiale studiato in questa sede abbia goduto per anni di una fruibilità favorita dall'accesso in rete, si è notato come la sua vicenda esoeeditoriale, a differenza di altre ed essa contemporanee, sia rimasta un caso di studio poco approfondito nella sua totalità.

volte obliato – Sud Italia: *Cultura e Meridione I* (n. 4, aprile 1975) e *Cultura e Meridione II* (n. 5, agosto 1975).

«Se l'arte e la poesia non vogliono occuparsi del “resto”, è il resto (ossia la realtà, che è sempre politica) ad invadere di forza la poesia e l'arte»⁴⁷; queste alcune delle parole pronunciate da Bettarini nell'introdurre l'inchiesta, divisa poi in due numeri, su cultura e neofascismo. Un'affermazione che potrebbe essere considerata il mantra a guida dell'intero processo di nascita e realizzazione di «Salvo Imprevisti». Immersi nei caotici anni Settanta, in cui «le contraddizioni esplodevano insieme alle istituzioni che le *avevano* prodotte»⁴⁸, Bettarini percepiva l'urgenza di far emergere nuove testimonianze di creatività, libertà e cultura, che potessero combattere l'ammorbante stato di “sottouomini” di un popolo che sembrava incapace di andare oltre la semplice obbedienza. I collaboratori condividevano all'unanimità l'idea per cui non potesse esserci più alcun permesso per la neutralità, nessuno spazio per la divisione dei ruoli: poesia e politica imboccavano, sulle pagine della rivista, lo stesso binario.

Con il suo intervento Bettarini criticava aspramente l'idea di un'arte pura e incontaminata, evidenziando come essa non fosse altro che una mera illusione della cultura borghese. Non sarebbe mai stato, infatti, quel suo decantato disimpegno ad operare «per virtù propria»⁴⁹ la liberazione desiderata; al contrario, secondo la direttrice della rivista qualunque forma di imparzialità si faceva automaticamente funzionale all'oppressione. La cultura poetica non poteva che trovarsi in lotta «per l'uomo contro le sopraffazioni del potere camuffato da cultura, ideologia, valori, libertà»⁵⁰, attraverso un profondo e strutturale legame tra esistenza, storia ed espressione. Ci si dirigeva verso un modo di intendere la cultura e la poesia come «coscienza delle lotte da compiere» e come strumento «per sciogliersi dalla nera paura dell'altro, del “diverso”»⁵¹. La poesia, in questa prospettiva, incarnava la possibilità di dar voce a realtà alienate ed alienanti, di cui spesso non si comprendeva il tanto stretto quanto occulto legame con le forze del potere.

L'idea stessa di far partire la discussione attraverso la modalità dell'inchiesta a voci multiple fu la scelta – ripetuta poi nel tempo – più eloquente che potesse essere adottata da parte di chi aveva ad intendere il fatto culturale in un'ottica collettiva, di

⁴⁷ M. BETTARINI, *Cultura, fascismo e istituzioni*, in «Salvo Imprevisti», n. 0, 1973, p. 2.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

dibattito e di incontro tra i singoli e con i gruppi⁵² che nel loro aggregarsi davano vita, per usare le parole di Zagarrìo, ad una «felice condizione di *concordia discors*»⁵³.

Negli anni della strategia della tensione, del tragico stragismo di matrice neofascista, un tema centrale si configurava dunque nella rischiosa continuità tra istituzioni statali e pratiche autoritarie riconducibili al fascismo. Già Bettarini denunciava il pericolo del carattere repressivo insito nelle realtà più istituzionalizzate e classiste come scuola, chiesa, stato, esercito, fabbrica e via dicendo, e anche Rino Capezzuoli proseguiva nel ribadire come il fascismo «anche se abbattuto ufficialmente trent'anni fa»⁵⁴ fosse rimasto nel tessuto della società stessa nelle forme del sottosviluppo, ingiustizia, miseria, clientelismo, mafia, analfabetismo. Occorreva dunque coltivare la coscienza del popolo, difendendo il valore di ogni soggetto nella storia. Una canalizzazione in grado di prendere forma solo se coloro in rappresentanza di quei valori fossero stati capaci di «scendere nella *polis*», non limitandosi solo all'informazione, ma agendo e partecipando direttamente, uscendo dal letargo civile.

Sul ruolo dell'intellettuale ritornava Bettarini con gli articoli *Meglio brutti che morti*, pubblicato per il primo compleanno di «Salvo Imprevisti», e *Le sirene nella nebbia*. Per l'autrice «l'ostinato non voler camminare le strade di tutti»⁵⁵ avrebbe lasciato, senza possibilità di alternativa, il poeta fuori dalla riflessione dell'uomo su sé stesso. Partire da un'attenta riflessione di stampo benjaminiano sulla posizione del poeta-intellettuale nel processo produttivo si rendeva una scelta preliminare, oltre che per la genesi di una nuova cultura non classista e non mercificata, anche per la realizzazione di una poesia rinnovata nell'impegno. Nella lotta agli «apparati», fossero essi quelli editoriali o delle sovrastrutture sociali, ciò che doveva assumere la priorità assoluta era la messa in pratica di una «grammaticazione dei valori»⁵⁶, affinché il popolo potesse

⁵² Una volontà che si traduceva anche nella stesura di editoriali collettivi per dare a ciascun redattore un proprio spazio di riflessione; bibliografie minime a disposizione dei lettori per proporre – qualora lo desiderassero – suggerimenti nell'approfondimento di argomenti di discussione e schede/proposte di lettura nella costruzione di un *background* comunitario. «Ciò che ci preme dire è che, al di là della facile formula del “pluralismo” (che potrebbe essere un alibi), crediamo sia oggi più che mai necessario confrontarci senza timori, dialetticamente». *Dopo il Sessantotto (Materiali per un editoriale collettivo)*, in «Salvo Imprevisti», n. 9, 1976, p. 15.

⁵³ «[...] diventa un fatto dopotutto straordinario (e positivo) vedere come abbiano potuto ricrearsi o quantomeno tollerarsi reciprocamente esperienze soprattutto contenutistiche e altre puntate tutte al discorso specializzato e formalizzato». G. ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983, p. 4.

⁵⁴ R. CAPEZZUOLI, *Contributi per un'inchiesta su cultura di classe e neofascismo. I parte*, in «Salvo Imprevisti», n. 0, 1973, p. 4.

⁵⁵ M. BETTARINI, *Meglio brutti che morti*, in «Salvo Imprevisti», n. 1, 1974, p. 2.

⁵⁶ L. FOFFANO, *Intellettuali rivoluzionari e classe operaia – adesione incondizionata ai movimenti reali di lotta*, op. cit., p. 4.

fare espressione diretta dei contenuti nella contestazione agli istituti sociali e all'unilateralità dell'informazione. Un'operazione che non richiedeva la presenza di capi o maestri, ma di una coscienza plurale, dei suoi strumenti e controcanali; «le idee non sono prodotti ma armi», affermava convintamente Lamberto Pignotti, le uniche per contrastare lo scetticismo verso qualunque spinta rinnovatrice. L'obiettivo era la promozione di una cultura di tipo alternativo abile, come dichiarava Batisti, a «decodificare il concetto di industria [culturale] e combattere “il palazzo” anche entrando*vi* dentro»⁵⁷.

Nel perseguire questo obiettivo si faceva essenziale anche un «nesso vivo tra gli intellettuali e la classe operaia»⁵⁸, quest'ultima indicata come la forza portante della rivoluzione. Non a caso la natura pratica e priva di retorica della lotta operaia rappresentò per «Salvo Imprevisti» una delle questioni principali a cui dare risalto. L'idea di una cultura volta all'abbattimento di ogni individualismo esasperato trovava già un terreno fertile nel numero unico della rivista a partire dalla lettera-testimonia di Ferruccio Brugnaro *Una lettera da Porto Marghera*, proseguendo come *leitmotiv* dei fascicoli successivi per una saldatura tra intellettuali e classe lavoratrice, produzione poetica e lotta sociale.

Secondo il parere di Barberi Squarotti, sarebbe stato proprio con il Sessantotto – anno di riscoperta della conflittualità tra società e realtà, coscienza e istituzioni – che molti «*slogans* dell'azione politica»⁵⁹ avrebbero iniziato ad attingere dalla creatività delle idee e dalla potenza evocativa della scrittura in versi. Sebbene rimanesse indiscussa la complementarità dell'azione rispetto al solo fare poesia nel raggiungimento di risultati finali concreti, il critico torinese metteva in guardia dal «coltivare la perniciosa illusione che scrivere della rivoluzione o del gesto o della situazione *fosse* lo stesso che fare la rivoluzione»⁶⁰. Accertato questo assunto Barberi Squarotti, seguito poi nella tesi dal poeta-operaio Brugnaro, procedeva con il dichiarare il gesto poetico – «luogo del possibile e dell'invenzione»⁶¹ – come una forma di conoscenza delle cose, un modo di abitare il mondo, un «momento di riflessione»⁶² e osservazione che agiva da carburante per ogni singolo nella spinta a prendere parte viva alla lotta collettiva. Brugnaro, uomo che incarnava coerentemente il connubio tra lotta di fabbrica e lotta poetica, dichiarava così che per lui scrivere versi significasse discutere con i propri

⁵⁷ S. BATISTI, *La cultura alternativa oggi*, in «Salvo Imprevisti», n. 8, 1976, p. 1.

⁵⁸ E. BALDUCCI, *Contributi per un'inchiesta su cultura di classe e neofascismo. I parte*, op. cit., p. 3.

⁵⁹ G. BARBERI SQUAROTTI, *L'immaginazione al potere. Ipotesi per una “poetica”?*, in «Salvo Imprevisti», n. 3, 1974, p. 6.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² F. BRUGNARO, *Poesia, parte viva della lotta*, in «Salvo Imprevisti», n. 3, 1974, p. 9.

compagni dei problemi, ingiustizie, sofferenze e discriminazioni, con il solo e totalizzante scopo di calarsi nella «realtà bruciante, quotidiana dell'uomo»⁶³. L'esclusione del discorso poetico dai maggiori contesti comunicativi in mano alle istituzioni, proseguiva Barberi Squarotti, non aveva fatto altro che consentire una presa di coscienza circa la sua alterità e le sue capacità difensive⁶⁴.

Era, questo, un fatto che non poteva concretizzarsi nella «negazione o distruzione indiscriminata», nella sola *pars destruens*, ma che per esistere necessitava di prendere una parola nuova e farla vivere in un momento costruttivo. Ciò rappresentava il motivo per cui Lanuzza si esprimeva nei termini di una «guerriglia semiologica» per la difesa di «linguaggi compatibili con la prassi»⁶⁵ e per cui Roberto Roversi faceva conseguire alla scelta dell'impegno, una necessaria scelta metodologica relativa anche all'«adozione e l'uso di nuovi linguaggi»⁶⁶.

La stessa Bettarini si soffermò criticamente sulla questione in un articolo dedicato alla «crisi di identità» della poesia. In *Oltre il linguaggio* la poetessa dichiarava come ormai non ci si potesse sottrarre più dal considerare il discorso poetico come il risultato – in una prospettiva marxista – dell'incontro tra testo e realtà storica e ideologica. Era infatti quello il motivo per cui ci si stava gradualmente allontanando da una «stilistica pura» in direzione di ibridazioni innovative tra «poesia + immagine (poesia visiva); poesia + cinema (esperienze di Pasolini, Risi, ecc.); poesia + musica (Brecht-Weil fino alla recente esperienza di Roversi e Dalla); poesia + psicanalisi (Zanzotto)»⁶⁷. Quella stessa interdisciplinarietà veniva colta all'interno di «Salvo Imprevisti» e si manifestava nella compresenza di tre elementi definiti «indissolubili»⁶⁸: linguistica, psicanalisi e marxismo. Secondo Bettarini all'alienazione sociale corrispondeva una parallela alienazione linguistica, esito capitalistico della reificazione dei linguaggi. La ricerca si attuava, perciò, nello studio dei referenti linguistico-storici della poesia odierna, nel recupero dei bisogni individuali inconsci e nell'indagine storico-sociologica della realtà. Attraverso la convinzione sessantottesca per cui anche «il personale è politico» e grazie alla riscoperta della parola in qualità di strumento-vettore fondamentale, si era gradualmente venuta a creare un'autocoscienza collettiva che permise a temi fino ad allora relegati alla sola sfera del privato di raggiungere una maturità sociale prima impensabile.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *L'immaginazione al potere* ..., op. cit., p. 7.

⁶⁵ S. LANUZZA, *Scheda D: Per una semiotica dell'alternativo*, in «Salvo Imprevisti», n. 8, 1976, p. 6.

⁶⁶ R. ROVERSI, *Il piffero per la* ..., in «Salvo Imprevisti», n. 6, 1975, p. 9.

⁶⁷ M. BETTARINI, *Oltre il linguaggio*, in «Salvo Imprevisti», n. 6, 1975, p. 1.

⁶⁸ *Ivi*, p. 2.

Una necessità di liberazione individuale che trovava delle sue forti argomentazioni – ancor prima che nella lotta operaia – nel dominio della lotta femminista. Fu proprio tra il 1968 e i primi anni Settanta che l'Italia vide sorgere i primi collettivi femministi sulla scia della cosiddetta seconda ondata statunitense – poi diffusasi in Europa – particolarmente interessata alle questioni della libera sessualità, famiglia, lavoro e disuguaglianze sociali. Fu proprio a questo periodo che si devono ancora oggi importanti conquiste legislative a tutela della donna – e non solo – come il diritto al divorzio del 1970, la riforma del diritto di famiglia del 1975 e il diritto all'interruzione volontaria di gravidanza del 1978.

Quelli che potevano apparire in un primo momento come fatti e dinamiche strettamente privati nella vita delle donne si dimostravano, in realtà, condizionati sin nelle loro radici più profonde da schemi e retaggi appartenenti alla più che longeva cultura patriarcale. Fare della donna un soggetto politico in lotta per la propria liberazione si configurava come pratica essenziale per il raggiungimento di un'ulteriore liberazione della società nel suo insieme. Come annunciava Bettarini in *Rompiamo il silenzio*, primo editoriale sul tema all'interno del numero intitolato *Donne e cultura*, «qualunque autentico mutamento e rinnovamento economico politico culturale inizia dalla volontà di non mascherare più la realtà di una questione femminile»: quella della donna si presentava, così, come «una faccia della questione sociale complessiva»⁶⁹.

Procedendo in una riflessione volta ad indagare la condizione della donna nella cultura, e ritrovandosi con non troppo stupore a portare avanti un discorso su “donna e potere”⁷⁰, si spiegava come all'interno di una società in cui «il potere e la parola, la discendenza, il diritto, il voto, il lavoro produttivo, la proprietà, la casata, tutto *erano* sempre stati del maschio»⁷¹ le donne, in ogni epoca, si sono trovate due volte sottomesse; invero, se proletari e schiavi nella storia dell'uomo hanno dovuto sottostare al potere di padroni e patriarchi, gli stessi proletari e schiavi sono stati a loro volta padri e padroni delle proprie donne proletarie e schiave. Talvolta il prezzo da pagare era tre volte superiore, come nel caso delle donne proletarie del Meridione, tra doveri domestici e sottosviluppo, percentuali di occupazione tra le più basse in Italia e lavoro in nero, tasso di natalità al 110% rispetto alla media nazionale e altrettanto altissimi tassi di mortalità infantile e aborto clandestino.

⁶⁹ ID., *Rompiamo il silenzio*, in «Salvo Imprevisti», n. 2, 1974, p. 4.

⁷⁰ «Per questo, volendo fare un discorso su “la donna e la cultura” è venuto fuori un discorso su “la donna e il potere”. Credendo di parlare della poesia ci siamo trovati violentemente fra le mani della politica». Ivi, p. 5.

⁷¹ Ivi, p. 3.

Prima della lotta di classe era essenziale la consapevolezza per cui il primo contrasto sociale da dover riparare era quello fra uomo e donna, attuabile esclusivamente con la fine della divisione dei ruoli. Essa, come uno spettro, si manifestava nelle differenti possibilità di accesso all'istruzione⁷², nelle ridotte percentuali di occupazione femminile, nelle disuguaglianze salariali, nella complessa questione del "destino della maternità" in cui la donna veniva fatalmente abbandonata; per non parlare dell'ancora più occulto insediamento del "mito maschile". Alludendo ai «folli miti della superiorità sessuale, del virilismo, del disprezzo dei deboli e degli inermi» Bettarini si scagliava contro quel «rozzo e primitivo fascismo dei rapporti interpersonali»⁷³, che vedeva la donna come sposa e madre, sottoposta al marito e consacrata alla famiglia.

Dinanzi all'urgenza dello smascheramento del gioco di poteri in cui il valore di "femminile" assumeva «una funzione espressiva di tipo subalterno»⁷⁴ si faceva necessaria l'individuazione consapevole e lo smantellamento di quel filtro che da sempre era stato sovrapposto all'immagine della donna. Nel corso del tempo pareva, infatti, che parlare della donna fosse stata una sola prerogativa dell'uomo attraverso il suo punto di vista. La parola, ossia lo «strumento-chiave»⁷⁵ della presa di coscienza, non si presentava come una proprietà di cui disponeva anche la donna, anzi, colei che ne faceva sapientemente uso veniva malvista. La figura femminile appariva come quella che doveva ascoltare la parola altrui, che si era sempre fatta raccontare dall'uomo, ma che non era mai stata, salvo poche eccezioni⁷⁶, «soggetto parlante» e «oggetto di sé stessa»⁷⁷. L'unica via percorribile per la rivalsa contro la marginalizzazione della donna era far sì che ad essa venisse riconosciuta una mente oltre che un corpo, e ciò, come dichiarava Dacia Maraini, sarebbe potuto avvenire attraverso la sola «appropriazione estesa e reale degli strumenti della cultura»⁷⁸ che per troppo tempo le erano stati negati. Alla liberazione doveva precedere il

⁷² «Insomma il mondo patriarcale aveva bisogno dell'ignoranza della donna per poterla sfruttare meglio, sia come produttrice di figli, sia come esecutrice di lavoro non pagato». D. MARAINI, *Donne e teatro*, in «Salvo Imprevisti», n. 2, 1974, p. 8.

⁷³ M. BETTARINI, *Rompiano il silenzio*, op. cit., p. 5.

⁷⁴ S. NOZZOLI, *Virilità, valore dominante di questa società*, in «Salvo Imprevisti», n. 2, 1974, p. 6.

⁷⁵ M. BETTARINI, *Rompiano il silenzio*, op. cit., p. 3.

⁷⁶ «La creatività delle donne? | La loro occasionalità | la loro periodicità | piuttosto. | Saffo Vittoria Gaspara | Artemisia | Grazia Ada Sibilla: i nostri grammi fiori | all'occhiello | le eccezioni | che confermano la regola di una storia [...]». Parlava di «grammi fiori all'occhiello» Bettarini nel suo editoriale in versi del decimo numero. M. BETTARINI, *Della nostra parola che parla*, in «Salvo Imprevisti», n. 10, 1977, p. 2.

⁷⁷ ID., *Rompiano il silenzio*, op. cit., p. 4.

⁷⁸ D. MARAINI, *Donne e teatro*, op. cit., p. 8.

consolidamento di un'autocoscienza e quest'ultima doveva manifestarsi attraverso l'esplicita espressione di sé, guardando e raccontando il mondo con i propri occhi.

Sempre Maraini⁷⁹ nella sua riflessione su *Donne e teatro* si preoccupò di mettere in chiaro come i suddetti strumenti della cultura non fossero né maschili né femminili, e come, dunque, ci si dovesse ben guardare dal pensiero tradizionalista secondo cui «la donna, per esprimersi, *dovesse* inventare una sua lingua, che *corrispondesse* al suo modello sessuale»⁸⁰. Tali distinzioni tra uno stile “maschile” e uno “femminile” si legavano talvolta con l'errata – e discriminatoria – idea per cui vi fosse nel panorama letterario un “ruolo” delle scrittrici contrapposto a quello degli scrittori. Queste diversificazioni incidevano ineludibilmente nel moltiplicarsi di una serie di ostacoli che qualunque scrittrice avrebbe, prima o poi, sperimentato; in un mondo composto «nella sua quasi totalità da uomini»⁸¹ diffidenza e pregiudizi di vario genere complicavano ulteriormente il percorso – già di per sé ostico – delle autrici esordienti. Le difficoltà nell'ottenere il successo sperato erano anche dovute ad una scarsa accoglienza dei lettori, i quali, mossi dai preconcetti, «*procedevano* a credere che il libro scritto-da-una-donna *costituisse* una lettura facile e perciò destinabile alle figlie-spose-madri»⁸² desistendo da principio nell'approcciarlo e legittimando, alimentando la reazione a catena, il pensiero degli editori per cui le scrittrici dovessero – pena il fallimento – rivolgersi alla sola cerchia di pubblico con cui condividere i propri temi personali “da donna”.

In questo l'editoria alternativa si collocava come un luogo dalle maggiori possibilità. Nei primi anni Settanta sulla scia dei fermenti della piccola editoria e di quella autoprodotta, in risposta al processo di concentrazione editoriale, le forze antagoniste alla nascita dell'apparato si volsero anche in direzione della lotta femminista. Edizioni delle donne, La Tartaruga, Dalla parte delle bambine nacquero rispettivamente nel '72, '75 e '76, e furono solo alcune delle tante case indipendenti dedite alla valorizzazione e circolazione della letteratura italiana e straniera prodotta da donne. A queste si aggiungevano, tra le più note, riviste di controinformazione come «Sottosopra» (1973), «Effe» (1973), «DFW – Donna Woman Femme» (1978). Negli stessi anni fu dovuta a Savelli l'uscita di tre antologie attente alla riflessione e rappresentazione femminile nello scenario letterario e culturale: *La poesia femminista*

⁷⁹ La scrittrice fu tra le cofondatrici dell'associazione romana “la Maddalena” con annesso teatro al femminile per il quale scrisse numerosi testi

⁸⁰ D. MARAINI, *Donne e teatro*, op. cit., p. 8.

⁸¹ F. VINCENTI, *Il ruolo delle scrittrici di narrativa fra i troppi narratori italiani*, in «Salvo Imprevisti», n. 2, 1974, p. 9.

⁸² *Ibid.*

(1974) a cura di Nadia Fusini e Mariella Gramaglia; *Donne in poesia* (1976) raccolta da Biancamaria Frabotta e *Poesia femminista in Italia* (1978) nella curatela di Laura Di Nola.

Nell'editoriale di *Donne, Mito e Linguaggio* l'intera tematica raggiungeva una sua forma più matura. Dopo essere partiti dalla questione culturale e politica, passando per quella linguistica e creativa, si decise di scendere ancora più in profondità, nella dimensione simbolica e mitica della sfera femminile. Un simbolico che, affermava Bettarini, era stato soppresso alla donna da progettazioni, modelli e canali e ad esso insensibili⁸³. Al «mito in figura virile» andava ora contrapponendosi «l'«altra» favola» volta a demistificare gli irrigidenti *cliché* sulla donna intesa come essere isterico, iper-emotivo, grigio e incapace di pensiero, scienza e logica. Lo scopo era giungere ad una «rifondazione del mito al femminile»⁸⁴ senza mai rivendicare un'ulteriore differenziazione, ma nel solo obiettivo di eliminare ogni distanza: «questa – sia chiaro – non è un'ambizione maschile, una tentazione di potere, una riscossa in più, un traguardo di imitazione fallica, ma solo un onesto tranquillo desiderio che i Maestri siano anche maestre»⁸⁵, ebbe cura di sottolineare Bettarini.

Di maestre, infatti, non era possibile parlare poiché, come rileva anche Jordi Valentini, tutte coloro che in un modo o nell'altro erano riuscite ad emergere erano sempre state private di una tradizione letteraria⁸⁶. Ciò che mancava alla base era la possibilità per le scrittrici di realizzare una rete di contatti in grado di uscire da edizioni e collane strettamente legate al tema⁸⁷, che potesse rafforzare un loro sostrato di azione e che non le rendesse più figure isolate ed eccezionali ma modelli raggiungibili da cui trarre ispirazione; se ciò non fosse avvenuto esse sarebbero rimaste satelliti, aghi in un pagliaio di uomini.

Le riflessioni sulla cultura portate avanti dalla redazione di «Salvo Imprevisti» non mancarono, infine, di aprire uno spazio di discussione sulla questione meridionale. Essa rappresentava un tema cogente nel dibattito contemporaneo in un periodo storico di estrema polarizzazione tra l'idea di un Nord sviluppato e di un Sud caratterizzato dal sottosviluppo più dilagante. Una questione che da sempre continuava ad essere una frattura, un nodo irrisolto dell'unità nazionale, che trovava

⁸³ M. BETTARINI, *Donne Mito Linguaggio*, in «Salvo Imprevisti», n. 14/15, 1978, p. 2.

⁸⁴ *Ivi*, p. 3.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ J. VALENTINI, *Poesia delle donne e querelle des femmes. Editoria, critica, politica (1971-1986)*, Tesi di dottorato in Letteratura italiana contemporanea, Università degli studi di Torino, a.a. 2019-2022, p. 83.

⁸⁷ «[...] dobbiamo cambiarlo questo mercato delle merci-idee, [...] non bastano nostre librerie, nostre edizioni, nostre collane, non bastano perché così rappresentiamo ancora un problema, un tema soltanto fra i mille altri». M. BETTARINI, *Donne Mito Linguaggio*, op. cit., p. 2.

nella disparità economica e socioculturale un limite immobilizzante che alimentava vorticosamente le cause alla base di quella stessa situazione. Il discorso diastratico imperniato attorno al concetto di subalternità sociale si ritrovava così riprodotto in una dimensione diatopica e localistica; le classi egemoni, attraverso il controllo dell'inaccessibilità agli strumenti della cultura, continuavano ad imporre la marginalità geografica così come avevano imposto la subordinazione sociale delle classi più basse. In un'ottica gramsciana la questione meridionale – così come quella sociale – non era determinata, infatti, esclusivamente da problematiche di carattere economico, ma risentiva in modo significativo dei rapporti di forza e delle dinamiche di potere tra le diverse gerarchie sociali che nel tutelare gli interessi della borghesia avevano impedito lo svilupparsi di un'autocoscienza di classe. Un macrocosmo geografico e un microcosmo sociale che si riflettevano vicendevolmente, dove il nord della borghesia dirigente manteneva nella condizione di subalternità il sud del popolo le cui risorse venivano sfruttate senza alcuna prospettiva di una sua reale integrazione, così che il proletariato urbano e contadino potesse continuare a far funzionare la grande macchina del profitto in mano ai gruppi dirigenti e il Sud offrire materie prime e manodopera da sfruttare ed esportare.

Nel terzo numero della rivista la redazione, in un avviso per i lettori, dichiarava l'intenzione di voler dedicare il fascicolo successivo «al Meridione e alla sua cultura», sollecitando i riceventi al suggerimento di materiale librario o giornalistico per poter approfondire collettivamente le varie tematiche legate all'argomento e richiamando in modo diretto i «lettori (e scrittori) meridionali» ad inviare «indicazioni di lavoro, suggerimenti, proposte (e, perché no? Anche pareri contrari)»⁸⁸ in merito al progetto. Si riteneva, infatti, il Sud come una «zona “calda” (anzi, bollente)»⁸⁹ di una cultura attraversata dalla crisi profonda ma al contempo carica di un vasto potenziale politico che, se solo avesse trovato i giusti luoghi e modi di dibattito, sarebbe potuto diventare una delle colonne portanti della ricerca militante e contro-istituzionale. Il fine era un sondaggio che fosse «del Sud/per il Sud» contro l'ignoranza – interna ed esterna ad esso – voluta dall'alto, attraverso un'azione concreta e motivata politicamente, distante da «sfoghi lirici» ed «espressioni di poetiche ansie spese solo per le “beltà” inquinate e corrotte»⁹⁰.

Sui perché di una tale scelta si pronunciava Bettarini nell'editoriale *Perché il Sud?* del quarto numero. Il Mezzogiorno, spiegava l'autrice, non veniva preso in considerazione per la sua esclusiva natura geografica (senza per questo sottrarle di

⁸⁸ AAA. *Avviso per i lettori*, in «Salvo Imprevisti», n. 3, 1974, p. 5.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

valore), ma ad essere determinante secondo il parere dell'intero gruppo redazionale era stato «l'itinerario storico-politico-economico-sociale-religioso» da cui era poi scaturita una caratterizzazione «culturale, psicologica, ideologica e di costume»⁹¹ che necessitava di essere condivisa e diffusa a partire dalle sue origini più profonde. Tale condizione di separatezza era stata motivata dalla «testa» – «sempre malauguratamente privilegiata»⁹² – di una società che trovava delle comode argomentazioni nell'analfabetismo, nell'emigrazione, nella criminalità organizzata, nel clientelismo e nelle speculazioni che venivano catalogate come facenti parte della natura più recondita di quelle stesse regioni e di chi le abitava. Da qui la strumentalizzata distinzione, definita «di comodo e abusiva», tra un Nord tecnologico, sperimentale, razionale e un Sud bucolico, passionale e folklorico. Invece che alimentare certi dualismi si rendeva necessario un ritorno alla storia spesso subalterna di popoli e luoghi nel tentativo di «superare l'angusto concetto e la pavida prassi, di denunciare la colpevolezza e gli strutturali limiti»⁹³ di certe narrazioni.

Il Sud Italia del secondo Novecento era quello che aveva subito il «brutale sradicamento di matrici agricolo-pastorali» in favore di un'industrializzazione forzata, come dimostrò la problematica istituzione della Cassa per il Mezzogiorno degli anni Cinquanta, subentrata in favore dei provvedimenti – anch'essi non privi di contraddizioni – attuati con la Riforma agraria dello stesso periodo. Gli ostacoli incontrati con queste iniziative (la mancanza di infrastrutture e servizi adeguati, una scarsa assistenza, l'assenza di una reale rete di sviluppo, l'incapacità di procedere autonomamente senza i sussidi) dimostrarono l'inefficienza di un modello calato dall'alto e privo di una pianificazione strutturata e ciò si ricollegava a sua volta al totale disinteressamento verso quelle radici storico-culturali che facevano capo all'intera questione e di cui si ignorava – forse volontariamente – l'esistenza e l'importanza.

Ad un comportamento passivo e fatalista occorre la risposta di una cultura autentica lontana dai populismi e dalle strumentalizzazioni messe in pratica da classi borghesi non solo del Nord, ma anche da quelle che – dal Sud – con il Nord stringevano legami clientelari. Tali speculazioni avevano così prodotto un doppio ordine di risultati tra gli intellettuali del Meridione; se da un lato si andava manifestando uno «“spaesamento” culturale» con «complesso di inferiorità, cattiva coscienza, camaleontismo per non soccombere, carrierismo, illusioni privatistiche»⁹⁴, dall'altro tali situazioni stimolarono la genesi della – ormai ricorrente in questo

⁹¹ M. BETTARINI, *Perché il Sud*, in «Salvo Imprevisti», n. 4. 1975, p. 1.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

discorso – figura di intellettuale organico, non integrato, capace di intendere la cultura come «atto vivente» anche in quei luoghi considerati “interdetti” e di cui riusciva a percepirsi non come solo osservatore ma anche come soggetto agente. La ricerca da ultimare era in favore di un’unità ulteriore perché, come giungeva in chiusura Bettarini nel suo editoriale, «la linea del fronte passava altrove»⁹⁵, era sopra le teste di tutti.

Proseguendo nella direzione di una necessaria svolta antropologica interveniva anche Batisti con un articolo su *La cultura degli sfruttati*; «il discorso sul Meridione e sui perché del Meridione non può sussistere senza un’indagine socio-culturale»⁹⁶, veniva dichiarato nell’intervento alludendo alla necessità di una riflessione attenta ai perché che portavano alla sopravvivenza, in certi contesti, di tradizioni magiche e folkloriche. Appoggiandosi al noto studio dell’antropologo Ernesto de Martino, *Sud e magia* (1959), Batisti si domandava – con una certa criticità – se potesse avere ancora senso individuare determinati temi ma non adoperarsi per risolvere i problemi di natura materiale e psicologica alla base di certe «manifestazioni parossistiche»⁹⁷ legate a profonde fragilità strutturali. Secondo la visione dell’autrice, infatti, la tradizione, il bisogno del magico e la superstizione erano elementi perduranti principalmente in società frustrate, marginali e oppresse, di cui raramente si trovava traccia all’interno di contesti più capitalizzati. Quello che veniva proposto da Batisti era perciò un approccio che potesse superare – e incrementare – con più consapevolezza il riconosciuto «piano teorico di ricerca»⁹⁸ messo in piedi da de Martino, con tutti i meriti che la sua indagine apportò alla riflessione meridionalistica, ma con l’obiettivo di consentire un’emersione della «coscienza della gente del Sud»⁹⁹ che in *Sud e magia* sembrava non venir fuori nelle sue argomentazioni più consapevoli¹⁰⁰. Ad apportare un superamento sul piano materialistico venivano in questo modo segnalati i lavori di due antropologhe, Annabella Rossi con *Le feste dei poveri* (1969) e *Lettere da una tarantata* (1970) e Clara Gallini con *Il consumo del sacro* (1971), seguiti da quelli di Luigi Lombardi Satriani, il quale, seppur con delle imparzialità secondo l’autrice dal punto di vista

⁹⁵ Ivi, p. 2.

⁹⁶ S. BATISTI, *La cultura degli sfruttati: Sud e magia? (Ricerche per un’antropologia nuova)*, in «Salvo Imprevisti», n. 4. 1975, p. 3.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Le pratiche magiche e folkloriche presentate e approfondite nel lavoro di de Martino venivano proposte dallo studioso come forme palliative e di sopravvivenza a condizioni di miseria e marginalità dei popoli di quelle regioni; ciò permetteva di collocare il suo approccio in uno stato ibrido tra «fascino dell’irrazionale e bisogno di militanza politica», tra metastoria e storia, «teoria e prassi». Cfr. F. MOLITERNI, *Ernesto de Martino, un’unica storia*, in *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2024, pp. 27-30.

metodologico, era stato in grado di far avanzare l'argomento da un punto di vista politico-ideologico.

Un altro approfondimento di carattere onnicomprensivo sulla narrazione delle realtà periferiche e marginali del Meridione si presentava poi con l'indagine sul rapporto tra *Cinema e questione meridionale* svolta attentamente da Giovanni R. Ricci¹⁰¹. Lo scopo di un tale lavoro era chiarire come mai esistesse «(a livello non solo economico) una sorta di *specifico meridionale*»¹⁰² che conduceva ad una visione scissa della penisola. Perché il Sud si presentasse come un «blocco strutturale unitario» era la domanda che si poneva Ricci nell'*incipit* del suo intervento, osservando come anche il *medium* cinematografico potesse suggerire una risposta all'interrogativo, «considerando lo stretto legame che subordina i fatti creativi (sia artistici che scientifici) alle contingenze economico-storiografiche»¹⁰³. Il cinema ed il teatro venivano individuati come validi mezzi di proposta politica, ma, talvolta, essi venivano trascurati anche dagli stessi autori locali. Infatti, ad eccezione di casi circoscritti come quelli di Vittorio De Seta, Carmelo Bene, Francesco Rosi, Eduardo De Filippo (gli ultimi due, napoletani, insieme a Vittorio De Sica conferirono a Napoli un certo scarto nella pratica del cinema rispetto ad altri centri meridionali), si aveva come l'impressione che il mezzo espressivo del cinema sul – e dunque, raramente, del – Sud venisse adoperato da autori spesso di origini e dal vissuto centrosetentrionali che si interessarono spontaneamente alla rappresentazione di realtà e problematiche della società meridionale, come ad esempio la lotta contro la mafia, la condizione del proletariato contadino e operaio, il banditismo. Ciò era riscontrabile in molti lavori di Elio Petri, Damiano Damiani, Giuseppe Ferrara, Luigi Zampa, dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani. Ad ogni modo, il cinema poteva essere rilevato come possibile «strumento d'intervento nel Sud»¹⁰⁴ e Ricci ne sottolineava il potenziale soprattutto ai giovani meridionali, nella speranza che essi potessero sentirsi spronati anche nel

¹⁰¹ Al mondo del cinema era stato dedicato un primo approfondimento nel secondo numero della rivista dedicato al rapporto tra donne e settima arte nel tentativo di ritracciare – seppur brevemente – *una storia della regia femminile*. L'occasione era il primo «Festival Internazionale dei films fatti-da-donne», attraverso il quale l'autore – sempre Ricci – partendo da una prospettiva internazionale su Francia (Germanie Dulac), Unione Sovietica (Esfir Sub), Germania (Leontine Sagan e Leni Riefenstahl) e Polonia (Wanda Jakubowska), aveva poi spostato la lente sulla situazione italiana attraverso le produzioni di Elda Tattoli, Virginia Onorato, Lina Wertmüller, Dacia Maraini, Cecilia Mangini e Liliana Cavani.

Cfr. G.R. RICCI, *Donne/cinema: per una storia della regia femminile*, in «Salvo Imprevisti», n. 2, 1974, p. 12-15.

¹⁰² ID., *Cinema italiano e questione meridionale*, in «Salvo Imprevisti», n. 4, 1975, p. 16.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

«prendere parte alla vita ideologica dei loro centri»¹⁰⁵ per stimolare il dibattito politico-culturale sfruttando ogni canale comunicativo – anche povero – a disposizione.

Il tentativo di rappresentazione del Sud Italia messo in atto con *Cultura e meridione I* e *Cultura e meridione II*, si apprestava, nel prosieguo dei due numeri, ad una trattazione delle realtà regionali del territorio. Sfogliando le pagine è possibile però notare – presumibilmente per via del materiale che pervenne alla redazione – come fossero assenti sezioni di indagine su Sardegna, Puglia e Molise. Nel primo caso si poteva leggere, in una nota per i lettori, il rammarico della redazione nell'ammettere una mancata ricezione di scritti dedicati ad un'isola «così appartata (eppure così essenziale)» lasciando la rivista con un simbolico «grosso debito [...] verso la terra di Gramsci e di Berlinguer, della Deledda, di Dessì e di tanti altri politici e/o scrittori»¹⁰⁶. Per la Puglia la mancanza di articoli di approfondimento sembrava invece essere sopperita dall'inserimento nella sezione dedicata ai “testi” in versi o in prosa (presente in ogni fascicolo) di alcuni componimenti poetici del poeta-operaio di Adelfia Tommaso Di Ciaula, la cui figura incarnava il connubio di una realtà quotidiana spesa tra il senso di alienazione dell'uomo di fabbrica e quello di appartenenza alla propria terra, tra necessità di rivalsa e voglia di riconnessione con le proprie radici.

L'attenzione alle condizioni dei lavoratori meridionali si manifestava nei vari interventi attraverso la riflessione per cui qualsiasi modalità di alienazione del lavoro era inscindibilmente connessa all'esclusione «da ogni forma, sia pure larvale, di processo culturale»¹⁰⁷ e, ancor prima, da qualunque tipo di rapporto umano e affettivo, data la natura totalizzante di certi impieghi nei termini di tempo e fatica fisica. Dinanzi ad una tale deumanizzazione del lavoratore ci si domandava come fosse possibile pensare una letteratura del disimpegno, «avulsa dalla realtà», che non avesse «il senso della nostra terra, la rabbia o la rassegnazione della nostra gente»¹⁰⁸. Occorreva combattere quel letargo politico in cui pareva essersi sopito il Sud e che continuava a produrre le amare e preoccupate testimonianze di chi aveva a cuore il destino della propria terra. Un'inquietudine che si manifestava nelle parole di Franco Cavallo il quale, nel rilevare una carenza sempre maggiore di strutture primarie di cultura e di un'atmosfera formativa a Napoli, si lanciava contro l'immobilismo di una classe dirigente spaventata da qualsiasi forma di autocoscienza e rimeditazione¹⁰⁹. Una classe incapace di interventi attivi che, come se fosse ormai assuefatta alla sola

¹⁰⁵ Ivi, p. 19.

¹⁰⁶ *Per i lettori*, in «Salvo Imprevisti», n. 5, 1975, p. 3.

¹⁰⁷ R. CERTA, *Testimonianze dalla Sicilia*, in «Salvo Imprevisti», n. 4, 1975, p. 9.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Cultura a Napoli: decadenza e “dubbio” (intervista a Franco Cavallo)*, in «Salvo Imprevisti», n. 4, 1975, p. 15.

fruizione di «qualcosa che giungeva dall'alto»¹¹⁰, avversava cinicamente tutti coloro che tentavano di uscire da quelle «cerchie infernali», conducendoli alla morte della loro ispirazione¹¹¹ prima ancora che potesse nascere un movimento di rifiuto e dissenso dall'ufficialità.

¹¹⁰ D. CARA, *Calabria, argilla del vecchio feudo*, in «Salvo Imprevisti», n. 5, 1975, p. 4.

¹¹¹ Con questo Domenico Cara si riferiva al “primato” calabrese di suicidi di poeti a lui contemporanei, ma il discorso potrebbe essere letto metaforicamente in chiave molto più ampia.



Figura 1. Copertina di «Salvo Imprevisti», numero unico, febbraio 1973. Formato 31,5×21,5 cm.

*"Tutti i più ridicoli fantasticatori che nei loro nascondigli di geni incompresi fanno scoperte strabilianti e definitive, si precipitano su ogni movimento nuovo persuasi di poter spaccare le loro fanfaluche....
Bisogna creare uomini sobri, pazienti che non disperino dinanzi ai peggiori orrori e non si esaltino a ogni sciocchezza. Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà".*

Antonio GRAMSCI

SOMMARIO

Mariella Bettarini	I perché di una pubblicazione	Pag. 2
Ferruccio Brugnaro	Una lettera da Porto Marghera	" 3
Gianni Toti	Dichiarazione d'amicizia di un illetterato	" 4
Luciano Cherchi	La poesia come proprietà riservata	" 4
TESTI DI POESIA ITALIANA:		
	Annarosa Panaccione, Aldo Buti, Silvia Batisti, Ida Vallerugo, Antonio Frau, Sauro Damiani, Mariella Bettarini	" 6
Silvia Batisti	Appunti per una ricerca sulla cultura popolare in Italia: Pavese	" 9
	Notiziario	" 10

SALVO IMPREVISTI
febbraio 1973
Numero unico di poesia e altro materiale di lotta
In attesa di autorizzazione del Tribunale di Firenze
Redazione: c/o M. Bettarini Borgo SS. Apostoli, 4 - 50123 FIRENZE

Stampato dalla Tipolitografia "Gino Capponi" - Via Gino Capponi, 27 - 50121 Firenze

Figura 2. Epigrafe e sommario n. unico, febbraio 1973.

Alla redazione di "Salvo Imprevisti"
c/o M. Bettarini - Borgo SS Apostoli, 4 - 50123 Firenze

Il sottoscritto abitante
a Via
chiede di ricevere i seguenti volumi, pubblicati nei "quaderni di Salvo imprevisti"

- ☐ **NEGATIVO PARZIALE** di Attilio Lolini (L. 1.000)
- ☐ **COSTRUZIONE PER UN DELIRIO** di Silvia Batisti (L. 1.000)
- ☐ **RICERCA DEL CONTRAPPESO** di Gino Dal Monte (L. 1.000)
- ☐ **NOTIZIE DALLA NECROPOLI** di Attilio Lolini (L. 1.000)
- ☐ **IL GIOCO DI MARIENBAD** di Giovanni R. Ricci (L. 1.000)
- ☐ **NEL CUCCHIAIO** di Roberto Voller (L. 1.000)
- ☐ **IN BOCCA ALLA BALENA** di Mariella Bettarini (L. 1.500)
- ☐ **LÈGGI PADRETERNO** di Liana Catri (L. 1.500)

Pagherà tramite vaglia postale (intestato a Mariella Bettarini, all'indirizzo sopra indicato).

Firma

Figura 3. Modulo di richiesta riportante i volumi disponibili dei "Quaderni di Salvo Imprevisti".

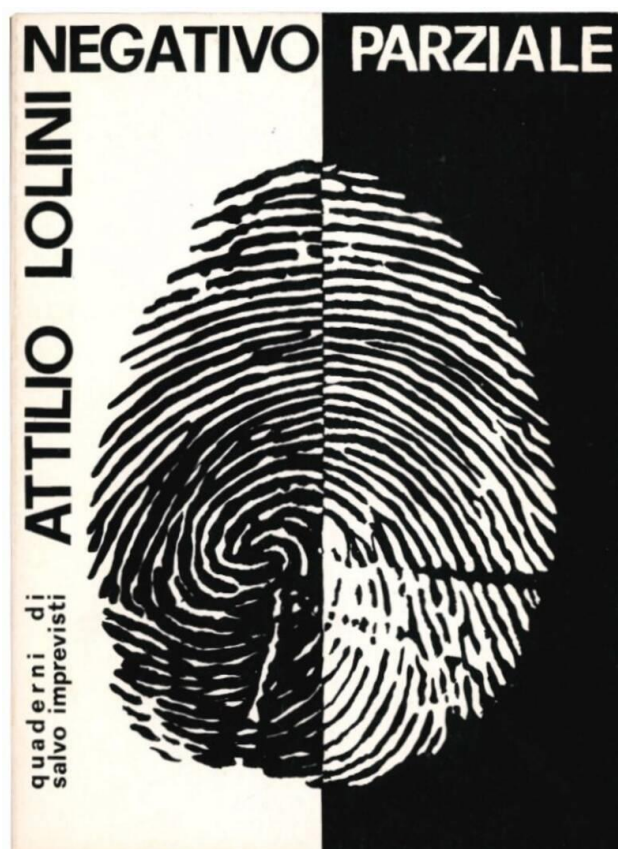


Figura 4. Copertina di *Negativo parziale* (1974), Attilio Lolini, Quaderni di Salvo Imprevisti.

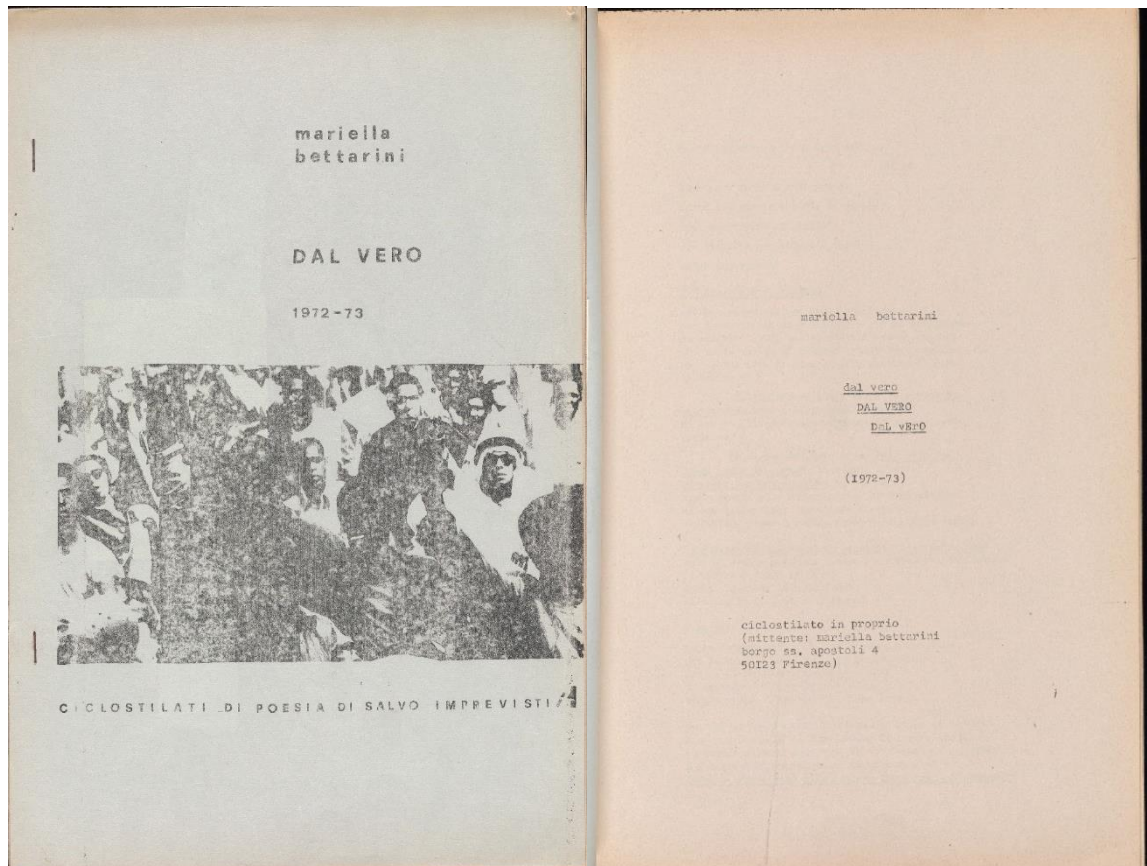


Figura 5. Copertina e frontespizio di *Dal vero*, Mariella Bettarini, “Ciclostilati di poesia di Salvo Imprevisti”, n. 1, 1974. (31cm, ciclostilato e pinzato).

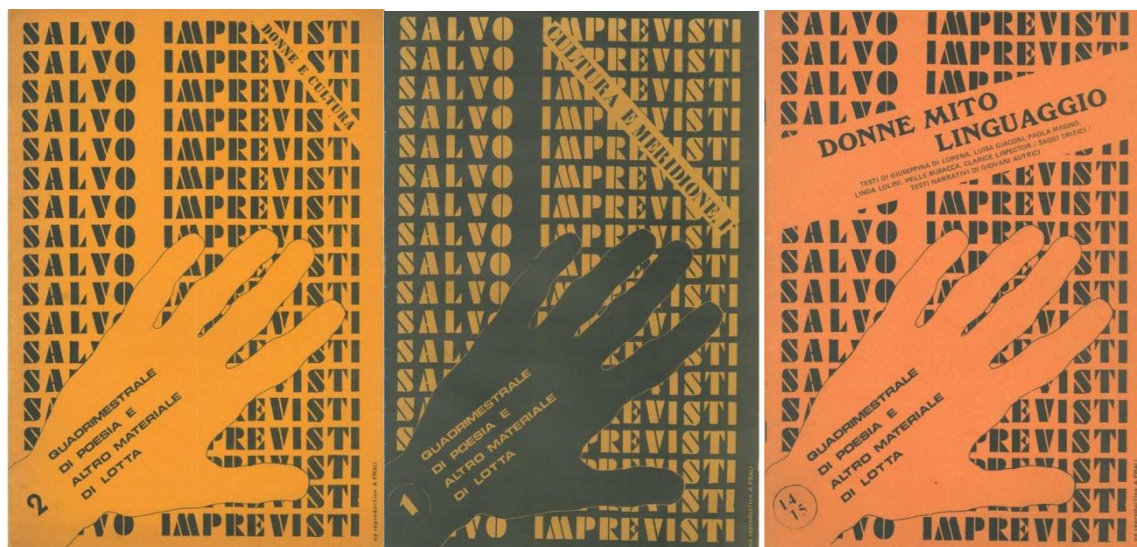


Figura 6. Copertine varie.

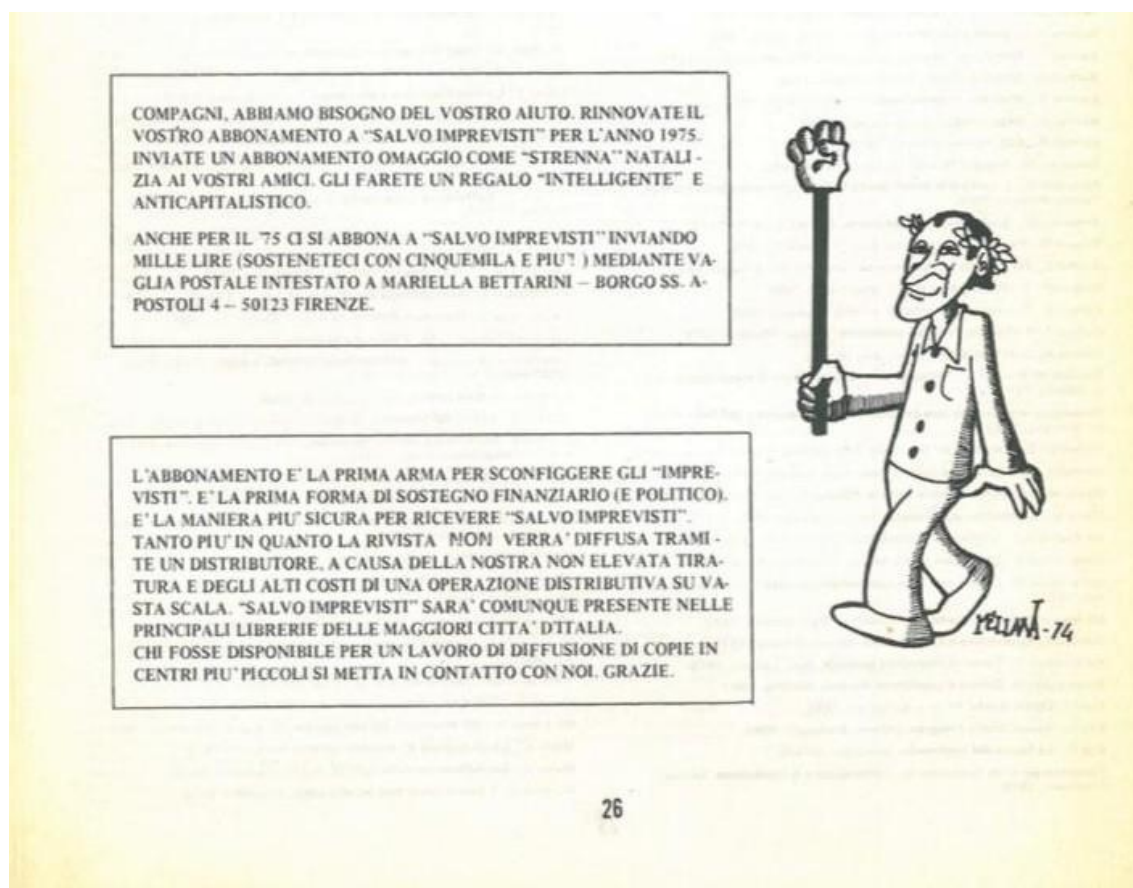


Figura 7. Inserzione per abbonamento.

POESIA, PARTE VIVA DELLA LOTTA

Cari compagni,
sono abbastanza imbarazzato nel parlare di poesia in questi giorni anche se, come voi sapete, io concepisco la poesia in un modo totalmente diverso da come comunemente viene intesa. Mi riesce ugualmente difficile discuterne oggi in quanto credo che, più di ogni altra cosa, ora occorra lottare, agire in concreto con una grande coscienza politica. Mi sono reso conto in questi duri anni di lotte operaie che, purtroppo, se si vuole cambiare qualcosa bisogna muoversi, intervenire direttamente. Con questo non voglio dire che la poesia non sia utile se nasce come strumento di lotta, strumento di riflessione e azione, strumento di intervento reale; se, infine, è intesa quale costruzione di noi stessi e di un mondo (non è utopia) uguale per tutti gli uomini. Mi viene chiesto spesso dai miei compagni di lavoro e da molti altri perché scrivo poesie, che senso ha per me scrivere poesie.

Vorrei dire, prima di tutto, che scrivo pochissimo. Come operaio, come parte integrante della classe operaia cerco di cogliere, di guardare quotidianamente dentro alle contraddizioni, ai duri travagli, agli sforzi immensi che questa compie oggi nello scontro cruento col capitale. La poesia diventa così per me e per i miei compagni un momento di riflessione, di arresto per poi ripartire subito con più chiarezza, con più forza. Questo è il fondo vero e il significato di tutto ciò che scrivo. La poesia insomma è per me parte viva della lotta che milioni e milioni di sfruttati, emarginati portano avanti nel mondo contro lo strapotere despota, fascista di pochi uomini.

Non ci può essere una lotta della poesia disgiunta dall'azione concreta, dal momento del rapporto di forza reale. Non riesco a capire e non capirò mai forse come alcuni che si dicono schierati con la classe operaia e le masse popolari continuino ancora oggi a scrivere di nuvole e di vento, mentre uomini e uomini vengono continuamente assassinati, massacrati, torturati. Basta vedere le barbarie del Cile e di molte altre parti e situazioni del mondo. Basta guardare bene in faccia la realtà del nostro paese ora: attentati, assassini, aumento dello sfruttamento nelle fabbriche, mancanza di case, di scuole, abbandono alla disoccupazione e ai disagi più duri delle popolazioni del mezzogiorno.

Cari compagni, senza demagogia, senza retorica a voce alta come nelle assemblee di fabbrica, voglio dirvi che lo scrivere versi per me non vuole significare altro che fare delle azioni di lotta; azioni concrete perché la società in cui viviamo e il mondo abbiano a cambiare presto. Non potrò mai intendere una poesia che non tenga conto della realtà bruciante, quotidiana dell'uomo. Scrivere poesia, nel caso mio, significa discutere tra i miei compagni di tutti i problemi che ci travagliano all'interno delle fabbriche e fuori, significa tentare permanentemente di cancellare ogni forma di ingiustizia, sofferenza, discriminazione. Questo è quello che intendo fare quando scrivo una poesia. Questo è il lavoro che io intendo compiere con la poesia che non è altro, del resto, che il lavoro che porto avanti giorno per giorno con azioni più dirette, con interventi più precisi. Ma credo poi che oggi sia impossibile giustificare diversamente, dare un senso diverso allo scrivere, se non si vuole cadere vittime di un intellettualismo e una falsa coscienza che non hanno mai avuto alcun rapporto reale con la dura complessità della vita e il dolore degli uomini.

Con i saluti più fraterni

Ferruccio Brugnaro

Spinea, ottobre 1974

Vogliono cacciarci sotto

Mettono cancelli dappertutto.
Chiudono dappertutto.
Piantano pali massicci
alzano grossi muri,
garitte e guardiani
a ogni angolo.
Vogliono cacciarci sotto, dentro
sempre più sotto
sempre più dentro.
Ma non sanno, non sanno
- è loro sfuggito - che il sole
vive proprio qua tra noi.
Respira con noi
tra queste paurose lastre
di cemento e acciaio,
dietro queste mostruose ciminiere.
Non sanno, non sanno
delle nostre conversazioni silenziose
col sole
ogni mattina,
del nostro grande progetto di lotta, di vita.

Ferruccio Brugnaro

Ferruccio Brugnaro è nato a Mestre nel 1936. Vive a Spinea (Venezia). Autodidatta, ha pubblicato numerosi volumi di versi. Operaio turnista alla Chatillon di Porto Marghera, è segretario provinciale della CISL. Anche in molti ciclostilati di fabbrica (così come nelle poesie) egli denuncia da anni, dal vivo delle lotte, la drammaticità della condizione operaia.



Pavana per una infanta defunta

(Testimonianza in versi di una femminista)

E' tanto che non mi visiti più,
tu che chiamavo poesia.
Tu che fosti ornamento a me non bella,
conforto a quattro piagnistei da niente,
rete di seduzione ogni qual volta
mi pareva d'innamorarmi,
sei morta forse?
Certo per me sei morta
perché cantavi solo
quel che non credo più,
e gli stracci e gli orpelli che mi vanto
di non vestire più.
Sei morta con la lode
di un cielo che si è chiuso sul mio capo,
di gente a cui non so come parlare,
di cose che non valgono una cicca.
Tu parlavi con me,
tu parlavi di me,
e del mio e sul mio,
delle cose che avevo o che volevo:
perciò sei morta
da quando ho aperto gli occhi.

Ma se morta non sei
e bussi alla tua bara

Figura 8. Contributo di Ferruccio Brugnaro. «Salvo Imprevisti», n. 3, 1974, p. 9.



Figura 9. Alcune poesie di Tommaso Di Ciaula. «Salvo Imprevisti», n. 4, 1975, p. 22.

DELLA NOSTRA PAROLA CHE PARLA

La creatività delle donne?

La loro occasionalità

la loro periodicità

piuttosto.

Saffo Vittoria Gaspara

Artemisia

Grazia Ada Sibilla: i nostri grami fiori
all'occhiello

le eccezioni

che confermano la regola di una storia
triste - "retorica" e triste di una
ragazzina adibita a servire il caffè quando i grandi
parlano - a sentire i grandi
che parlano - ad assentire ai grandi
che parlano e che tutt'al più le domandano
(alcuni i meno distratti) che cosa lei vuole
fare da grande e lei che risponde:

la dottoressa o la maestra o

la parrucchiera allo stesso modo

e questa è tutta la fantasia e tutta

la creatività che le hanno lasciato

i Padri e Padroni

e certo affannate siamo arrivate alle soglie

delle scuole più alte alle porte

degli istituti alle porte

delle accademie delle università (che più?)

e certo nelle nostre adolescenze

abbiamo avuto accesso alle aule ai banchi

di legno ai grembiuli ai pianoforti

alle palestre ai gabinetti

di scienze alla lezione di disegno alla lezione

di musica alla grande Enciclopedia

che contiene tutte le parole

e le parolacce che esistono al mondo - meno quelle

che si debbono ancora inventare ma chi le inventa

è certo un bel maschio perché anche

il sesso era piuttosto velato inviolato e vietato

e anche qui siamo sempre state al rimorchio

- e lui si si faceva la barba ma noi

che barba tutti i mesi tutto quel sangue

che se ritardava i complessi di colpa

anche se nessuno ci aveva toccate

la colpa

era che potevamo toccarci da sole

e poi

che brutto che male che noia quegli

impicci quegli elastici

e "non dirlo a nessuno"

e "sta' zitta" e "non si dice"

e "non devi"

e l'abitudine al silenzio

l'abitudine al segreto l'abitudine

al diario

e l'inferno di Dante e la sagacia

di Napoleone e lo stile di Leopardi

e la critica della ragione di Kant e la musica

di Cherubini e la natura di Rousseau e Danton e

Robespierre e Vittorio Emanuele Secondo

e Pirandello e Carducci e Lambruschini

e le teorie di Darwin Planck Freud Einstein e le

pitture del Pinturicchio

- mai che un nome

di donna affiorasse in quelle storie - le donne

solo mogli o puttane o figlie

o serve - piantucce in ombra nella serra di cioccolata

come perenni bambine a guardare il cielo

e poi il salto fuori dall'uscio

il salto

da casa

e il concorso il tema il saggio

dattilografico (la variante "colta" del buon

ricamo) le mani d'oro della donnina le mani

da pannolino da cacca da marmellata da acqua

insaponata

- e lui si al pianoforte

lui al pennello al tavolo da lavoro lui che legge

che pensa che pena

- lui "creatore" e questa povera

bipede compagna a saltabeccare a saltare a pigolare

gallina e zitta proprio perché parla di più

parla troppo - e tre donne fanno un pollaio: per forza:

levando la creatività (e il silenzio del pensiero)

il cervello si abbiocca si annuvolisce vola

e parte sul piatto del giradischi la voce

del contingente del quotidiano del lamentoso

dell'insignificante dell'emotivo del femminile

del mediocre.

Perché si muore dicendo "mamma" (sbagliato)

si piange

pensando "mamma (sbagliato)

si spara gridando "mamma" (sbagliato).

Perché la sola creatività di una donna è

un figlio (sbagliato sbagliato!)

perché di questo

falso sfarzo hanno fatto un capestro.

Una sedia elettrica. Una ghigliottina.

Perché meglio

senza aver figli e viventi piuttosto

che averne e col cervello bucato.

Sole e parlanti

piuttosto che madri e nonne ma silenziose.

Non capite

da questa società di produttori

piuttosto che capite ma marce.

Abbandonate e pensanti

piuttosto che adibite a guardie di bambini

che per giunta dicono "grazie"

Perché ci vuole spietatezza con chi ci annacqua

i cervelli - ferocia

con chi li ruba

decisione

con chi sorride di noi perché "nervose

per il mestruo"

durezza con chi ci liquida

con l'aggettivo "isteriche".

Perché niente può esserci rubato

di più grande del nostro diritto a pensare

- niente di più prezioso dell'uguaglianza dei nostri

crani - del suono del nostro cervello

che pensa

della nostra parola

che parla

che sa quel che parla

che sa di parlare.

Mariella Bettarini

Figura 10. Editoriale in versi di Mariella Bettarini. «Salvo Imprevisti», n. 10, 1977, p.

PENS PAPERS

FABIO MOLITERNI

«Scrivere qualcosa su di loro». *Le nozze di Gaza* di Ibrahim Nasrallah

Il romanzo di Ibrahim Nasrallah, pubblicato la prima volta in arabo nel 2004 e poi in inglese nel 2017 (Hoopoe, Cairo-New York), è stato tradotto in italiano da Davide Gatto e pubblicato nel 2025 dalle Edizioni Q. Narra le vicende di una coppia di giovani gemelle, Randa e Lamis, che spesso si divertono a scambiarsi nome e identità, fino alla tragica uccisione della seconda, salita su un terrazzo di Gaza per osservare in lontananza il mare, a opera di un cecchino (il gioco di specchi, la polifonia e lo sdoppiamento delle voci, dei piani temporali e delle modalità enunciative, come vedremo, è la cifra stilistica del romanzo). Insieme a loro, un'altra coppia di donne, la madre delle due gemelle e Amna, vedova e con un figlio martire, Saleh, raccontano, ricordano, danno buoni consigli e si muovono tra gli spazi interni ed esterni della città, strade, case, cortili e mercati, cimiteri e ospedali, danno voce alle voci dei sommersi della Striscia («“E dunque”, proseguì Amna “ho pensato di andare a rendere omaggio alla sua memoria perché forse nessun altro lo avrebbe fatto. [...] C'erano così tante persone che ho pensato dovesse essere scomparsa una persona di riguardo. [...] E così alla fine mi sono detta: noi siamo destinati a sopravvivere – intendo noi Palestinesi”», p. 52).

Come avverte Gatto nella sua densa e partecipe postfazione, sarebbe «improprio ascrivere *Le nozze di Gaza* al filone spesso ridondante della letteratura di testimonianza» (p. 145). Certo, non mancano scene e sequenze che portano il lettore nel cuore dell'inferno gazawo, in un effetto di straniamento se consideriamo la distanza temporale che separa le vicende narrate dal genocidio perpetrato dall'esercito e dal governo israeliano contro il popolo della Striscia, dopo i massacri di Hamas del 7 ottobre 2023. I tempi lunghi dell'oppressione palestinese si contano qui allo stesso modo dei checkpoint e dei cecchini, i bombardamenti in serie contro i cimiteri e gli ospedali (l'Al-Shifa, oggi completamente distrutto), le stragi di bambini, le sopraffazioni dei coloni e gli agguati contro le ambulanze (in una eco di ciò che *ascoltiamo* o *guardiamo*, senza effettivamente *vedere*, nel docufilm *La voce di Hind Rajab* – رجب هند صوت -, scritto e diretto nel 2025 da Kawthar ibn Haniyya), come presenze o eventi ripetitivi e modulari che luttuosamente punteggiano tutto il romanzo.

Inseriti in una polifonia che è un tratto specifico delle strutture narrative, sono materiali documentari (la precisione dei toponimi, i rimandi ad altri scrittori-esuli del mondo arabo come Ghassan Fayiz Kanafani), effetti o referenti di realtà che emergono dai frammenti dialogici, agglutinati, reduplicati, iterativi, come asse portante del romanzo: «“[...] La Palestina era tutta divisa in zone separate l’una dall’altra, e tra noi c’erano mille checkpoint e mille pattuglie militari”» (p. 47); «Qualche giorno fa ho letto in un’intervista a un cecchino israeliano che il suo comandante gli aveva chiesto di non sparare ai bambini sotto i dodici anni. Il giornalista allora gli ha domandato: “Quando sei in posizione dietro un checkpoint o su una torretta, come fai a capire se un bambino ha più o meno di dodici anni?” – “Be”», ha replicato il cecchino “Di certo non chiediamo al bambino il certificato di nascita prima di sparargli”» (pp. 122-123); «Amna era all’ospedale con un bambino. Un proiettile a espansione gli aveva mandato in frantumi metà colonna vertebrale» (p. 136); «“[...] Dei coloni gli hanno sparato perché con la sua macchina cercava di sorpassarli. Ma ti rendi conto? Ti sembra un motivo per far morire qualcuno, questo?”» (pp. 110-111); e infine: «“[...] Quelli non ispezionavano forse anche le ambulanze? Non prendevano di mira anche quelle?”» (p. 48).

Ma appunto la natura pluristratificata e inclassificabile del romanzo di Nasrallah supera i confini della non fiction e della comunicazione massmediatica o transmediale, con i suoi effetti derivati e paradossali di assuefazione e derealizzazione¹: e indica nelle potenzialità offerte dal sapere letterario, dal pensiero narrativo, uno spazio inedito e un antidoto contro il controllo dell’oblio, al di là di ogni facile e inerte empatia o retorica vittimaria, facilmente mercificabile. Non solo per la destrutturazione e le continue oscillazioni della dimensione temporale del racconto, tra memoria e cronaca o storia, sulle quali insiste opportunamente Gatto. È proprio in quella alternanza delle voci narranti, nella predominanza della funzione fatica, nella direzione di una plurivocalità corale, centrifuga, gestita, non per caso, dalle figure femminili create dallo scrittore giordano, che prende corpo l’orizzonte *politico* di questo romanzo. Questa struttura narrativa profonda, questa fabulazione discreta e ondivaga a opera di una pluralità di voci narranti, se ricorda un romanzo della Resistenza come *Uomini e no*, richiamato giustamente da Gatto, forse andrebbe accostata più correttamente a un altro romanzo «anomalo» di Vittorini come *Conversazione in Sicilia* (il cui incipit memorabile, incentrato, come è noto, sul risveglio della coscienza del giovane Silvestro, andrebbe letto oggi nelle scuole

¹ «L’informazione si consuma tutta nell’attimo della sua novità. Vive solo in quest’attimo, a quest’attimo deve interamente consegnarsi e spiegarsi senza perder tempo. [...] Ogni mattino ci informa delle novità di tutto il mondo. E con tutto ciò difettiamo di storie singolari e significative. Ciò accade perché non ci raggiunge più alcun evento che non sia già infarcito di spiegazioni»: W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 24-27.

e nelle Università per consolidare o fecondare ulteriormente la nuova ondata di militanza e partecipazione civile della cosiddetta generazione Z).

«Fabulazione per emblemi», secondo Edoardo Sanguineti, la *Conversazione* di Vittorini apriva per il romanzo italiano una nuova dimensione, sono parole di Guido Guglielmi, quella dell'«immaginazione mitologica»: «Optando per l'invenzione contro la mimesi, Vittorini ha incontrato, senza tematizzarl[o] esplicitamente, il significato del mito in una favola moderna»². Non vige, in questo romanzo palestinese come in Vittorini, la direttrice di un sapere sistematico e di un metodo lineare nella lettura del mondo, perché l'incrocio di verità storica e di simboli, il tenere insieme «il sopra e l'*infra* della realtà», scriveva Guglielmi, ha qui come corrispettivo formale, come poetica di stile, il dominio di una funzione fatica nella conduzione del racconto (nelle *Nozze di Gaza* tutti parlano senza requie, scrivono, ricordano, prendono appunti, dialogano) – ed è una fabulazione incessante applicata tuttavia alle cose più materiali, ai corpi viventi o martoriati, ai luoghi e agli oggetti reali, concreti o sognati. E anche le leggende, un passato tragico affondato nei secoli o nei decenni del Novecento, sono sempre iscritti nello spazio del quotidiano (il giro delle siringhe per la madre di Silvestro, il lavoro domestico o in ospedale delle due madri nel romanzo di Nasrallah).

Più che una immediata presa sulla realtà, è qui in azione una ricerca di una messa a fuoco della verità, una verità che non può che essere stratificata, in fieri e polifonica come è plurale questa comunità di donne narratrici palestinesi. Nei blocchi in prosa di questa moderna favola allegorica, nei quali lo spazio testuale è sollecitato di continuo dalla presenza di segni paragrafematici, virgolette che si aprono, si reduplicano e si chiudono, da indistinzioni tra poesia e romanzo, tra dialogato e monologo interiore, va in scena un viaggio attraverso la totalità del tempo, che prevede la logica del ribaltamento e della confusione degli opposti, al di fuori di ogni percezione o realismo addomesticati.

Perché qui, a Gaza, sembra suggerirci Nasrallah, tutti i valori, le norme e i parametri del nostro *tranquillo* Occidente al tramonto³ sono minacciati da una logica di reversibilità, tra azzeramento e faticosa ricreazione del tempo e del vivente. Tra la notte e il giorno, la tregua e la guerra permanente, la vita e la morte: «La notte l'hanno fatta diventare giorno!» (p. 11); «I giorni in cui non avevamo perso nessuno erano davvero pochi» (p. 81); l'esilio, la segregazione e la resistenza: «qui è dove siamo nati, e qui è dove moriremo» (p. 14); l'urgenza

² G. GUGLIELMI, *La conversazione di Vittorini*, in ID., *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, vol. II, Torino, Einaudi, 1998, p. 90 e sgg.

³ «Non sapere più distinguere l'inferno dal paradiso, o il male dal bene: questa è la prova più certa di essere nell'inferno, che è il male diventato tranquillo»: F. FORTINI, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in ID., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965 (ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e un saggio di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 4-396: p. 163).

del pianto, il lutto e il doverlo nascondere agli occupanti sotto i canti urlati durante i funerali dei martiri: «Ci comportiamo così perché loro non pensino neanche per un secondo che ci hanno sconfitto» (p. 104). Laddove una madre (Amna) continua a voler organizzare il matrimonio per suo figlio morto (da qui il titolo del romanzo), e si premura di confezionare il vestito di nozze per il ragazzo caduto; e dove è difficile persino trovare la tomba di un morto, nei cimiteri bombardati dal cielo, e nelle veglie funebri si incontrano e confondono le vedove, gli orfani, le apparizioni di angeli insieme a chi teme di dover contare un altro defunto tra i parenti o gli amici gazawi, perché i cadaveri palestinesi sono resi irriconoscibili dalle stragi dell'esercito israeliano.

Ed è per questo, per dare forma a uno spazio insieme reale e metaforico, storico e simbolico, che il tempo nel romanzo si dilata nei dialoghi e si apprende nelle tante voci polifoniche che lo attraversano, tra sogno e realtà («Potresti scrivere qualcosa su di loro [...]. Scrivi qualcosa che hanno detto, scrivi dei loro sogni», p. 130), nelle interferenze di passato e presente, tra disperazione e solidarietà, rabbia e ricerca di un futuro possibile: «Se fossi cieca, direi che in questo posto la morte ha preso il sopravvento sulla vita. Ogni volta però che sto per giungere a questa conclusione apro la porta di casa, mi appoggio ad uno stipite e guardo i bambini per strada» (p. 122).

Indice

SIMONE GIORGIO, GIULIA PELLEGRINO, VALERIA TETTAMANTI, <i>Premessa</i>	1
---	---

Questione meridionale e transmedialità

DANIELA BOMBARA, ELLEN PATAT, <i>La memoria dell'acqua. Figure del soprannaturale tra Sicilia e Friuli</i>	11
MILENA SABATO, <i>Il Settecento e la «questione meridionale»: percorsi di cinema, memoria e rappresentazione</i>	23
LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, <i>Narrazioni transmediali delle storie delle brigantesse del Risorgimento</i>	33
LARA MARIA BITTER, <i>La “nuova terrona” – il femminismo intertestuale nel Mezzogiorno della Portalettere di Francesca Giannone</i>	51
DAVIDE BARLETTI, CARLO D'AMICIS, <i>«In bilico tra ciò che è stato e ciò che sarà». Intervista sulla Guerra dei cafoni</i>	65
VICOQUARTOMAZZINI, <i>Un territorio «quasi mitologico». Intervista sulla Ferocia</i>	73

Riaprire gli archivi

MARIANNA PENDINELLI, <i>Luoghi per una poesia diffratta: il caso «Salvo Imprevisti» 1973-1978</i>	79
--	----

PENS Papers

FABIO MOLITERNI, <i>«Scrivere qualcosa su di loro». Le nozze di Gaza di Ibrahim Nasrallah</i>	113
--	-----

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-es.e.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2025 Università del Salento
<http://siba-es.e.unisalento.it>